

1768179

I. Negoitescu

**SCRITORI
MODERNI**

(Vol. II)

Coperta colecției: DANIEL NICOLESCU

Seria
LAMPĂ LUI ALADIN

I. Negoșescu

SCRIITORI MODERNI



42370 / 42372

Editura Eminescu
1997

L. L. 1674542

ÎNSEMĂNĂRI CRITICE
(1970)

Carte subvenționată prin comenzi de stat
ISBN 973-22-0474-5

TRADIȚIILE POEZIEI ROMÂNE



Cu dragostea lui pentru trecutul care se străvede într-o ceață de aur, Eminescu a înscris pe frontispiciul poeziei române strofele grele de vibrații ale EPIGONILOR. Din muzica de unde a versurilor cresc primăverile începutului, acele nopți care se pierd în extazul „oceanelor de stele“, zile cu „trei sori“ înflăcărând azurul, în timp ce cântarea Naturii curge din filomelicele ei guri. Iar în marmura incandescentă a acestei viziuni el a împlântat, printr-un gest care îl caracterizează, – ideea. Fiindcă pentru romanticul beat de filozofie și cercetătorul plin de pasiune al cronicilor, poezia nu era decât mierea gândirii:

Când privesc zilele de-aur a scripturilor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi de filomele.
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.

Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere...

Și apoi panoul în curgere vrăjită al poeziei pre-eminesciene e conceput în tonalitatea idilicului major, care își inventează propria încântare:

Cichindeal gură de aur, Mumulean glas de durere,
Prale firea cea întoarsă, Daniil cel trist și mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, Sihleanu, – Donici cuib de-nțelepciune,
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lungi ori coarnezile de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale ne-nturnată
S-a dus Pan, fiul Pezelei, cel isteț ca un proverb.

Bineînțeles, oricât de răpitoare, această perspectivă, răsfrântă de idealism, nu are nici un temei critic. Niciodată, nimeni nu va considera pe Eminescu și Macedonski, care au durat adevărate schele de foc poeziei române, ca epigoni ai lui Mumulean și Sihleanu, sau chiar al tot mai prețuitului Anton Pann.

Iar poemul lui Eminescu seamănă cu riturile experiențelor alchimice, încât DANIIL ori BELDIMAN sunt ca nume pe niște flacoane cu licori magice, din care se toarnă și se amestecă în oale cu smalț scilpitor, după formule scoase de sub pecetea tainei, sau ca o invocare menită să trezească din adormirea de sub farmec pe zâna poeziei ori pe Făt-Frumosul Poet-Homunculus. Se trezește în schimb, ca dintr-un somn letargic, însăși puterea incantatorie a poemului.

Spre a părăsi totuși Arcadiile purei născociri și nostalgii eminesciene, să vedem ce valori, din seria care urmează, rezistă unui examen critic, dar mai ales să stabilim sensul acestor valori, încercând o ierarhie reală în poezia de dinainte de Eminescu.

Ceilalți poeți ai trecutului, amintiți de partea roză a antitezei din EPIGONII, sunt cei pe care de altfel și istoria i-a fixat ca steme: Heliade, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu și Alecsandri. În această înșirare, ca rege etern tânăr e încoronat cântărețul zglobiu al lui Dridri, așa cum a rămas în conștiința multor generații.

Dacă ne gândim că într-un scurt timp și mai cu seamă în acea perioadă eroică a poeziei noastre, când ea avea să lupte din răzputeri în primul rând cu limba ce îi era instrument barbar și

apoi cu sensibleria romantică venită din afară, au trăit patru poeți care cântau pe corzi diferite, dând fiecare din ei un organ propriu poeziei, lăsând-o să se exprime deci în divizarea de armonii ce rezulta din preceptul pe care și-l făurise Alexandrescu: „Să dăm un aer, un ton, limbii în care lucrăm“, antiteza eminesciană nici nu ne mai apare atât de nedreaptă. Căci în toată vremea activității lui Eminescu, dacă exceptăm pe Hasdeu, care a poetizat sporadic și într-un ton prea neutral ca să se fi remarcat atenției contemporanilor, în afară de coarda sa și a lui Macedonski – acesta din urmă inegal, ascuns în stridențele lui literare și sociale ca într-o armură donchihotescă –, n-a vibrat nici o alta. Epoca pre-eminesciană era diversă, bogat arborescentă, nutrindu-se din pământul culturii și al istoricității lucide, cu primordiala voință a formării, – cea a lui Eminescu în schimb, strălucind doar de astrul lui negru, robită cu totul politicii burgheze și refuzând rafinatul izvor de sunuri din care avea să curgă zâmbirea NOPTII DE MAI.

Iar interesant este astăzi pentru noi de a ști și de a vedea ce însemnătate au pentru poezia în sine – dincolo de istoria literară care trebuie să rămână istorie și deci nu poate ignora coerența multiplă a fenomenului spiritual, – acele organe distincte din care, la începutul veacului, ea a sunat, și prin urmare: ce brumă de poezie rămâne pentru plăcerea de totdeauna a iubitorilor de versuri.

Literatura modernă se caracterizează, între altele, prin gustul și aplicația cu totul neobișnuite față de poezie. A fost ca un eon nu numai de poeți de seamă, dar și vremea unei superioare conștiințe lirice, manifestată în chiar doctrina poeziei. De la Novalis la Paul Valéry, teoria poetică a stat pe primul plan și se poate spune că niciodată conștiința de sine a lirismului nu a fost atât de profundă și de clară în același timp. Dezbaterile asupra poeziei au dat naștere unui climat de mari sensibilități, gustul s-a subțiat până la sterilitate (sterilitatea poate deveni fervore și un remarcabil instrument). Și dacă în felul său această epocă de

sondaje și devoțiuni subtile amenință să se consume în propriul său autodafeu, nu e mai puțin adevărat că uneltele criticului s-au rafinat și îmbogățit considerabil.

Poezia română și-a desăvârșit flora tocmai în perioada modernă extraordinar de favorabilă sensibilității lirice. Ea trebuie, așadar, să-și descifreze sorginta în focul și în parfumul ce le împrăștie corola sa ultimă.

*

Din seria antitetică a EPIGONILOR lipsește o figură, ce va fi evocată, la o jumătate de veac după poemul lui Eminescu, de cel care-i va primi vizita plină de nostalgii lângă ctitoria Argeșului. E vorba de Dosoftei.

Pe Dosoftei Mitropolitul, ale cărui „bucine ferecate“ („Și bucline ferecate / Lăsam prin sălci aninate“ – PSALMUL 136) au aninat sute de ani în sălciile tăcerii, l-a readus în sfera conștiinței lirice Ion Pillat, la o dată când roade depărtate ale psalmilor săi începură să-și trădeze răsfrângerile în opera unui Arghezi sau unui V. Voiculescu:

Ce suflet de pe vremuri a revenit stingher?
Ce umbră se-ntrupează în umbra din ungher?
Din razele de lună au scăpărat scânteii:
Patriarhal, în cârjă, se-nalță Dosoftei.
Păienjenișul vremii cu mâini uscate rumpe;
Se-aprind, ca nestemate, odăjdiile-i scumpe,
Și barba pieptănată pe piept i se desface,
Și dreapta și-o ridică în biblic semn de pace...
Și pacea și vecia și luna sunt cu el.

Ai fost „deplin călugăr și blând ca și un miel,
Adânc din cărți știut-ai“, iar azi ți-e moartă slova,
Păstorule de inimi ce-ai păstorit Moldova.
Pentru-ai tăi fii nemernici nu-ți părăseai tu raiul:

Noi ți-am uitat credința și sufletul și graiul.
Jelim goniți departe de țara Domnului,
Ca-n valea blestemată a Vavilonului,
Vă plângem datini sfinte și, tu, cinstită țară,
Pe care o credință și-un neam le înălțară.
În Probota, – cetate simbolică și vie,
„Cu zid înalt de pace și turnuri de frăție“ –
Creștea cuprins de rugă și plin de taine mari,
Și-n sfintele amurguri, prin brazii seculari,
Oriunde-ți duceai pașii dădeai de Dumnezeu
Întoarce-te acolo, cetite Dositeu,
Nu-i nici o poezie să fie ca tăcerea...
Atunci grăi cu glasul mai dulce decât mierea:
„Eu am adus în țara ta rumânească limbă
De bun neam și ferită de la o cale strâmbă“...

Înainte de a fi propriu-zis un organ poetic, psalmii lui Dosoftei sunt un mod de expresie și în acest sens au partea lor de merit într-o istorie a expresivității lirice românești. Căci în ritmurile inițiate de dulcele mitropolit, și în acea limbă de vechime, în bătrâneștile lui contorsiuni de cuvinte, aveau să prindă glas, peste veacuri, în vremea noastră cea mai nouă, ritmurile unor poeți moderni.

Sunt, în poezia lui Tudor Arghezi și a lui V. Voiculescu, anume asperități fie voite, ritmări ce în sinuozitatea lor se apropie de un gen de aritmie superioară, departe deopotrivă de poezie ca și de proză, – experiență care amintește oarecum de cutezările muzicii atonale – și care au fost pentru întâia oară încercate de duiosul nostru psalt. Nu e însă mai puțin adevărat că Dosoftei exprimă și o simțire ce a revenit în poezia lui Arghezi și a lui Voiculescu: tânjirea, înconjurată de scârba păcatului, după Dumnezeu. Fiorul celest în magma terestră. Vremea de viclenie sângeroasă, de pizmă și trădare, de ură și crimă, în care a trăit Dosoftei, are ceva din incertitudinea modernă, din neliniștea și scârba vremii cutreierată de nazism și imperialism, în care mizeria extatică a trupului și despuierea grotescă a spiritului

s-au unit să ne împingă în goluri existențiale sau să dea un sunet nou cântecului. De aici vin BLESTEMELE lui Arghezi, FLORILE DE MUCIGAI, gingașele lui buruieni, misticismul teluric al HARULUI său. De aici vine și silnicia verbală a lui Voiculescu, forajul disperat al versului, care se zbate să prindă dulceața plină de chin a simțurilor și aceeași tânjire amară după infinitul sensibilității:

Mi-i virtutea ca hârbul de seacă,
Limba-n gingini lipită mă-neacă.
Și m-ai lăsat, Doamne,-n țărna morții,
Și câinii mă-ncunjură cu toții.
...Și când te-i ivi fără zăbavă
Cei din țărna să-i ridici cu slavă

(21)

Se aude, ca dintr-un poem de azi, tonalitatea încercării agreste:

Doamne, 'ntr-al tău munte cine să se suie?

(23)

Mizeria cărnii, rana sângerând putredă, starea mistică bântuind mădulele, în crâncena insinuare voiculesciană:

Oasele se muștră, ciolanele n-au pace,
...De nesocotință mi-am ieșit din minte.

(37)

E și peregrinarea cotidianului sumbru:

Umblând toată ziua cu măhnite gânduri

(*ibid*)

Pentru ca duritatea divină să încarce de fulgere și cutremur verbul cvasi-modern, cu ritmul greu și abscons, ca la un Adrian Maniu:

Glasul tunetului tău trăsnea-n roată,
De-ți lumina fulgerele lumea toată.
S-au strămutat de cutremur tot pământul,
Când ai tăiat cale-n mare cu cuvântul,

De-ai uscat într-nsa valuri în vânt mare.
Că tu, Doamne, ai făcut cărări prin mare.
Și nu lași să se cunoască a ta urmă,
Cându-ți treci prin fundul mării sfânta turmă.

(76)

Starea mistică alternează cu maledicțiunea, în concretul moral al cuvintelor, ca sub efectul unei ape tari:

Să taie mișeii, săracii să junghie.

(36)

Dumnezeu pândește de sus o omenire care se identifică dintr-o dată pravilelor străbune ca și metrului poetic arghezian:

Întregilor Domnul îmbletele știe
Și le-au dat cu vecii uric pe moșie.

(*ibid*)

În cer și pe pământ domnește plenitudinea demiurgică, distingând țăriile și mulțimile:

Și cu duhul rostului tău toate
Le-ai umplut de îngeri și de gloate.

(32)

Dominus Creator:

Toate ce-s în lume de tine-s făcute
Și câte-s cu suflet și lemnele mute.

(23)

Dar și autor al trecerii, încrustată în scoica minimă a acestor versuri:

Anii ni se trec cu grabă
Ca o painjină slabă.

(89)

Ani înveninați de dorul după acea pururi lăudată:

Pâine din cer, îngerească hrană.

(77)

Lăsând jalea singurătății terestre să se exprime cu simplitate, aproape familiar, și totuși puternic:

Ca om jalnic care-și plânge mortul,
Doamne sunt mâhnit și trist cu totul.

(33)

Impietatea, ca o efigie, ca o stemă:

Văzui pre spurcatul suindu-se buor,
S-ajungă ca chedrii tămâii la nuor.

(36)

Urmând ca răscumpărarea ultimă să transforme lutul amarurilor în extaz triumfal:

Și când te-i ivi fără zăbavă
Cei din țarnă să-i ridici cu slavă.

Atât de bogată în ritmuri, expresia lui Dosoftei pendulează, așadar, între versificarea meandrică, de trudă fină:

Din Eghiptet ți-ai mutat vie buiacă
Să rodească vin și strugurii să-ți placă.
Curățat-ai dinainte-i toți păgânii
Când ai răsădit și-ai smult din cale-i spinii...

(79)

și vigoarea imnică, ce dă o tonalitate originală și un real suflu poetic stihurilor sale:

Cântați Domnului din strune
În cobuz de versuri bune,
Și din ferecate surle
Versul de psalomi să urle,
Cu bucin de corn de buor
Să răsunе până-n nuor.

(97)

Mitropolitul Moldovei și-a înstrunat lira la peste două sute de ani după psalmii lui Clément Marot și la mai bine de alți două sute înainte de cei ai lui Tudor Arghezi, timpuri în golul cărora se pot măsura sensurile ancestrale, cântări fermentii și dibui izvoarele lirismului românesc. Fără a ne fi lăsat o operă poetică adevărată, de arhitecturi viabile, Dosoftei este, ca simplă semnificație istorică, singurul ce dă acestei semnificații o aură estetică și reprezintă deci, prin cioburile sale umile, în care se răsfrâng importante elemente lirice ulterioare, oglinda primă în care poezia română își poate iubi chipul.

*

Neamintit nici el în seria poemului eminescian, Asachi apare totuși, ca vechime, printre cei dintâi în a căror operă – foarte fragmentar ce e drept – adie zefirul poeziei. La început de

veac, în sens literal ca și la figurat – el își încordează instrumentul după modelele de perfecție formală ale sonetiștilor italieni, versificând cu agilitate în limba lor. Dar peste aceste încercări și imitații, trece uneori prin versurile lui un curent melodic viu, o răsuflare ce aprinde străvezimi de foc. Simțindu-se poate ca un exilat care a prins rădăcini pe aceste plaiuri, umbrat de fantoma celui alt proscris al timpurilor scufundate, el cântă Tracia lui Orfeu, misterul dumbrăvilor virgine și sacre, dar și cea a lui Ovidiu, destinul amar al înaintașului, căruia lira romantizantului îi răspunde ca un ecou, – cum și Italia mună, Tibrul cu ale sale maluri verzi.

Iată patria lui Asachi:

De cântarea lui Orfeos munții Traciei se umpleau.
Și de sunetul cel dulce crude fiare se-mblânzeau.

Lira sa vibrează urechile cu auz divin ale olimpienilor, unind astfel ceața barbară cu azurul culturii:

Acest vers ce sună – aicia lui Apolo nu-i străin...

(Prolog la patrie)

LACUL LUI OVIDIU, în fremătarea undelor sale, primește să plutească deasupra-i nu numai luna eminesciană – radiind undele melodice ale marelui romantic – ci să transpară umbrele Nordului, cântat de Eminescu în diverse încercări ale laboratorului său:

Acolo mai îmblânzite parcă gem a mării unde,
Și Eco din depărtare cu un sunet trist răspunde.

...Raza dulce-a mângâierii se părea cum că răsare...

... Lângă lac, la raza lunei, deseori în codrul mut,
Când cânta a sale patimi în a barbarilor zise...

La Eminescu, evocarea se face prin Horațiu:

Cum pe dulcea-i liră Horațiu cântă
Îndoind în versul adonic limba-i
Încercat-am barbarizând în graiul Traco-romanic...

Versul lui Asachi are o undire calmă, de zâmbire tristă:
Adăpost și lin repaos lângă râpele-nverzite...

Cu nostalgia peisajului de altădată:

Nici sunând pe fluier doine încă-n Dacia umbroasă...
(Către Tibru)

În IMNUL DE SEARĂ prinde glas magia înfiorată a naturii, din viziunile lui Eminescu:

Și-n memorie-mi invită melancolic dulce cânt...

...Toate-n jurul meu sunt mute, preste murii ce-n vechime
Răsunau de imne sfinte, mușchiul verde se întinde.

Pe când freamătul pădurii și-unda dulce murmur sună...

Romantismul lui Asachi prinde și incantația misterelor
păgâne:

Parcă sfinte rugi suspină,
Ca acele ce în zori
Cântă vergurile-n hori...
(Jijia)

Deschizând, în fine, orizontului macedonskian, cerul
scăldat în apele Mediteranei:

Vă urez frumoase timpuri ale-Ausoniei antice,
Conjurată de mări gemeni, împărțite de-Apenin!
Unde lângă laurul verde crește-olivul cel ferice,
Unde floarea nu se trece sub un cer ce-i tot senin...
(La Italia)

*

Contemporan cu Eminescu, îndelungata viață a lui Hasdeu acoperă toată perioada de activitate a nefericitului poet și chiar o întrece cu două decenii. În ce privește poezia, el ajunge însă la maturitate încă pe vremea când Eminescu mai lupta cu dificultăți verbale de adolescență. Locul său este deci alături de un Heliade și Grigore Alexandrescu, de care îl apropie și impetuoșitatea romantică încă nealterată de sentimentul obsesiv, bolnăvicios al epocii eminesciene.

În poezia lui Hasdeu găsim acea răcoare ideatică și acea ariditate conceptuală, care pătrunsă de exaltările romantismului și având în plus, bineînțeles, subtilitățile de vis ale artei moderne, alcătuiesc trăsătura principală a operei lui Al. Philippide. Asemănările merg chiar și mai departe: în adevăr, e aceeași viziune de lirism dur, în care muzica gândită se transformă în sonoritate de percuții violente sau solemne; aceeași senzație de aburi uscați, – figurile simbolice, uneori stranii, poemul mereu bine gândit, înlocuind magia substanței poetice prin înariparea expresiei, printr-o adevărată decolare sonoră, spre amarul altitudinilor; vigoarea temerară, vitalitatea, ozonul suflesc, întretăiat de zborurile imaginare ale unor deprimări ideate, ce s-au provocat prin pura incantație a ideii romantice. Stâncile, gerul care se aspiră, focul primit ca o miruire pe creștet, azurul imens, pe care se proiectează inima, îmbătută de răcoare, sentimentul cu vibrații de lame tari, înariparea de pasăre de pradă, elanul cosmic, un autism superb, asperitățile nu lipsite de farmec ale expresiei, ca ecouri alpine, – peste tot simbolismul temelor (în sens romantic, nu impresionist) și irefragabila claritate a simbolului.

Nu este vorba, în acest mod poetic, de meditație, ca la Alexandrescu, de o emoționalizare a ideii, ci tocmai de idearea emoției parcă dintr-o pudoare a ei de a-și trăda căldura genuină. Emoția își comunică gândul întreg, ca să spunem așa, dar nu lasă sângele său propriu să curgă în palma noastră, rubinul său crud să ardă în cupă. Tot atât diferă modul și de poezia ideii, de tip Barbu, în care ideea se cântă pe sine sub cele mai stranii apeluri la concret și perfide convertiri ale lui.

Ca și Philippide, romanticul Hasdeu e programatic, și își definește astfel poetica sa:

O poezie neagră, o poezie dură
O poezie de granit,
Mișcată de teroare și palpitând de ură,
Ca vocea răgușită pe patul de tortură,
Când o silabă spune un chin nemărginit!

(*Versul*)

Peisajul său sufletesc se desprinde din atari viziuni:

În țări nepătrunse de-a soarelui căi;
Unde ursul calcă peste munți de gheață...

(*Muza*)

Traducând admirabil din Ovidiu (*Pontice*, III, 8), el trage tot un profit interior propriu:

Aicia blândă viță a strugurului dulce
Nu se-mpletește verde în jurul unui ulm,
Nici arborul nu-și pleacă mlădițele-ncărcate
De fructe pânguite sub luminosul cer:
Pelinul singur numai înform îmbracă șesul
Și nu rodește câmpul decât amărăciuni!
În aste văgăune sălbaticice și dure
Săgeata-nveninată e singurul condei
Ce scrie-n vastul spațiu poeme sângeroase...

(*Darul Dunării*)

Țara îi apare, în ritmul lui Alecsandri, dar mai încordat, mai oțelit, sub clima aspră:

Blândă toamnă dunăreană, desmierdându-ne s-a dus
Totu-i alb și-i rece totul; jos omătul, bruma, sus.
Moartă-i lumea cea albită, peste care, fără față,
Fără nori și fără soare, greu atârnă alba ceață.

(*Alb și negru*)

Tot prin încordarea strunei, emoția se obține brusc, la finalul unei strofe cuminti:

Se duce ciocârlia să cânte-n depărtare,
Acolo unde vara mai poate străluci...

Ce mai aștepți, poete? E ziua de plecare!
Vei mai cânta odată... dar numai nu aci!

(*Ciocârlia*)

Simbolica vitalitate:

Când arde soarele de Mai,
Când vântul iernii geme,
Mărețul brad pe-naltul plai
Stă verde-n orice vreme.

O rădăcină de colos
Și-a sfredelit în stâncă
Și de pe stâncă mai setos
Mai sfredelește încă!

De mult cu blocul de granit
El s-a făcut tot una
Și pe-amândoi neconținut
Îi zguduie furtuna.

Și lemn și piatră la un loc,
Verdeața-i ne-nteruptă
Aspiră ger, îndură foc
Cu trăsnetul se luptă!...

(*Bradul*)

Ideația în sens liric, cu versul de o transparență amară:

Privind tăcuta undă,
Pe gânduri am rămas
Cât este de profundă
La fiecare pas;

Și totuși izvorăște
Din depărtate văi
Apoi se risipește,
Prin mii și mii de căi...

Și dorul meu își are
Un soare născător;
Un cer fără hotare
Străbate și-al meu dor;

Dar prin întunecime,
Pe drumu-i răcoros,
El vine din nălțime
Și cald și luminos

O rază diafană
Și undele de-azur,
De nor și buruiană
Lovindu-se-mprejur

O sferă-nveninată
Înfruntă ne-ncetat
Dar flacăra-i curată
Și valul e curat!

(*Dorul*)

Prin încordările ritmului, aceeași idee, cu claritatea piscurilor reci, triumful naturii, jubilarea divină:

Nebun, nebun de mii de ori
Acel ce cată grâu și flori
Pe munții rătăciți în nori;
Sunt tari, sunt nalți, sunt de granit,
Dar fruntea lor ce triumfală
Abia rodește cu sfială
Un mușchi mărunț și otrăvit.

Priviți, priviți aceste văi
De râulețe și de căi
De busuioace și de clăi,
Brăzdate cu un curcubeu;
Se scaldă struguru-n lumină,
Și iese mierea din albină,
Și totu-i plin de Dumnezeu!

(Muntele și valea)

Autoportretul liric e durat din același material arid și simbolic, – și însăși stânca expresiei pare fulgerată:

Ați fost voi oare la Abrud?
Acolo-s munții o comoară:
În piatră dă ciocanul crud,
Mai dă, mai dă a suta oară,
Tot dă sălbaticul ciocan,
Zburând scânteii ca din balaur
Se sparge bietul bolovan,
Și-atunci din el s-alege aur.

Ce piatră tare fost-am eu!
Ani mulți Ursita ne-mpăcată
Mă tot izbea mereu, mereu,
Pân-ce m-am spart și eu odată;

Și din trecutu-mi spulberat
– Un bolovan în agonie –
Gemând, în lume-am revărsat
Odorul meu de poezie!

(Așteptând, X)

În zona de munte a poeziei lui Hasdeu, nebunii de mai târziu ai lui Bacovia, care la acesta vor umple parcurile și străzile,

– stau „falnici“, și „superbi“, în ospiciu, cu demonul ascuns în ei, cu auzul cercetat de glasul îngerilor și al lui Dumnezeu:

În jurul meu se-ntinde un petec de grădină
Cu flori și pomi, amestec de umbră și lumină;
Iar printre ele falnici, încet, nepăsători,
Pășesc, albind, ca spectri, superbii visători

Urechea-ți nu-i ureche. Tu nu știi că-ai în tine,
Ascuns în fundul minții, pitit în duhul tău,
Un alt auz ce-aude din sferele senine
Pe spirite, pe îngeri, pe însuși Dumnezeu!

(La casa de nebuni)

La bătrânețe, Hasdeu mai cerea Muzei un cântec, ce-l urmărea ca o obsesie, un cântec absolut, în care Dumnezeu răsună, sfâșiindu-și vitalitatea divină, emanând Arhanghelii atletici, în triumful Forței:

Un cântec, numai unul și cel mai de pe urmă,
Aș vrea să smulg din mine... Dar unde-i? Nu-l brodesc.
Acum îl simt aicia, și-l simt deja departe,
Și-l simt că-i pretutindeni, și simt că-l simt mereu.

Extazul mă răpește. Aud Divinitatea!
Mă-ntrebi: ce-s Eu? iubire. Mă-ntrebi: ce fac? iubesc.
De n-aș urzi, pe cine Mi-aș revărsa iubirea?
Ca să iubesc, Mă sfâșii, urzind din Mine lumi!

Arhanghelii din sânu-Mi porniți ca niște puncturi
De mii și mii de veacuri, apoi filtrați pe rând
Prin pietre și prin plante, prin animale oameni
Când se re-ntorc în Mine, triumfători atleți...

Materie și forță! Din forța cea supremă
Ce-i numai forță, una, monadă fără țarm...

*

Două epoci se pot prin urmare distinge înainte de Eminescu în istoria poeziei române: una străveche, a lui Dosoftei, către sfârșitul sec. 17, – cealaltă, peste o mare ruptură de timp, tocmai în partea întâia a sec. 19. Importanța lor, ca amploare și semnificație istorică, nu stă desigur în cumpănă. Cu toată valoarea lor documentară, în evoluția limbii literare, psalmii lui Dosoftei nu câștigă o semnificație propriu-zis poetică decât târziu, în ambianța modernă, când trăsăturile de prim ordin ale liricii argheziene se desprind din oglindirea în apa aceea bătrână, sfințită de vechime ca și de har. Și această oglindire, peste goluri de timpuri, prin pregnanța ei de alchimie a unor substanțe afine, este, în adevăr, sguđuitoare. Ieșind din izolarea și praful documentelor, psalmii și-au transfigurat „pajina slabă”, în țesătura de aur; aninate în sălciile vremii moarte, bucițele își vor trimite prin veac, de câte ori dorul adie prin ele, desferecarea sonoră.

Că timpurile s-au împlinit pentru anumite entități emotive, ținute sub vraja îndelungată a tăcerii, se poate vedea și din alt exemplu, al aceleiași perioade, cu umbră stranie în vremea noastră.

Sună, poate și mai surprinzător, în câteva ritmuri ale lui Cantemir, scoase la lumină de G. Călinescu, ecoul de mistere din versurile lui Lucian Blaga.

În Lupta dintre Inorog și Corb, Cantemir gândește câteodată liric, în rotiri ample, de traiectorii în declin, spre cercul de obscuritate pe care a căzut și pasărea moartă a sufletului dintr-o poezie a lui Blaga (ori poate se întâlnește la această fântână și călătorul cu dorurile stinse, care suspină în poemele lui Adrian Maniu):

Căci de multe ori pasărea înaltă și tocmai peste nouri
ridicată,

În fundul beznei necunoștinței pogorându-se, cade.

Alte dăți, declinul se interiorizează până la ermetism; sigiliile misterului, ca o pecete pe inimă, pe marea ei boală sacră, lasă numai jalea să cânte, cu ton discret, de alegorie pur spirituală:

Plecatu-s-au cornul Inorogului,
Împiedicatu-s-au pașii celui iute,
Închisu-s-au cărările cele neumbrate...

.....
Ce mângâiere i-a mai rămas? Nici una.
Ce sprijineală i-a mai rămas? Nici una.
Ce prieten i se arată? Nici unul.
Munți, crăpați!
Copaci, vă despicați!
Pietre, vă fărâmați!...

Starea de blestem e din același aluat magic-cosmic:

...Stelele să nu scânteieze,
Nici Galatea să nu lumineze;
Tot dobitocul ceresc glasul să-și sloboadă,
Fapta nevăzută, plecându-și, vadă...
Cloșca, puii-și risipească,
Lebăda lira-și sdrobească...
... Racul, în coaja neagră să se primească;
Capricornul, coarnele să-și plece;
Peștii, fără apă să se înece...

Paradisul faunic răsună parcă de bocetul destrămării:

... Lebedele, cântecul de pe urmă al morții cântau;
Păunii, de răutate ce vedeau, în gura mare se văitau...

Deosebit de edificatoare apar însă corespondențe abia atunci când servesc la descifrarea, în epoca pre-eminesciană, a sensurilor lirismului nostru modern. Constelația poetică a acelei perioade iradiază o lumină mult mai puternică decât străbate în

mod obișnuit prin pânza deasă a criticii actuale. În afară de faptul că Eminescu nu poate fi explicat dacă nu se ține seama de contribuția înaintașilor la structura sa intimă, în care descoperirile și invențiile lor s-au revărsat cu generozitate, – se găesc, în opera lui Heliade sau Bolintineanu, elemente lirice a căror valoare nu poate fi stabilită fără a se recurge la filtrul poeziei moderne, – și versul lor este nu o dată prefigurarea timpului nostru.

Ceea ce impresionează mai întâi pe cercetătorul perioadei pre-eminesciene e diversitatea bogată a instrumentelor, față de care, în adevăr, epoca următoare ar fi teribil de săracă, dacă lucrul nu s-ar compensa prin superioritatea și largimea lăuntrică a operei lui Eminescu și Macedonski. Iată cum *Epigonii* devin cristalizarea prețioasă a acestei conștiințe. Ajutat fără îndoială și de sentimentul de adorație a trecutului, Eminescu a presimțit valoarea aproape exactă a înaintașilor săi. Perioada era haotică, limba însăși se năștea greu, deși cu iuțeală de basm, în spasme și crispări care figurau monștri, încât sonurile pure se distingeau cu destulă dificultate în uruirea acelei producții de multiplicitate și eroism. Folosind intuiția poetică, Eminescu reușește să surprindă tonalitățile originale, izvoade ale focului prim, ce fac plăcerea noastră de azi (când gândea prin critic, el îl acuza pe Heliade, „apocaliptic”, de „versificarea unor abstracții pe jumătate teologice, pe jumătate sofistice”). Probabil însă că, așa cum noi am ajuns să analizăm cu măsura sensibilității moderne, lui i-a scăpat frumusețea poemului *Căderea dracilor*, acel tablou de nuntire mistică generală, din Empireu, precum și elegia subtilă din *Conrad*, azurul beat de lumină, care putea fi îndrăgit doar de Macedonski.

Acordându-i epitetul horatian „os magna sonaturum”, care în perspectiva viziunilor de laudă mistică ni se pare atât de nimerit, el intuia, ca adolescent amețit de entuziasme, în poezia lui Heliade, masivul:

„Vulcan puternic care cutremur în el poartă”

și care, cu razele de flăcări scufundat în adâncurile unei mări moarte, așteaptă ziua când:

„... deodată mândre, gândirile-i irump
Prin undele greoaie, prin apele de plumb”.

(*La Heliade*)

Iar în poemul reconstitativ îi închina strofa cu misteruri:

Eliad zidea din visuri și din basme seculare
Delta biblicelor sante, profețiile amare,
Adevăr scaldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeleș;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată
Și veghiaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Deprinderea lui Alexandrescu fiind intuită nu mai puțin just, filosofia istorică în fulgerări lirice:

... treaz de vântul cel sălbatec al durerii,
Palid stinge – Alexandrescu sânta candel-a sperării
Descifrând eternitatea din ruina unui an.

Și dacă pe Bolintineanu îl voalează în perifriza debutului, permițându-ni-se doar o pătrundere difuză în personalitatea lui, vibrarea strofei eminesciene lasă totuși să transpară și melodia depărtată a adevăratului suflet al poetului:

Pe-un pat alb cu un lițoliu zace lebăda murindă,
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blândă –
Vieața-i fu o primăvară, moartea-o părere de rău;
Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare,
Și din liră curgeau note și din ochi lacrimi amare
Și astfel Bolintineanu începu cântecul său.

*

Greoi la început, rupând armonia versului din limba prozei, psalmul sub formă de *Sonet* al lui Cipariu înaintează victorios spre limanul poetic. S-ar părea că un suflet stihial se prefiră prin

roca învinsă, și odată ajuns sub lumină, aburii lui se înalță, vertical și sigur, spre cerul eternei poezii.

În sensul spiritualității grafiei, acest sonet pare meșteșugit plastic, având ceva din ornamentația în aur a inițialelor pe manuscrisele de pergament. Expresiile par sculptate în albul paginei, evlavie fiind ea însăși stilizată:

... Gemme și aur din comori bogate
n-am să-ți aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ție-ți e-nchinată
deși n-o vezi în sânul meu cum bate

Ție-ți trăiește ea și ție-ți moare,
tu singur ești al ei patron în lume,
pe fagi, pe ceri, pe piatră și pe floare,

Scrie-ți voi, Doamne, lăudatul nume,
ca să rămână până când un soare
va fi pe cer și marea va să spume.

Diletantismul, jocul, cerebralitatea, forma bătrânească, ce se resimte parcă de tremurul mâinii, parcă friabilitatea sublimă din sonetul lui Blaga *Cănele din Pompei*, totul se convertește în nădărușul strălucitor al sensibilității.

Familia, nr. 12, 1966; nr. 1 1967

DE LA G. CĂLINESCU LA HELIADE RĂDULESCU

El însuși personalitate atât de complexă încât, începându-și rândușurile „definitive“ despre Heliade Rădulescu*, îl plasează ca a doua mare figură multilaterală a literaturii române, după D. Cantemir – istoricul literar G. Călinescu poate fi desigur așezat pe al treilea loc în această supremă serie. Bineînțeles atari grupări valorice sunt oricând amendabile sau chiar contestabile, un Iorga sau un Blaga, spre a nu ne mai întoarce la Hasdeu, revendicând la rândul lor drepturi pe deplin justificate.

Ca întotdeauna, G. Călinescu recurge și de astă dată la virtușurile lui literare, care dau atâtă farmec (chiar și iritabil uneori) scrierilor sale, pentru a descrie figura morală, artistică și fizică a celui „istoricește portretizat“. Avem astfel, potrivit metodei criticului, un Heliade reconstituit prin înșeși versurile de semnificație biografică, preferințele mergând către ceea ce, în expresia heliadescă e plastic și adesea grotesc. Humorul călinescian, omniprezent în întreaga-i operă științifică și beletristică, se manifestă cu același amestec de maliție și umanitate înțelegătoare, și de bună seamă, portretul – sub această lumină care scoate în relief trăsăturile ce duc spre caricatură, se realizează: doar că trebuie să-l iei la modul „călinescian“. Ajunge o comparație între felul grav, atât de riguros științific, al lui D. Popovici, de a ataca problemele de istorie literară în chestiune, și metoda „artistică“, docta intuiție creator deformatoare a lui G. Călinescu, spre a descoperi temeșurile unui portret chiar al marelui nostru cărturar – poet de astăzi.

* G. Călinescu: *I. Eliade Rădulescu și școala sa*. Text stabilit și adnotat de Al. Piru, Editura Tineretului, 1966.

Dacă încă, cu această metodă, ispititoare probabil în ochii cititorului estet (care poate gusta pe bună dreptate cele trei povestiri pașoptiste ale autorului), revoluția de la 1848 sau înmormântarea lui Heliade apar supuse tonalității caragialești, nu e mai puțin adevărat că formulările propriu-zis critice ale lui G. Călinescu străbat cu succes prin „metodă”. Vorbind despre vastitatea precară a formației intelectuale heliadești, criticul notează: „Inteligența înăscută îl ajută să gândească singur, pe sugestii simple”; sau, după ce constată despre autorul construcțiilor poematice temerare că „Eliade e un mistic la modul dantesc, cu uriașe viziuni profetice”, G. Călinescu sintetizează poezia înaintașului său într-o formulare de o pregnanță strălucitoare ce-i e caracteristică, atingând miezul problemei: „Dacă se poate face o comparație cu *Comedia*, atunci poezia lui Eliade este aceea din *Paradis*, lirică extatică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripția, lăsându-se esențele materiale, profunzimile, lucirile, efluviile și sonurile. Poetul a intuit jubilația sacră, hora elementelor pure și e întâiul autor de laude”.

Pe această linie, observațiile comparatiste ale lui G. Călinescu sunt admirabile, istoricul literar „jubilând” el însuși prin meandrele complicatei sale culturi, deși uneori anumite apropieri de domeniul plastic ni se par hazardate. De pildă, oricât de nimerită ar fi comparația picturală a unor versuri din Heliade cu un tablou de Troyon (în ale cărui peisaje romantice, de fapt domesticitatea vitelor se încarcă de realismul poeziei), caricaturile prozastice ale aceluiași Heliade sunt arbitrar definite cu ajutorul lui Hogarth și Daumier; s-ar fi convenit aici o mai aplicată analiză critică a prozei lui Heliade. În concluzia sa asupra scriitorului cercetat, semnalând nu fără plăcere că „pamfletarul pune și în versuri aceeași gesticulație măscăricioasă”, G. Călinescu dă următoarea judecată de valoare: „De n-ar fi trebuit să înceapă totul și să-și cheltuiască energia în lupta pentru

formația limbii din învălmășeala căreia nu putea vedea limpede adevărata poezie, Eliade ar fi putut deveni un foarte mare poet”.

Ceea ce i se poate deci reproșa istoricului și criticului literar, care s-a ocupat cu evidentă afecțiune și fulgerătoare intuiții de Heliade Rădulescu, este tocmai lipsa sa de străduință în a dezvălui pe „foarte marele poet”, care totuși există, și fără precedența căruia însuși Eminescu, în ce are el mai mare, n-ar putea fi istoricește explicat.

*

Cu Heliade Rădulescu suntem în plin romantism major. Nu numai concepția despre poezie a acestui vizionar se încheagă din fantasmе cosmice și mistice, ca la englezul Milton, pe care de altfel l-a imitat în *Anatolida* sa, dar acum poemul își durează o plasmă de suavități și de curenți puternici, adevărată muzică de rotiri astrale.

Ca mijloace de expresie, Heliade e încă adeseori un primitiv; termenii lui diformi ori originali, precum: a se esmulge, încentrare, a se înface, coborământ, estime, unime, denotând apetență metafizică, ajung să câștige însă, în curgerea de armonii a poemului, un anumit farmec tocmai al primitivității, ca monstruozițările din pictura lui Bosch sau Memling (delicate monstruozițări, dintr-o teratologie lexicală uneori atât de simpatică aflăm și la Bolintineanu), îngerii și demonii ce populează din belșug fantezia lui Heliade au de altminteri naivitățile și grotescul acelor geniali primitivi. Monștri de cuvinte asemănători cu cei pe care i-am citat mai sus vor reapare, în poezia noastră, o dată cu traducerea dantești ale lui Coșbuc, cu care corespondența se poate lărgi până în inima viziunilor. Dar suflul divin (în sens dantesc) și suflul mitic din poezia lui Heliade sunt de o prospețime care nu va reînvia curând. Nici la Eminescu – ai cărui îngerii-stele, ce i-au înfierbântat imaginația și visul tinereții, vin desigur din influența heliadescă, – nu vom regăsi starea de beatitudine imnică și ruptura morală din *Căderea*

dracilor. Heliade e mai grav în ideile sale poetice, decât toți urmașii, căci el atinge, halucinat de chemările misterioase, pragul ultim al mitului, acea zonă ideatică pură, visată de romantici, în care germinalul și divinul scapără valuri de scânteii ale focului primordial. Reconstituind poematice mitul androgenului sau laudând simetriile paradisului, cântând Fecunditatea primă sau sfâșierea universului moral, aripile lirismului lui Heliade au un avânt unic în poezia noastră. Și dacă de cele mai multe ori instrumentul artistic heliadesc e grosolan și nu scoate sunetele voite, o dată cel puțin, în *Căderea dracilor*, expresia culminează, focul arde intens și cântă cu răsunset celest.

Asemeni tuturor romanticilor, Heliade mărturisește cu patos a fi gustat otrava:

Și-orice amar al vieții până în fund băui.

(*Visul*)

Sursa răului o învăluie însă în negurile eterne ale tainei, pe inimă purtând inscripția cu cheie pierdută:

Trecutul pentru mine ștersese orice părere,
Și orice suvenire adânc mă sfâșia
Iar viitorul groaznic îmi prevestea durere;
Nădejdea mă urâse încât nici n-amăgea.
Vream să desfac cu lumea oricare legătură,
Să fiu slobod în toate, să fiu numai al meu:
Dar mă ținea într-însa o singură făptură
Ce-mi răsfrângea în lume pe însuși Dumnezeu.
Taina aceasta vecinic la om nu va fi zisă:
În inima-mi sdrobotită în flăcări este scrisă
Ce și a ei țărână în veci o va-ncălzi;
E scrisă într-o limbă, aci necunoscută
Pe inima-mi ce geme și care-n veci e mută
Și singur numai mie mi-e dat a o citi.

(*Visul*)

În ultimele versuri se distilează tăria clasicității, grava simplitate prin clarul căreia străbat profunzimile sentimentului.

Jignit pe pământ, poetul are firește latitudinea facilă de a-și lua zborul spre intermundii, unde îl așteaptă o climă eteree, laptele strălucitor al abisurilor:

Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,
Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc;
Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,
Se scaldă în lumina eterului ceresc.

(*O noapte pe ruinele Târgoviștii*)

Serafimi, Heruvimi, genii stelare îl atrag acum, prevestind dezlănțuirea de erotism a îngerilor eminescieni:

În sfântul meu nesațiu, delirul meu cel mare,
Pe dragele ființe ardeam să le privesc
Și s'aprindea în mine o naltă înfocare
De ele să m-apropii și dorul să-mi vădesc.
Ele fugeau de mine și-n veci mi-erău de față;
În veci eu după ele eram neobosit;
În goană-ostenitoare ele mi-erău povată,
Dar să le-ajung vreodată în veci mi-a fost oprit.
Fantome de nădejde, ființe-aeriene
Și fără de amestec cu cele pământene!

Deprins cu făpturile diafane, el le poate regăsi chiar și pe pământ:

Blând Serafim! o Înger! ce este-a ta solie?
Care îți este slujba? Ce vrei aicea jos?

O îngerime difuză e în natură (alcătuiind în poemul respectiv al lui Heliade substanța morală a eului, *Mângâierea conștiinței și Mustrarea cugetului*):

Pe la fântâni m-așteaptă, cu unda se răsfrânge,
...Cu valea îmi răspunde, cu patima mea plânge...

Viziunea izbucnind chiar, atunci când e cazul, în arderi violente:

Și când fumează munții vulcanul când turbează,
Când flăcări rotitoare până la ceruri zbor,
Când tremură pământul, văzduhul schioteiază.
Al meu suflet te vede în orice meteor.

(Serafimul și Heruvimul)

Din țesătură romantică e și imaginea fulgerării geniului,
într-o exaltare a virilității ce prevestește pe Macedonski:

Sublim este bărbatul când intră în el geniul
Cereștilor voințe! și inspirat îl mișcă,
Materia frământată în neastâmpăr sacru
Și-ncinge carne, minte! E alt Enoh ce zboară...

(Michaida)

Tot virilă, extazierea mistică în fața îngerului se poate
socoti ca tipic heliadescă:

Își ațintise mintea către Omnipotență
Și ochii pe icoană, a cărei cerești raze
Împrumuta puterea aceluia dulce înger
Ce-alină orice cuget și-n armonie sacră
Pe cuvioși adoarme după fierbinte rugă.

(Michaida)

Căci față în față cu Omnipotența, creatura însăși participă
la grandoare, sensibilitatea se desăvârșește, sporind tăria focului
lăuntric.

În *Anatolida* această sensibilitate amplifică orizontul
poetic, suflul sublimității străbate prin tonalitatea de imn a
versurilor:

Materia inertă și vagă și informă
Se pune în mișcare. E plin, plin este cerul

De gloria-ți eternă, și peste tot splendoarea-ți
Prin mine se revarsă suavă, lină, blândă.
Arhangheli ai Puterii! voi Elochimi, la faptă...

Nuntirea cosmosului e invocată cu patos și străvezimi
angelice:

Puteri primordiale, principii, Elochimi,
La nuntă, la creare sculați! suntem chemate;
Prunci-îngeri ai răcorii, cu aripi diafane...

În același ton de ditiramb, în care sună vocea Apelor
dornice de a se naște din răcoarea îngerească și de a se întrupa în
golul oceanelor și în baia nupțială care-l fecundează, pământul
însuși e chemat:

Apari ca o mireasă, o Mater Terra sacră,
Prepară-te de nuntă...

Apoi cântă Astrele:

Focare arhicentre de raze, de splendoare,
Planeți, astre, luceferi, sisteme de lumină,
Să laudăm pe Domnul!

Glorificând divinitatea, apar Peștii și Paserile:

A Domnului iar voce, răsună peste ape,
Și aerul și marea se umplu de viață;
Dau ramuri zoophite, polipii iau simțire...
...Cântați, din aripi bateți, ființe zburătoare,
Nălțați în ceruri imnul prin cântecele voastre;
Voi, notători, asemeni jucați-vă în ape,
Umpleți cuprinsul mării, câmpiile eterii;
Sunt binecuvântate a voastră tinerețe
Și candizii fiori.

Din miile de guri ale țărilor și ale Terrei, Imnul Creațiunii
se încheie într-un final de apoteoză:

Glorificați pe Domnul, Puteri, Elochimi, Îngeri,
În harpele serafici cântați, preainălțați-l;

În cer și pretutindeni răsune: osana!
Lumină, întunerec, puteri și elemente,
Sori, astre și luceferi, răsune firmamentul
De laudele voastre.
...Materie și minte, cântați lauda mare
Cântarea creațiunii, panhymniul ființei!

Tot acest material poetic, ce cântă germinarea și chiar el în stare germinală, deschizând într-o formă atât de spectaculară orizonturile lirismului lui Heliade și oferind posterității un masiv presărat de agreste culmi, peste care plutește briza întâielor Ape, pare să pregătească sunarea de evlavii, care își desfac într-o armonie supremă undele:

Înalt, mai sus de ceruri, la tronul Preamăririi,
În sfânta atmosferă-a luminii celei vii,
Unde fântâna vieții și râul fericirii
Adapă, răcorește cereștile câmpii...

În *Căderea dracilor* imaginația poetică atinge un maximum de tensiune; limba de frăgezimi figurative și abstracțiuni siluite vibrează la modul poeziei pure. Tonalitatea de imn se acoperă de plenitudinea sentimentului și chiar dacă viziunile sunt mai haotice, neavând acea precizie de cristal, acea esențialitate dantescă, valoarea lor rămâne de neprețuit.

Nu se înalță un paradis de decoruri, ci un tărâm moral, de neprihănire și slavă, sorginea vieții și a fericirii în sensul sensibilității celei mai organizate. Versurile care cuprind substanța emotivă și o figurează poetic, fără a o estetiza, ci păstrându-i etosul, sunt de o expresivitate atât de proaspătă și de spontană, încât mustul limbii scaldă cuvintele:

Și duhul mângâierii burează caldă mană,
Mărgăritează vecinic prea sfintele sădiri;
Și dragostea răsare, a îngerilor hrană
Ce-întreamă în ei pacea și naltele sfințiri...

Dar chiar și decorul, atunci când viziunea recurge la exterioare, se impregnează de imn – și amestecul de poetizare în genul „adamantelor“ și „amarantelor“, și de putere lăurtric vizionară, ca a celui „verzit de bucurii“, revelează plinul elevației lirice:

Pe muntele de aur, în stânci de adamante,
Cu pulbere de stele verzit de bucurii,
Umbrat de chedrii slavei, florat de amarante,
Și unde rodesc falnic virtuți și veselii...

Dulceața ce emană din sonoritatea italică a unor versuri e în adevăr rarissimă și se integrează ca un bun propriu poeziei noastre, precum în citatul:

Umbrat de chedrii slavei, florat de amarante...

Pentru ca deodată, un alt vers să deschidă porțile celei mai luminoase zări spirituale:

În liniștea adâncă a nevinovăției...

Așa cum în *Balada Sburătorului*, mersul exterior al poeziei se oprește și curgerea interioară e de o finețe și de o concentrare eleată:

Tăcere este totul și nemișcare plină...

Iar mesajul care se desface din acest germen are și el transparența și stimmungul mării odihne a contemplării:

Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morile au stat.

(Aici s-ar putea face apropierea de peisajul lui Hobbema.)

Suntem în zona sublimului lirism eminescian din *Sara pe deal*, în stagnarea sa terestră contemplativ-sentimentală; așa cum

rotirile și peregrinările angeloidelor astre din zona sublim-vizionară a lui Eminescu are, fără îndoială, ca sorginte sau ca precursor pe „foarte marele poet“, care a insuflat versului românesc puterea formală a întrezăririlor lui Mallarmé, ce constrânge aici substanțe poetice de o densitate și de o vibrație neîntrecute:

Cerești, eterii trombe în spațuri răsună,
Puteri, tării de îngeri zbor repezi și sosesc;
În preajma celui Vecinic smeriți toți se adună,
În dragoste, ascultare, mărirea lui privesc.

Văd toți pe fiul Slavei stăpân pe vecinicie,
Și cunoscut se face Cuvântul preste tot;
Prin el dragostea crește, se-nalță imnuri mie;
De laudă, mărirea un glas cu toții scot.

Și geniuri și duhuri și minți, virtuți multime
Se-ntrec să se închine la marele Cuvânt,
Prin el să se-ntărească în toată-a lor estime
Și-ntr-însele să cheme al lui coborământ.

O sărbătoare nouă în ceruri se serbează;
Trag toți întru sfințire, aduc carul cel viu
Ce arde de lumină și de științi derază,
Ce totul e vedere, și pun pe-al Slavei Fiu.

A lui de flăcări roate pornesc înaripate:
Sunt Heruvimi prea repezi ce-n mii de ochi lucesc;
Și vârstele veciei, la dânsul înhămate,
L-Apocalips supuse, spre veacuri propășesc.

De îngeri miriade preced și îl urmează
Și carul naintării pornește neoprit
Din iute în mai iute; și-n drumuri însemnează
Al lumii plan simbolic deatuncea preursit.

Tăria ocolește în sfânta armonie
Și cerurile toate de slava-i se-implinesc:
Dreptatea, adevărul, lumina, bucuria,
Se nasc în a lui urme și cresc și se-nmulțesc

Iar duhurile-ntr-însul, în nuntă îngerească
În râvnă se mărită arzând ca mii de sori:
Ființi mai multe una se-adun să se unească,
O flacăra din flăcări, volvoare din volvori,

Al păcii duh e una cu-al dragostei, blândeții,
Cu-al dragostei și-al păcii îndată se unesc
Și al înțelepciunii și-al naltei frumuseții,
Și toate iar în Domnul și cresc și viețuiesc.

Tot este viu în ceruri și totul e viață,
Și-o sfântă armonie și o unime fac.
Un plan e tras deatuncea, și totul ne învață
Că sufletele noastre tot astfel se înfac.

Tot astfel se mărită, tot astfel se-mpreună,
Așa purced și astfel solia-și împlinesc,
Așa-ntr-ale lor dragosti ca flăcări se adună
Și tot așa ca raza la centru se-ntrunesc.

(Căderea dracilor)

Heliade a dăruit poeziei române, prin câteva fragmente ale sale, avântul imnului și fiorul misterului, de o vigoare și de o bogăție memorabile.

Familia, nr. 11, 1966

BLAGA ȘI ARTISTICUL SAU DE LA FILOSOFIE LA DRAMĂ

„Nur weil das Seinsverständnis das Endlichste im Endlichen ist, kann es auch die sogenannten „schöpferischen“ Fähigkeiten des endlichen Menschenwesens ermöglichen“ – Heidegger. Kant und das Problem der Metaphysik, (p. 219).

S-a spus adeseori că poetul Lucian Blaga a purtat mirajele lirismului în teatrul și în filosofia sa, socotindu-se că prin aceasta se prejudiciază atât dramaticul cât și teoreticul. Iată o afirmație nu tocmai exactă, care are la bază confuzia între lirism ca atare și narcisismul liric al gândirii blagiene, omniprezente. O infuzie de lirism nu s-ar fi putut cu adevărat produce decât în cazul când Lucian Blaga ar fi un veritabil liric; iar cât privește aserțiunea că dramatismul operei sale de teatru ar lăncezi în ape lirice, ajunge să i se opună chiar acuza contrară, ce s-a făcut, teatrului blagian, că ar fi prea tematic, în genul lui Ibsen dar și mai abstract, fixat pe idei și mai pure, de modă expresionistă, pentru ca să se răstoarne astfel teza lirismului, a poeticii inadecvat, – lăsând pe spectatorul acestor dispute ale criticii în juste nedumeriri. Prejudicios, în cazul că real – ceea ce rămâne de dovedit – ar fi apoi lirismul, dacă sistemul teoreticianului minus-cunoașterii și categoriilor abisale ar suferi de anume vicii de natură poetică, licențe care să mineze însăși substanța filosofiei. Acuzele de poetizare se sprijină însă, aproape în totalitatea lor, pe criterii de expresie, atunci când stilul filosofic al literaturii noastre nu a atins mai adâncă limpezime în frumusețe, cum în teoria gândirii dogmatice.

Eroarea din o astfel de formulare pare a-și avea izvorul în confuzia generală dintre artistic și poetic, spre a nu aminti deocamdată și pe aceea, mai centrală și deci comportând și mai

numeroase riscuri, dintre mitic și poetic. Fiindcă sub unghiul tricotomiei teatrului, filosofiei și poeziei, opera lui Lucian Blaga e în mod izbitor dominată de artistic, adică de valori reprezentate cu scopul de a trezi o experiență emoțională (folosind termenii unui Emil Utitz). Însă nu atât în sensul formal, al unui echilibru lăuntric de rezonanță tehnică, în sensul stilistic, (redând de astă dată termenului accepția-i curat literară), – dar mai cu seamă și în primul rând în sensul structurii însăși a personalității lui Blaga, de creator și deopotrivă contemplator al fenomenului de artă. Sens mai complex și mai intim, mai dinamic, în care personalitate și operă formează o singură structură, un aliaj indestructibil. Într-o atare semnificație se poate spune că Lucian Blaga este expresia deplină a artistului ca artist și totodată un tip reprezentativ al culturii noastre. Pentru desăvârșirea acestei personalități s-au unit, în spiritul său, universalitatea gustului, de o clară adâncime și cu dimensiuni proprii, efulgurante, prinse în antena sa metafizică; extraordinara putere de analiză a fenomenului de artă în sensul transcendenței ca și al materialității lui; arhitectura eterată pe care gustul și-o creează în pătrunderea-i critică – și toate rarele virtuți ale inteligenței sale artistice stau sub cupola plină de ecouri a unei culturi care nu e mai puțin universală, luminându-se perpetuu de reflectorul estetic-metafizic al sensibilității. Perfecțiunea și aplicația gustului la artele vizuale propriu-zise (Blaga a dat cele mai bune pagini de critică plastică și analiză a picturii în limba română) sunt de o mare importanță, deoarece nici o adevărată estetică (cum nici o adevărată conștiință estetică), legându-se atât de strâns de problema stilurilor, nu poate înflori mai exact decât pe marginea artelor plastice. Căci în timp ce teoria și critica picturii conduc pe calea cea mai directă la o estetică, deși caracterul mai general al poeziei îi permite acesteia să absoarbă cu neistovită putere de asimilare și disoluție elementele altor arte, cum și idei ori abstracțiuni goale, și să încerce relații cât se poate de nebănuite cu metafizica, pe când caracterul picturii e mult mai specializat și mai artistic, sau poate tocmai de aceea.

Pentru a mări precizia celor expuse, este bine să se sublinieze că, fără îndoială, egal de gravă confuziei dintre poetic și artistic ar fi aceea între stilistic și artistic, primul din acești doi din urmă termeni având o cuprindere mult mai largă. Distincția dintre ei nu va face decât să scoată în lumină intimele lor raporturi. Dacă se evidențiază prin urmare cu precădere sensibilitatea artistică, apare clar că numai prin ea se ajunge la descoperirea stilurilor oricăror fenomene de cultură. De nu principial, însă practic nu prea e imaginabil cum s-ar putea petrece un proces invers celui al proiecției impresionismului din pictură asupra impresionismului fizical. Intuiția estetică mai lucrează oare acolo unde opera de artă încetează de a fi? Dacă barocul tragediei franceze, al muzicii lui Bach sau al picturii lui Rembrandt ar fi abolit sau doar pus în paranteză, printr-un fel de reducere fenomenologică, ar mai exista pentru noi barocul gândirii lui Leibniz? Conștiința stilistică, sensibilitatea stilurilor, nu pot veni decât din și prin conștiința estetică, sensibilitatea artistică. Nu numai atât, dar atunci când stilisticul este aplicat asupra unor generale fenomene de cultură, el poartă asupra lor ceva din pulberea auriferă a operelor de artă care în prealabil s-au avut în vedere. Se observă deci ușor că pasiunea stilistică trebuie să fie un semn al pasiunii artistice mai mult decât al celei sociologice sau metafizice. Iată cum artisticul structural din Lucian Blaga se revelează în plinătatea lui. Oare fervoarea cu care filosofia lui Blaga slujește și laudă creația de cultură, în mister și pentru revelare, pierzând rând pe rând, la un examen scrutător, aparențele religiozității, nu este o fervoare închinată îndeosebi creației artistice, artisticului? Cum vom încerca să vedem cu alt prilej, lipsită – cel puțin în sensul creștin – de religiozitate, opera blagiană este străbătută oare de un fior religios al artisticului?

Și merită să se adauge aici observarea că aforismele lui Blaga, acolo unde de obicei, sub stringență, se arunca privirea cea mai degajată asupra lumii, nu au vreo valoare morală sau

psihologică, ele fiind avid absorbite de același Weltanschauung estetic-metafizic și apropiindu-se astfel de cele care îi corespund, ale unui Novalis, ale unui Schopenhauer, ale unui Nietzsche sau, în fine, ale unui Valéry, deci mereu nume care strălucesc sub steaua sensibilității artistice.

Pe Goethe îl stăpânea demonul poetic, dar – așa cum el a mărturisit – demonul poeziei era la rândul său stăpânit de măiestria de împlânzitor a lui Goethe însuși. El nu și-a împlinit viața în mod poetic, în robia demonului, ca Byron, contemporanul râvnit, ci a răsfrânt, a consumat în operă toată poezia, și-a înlănțuit demonul poetic al vieții în opera sa. Urmând marelui model, Blaga și-a subjugat demonul artistic prin artistic chiar, fiindcă niciodată o operă a literaturii noastre nu a crescut mai exact armonizată și mai plină de semnificații artistice, cum această tricotomie consubstanțială de trilogii prudent rotunjite. La rândul său, Lucian Blaga a refuzat vieții lui artisticul, l-a încătușat cu puteri magice în operă și nu l-a împlinit, așa cum un Oscar Wilde sau un Matei Caragiale și-au lăsat viața robită demonului artisticului. Dar totodată deosebirea de modelul weimarian sunt imense, căci pe Goethe îl stăpânea demonul complex al poeziei, el era poetul prin excelență, el era un afectiv, nu numai un om al simțurilor, deci gândirea lui țâșnea prin substanța prodigioasă a sentimentelor, și cu toate că a avut, în viață, multe trăsături de tip amoral, afectivitatea lui creatoare a străbătut până în zonele absconse ale moralului. El trăia o tipică religiozitate de poet, ce Blaga o numește religiozitate-fior. În schimb, Blaga însuși, privit în totalitatea personalității sale, e un neafectiv, el este, în adevăr, într-un fel, un om numai al simțurilor, când nu al gândirii abstracte și al sensibilității metafizice. El substituie afectivitatea creatoare din complexul general al lumii valorilor, prin emoționalitatea artistică ce stă sub principiul monarhic-tiranic al valorii estetice. Și mai departe chiar, Blaga poate fi considerat ca un artist indirect, provocat la creație de starea contemplativă, încât creația sa vine dintr-o stare

secundară și nu dintr-o experiență afectivă originară. Între simțuri și gândire abstractă, la marele Goethe (doar ca o limită ideală spus, căci – la abstractul propriu-zis, pur și indiferent, gândirea goetheană nu a ajuns niciodată), e plinătatea afectivă, morală, în care se resoarbe, ca într-o rară sensibilitate a concretului (în sensul de pornire spre concret, de comuniune cu el), gândirea sa teoretică. Sensibilitatea atât de magnetică a lui Lucian Blaga nu ține de poezie, ci de artistic, el rămâne neconținut, în filosofia sa, un a-moral, el e nu a-religios (spunem aici cuvântul sub rezerva de a vedea ulterior dacă este totuși posibilă o religiozitate a artistului, la Blaga), el e un artist pur. Una este dimensiunea pe care o câștigă artisticul prin afectiv și moral, și alta aceea dobândită prin sensibilitatea metafizică, – și aceste dimensiuni nu se compensează. Ceea ce trece drept poetic, în general, la Blaga, și ceea ce mai ales a fost socotit poetic în filosofia sa, e de fapt un dor metafizic, o emoție metafizică pură (distinctă de dimensiunea metafizică pe care poate să și-o însușească un sentiment și care nu este în fond decât infinitul, absolutul în care sentimentul se revarsă), emoție la care face totdeauna aluzie o terminologie care a speriat pe detractorii sistemului blagian, și care fără a fi deloc lirică – sugerează liric. Poeticul trebuie considerat, în adevăr, aici numai aluziv, și miticul de asemeni, căci gândirea filosofului Blaga e perfect teoretică (așa cum a lui Goethe nu a fost nicicând), științifică și niciodată mitică. Or, Goethe nu era numai un poet, dar și un mitic. Distingând însă din nou planurile: gândirea mitică e reală (conținuturile ei sunt concrete și vii, organice, dinamizate), ea angajează existențial, în timp ce gândirea poetică e ireală și lasă totdeauna loc unui dialog în poet, ea este un joc de dedublări și distanțări subtile, într-un alambic cerebral. Acolo unde Blaga rămâne totuși un poet, el nu e propriu-zis un liric, ci un artist al gândirii poetice. Gândirea poetică fiind ireală, cu multă îmbibare magică, dar neînfrățându-se totuși ca o gândire sentimentalizată, ci exsanguă, pură.

Posedând o gândire deloc mitică, așa cum era cea a lui Goethe, teoreticianul fenomenului originar (între spiritul lui Goethe și teoria sa nu mai rămâne de străbătut nici o distanță, Goethe vedea fenomenele originare, ele trăiau pentru el mai real ca realitatea aparentă, ele îi erau concrete, palpabile, îl angajau într-o lume inversă, de esențe insondabile, la care el participa cu toată existența sa, cu tot complexul său afectiv), ci o gândire adecvată metodelor strict științifice, cosmologia blagiană din *Diferențialele divine* ar fi putut prea bine să fie expusă în termeni excluși oricărei metafore, oricărui simbol de coloratură mitică.

Stăpânindu-și propriul său demon, Blaga stă sub umbra lui Goethe și prin conștiința adâncă a acestei extraordinare ordonări lăuntrice, căci nu ca un divertisment a scris el despre Daimonion. Cum vom vedea apoi, prototipul geniului artistic, ce are locul central în sistemul și opera lui Lucian Blaga, e tot de natură goetheană, deci atât personalitatea artistului cât și structura operei se află angajate într-un sens ce se desprinde din marele model, fiind vorba aici bineînțeles atât de influențe cât și de afinități. Pe de altă parte, prin direcția metafizicii sale estetizante, înțelegând prin aceasta nu numai condiții generale și formale, dar chiar scufundarea pasionată în inconștient, cum și prin ironia „mitului“ său, Blaga este un romantic. Privit numai prin aceste lentile, sămburele goetheanic blagian explică fructele sale romantice.

Din punct de vedere artistic, *Eonul dogmatic* este, în sensul perfecțiunii, cea mai pură operă a spiritului românesc, așa cum e pură o tragedie de Racine, o fugă de Bach. Dacă nu e și cea mai plină, cea mai bogată, căci o devitalizare de cristal o caracterizează, ea e însă, fără îndoială, cea mai perfectă, lăsând la contemplarea ei în lectură, impresia unei idei poetice de proporții neobișnuite. Și, în adevăr, într-un anume sens, *Eonul dogmatic* poate fi socotit ca simbolul imens, monumentul ideii poetice. Dacă teoria poeziei trebuie să lucreze cu esențe, să pipăie poezia în sine, simți că aici ești în imediata vecinătate a acestor esențe.

Dacă poezia ar fi cunoaștere, ea ar fi cunoaștere dogmatică, cunoaștere extatică, o minus-cunoaștere, căci poezia nu reduce niciodată misterul, ci destinul ei e tocmai de a-l potența. Metafora revelează, dar – încărcată de substanță magică – ea se întunecă sau, de s-ar putea spune, se transfigurează într-o lumină neagră. Trandafirul poeziei e trandafirul negru, fatal, cel căruia i se potrivesc versurile lui Platen:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben...

Căci sintezele poetice se fac printr-o vrajă bine disimulată și totuși străbătătoare până la noi, a cuvintelor ce le despart și le apropie, în același timp, secreta lor antinomie, ca sub puterea unui păcat suav. Jocul este spiritual și baroc. Întocmai gândirii dogmatice, gândirea poetică înseamnă o stranie sinteză, o inadecvare adecvată a termenilor, nu prin abolirea logicii, ci prin transcenderea ei, presupunându-se astfel poziția inițial logică și ecoul pe care ea îl păstrează după depășire. Stringența acestor antinomii fragile stând ca sub puterea unui magnetism spiritual, sau puterea cătușelor diafane de substanță magică, dar și impulsul interior al cuvintelor, al ideilor chiar, inconștientul lor de monade, erosul lor fără nume și deci greu de mister, o anumită perversitate a cuvintelor ca și a ideilor de a se uni. Pe planul gândirii, un atare mod de sinteză, care e o judecată antilogică, poate duce la dogmă. Însă poezia nu e judecată. În partea ei spirituală, deci nu în materialitatea cuvintelor (sonoritate, grafice etc.) substanța poetică este formată din reprezentări simple, lanțuri de reprezentări sau sinteze de reprezentări. Or, ca să invocăm pe un Rickert, reprezentarea nu e cunoaștere. Transcenderea logicii, așa cum se întâmplă în poezie, e o scoborâre la Vârsta de Aur, când încă nu era judecată, ci numai reprezentarea domnea în mintea umană, însă această scoborâre nu are caracter poetic decât pentru motivul că, acum, poartă cu

sine amintirea logicii. Logica nu ca funcție cognitivă, ci ca o vrajă, încât ceea ce e sterp și gol în stringența gândirii se transformă în ceva plin, concret și implicit, deci în ceva care poate să fie și să nu fie, amintire a unui ce real sau a unui ce iluzoriu. Se înțelege, așadar, de ce înainte de a fi fost logica nu a fost nici poezia. Pentru că în poezie, când se spune „focul îngheață“, ceea ce ar fi o judecată, sensul e de fapt de pură reprezentare: „focul de gheață“, ceea ce se situează în afara veracității sau falsității, dar în tot cazul în irealitate.

Într-o singură formă a sa poate fi luată poezia drept cunoaștere, în critică, fiindcă critica – în sensul celei literare și artistice bineînțeles – e oarecum poezia judecăților. Așa cum spune tot Rickert, dacă reprezentarea este contemplativă, judecata este activă, valorificatoare, încât judecata de valoare a criticii poate fi considerată ca o valorificare de valoare. Spre deosebire de poezie, deci, în critică (înțeală nu ca activitate teoretică, ci ca activitate artistică și teoretică, în același timp), e foarte lesne să se opereze uneori cu gândirea dogmatică, prin care ne situăm în domeniul cel mai misterios, al minus-cunoașterii.

Și spre a termina discriminarea între gândirea dogmatică și gândirea poetică, să adăugăm că, dacă dogma e antilogică, logic absurdă și totuși reală (ceea ce înseamnă că și critica ce se folosește de ea e tot atât de reală), pe când poezia rămâne ireală, antinomia dogmei e în sine monstruoasă dar aparent operantă, iar antinomia poetică e în sine frumoasă, dar aparent inoperantă.

Toate acestea ne arată că, tematic spus, o dată cu gândirea dogmatică am ajuns în imediata vecinătate a poeziei. De aceea locul e nespus de fecund pentru teoria poeziei, pentru adâncirea conceptului de poetic și cele schițate mai sus pot să ne dea încă doar o vagă idee. Niciodată Eminescu, romanticul, nu și-a pus probleme atât de adânci, sondajului său filosofic i-au fost interzise aceste zone, pe care el nici nu le-a visat măcar, deși s-a format în preajma și s-a absorbit chiar unui fenomen literar unde

adeseori teoria poeziei, filosofia asupra „actului celui mai inocent al omului“, a dominat lirismul sau s-a fixat pe lirism ca o țară. Iată în ce înțeles trebuie considerat Lucian Blaga drept cea mai profundă conștiință teoretică-artistică a culturii noastre.

Cine parcurge până la capăt sistemul filosofic al lui Lucian Blaga, acest sistem ridicat cu o voluptate a construcției și cu o siguranță nu mai puțin admirabilă, căci impulsul nu-l dau acele goluri fatale care trebuie cu orice preț umplute ca să nu se dărâme totul, ci el vine dintr-o râvnă creatoare ce își află în sine, ca într-un ferment artistic, toate temeiurile; cine s-a lăsat cucerit de speculațiile atât de colorate ale acestei filosofii – nu poate totuși să-și rețină până la sfârșit întrebarea, pe care din când în când, ca sub o vrajă, a ocolit-o: unde e partea morală a sistemului? Dar o altă întrebare, și mai gravă, se ascunde în prima: îi e cu puțință oare acestui frumos și amăgitor sistem să aibă o morală? Răspunsul nu e greu de dat și el comportă un sens strâns unit cu cele ce am expus până acum, căutând a descifra personalitatea artistică a lui Lucian Blaga.

Deoarece, în sistem, implică viziunea metafizică a frânei transcendente, a cenzurei Marelui Anonim, transcendentalismul stilistic al lui Blaga, operă a unui homo-artisticus (inventăm acest termen, spre a-i distinge semnificațiile de curentul homo-aestheticus) cum am văzut, nu poate oferi nimic asemănător acelor idei ale rațiunii sub cupola cărora Kant da omului libertatea de a se dezlănțui în sublim. Metafizica lui Blaga, lipsită de dimensiune etică, nu e mai puțin avară cu cea emoțională, încât ea se depărtează egal de rigorismul moral kantian cât și de sensul care să permită ceva asemănător actului metafizic, prin care un Heidegger, ca să dăm un exemplu cu totul proaspăt, a lăsat neantul să se verse în lume.

La o anumită pagină a *Censurii transcendente*, Blaga nu se sfiește să spună răspicat că, în viziunea sa metafizică, „Dumnezeu are față de noi – și în cadrul planurilor urmărite – o tactică, dar nu o morală“ (*Trilogia cunoașterii*, p. 371). Afirmație plină de

consecințe, ea fiind implicită întregii opere blagiene, atât de ciudat lipsită de o etică. În acest mod, Marele Anonim va putea apare și el ca un artist pur, artist care dintr-un spirit de repulsie și atracție deopotrivă, față de creaturile sale, ne-a înzestrat cu categorii stilistice și cu putere metaforică. Artist, căci, în funcția-i de diriguitor al Totului, întrebuințează o tactică perfectă, care duce exact la scopul urmărit, tactica aceasta fiind partea tehnică a operei (artei) sale organizatorice, așa cum tactica e tehnica strategiei socotită ca artă, a politicii ca artă, a intrigii ca artă. Într-un fel, tehnica dramei e și ea tactică și tot așa intriga, politica, strategia și dumnezeirea (adică Mare Anonim al lui Blaga) au ceva dramatic. În acest fel se înțelege de ce, ca operă a unui artist pur, filosofia lui Blaga e atât de dramatică, ideile filosofice blagiene sunt dramatice, încât adeseori – nu dintr-o necesitate poetică de a crea oameni, fapte și situații, ci dintr-o necesitate demonică de a întrupa artistic ideația sa plină de dramatism – el a scris teatru.

În acest sistem găsim cel mult o morală sui generis a creației, „morală“ geniului, a demonicului, a artisticului. Încheind *Censura transcendentă*, Blaga însuși recunoaște amoralitatea, demonia Marelui Anonim (căruia i-am putea spune și Marele Tactician), justificată prin propoziția: „creația precede morală“. Și, mai jos: „valoarea cea mai înaltă e creația“ (se recunosc aici trăsături goetheene: cosmopolitismul, răceala olimpică a lui Goethe). Iată sămburele din care a crescut opera lui Blaga! Pe această poziție, scara valorilor și arhetipurilor ce le încarnează, stabilită de un Max Scheler, și care e exemplară, pentru cultura europeană, ar suferi o răsturnare decisivă (căci ceea ce la Goethe era o trăsătură personală, în complexul și deci în contradicerea altor trăsături ale sale, e la Blaga fundamentul însuși, explicația operei), în sensul că Geniul-Artistul, care întrupează valorile spirituale, deci al creației, e nu numai deasupra Eroului (ceea ce e încă în sensul schelerian, adică cel al occidentului moral și religios), ci și deasupra Sfântului, căci în măsura în care virtutea

sa primă este tactica, Marele Anonim exclude ideea creștină a sfințeniei. În supraevaluarea creației (creația ca o activitate demonică) se observă, cum am spus mai sus, influența lui Goethe, ca și afinitatea cu weimarianul demonic. Numai că, spre a sublinia încă o dată, dacă Goethe ca personalitate artistică a fost un pur homo-aestheticus, un demonic și adeseori înclinat spre amoral, în opera sa el a găsit loc pentru dimensiunile etice. Marele Anonim al lui Blaga e însă demoniul absolut și deci amoralul absolut.

Se evidențiază prin urmare de ce, deși întrebuițează terminologie împrumutată sferei teologice, filosofia blagiană nu e nici religioasă și nici măcar străbătută de vreun suflu religios, în sens creștin în nici un caz, – iar dacă există totuși aici o religiozitate a artisticului, vom încerca să o descoperim. E drept că prezența misterului e obsesia fără de care metafizica lui își pierde rațiunea de a fi, încât Blaga nu scapă ocazia de a sublinia că și „fenomenele arhetipice“ adică și construcțiile științifice care se „substituie fără fricțiuni și conflicte logice, fenomenelor experienței“ (*Trilogia cunoașterii*, p. 110, *Eonul dogmatic*), și care astfel se obțin prin intelectul „enstatic“, sunt „mistere“, dar misterul e aici doar un negativ – nu o stare de sentiment ca neantul –, ci un negativ pur ontologic, care nu are în el nimic sacru. El e un ireductibil care nu mai are nimic din aura sfințeniei, ci – în cazul cel mai bun, și aceasta nu în sine, ci datorită puterii poetice de expresie a lui Blaga – o iradiație magică. Misterul e acum un plin profan ireductibil, apărat de censura transcendentă și râvnit de o cunoaștere sortită eșecului, dar compensată de caleidoscopul stilistic al creației de cultură. Vorbind despre „sacru“ egoism al Marelui Anonim, Blaga nu întrebuițează cuvântul „sacru“ decât în chip metaforic, de atribut indiferent și rece: „...prin cunoașterea luciferică ne simțim părtași la nu știu ce mare tragedie“ sunt cuvintele cu care se încheie studiul *Cunoașterii luciferice*. Numai că această sumbră viziune, care în mod firesc trebuie să preceadă eterica perspectivă, cu toate că nerisipind întunericul, a eonului dogmatic, e iarăși un simplu

procedeu literar, o metaforă. Căci tragică nu poate fi în nici un fel cunoașterea luciferică, atâta vreme cât e compensatoare. În adevăr, ea este o cunoaștere censurată și deci inițial pusă în poziție tragică, dar, în același timp, ea se compensează, se echilibrează, prin demonul creației, care nu ar găsi prilej să se manifeste, odată censura abolită. Or, tragicul nu e deloc compatibil echilibrului compensării (altceva este echilibrul cosmic-metafizic pe care îl poate constitui catastrofa tragică însăși). Tragicul e tragic fiindcă este simțit totdeauna ca ceva nedrept în natura umană: de aceea tipul pur al creștinului nu este la rândul său compatibil cu ideea tragicului (*Sentimentul tragic* al lui Unamuno este o pendulare între creștin și tragic, tipică pentru complexul europeanului, un fel de îndoială existențială) înfiptă adânc în conștiința occidentală, ca o moștenire greacă. Tragicul poate fi oricând explicabil, însă niciodată justificabil. Dar tocmai prin creație, spre a face creația posibilă, se justifică censura transcendentă, Blaga nu o dată o spune, dovadă cât de dragă îi este concepția, așa cum el de fapt nicidecum nu a fugit de consecințele sistemului său filosofic și acestea, oricât de neobișnuite, îi sunt cu mult curaj explicate de-a lungul trilogiilor, cum acea idee amintită, a creației ce precede morala, sau acea a demoniei Marelui Anonim. Numai unii teologi naivi s-au putut o clipă amăgi. Trilogiile bliagene sunt de fapt un elogiu neîntrerupt al creației spirituale, cu perspectivele mereu deschise, căci dacă tragicul este o capcană întunecoasă în care nu transpare decât morala fulgerată, censura transcendentă, care e cauza trilogiilor, este o trambulină luminoasă prin undele artisticului.

Dacă censura transcendentă și compensația ei, creația de cultură, apar ca un fel de contract demonic, o înțelegere mutuală între Dumnezeu și om, prin care Dumnezeu ia și dă, în același timp, și omul renunță și primește totodată, merită să ne întrebăm de nu e oare aici aceeași atitudine a-religioasă în fond (a-creștină adică), din *Psalmii* lui Tudor Arghezi, unde omul se târguiește cu Dumnezeu, ba ce e mai mult, caută – prin viclenia unor cuvinte

amăgitoare – să-l prindă în cursă? În metafizica blagiană târgul s-a încheiat, se execută „cinstit“, însă nu pentru că o necesitate morală ar cere-o, ci dintr-un interes reciproc, ce ar fi fatal ambilor contractanți să nu se respecte.

Cu titlul chiar de „faze transcrise parcă dintr-un scolastic tratat de dramaturgie“, cunoașterea luciferică e privită de Blaga dramatic, în cinci acte (Împărțire inițială de tragedie, dar cu tragicul redus dintr-o dată la simplul dramatism): Starea de grație, Ieșirea din grație, Orgoliul luciferic, Eșuarea, Integrarea în mister (*Trilogia cunoașterii*, p. 388, *Censura transcendentă*).

Tragedia nu poate însă sfârși decât cu eșuare, iar drama religioasă-creștină, adică misterul (*L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, de pildă), sfârșește ca reintegrare mistică în divin. La Blaga „integrarea în mister“, deci epilogul dramei (care în acest fel pierde accentul tragic), e înțeleasă nu ca o dezlegare de caracter absolut, mistic, divin, ci ca o soluție de compromis a censurii și a creației. Aplicarea critică a acestor „faze transcrise parcă dintr-un scolastic tratat de dramaturgie“, la opera de teatru a lui Lucian Blaga, oferă prin urmare interesante sugestii.

O dramă și nu o tragedie trăiește Meșterul Manole, pentru că doar jertfa de sine este tragică, în timp ce lui îi lipsește curajul de a se sacrifica, adică de a renunța la unicul său sens de existență, la operă, de a-și trăda destinul; ci – spre a-și realiza menirea prin creație – el își jertfește iubita. Mira însăși, neavând conștiința jertfei, nu este nici ea o figură tragică. Această legendă nu devine aptă tragediei decât dacă accentul se mută pe sacrificiul liber acceptat al femeii (în care caz ea e eroul tragic), sau determinându-l pe Manole să se jertfească pe sine renunțând la creație, la opera sa. Netrăind o astfel de luptă morală, Manole nu trăiește nici o tragedie (căci tragicul modern, așa cum l-a definit Schiller, e un tragic moral și acest lucru l-a simțit atât de bine Giraudoux, când a convertit antica Electra la o morală politică purificatoare), ci numai o dezbatere dramatică a lui homo-faber-artisticus.

Attrăgătoare chiar prin splendidul umor morbid, de natură puternic magică, *Tulburarea apelor* e un fel de dramă ibseniană, de idei (întâmplător, ele sunt aici religioase), dar aceste idei s-au expresionizat, ele apărând ca niște stihii magice, ideograme magice, într-o încordare dramatică iritantă, demonică, pe care stratul gros de magie nu reușește să o înăbușe. Nici teatrul lui Ibsen n-a rămas străin de acele superstiții magice-poetice, care dau o ciudată vrajă dramelor sale, însă la Blaga chiar ideile dramei au, cum am spus, iradiație magică. Iată câteva elemente tipice, care fac parte din farmecul de natură al *Tulburării apelor*: în loc de rugăciune, Moșul, ereticul, se joacă în palme cu țărâna, căci în țărână s-a întrupat Isus. E vorba deci de panteismul magic, pe care l-am amintit în treacăt și la care urmează să revenim mai târziu (uneori, un fel de naturism mistic); oasele popii, cu toate că el este încă în viață, sunt propuse ca moaște; omul cu cerceș e o figură în sine magică; orbul aduce un ochi de argint pentru icoana Precistii, schiopul un călcâi de argint, iar ciungul o mână de argint; alchimistul Wolf din Sibiu e un mag luteran, iar Nona e însăși Reforma într-o întruchipare magică, încât jocul ei seamănă cu un dans magic, o fantastică magie a eroismului din simțuri și a răsturnării din gândire. Întreaga poezie a textului *Tulburării apelor* ține, în sfârșit, de o astfel de emanație misterioasă, care te absoarbe și te încântă.

Cu *Cruciada copiilor*, dramatic cea mai zguduitoare din lucrările de teatru ale lui Blaga, suntem într-o dramă creștină, unde suflul tragic se substituie prin cel mistic. Copil fiind, eroul, Radu, nu ar putea îmbrăca haina tragică, deoarece în general copiii nu pot fi eroi de tragedie, mai ales în sens modern, căci ei nu ajung la lupta morală, care pretinde o libertate a facultăților, așa cum numai omul matur posedă; și nici chiar în sens antic, fiindcă ei nu au conștiința destinului sau a vinei tragice. Ca erou mistic, apoi, Radu nu apare mai puțin lipsit de personalitate. El este candoarea mistică întrupată, dar e un iresponsabil, căci mereu copil, de un misticism genuin, embrionar, el se supune ca

la o atingere magică aceluși vânt mistic ce bate peste cetate, purtând morbul boalei divine (pentru filosoful religiei Rudolf Otto, magicul e un element de expresie indirectă a „numinosului” – esența sentimentului religios – în artă, prin „anamnesis”. Autorul studiului despre *Sacru* consideră chiar magicul ca o formă atenuată, ștearsă, brută, a numinosului, o stare emotivă primară și nu încă un sentiment înalt. Dar Otto nu ocolește să sublinieze că magicul pur nu e decât un „mijloc indirect pe care îl posedă arta pentru a reprezenta numinosul” – și nu sacrul însuși. În *Religie și spirit*, bazat pe afirmații nu tocmai clare ale lui Otto, Blaga identifică sacrul cu magicul. E drept că R. Otto nu dă o accepție prea distinctă magicului, dar prin analiza ce o face sentimentului numinos se evidențiază că sacrul și magicul – cu privire la magic Blaga are distincții care trebuiau să-l împiedice de a converti în folosul prea evident al tezei sale stilistice neclaritățile lui Otto – sunt departe de a se confunda. Nu numai cantitativ ca grade de intensitate, ci chiar calitativ. Magicul e stare, sacrul e sentiment. Restabilind astfel înțelesul sacrului, conform intenției însăși a teoreticianului său, se ajustează simțitor teza blagiană a religiei, în sensul că dacă magicul e un element ce se subordonează atât artisticului, stilisticului cât și misticului, sacrul nu mai e un element ce se compune altora, ci o suprastructură care dizolvă atât artisticul cât și stilisticul. Căci mistica nu este o creație de cultură, ci o încercare de depășire cu scopul de a libera spiritul, restabilind unitatea cu divinul originar. În esența sa, actul mistic nu diferă după misticii care îl încearcă; el e unul și același, în sacra-i monotonie, fie că e vorba de Plotin, de Dionis Areopagitul, de Sfântul Augustin, de prea-fericitul Admirabil Ruysbroeck, de Sfânta Tereza de Avila, de Pascal sau de Angelus Silesius). Misticismul lui Radu nu poate fi, prin urmare, socotit ca rodul trăirii religioase depline, fruct al unui efort spiritual care să dea stării mistice adevărata semnificație, și în care magicul și sacrul aparțin unor lumi diferite. De fapt se desfac, în *Cruciada copiilor*, cele două poziții: catolică și

ortodoxă. Reprezentând pe întâia, călugărul Teodul justifică cruciada inocenților, migrațiunea născută din tulburări și dureri, prin cuvintele biblice: „N-am venit s-aduc pace pe pământ, ci sabie!” Aceasta poate fi considerată cu drept poziția în care misticul și tragicul se combină până la un punct, poziție eminamente occidentală, de amestec creștin și eladic. Singura deosebire între tragic și mistic rămânând, în teatru, faptul că în vreme ce eroul tragic trebuie să cadă învins, eroul mistic încearcă să se salveze prin transcenderea lumii tragice, în unirea cu absolutul, care e aici divinul. Dar totul înțeles ca pornind din absurd efort lăuntric și nu din magica putere absurdă a celor dinafară („Falsa nunc sint quae tuemur et merito praesumptio, attamen necessaria; inepta, attamen utilia: siquidem meliores fieri coguntur qui eis credunt, metu aeterni supplicii et spe aeterni refrigerii” – Tertullian: *Apologeticum*, XLIX, 2).

Familia, nr. 7, 1967

POEZIA LUI RADU STANCA

Sentimental și romantic, respectând încă de la primele sale manifestări literare formele tradiționale ale poeziei, pe care le-a cultivat întotdeauna cu grația și firescul unui adevărat trubadur, există în lirismul lui Radu Stanca linii evolutive ușor discernabile de-a lungul cărora pecetea sensibilității proprii nu se dezmente niciodată. Dacă meandrele iubirii și plăcerii de a trăi, iar apoi o imaginație luxuriantă s-au desfășurat în tematica diversă a acestui lirism, curând totuși o umbră din ce în ce mai bogată s-a răspândit în afectele delicate ori aprinse ale unui poet cu destin tragic, pândit de moartea al cărei spectru l-a însoțit aproape în toată existența lui de creator.

Originalitatea lui Radu Stanca s-a revelat întâi în poemele baladești, în care jocul imaginației și fiorul liric se împletesc spre a răsfrânge într-o unitate perfectă datele particulare ale corzii lui poetice. Extrem de felurite, motivele acestor balade reconstituie fie lumea basmului universal, fie un ev mediu fabulos, fie o galantă ambianță romantică, fie epoca modernă filtrată prin fantastic și ironic, dar întotdeauna schema epică-dramatică se înalță din adâncuri sentimentale, încât baladele lui Radu Stanca, deși respectă condițiile genului, rămân totuși poeme lirice, prin însăși natura lor. Așa cum, la rândul său, baladescul persistă adeseori în poeme de caracter primordial liric. Nu trebuie să uităm că avem de-a face cu o personalitate artistică mai cuprinzătoare, cu un autor care a frecventat cu stăruință și genul dramatic, în care a turnat aceeași sensibilitate ca și în opera poetică propriu-zisă. Cu toate că viziunea pare a se conforma obișnuitelor precepte ale romantismului (în speță ale celui german, unde balada a înflorit perfect, începând cu forma Sturm

und Drang), o distanțare, un scepticism liric al autorului (nu însă ironia romantică, nici sarcasmul lui Heine), ce se manifestă în conștiința clară că lucrează cu recuzită, dau tonalitate modernă baladelor sale. Doar fiorul liric, ostentația sentimentală pot să inducă în eroare. Crescut în școlile poetice ale secolului, autorul *Trubadurului mincinos*:

Eu am iubite, -n Spania un castel
Porțile lui sunt prinse-n căngi de aur
Și lângă fiecare stă un maur
Cu fes de-argint, cu scut și cu cercei

atacă teme sale baladești cu ironia crepusculară din poveștile lui Oscar Wilde (ca de exemplu în *Sfatul țării*, în *Cea mai frumoasă floare*, *Pajul cu păr de aur*, etc.). În opera sa poetică, balada și baladescul sunt forme cu totul caracteristice. Dacă prin muzicalele despletiri de amar ale *Baladei lacrimii de aur*:

Atunci am dat în lume zvon
Că celui ce va ști pe tron
S-aducă iarăși râsul plin,
Îi vom da zeci de buți cu vin
Și cu arginți. Și-un an întreg
Veniră plini de praf și jeg
Ursari și meșteri giuvaeri
Solomonari, bufoni, boieri
Și fete moi, cu lung coturn.
Dar în zadar – c-abia veniți
Plecau cu toți nerăsplățiți

străbate suflul celui mai pur romantism, în care se încrustează motive și sonorități coșbuciene, – cum romantic-medieval, în afara oricăror tradiții românești, apare Sibiul străzii Fingerling, în *Balada studentească*, – în *Arhimede și soldatul* ideea îngemănează schillerianismul patetic al libertății cu invocația conceptelor de vrăji din poemele lui Valéry. Schilleriană, trimițând chiar la poezia textului mai savuros al *Hoșilor*, e și

balada *Coșmarul tiranului* cu dialogul lent și greu de patos, cu imaginația atât de aprinsă, care construiește și decorul deșăntat parnasian din *Trubadurul mincinos*, amintind cadrul *Ospățului lui Pentaur* al lui Macedonski – și care se dezlănțuie într-o adevărată orgie imaginativă în *Regele visător*, unde viziunea poetică a descompunerii unui regim monarhic prinde contururi fantastice, demențiale, ca în picturile lui Brueghel, în *Tristețe înainte de luptă*, în *De-aș fi rege*, în *Corydon* – tot atâtea monologuri baladești. Pentru ca cea mai pură capodoperă a genului să fie *Buffalo Bill*, unde lirismul baladesc îmbracă, prin imaginația de astă dată ironic realistă, o idee nu numai banal de profundă, ci și cuceritor de muzicală.

Desigur, sentimentul morții, presimțirea ei, se strecoară prin atâtea din poeziile lui Radu Stanca, dându-le o tentă melancolică; specifică poetului este totuși atitudinea oarecum distant estetică în fața limitelor întunericului: jocul cu moartea, cu această sumbră dar atât de bogată *sursă de poezie*, cu acest stimulent al fanteziei, este trăit și gustat de poet într-un fel care mută problematica temei dincolo de considerațiile privind pesimismul sau optimismul creatorului. Prezență irecuzabilă în versurile din *Poemul fluviilor*, *Canossa*, *Liliacul*, *Vizita*, *Un cneaz valah la porțile Sibiului*, *Concert de orgă*, *Vulpea*, *Expediție*, *Nocturnă*, *Trenul fantomă*, *Fata cu vioara*, *Cupa*, moartea devine, în cele din urmă, decor, cadru liric – și nu stare existențială, iar dacă poemul *Plângere*:

Ananké! Ananké!
Știu sufletul acesta negru mi-e
Amenințat din nou de limite
Din nou asupră-i falnic se deșiră
Teribila, sălbatica moiră

este un adevărat bocet funebru, ea apare de-a dreptul fantasmagorizată în *Invitație la o artistă*, sau *Adio la prieteni*. În *Simpozion*, sentimentul unității artei și morții ține de linia estet-romantică a lui Platen sau cea estetic simbolistă a lui Hofmannsthal, iar în *Despărțire* o astfel de imagine:

Noi care-am fost pe vremuri lipiți ca două palme
Pe pieptul unei moarte

indică sensul literar-stilistic al prezenței elementului funebral în opera poetului. În atâtea din poeziile citate, femeia moartă este o metaforă. De altminteri, puternicul lirism erotic al lui Radu Stanca (lirism al unei erotice plin trăite) amestecă de asemeni elementele iubirii cu ale morții ca în *Numai noaptea*, *Fetișism*, *Pistolul* (nu fără ironică trimitere la moda sinuciderii în romantism), *Seară medievală*, *O! dacă moartea*. Ceea ce nu contrazice vitalitatea simțământului, care ajunge combustiv pură în *Floarea soarelui*, *De ce dai voie vântului*, *Elegie*, *Lamentația poetului pentru iubita sa*, *Poem*. Acestei profuziuni erotice, împletire de senzualitate și sentimentalitate deopotrivă de indiscrete, i se datorește imaginea sfinte consumată de incendiul aspirațiilor telurice, din *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*:

Și-abia acuma văd, privind în jos
Spre limbile ce-aleargă și mă-mbie
Că – păcătoasa! – am un trup frumos
Și-un mijloc zvelt și pur, ca o făclie, –

Că degetele mele sunt subțiri
Și sânii mei rotunzi sunt albi ca mieii.
Pe care i-am păzit visând oștiri
Și-ntârziind în sipet jocul cheii

precum și autohtonizarea holderlinianei Diotime prin lirismul frenetic pământesc al *Eglogiei*. Cornel Regman a semnalat atitudinea „titaniană“ din poezia lui Radu Stanca; și, într-adevăr, dacă expresii ale acestui titanism (atracția față de imens și colosal), desigur de proveniență romantică, sunt vizibile în bucăți ca *Expediție* și *Poemul fluviilor*, el se manifestă sub o adevărată formă demonic-titanică în poeziile de dragoste: *Aura tragică*, *Inima mea*, *Ars doloris*.

Dar în afara acestor fețe exaltate ale lirismului stancian, care devorează și recuzita și non-poezia, ce sunt scoase din

abisurile neastâmpărului și insașietății sale lăuntrice (*Navigare necesse est* demonstrează poetul), aflăm la autorul mai mult complex decât contradictoriu al atâtor poeme în care spectrul morții și insașietatea erotică se întâlnesc sub fantasmagorică zodie, versuri atât de muzical meditative, de calm erotice, precum cele din *Uneori ziua, uneori noaptea* sau *Moment cinegetic*, atât de liric pure ca cele din *Cântec de toamnă*.

La Radu Stanca te impresionează și te captează particularitatea tonului său poetic, relevabil în muzica însăși a *Concertului de orgă*:

În fiecare tub veghează-un înger
Și orga-ntreagă pare-un heruvar

sau:

Orga-așteaptă-n zid, ca o pădure
Cu pomii zvelți, sărutul vântului

în muzicalitatea stihurilor din *In memoriam*, în fantezia curioasă a poemului ofitic *Douăsprezece umbre*, în consemnarea unității cosmice din *Lanțul*, în optimismul din *Toast*, ce se integrează perfect fervorii lirice stanciene, în tristețea grea de presimțiri din *Frunzele*.

Cromatică și moral temerară, puterea imaginativă stanciană, în conștiința deplină a poetului că totul e tentație formală, dar și modalitate proprie de a descătușa lirismul său copleșitor, capătă cea mai vie întruchipare în acest desfrâu elocutoriu, de un delirant estetism:

De-aș fi rege – aș duce-o tot în cheuri
Și-aș întinde-ospețe noaptea toată
Dar pe cei cu care aș face-o lată
I-aș ucide-a doua zi în beciuri

Mi-aș vopsi picioarele cu roșu
Și-aș iubi bomboanele și danțul
Seara aș ieși, plimbând cu lanțul
Când ogarul verde, când cocoșul.

(*De-aș fi rege*)

Și temperamentul elegiac al lui Radu Stanca apelează la jocul imaginației pentru a exprima parcă ironia vocației sale estetice:

O să rămâi în mine și după ce-o să zbori
Din inima mea neagră, ca un canar din cușcă.
Tristețea mea ciudată te va ochi și-n nori;
Tristețea mea țintește mai bine ca o pușcă.

(*Poem*)

Eul liric pare să descindă dintr-un bal mascat:

De nu mai știi câte netrebnice zile
Vin fără nădejde sub turnul tău nou.
Pișc strunele roșii, ard călți și feștile.
Și-nconjur cetatea de jur împrejur
Dar totu-i zadarnic, căci tu ești aceea
Închisă-ntre turnuri de-un domn veninos.
Anume-ntre turnuri și-anume cu cheia
Ca eu să mă tângui amar aici jos.

(*Lamentația poetului pentru iubita sa*)

Durerea devine nu numai muzică declarată, dar și muzică în sine, prin orfismul versurilor stanciene:

Sunt multele vaiere, vaiere care
Atunci răsunară și-abia azi s-aud
Un singur ciocan, dar atâta cântare
În sunetul larg al cărbunelui crud.

(*Ecouri din mină*)

Tratată cu ironie, moartea poate apărea ca un personaj, o plâsmuire literară:

Și stăm așa de fiecare dată
Până târziu la ore matinale
Doi cunoscuți ce pun tăcuți la cale
În taină, o afacere-nsemnată

(*Vizita*)

sau ca un tărâm mitic, unduit de ritmurile muzicii și dansului:

Dacă mor, oare urc ne-ndoielnic în sferele,
Unde domnesc, îndoliate, Himerele

Unde bocesc, până udă țărânile,
Fetele-acelea ce-și sfășie mâinile?

(*Finister*)

Inventator al acestei imagini romantic-titanice:

Ca niște monștri umezi cu pânzele umflate,
Pe ape liniștite și calde vom pluti

(*Naufragiu*)

poetul e în fond, dincolo de teatralitatea atitudinilor lui, de aerul ostentativ trubaduresc, un înțelept care știe că, prin caducitatea lumii, dragostea singură se păstrează cu țăriile ei fără nume:

Lucrurile lumii acesteia
Sunt bătute de vânturi ca trestia
Numai dragostea noastră stă dreaptă
În bătaia vântului și așteaptă.

(*Argonautica*)

GAZETA LITERARĂ, 11 aug. 1966

POEZIA LUI NICOLAE BREBAN

Cocteau și-a împărțit opera literară în *Poésie*, *Poésie de roman*, *Poésie critique* și *Poésie de théâtre*, notificând prin aceasta vocația sa lirică esențială: act de luciditate metaforică ce nu impietează nici asupra inteligenței, nici asupra sensibilității. Când ne-am propus deci a vorbi despre poezia lui Nicolae Breban, autorul noului roman *În absența stăpânilor*, ne-am gândit la posibilitatea descifrării „psihologiei estetice“ a autorului, ca să spunem așa (termen care, în critică, poate acoperi zone de cercetare mult mai adecvate decât psihanaliza și psihocritica – deoarece nu trimite nici la particularitatea clinică a primei, nici la generalitatea literară a celei de-a doua), cu mijloace în aparență stilistice. Căci, forțând puțin nota terminologică, am putea numi iarăși „monomanie epică“ – obsesiva străduință de a transpune pe plan romanesc stările funciar lirice ale acestui autor, în care vedem unul din cei mai importanți dintre romancierii noștri de după al doilea război mondial. Cum romanul nu are legi (și literatura secolului și-a făcut parcă o preocupare din a demonstra prodigios acest fapt), ne este foarte ușor să ocolim discuția didactică asupra felului în care este construit romanul lui Nicolae Breban, din episoade incongruente, sau asupra caracterului personajelor; și cum *În absența stăpânilor* desfide, foarte modern, legile organizării epice (din motive de psihologie estetică, proprii autorului, așa cum vom încerca să dovedim), am hotărât și noi să adoptăm o metodă critică potrivită unui atare caz, adică să renunțăm la legile organizării critice pe probleme, teme și motive, și să lăsăm ca sensul viziunii noastre în ce privește autorul și opera să se

desprindă de la sine, prin însăși lectura atentă, critică pe parcursul ei, deci urmând meandrele și rupturile firești ale romanului. Dacă romanul modern încearcă să păstreze un contact cât mai direct și mai continuu cu viața, cu lucrurile, autenticitatea acestui contact provenind tocmai din metodă – vom păstra și noi un contact cât mai direct și mai continuu cu opera, prin citate (probe) abundente. Bineînțeles, împinsă până la absurd, o astfel de metodă ar implica reproducerea integrală a textului, cu subsolul comentariului său critic; dar opera însăși împiedică absurditatea procedei, prin simpla împrejurare că, tocmai în cazul romanului – și a acestuia cu deosebire – relevanța estetică este oferită, din punctul nostru de vedere, doar de anumite pasaje. Ne consolăm însă cu ideea că vom rămâne credincioși datoriei elementare ce o comportă orice efort critic, aceea de a se păstra pe cât se poate în limitele, înăuntrul operei supuse analizei, într-o intimitate nestânjenită cu ea.

Înainte totuși de a purcede la cercetarea noastră, și fiindcă au fost implicați aici termeni ca „poezie“ și „modern“, să arătăm că noul roman al lui Nicolae Breban nu duce lipsă de „ticuri“ verbale cu supărător efect stilistic, precum abuzul foarte neplăcut de pronume personale: din regretabilă neglijență de autor, întâlnim de pildă o rea întrebuințare a neologismului „travaliu“ pentru a determina munca manuală (p. 31) sau repetiții de verb și adjective demonstrative, ca în următorul fragment (sublinierile ne aparțin): „Stătea astfel pe gânduri, când deodată îi atraseră atenția țipetele ascuțite ale rândunicilor care își făcuseră cuiburile sub gangul porții – atrase de bărnele puternice care sprijineau bolta – și care intrau și ieșeau de sub gang ca niște săgeți negre, electrice. Privi cu atenție unul din cuiburi și auzi – când o rândunică se așeză pe marginea lui – ciripitul ascuțit, strident, al puilor, pe care nu îi vedea însă, și cum acest zgomot se repeta și la alte cuiburi, acest lucru îi provocă o mare curiozitate“ (p. 364), mostră de scris „urât“. Apoi chiar la începutul narațiunii, iată mostre de realism naiv, ca în romanul anterior *Francisca*, atât de

rău conceput și scris (autorul știe dinainte totul despre personajele sale, „vede“ în întuneric și prin veșmintele acestor personaje): „Era un bărbat de aproape optzeci de ani, uimitor de bine păstrat, foarte înalt (stă de fapt trântit pe pat – n.n.), cu părul alb și bogat, ce lumina violent în acea semiobscuritate“ (p. 10) sau: „Pamfil continuă încă multă vreme, neînchipuit de multă vreme, să înainteze, lovind cu piciorul în vechea fustă, ce se strânsese și se cocoloșise, și, lovită, fâlfâia cu tristețe câteva clipe prin aerul mohorât, umed al serii, izbindu-se de ziduri gălbui și putrede ori de garduri lungi de scânduri și de grilaje de fier, vopsite în verde și în negru“ (p. 25) sau: „Numai dinții de pe maxilarul inferior erau naturali, prost îngrijiți, însă, și sub palton purta câteva rânduri de jiletcă, pe care nu le văzuse nimeni niciodată, deoarece el nu se dezbrăca niciodată, deși întârzia uneori ore întregi în camere încălzite“ (p. 13); iar în episodul *Copii*, o inadvertență ce ține de lipsa de control estetic (suntem pe planul realismului convențional): la p. 375 ni se spune despre Herbert că se află în vacanță la mătușa sa, pentru ca la p. 380 să ni se sugereze că urmează școala în aceeași localitate unde el a venit doar în vacanță.

Să trecem însă la obiectul cercetării noastre, *stricto sensu*. După ce cu câteva pagini înainte, doamna Iamandi descrisese anticarului Pamfil aspectul moral al menajului soților Willer (descrisese, căci nevoia de plasticizare o obligase să-i compare cu două oglinzi vii ce cădeau una în cealaltă, – întrebuințând chiar formula metaforică de femeie-oglinză și bărbat-oglinză), ea revine asupra acestui motiv, de astă dată sub o formă plastică pură, descriind și plasticizând mereu prin propria sa expresie colorată și sugestivă, bogată de concret, tablourile pictate de doamna Willer și care redau pe linia artelor plastice – prin mijloacele pur descriptive, așadar, și prin ecourile lor mentale-expressive în discursul ei, același aspect moral al menajului Willer:

„Am început să privesc fără grabă peisajele acelea trandafirii, râurile azurii, transparente, copacii desenați,

caligrafiați aproape în nuanțe imateriale, de vis, animalele gingașe încremenite în cele mai variate poziții, deși toate erau atitudini ale liniștii, ale relaxării, ale unei visări posibile mai joase, inferioare, în planul instinctualității... Vițeeii, cerbii și mânjii ei erau «victime ale păcii», dacă pot să mă exprim astfel, erau născuți pentru odihnă, pentru reacții lente, «desfăcute», erau filmați au ralenti, aveau un instinct al dezarmării, o spaimă de efort, de atitudinile virile, agresive. Toate animalele ei erau grațioase și slabe, atât de grațioase și de slabe încât se născuseră parcă sub zodia «victimei», toate, indiferent de specia căreia aparțineau și de locul geografic în care erau surprinse, erau născute, create în mod predestinat pentru a fi victime posibile unor alte animale, brutale și feroce, care nu apăreau niciodată în acele pânze, nici un semn vegetal sau aerian nu indica posibila lor apreciere, dar ele trebuiau să fie în apropiere, undeva, pândind cu șira spinării puternică și curbată, cu ochii calmi și inexpressivi, cu trupul crispat și nemișcat, cu mușchii rigizi, fantastic de rigizi, zburând prin nervurile unei frunze lungi, care atârna elegant dintr-un copac ce nu trăiește prin părțile noastre, prin crăpăturile unei pietre acoperite cu mușchi, pe care își sprijină o ciută copita ei delicată... Erau tigri tineri și pantere nevăzute, care alergau prin plante și prin apă, prin nimburile aerului fierbinte, ce se distrugeau mereu, iuți și feroce carnișiere, ce erau chemate, aduse, împinse de la spate de o forță mai mare decât foamea sau obiceiurile lor veșnice; erau atrase chiar de acel destin al animalelor blânde, grațioase și inteligente, de tremurul permanent și insesizabil al trupurilor lor lungi și dezarmate, de ochii lor – da, mai ales de ochii lor, mari, umezi, dureros de expresivi, ce trebuiau tulburați în sânge. Așa cum e fascinată insecta de ochii bulbucăți, gălbui și nemișcați ai cameleonului, sau pasărea de cei ai șarpelui ce se târăște în sus, pe scoarța copacului, spre ea, tot astfel mi se părea că zăresc, în aerul și fibrele vegetale ale acelor picturi grațioase, iuți și nemiloase animale de pradă ce se târau sau alergau tăcut, în mari salturi,

fascinate de acele «victime ideale» de acele animale atât de pure, de blânde și de dezarmate. Da, și aici era altfel decât se întâmplă de obicei, prada era aceea care fascina, ea era cea puternică, cea care provoca sângele și masacrul, propriul ei sânge și masacru. Erau niște «victime ideale», niște «sinucigași ideali», de la început create prea armonice, prea inteligente și blânde pentru legile acestei planete, perfect dezarmate, incapabile de cel mai mărunț efort sau abilitate a supraviețuirii terestre, și atunci ele cheamă – și chemarea lor e de fier, irezistibilă, e fascinatorie – pe cei ce trebuie să le distrugă, necroforii, pe cei mai iuți și brutali călăi, pentru a le desface din chinul insuportabil, de neîndurat, al existenței, de aerul prea dur, ce le rănește pielea pe care o scaldă, și de ierburile ce se transformă cu rapiditate în șerpi mișcători în stomacurile lor prea gingașe, de priveliștile chiar ce le tulbură și însângerează ochii...“ (p. 46–48).

Întreg acest discurs este un lung poem, care prin imaginile lui vii, prin belșugul său de concret vizual, transmite o stare lirică născută din contactul suav al blândeții și inocenței cu agresivitatea și crima. Suav, pentru că agresivitatea și crima sunt doar o prezență atmosferică reflectată în blândețea și inocența, prezente, foarte concret, în corporalitatea de violență și moarte aparentă a acelor animale pașnice, grațioase și anemice. Elementele concrețiunii expresiv atmosferice sunt date prin imagini ca „mușchii rigizi, fantastic de rigizi, zburând prin nervurile unei frunze lungi“ sau „tigri tineri și pantere nevăzute (epitetele «tineri» și «nevăzute» aplicate animalelor de pradă le suavizează ferocitatea și astfel reiau ideea conținută în formulele femeie-oglină, bărbat-oglină), care alergau prin plante și prin apă, prin nimburile aerului fierbinte“ (prevăzând aerul fierbinte cu nimburii, autoarea imaginii sacralizează de asemenea ferocitatea atmosferică, și nu în sensul teroarei sacre, ci al neprihănirii incandescente a sacrului). Idee redată în sfârșit de viziunea ochilor „mari, umezi, dureros de expresivi, ce trebuiau tulburați în sânge“ sau de aceea a aerului „prea dur, ce le rănește

pielea pe care o scaldă“ (aerul dureros materializat, deci încă o dată, starea lirică) și a „ierburilor ce se transformă cu rapiditate în șerpi mișcători în stomacurile lor prea gingașe“, a priveliștilor „ce le tulbură și le însângerează ochii...“ Distingem în acest fragment, prin urmare, o complexiune de planuri; un prim plan epic (dialogul dintre doamna Iamandi și anticarul Pamfil, de fapt monologul doamnei Iamandi, – plan pretextual); un plan secund (mesajul soților Willer, – plan iarăși pretextual); un plan pseudo-epic (monologul, luat ca atare, al doamnei Pamfil, – plan real); un plan liric-descriptiv (tablourile doamnei Willer, descrise de doamna Iamandi, – plan real); un plan liric pur (expresivitatea metaforică, – plan ireal-real); un plan subiectiv-autentic (autorul care și-a creat planurile pretextuale, reale și ireal-real), ce revelează psihologia estetică a lui Nicolae Breban însuși, necesitatea sa de a se acoperi spre a se descoperi, prin această multitudine de straturi.

Să înaintăm prin paginile romanului și să poposim la un portret epic:

„Colonelul era într-adevăr un om bine păstrat, dar din trecuta și îndepărtata sa viață îi rămăsese atracția saloanelor de orice fel, spaima de singurătate – pentru că și spaimile vechi se pot păstra –, și colonelul, ce se numea Pleșoianu, ieșea zilnic de două ori cel puțin, fără să aleagă, astfel că era văzut în cele mai diferite și nepotrivite medii. Era adesea unicul bărbat într-o societate de femei mult mai în vârstă decât el, care-l înconjurau vesele și încărcate de culori ca niște stafii ale unui timp trecut, baroc, și el trebuia să le vadă atât de aproape, să le atingă de atâtea ori, să respire aerul lor amețitor, asfixiant, aproape otrăvitor, încât de cele mai multe ori înainte de a ieși, încerca uimit un fel de trac, o frică adevărată de acele forme grațioase, neliniștitoare, scrâșninde, dansânde, de sub ale căror rochii, blănuri, jupoane, dantele și mătăsurile răzbătea uneori un uruit răutăcios de lemn, așa cum fac vechile mori de apă, fantasticele mori de apă. Sau morile de vânt, fantasticele mori de vânt! Și

acele femei al căror trup scrâșnea și scârțâia uneori sub mătăsurile acelea violete și dantelele gălbui nu erau decât aripile mari, colosale, în care bătea uneori un vânt de dincolo de viață, aripile acelea ușoare în care dansase și Cavalerul acela deșirat și trist. Cavalerul acela atât de entuziasmat de moarte!

Adeseori, apărând mereu atât de singuratic în atât de diverse societăți alcătuite din femei, colonelului i se uita și sexul, chiar și tabieturile și trăsăturile feței, el însuși dispărând aproape cu desăvârșire, înghițit de acele forme care îl înconjurau mereu, de femeile acelea, la care fugea mereu, din nou și din nou, speriat de marea singurătate, de marele gol al vieții sale trecute, ce semăna cu acel gol al primelor și uriașelor baloane cu care încercau, în secolul trecut, câțiva inși țepeni, milităroși, cu mustăți mari și subțiri să se înalțe peste norii orașelor aceluia secol; tot astfel, Pleșoianu simțise mereu, decenii de-a rândul, cum interminabila sa singurătate amenința mereu să-l ridice din existența sa. din tipul de existență pentru care era făcut și căreia îi putea rezista, și atunci fugise mereu, împiedicându-se, gâfâind și respirând adânc, până la sânge, neliniștit și cu privirile veșnic sparte de această goană neomenească, de această hăituială de vânat ce fuge până la inconștiență și spasme mortale, de un vânător nevăzut, ale cărui picioare colosale se întrevăd printre nori, uneori ca un duh concret, vagabondând printre curenții de aer, împins ușor de lanțul zăngănit al frunzelor căzute ale unor șiruri nesfârșite de anotimpuri; și femeile acelea colorate, încărcate de mătăsurile violete și dantele vechi, gălbui de atâtea sertare cât le-au fost sicrie, ce se învârt ușor în jurul lui ca și aripile fantomatice ale unei mori de vânt, ele sunt răsplata vie a fugii sale neomenești de acel gol viu din spatelul său, ce tinde să-l ridice mereu, ele, cu dinții lor uriași, neregulați, măcinați de ei înșiși și de caravane de cărnuri și fructe pe care le-au măcinat, dinții aceia rari și moi, înfipti în gingii putrede ca într-un sol șovăitor, colorat aprins – ca și solul deșerturilor roșii de nisip, tăvi magnifice, orbitoare, în care cineva prinde și poartă un soare

lânced și răutăcios, dinții aceia trebuie să fie ancorele stabile ale lui, ale aceluși gol, ei trebuie să-l rețină în lumea aceasta a obiectelor previzibile și nemișcate, a reliefului acesta orizontal, domesticit, a dimensiunilor liniare, moarte.

Pleșoianu era înalt, cu picioarele lungi și posteriorul mare, exagerat de mare, pe care îl purta însă fără dificultate aparentă, cu umerii înguști și cu o față frumoasă, bărbătească, totdeauna bine îngrijită“. (p. 57-59)

Prima frază din primul aliniat și micul aliniat final, concepute la modul portretelor clasice, prezintă trăsături fizice și morale – în caricatura finală se reflectă tonurile morale inițiale, frica de singurătate, propensiunea spre societate născută din această frică – dar ceea ce se cuprinde între cele două limite reprezintă încercarea (în aparență) de a concretiza prin imagini o stare sufocantă, pernicioasă, ce nu comportă însă consecințe analitice existențiale, căci conținutul lor se resoarbe și se rezolvă strict imagistic, deci în universul lucrurilor. Într-adevăr, această viziune (pusă sub semnul angoasei): „o frică adevărată de acele forme grațioase, neliniștitoare, scrâșninde, dansânde, de sub ale căror rochii, blănuri, jupoane, dantele și mătăsuri răzbătea uneori un uruit răutăcios de lemn, așa cum fac vechile mori de apă, fantasticele mori de apă. Sau morile de vânt, fantasticele mori de vânt!“ (după care urmează, ca o supapă eliberatoare, ca o relaxare sensibilă în contrast cu materialitatea crispată a lucrurilor îngrămădite și care sună la fel de greoi, de material, intercalarea prin simplă și directă asociație – dar atât de binevenită spre a provoca destinderea imaginativă! – cu morile de vânt, a figurii fantomatic aeriene a Cavalerului trist) poartă înspre lirismul obiectiv, ce revelează starea poetică a autorului și nu starea subiectivă a personajului. La fel, spaima de singurătate a personajului, sugerată imagistic: „marele gol al vieții sale trecute, ce semăna cu acel gol al primelor și uriașelor baloane cu care încercau, în secolul trecut, câțiva inși țepeni, milităroși, cu mustăți mari și subțiri, să se înalțe peste norii orașelor aceluși

secol“, unde comparația deschide de fapt nu o perspectivă în starea psihică și morală a eroului, ci în lirismul autorului; și tot la fel, în altă viziune, care pornind de la presupusele date existențiale ale individului obiectiv creat de romancier, conduce irezistibil înapoi, în halucinantul concret al lirismului autorului: „și atunci fugise mereu, împiedicându-se, gâfâind și respirând adânc, până la sânge, neliniștit și cu privirile veșnic sparte de această goană neomenească, de această hăituială de vânat ce fuge până la inconștiență și spasme mortale de un vânător nevăzut, ale cărui picioare colosale se întrevăd printre nori, uneori ca un duh concret, vagabondând printre curenții de aer, împins ușor de lanțul zăngănit al frunzelor căzute ale unor șiruri nesfârșite de anotimpuri“, materialitatea sonoră a imaginii finale, grotescă prin potențare (ce urmează iarăși unui moment de relaxare imagistică – vagabondajul aerian, din neîntrerupta substanță diafană a idealismului tristului Cavaler), risipindu-se cu ecouri multiple într-un stimmung vag și pătrunzător totuși, extrem de liric, tulburat, întrerupt, anulat de un alt lirism vizionar, mai dur, mai grav: „cu dinții lor uriași neregulați; măcinați de ei înșiși și de caravane de cărnuri și fructe pe care le-au măcinat, dinții aceia rari și moi, înfipti în gingii putrede ca într-un sol șovăitor, colorat aprins – ca și solul deșerturilor roșii de nisip, tăvi magnifice, orbitoare, în care cineva prinde și poartă un soare lânced și răutăcios“ (epitetul „răutăcios“, de două ori întrebuițat, o dată atribuit lemnului și acum soarelui, nu ține de vreo intenționalitate moral-satirică, ci are doar funcție lirică; straturile imaginative: dinții, alimentele, deșerturile, tăvile, se suprapun cu temeinicie secretă, ce desfide precaritatea aparentă a construcției, proprie poeziei). În aceste exemple, jocul comparațiilor are ceva delirant, despletirile obsedante de imagini relevând în continuare psihologia estetică a autorului, mascată epic-obiectiv de pretextualitatea personajului portretizat. Planul real se constituie aici la nivelul tonalității naratorului – identic monologului doamnei Iamandi reprodus mai sus, deci un plan

pseudo-epic. Această identitate de mijloace expresive, ca și de situare în complexiunea de planuri, între cele două mari citate (deși unul e o relatare indirectă, iar celălalt o referință directă), indică atitudinea lirică fundamentală a autorului-romancier, care trăiește o irepresibilă nevoie de concret subiectiv, proprie poetului. Probele sunt copleșitoare. Doamna Berinde răsând: „semăna cu acele capete de lemn, atârnând în pari înclinați, mânjite cu catran și ocră strident, cu orificiile mari și goale, prin care curge cu zgomot aerul acela încărcat de țipete și miasme, fețe ce râd mereu cu o cruzime nepământească, cu o răutate la fel de mare ca a ființelor inconștiente, ca a demonilor iubirii, a copiilor sau a cetelor ce laudă ierarhic, misterul și splendoarea divină“ (p. 61). Imaginea naște imagini, în delirantul ei crescendo, de la materialitatea impusă (tot grotesc) a lemnului străbătut de aerul și el material (sonor și ordonat saturat – „încărcat“), la demonii erosului, copiii (însoțiți încă de un invizibil parcă epitet ce-i face și pe ei grotești, dar lăsând să triumfe totuși într-înșii candoarea ce îngăduie apariția următoarei imagini), la slujitorii divinității (cuvântul „cete“ trimițând la Erarhiile celeste, pe când cuvântul „ierarhic“ trimite, paradoxal, la demnitățile clericale, ceea ce face ca nota grotescului să persiste) pentru ca totul să se răspândească în poeticul general al expresiei „misterul și splendoarea divină“. Apoi iarăși râsul grotesc, transpus în oglinzi real măritoare, jignitoare totodată, cu imaginea lui halucinant concretă, fără acoperire psihologic-epică (în ciuda enclavelor reflexiv-existențiale „acel tip de zgomot ce e o dovadă a existenței, a supraviețuirii“ și „prin care trecea ea, viața, și acum s-ar fi atârnat de ea, cu disperare și plăcere“), suficientă sieși, mai plină de ea însăși decât de posibilul ei sens satiric: „râdeau exagerat și disproportionat față de acel pretext, acea frază pe care, mai ales femeile, o auziseră de mii de ori în viață, râdeau în sine, fericiți că se văd, că se aud răsând, făcând acel tip de zgomot ce e o dovadă a existenței, a supraviețuirii, lăsându-se antrenati în acea vibrație a cărnii și oaselor, scuturați de acel curent ce le scurtcircuita

ființa, de parcă ar fi atins toți deodată un conductor, o sârmă subțire și nevăzută prin care trecea ea, viața, și acum s-ar fi atârnat de ea, cu disperare și plăcere evidentă, nerușinată, în timp ce ea le furnica trupurile bătrâne, făcând să clănțâne oasele și să vibreze vag, gelatinos, pielea feței, a brațelor și sânilor“ (p. 61–62), după care urmează îndată o scenă, fals dramatică, în genul poemului *Five-o'clock* de Șt. Aug. Doinaș, unde se amestecă constatări plate și absurde, gânduri negre și visuri... geometrice. Mereu pretextual, planul epic se sparge pentru a permite delirul imagistic al autorului, care consemnează mereu psihologia sa estetică. Doar pretexte, din punct de vedere epic, personajele sunt pentru narator pure viziuni, atât în sine cât și în corelațiile delirante pe care le dezvoltă (căci desigur nu le implică în mod necesar, cum ar cere narațiunea convențională, de tip clasic): „Cei trei înaintează încet pe strada îngustă și plină de lume, de mașini, de zgomote și insule de lumină, cu prudență, ca niște orbi sau, mai bine, ca niște animale marine din zonele abisale ale oceanelor, care au o sensibilitate a întregului corp, care văd deodată, cu întreaga suprafață a corpului; doamnele par acum, sub cerul strivitor al serii, mai aplecate, mai puțin vii decât fuseseră sus, în salonul prăfuit, încărcat de mii de obiecte dezarticulate, al soților Berinde, mai tăcute, mai reflexive, iar Pleșoianu e neschimbat, atâta vreme cât nu e lăsat singur, e veșnic neschimbat; umblă drept, crispat, cu mâinile la spate, și în mâini poartă, jucându-se mereu, reflex, o biciușcă subțire, mică, de piele“ (p. 60), și jocul e cu atât mai înșelător, cu cât trecem pe nesimțite la portretul fizic convențional, care însă nu persistă în convenția sa decât o clipă, spre a dezlănțui dintr-o dată viziunea grea de concretul virtual al delirului – frânat din când în când de ecurile realului părăsit:

„Ceea ce nu se evidențiază prea bine sus, în acel salon, fusese gâtul său, care acum, în noua sa ținută, se remarca mereu, era asemănător unei plante care creștea dintr-un guler moale și larg, boțit de o cravată groasă, uzată, de mătase, o plantă ce se mișca

ușor, aproape insesizabil, în adierea unui curent de aer insesizabil, era totuși o mișcare reală, de parcă trupul lui, al domnului Pleșoianu, până la umeri se mișca într-un mediu, iar de la umeri în sus într-alt mediu, mai dens, de parcă peste umerii lui ar fi trecut mereu corpuri suave, lunecânde, plutitoare, lovindu-i fruntea lui înaltă și galbenă, agățându-se de urechile lui dizgrațios de mari, corpuri pe jumătate vii, pe care el le sfârteca mereu în mișcarea sa, ca un taur slăbit, lunatic, miop, sau poate de la umeri în sus el trecea cu capul prin lacuri invizibile, aeriene, prin mări invizibile suspendate, și astfel se explica poate de ce mișcarea sa, mersul său era uneori atât de ciudat, picioarele sale se mișcau cu atâta stângăcie și ușurință, de parcă nu ar fi trebuit să sprijine și să împingă trupul acela lung și deșirat, crispat în hainele prea largi, ce fâlfâiau ușor în jurul lui, ca o togă, ci întregul său trup ar fi fost susținut de acel cap plutitor în mările invizibile, suspendate, cine știe...“ (p. 69–70).

Nu e greu să observi cum comparația gâtului lui Pleșoianu cu o plantă care crește dintr-un guler moale, comparație implicând, în al doilea termen al ei, un declin imagistic-senzorial (plantă-guler moale), dă naștere viziunii celor două straturi atmosferice prin care străbate trupul colonelului, cel superior, ireal materializat de „corpuri suave, lunecând, plutitoare, lovindu-i fruntea lui înaltă și galbenă“, de lacuri aeriene, de mări suspendate. Chiar declararea socială, ce constituie un element epic de prim rang, se metaforizează, devine viziune pură, închisă în sine social-epic și deschizându-se doar în vizualitatea sa proprie, ca un ochi narcisic: „Cei trei înaintază cu prudență, oprindu-se din când în când în loc, privind în jur, parcă ar vrea să se orienteze, nesiguri nu atât de direcția în care se mișcau, ci de deceniul în care căzuseră, se opreau și priveau, orbecăiau în jur, atingând aerul și respirațiile zecilor de oameni din jur cu umerii, cu pielea cefii, cu genunchii, având parcă mai mare încredere în ochii aceia orbi, invizibili, ai umerilor și genunchilor“ (p. 70).

Un pasaj construit pe tema psihologică a urii – cuvântul însuși revine de șase ori ca substantiv și verb – e de o obiectivitate

vizionară totală, deci excluzând cu desăvârșire analiza psihologică propriu-zisă, și prin urmare planul epic real, căci frazele cad mereu în concretul vizual pur, în apetența de materie, de concret obiectiv-fantasmagoric a naratorului, revelând, cu fiecare cădere (umerii ce se freacă, privirile ce se încaieră, lamele decimate, oxizii, păsările negre, secundele desprinse din curgerea timpului ca obiecte statice, alimentele, viscerele decrepite, sămânța uscată și sămânța umedă) psihologia lui estetică: „îi împinge alături, atât de aproape încât umerii lor se ating cu frecături dureroase, și privirile lor se încaieră, se împiedică și se lovesc dureros una de alta, zgomotos aproape, cu un sunet de lame obosite, decimate, înfiorate de oxizii numeroși și teribili care plutesc ca păsările negre ale morții în jurul lor. Dar pentru că se descoperă mereu și mereu alături, în lungi fracțiuni de secundă, în obositoare și nesfârșite fracțiuni de secundă, încep, în mod firesc să se urască unul pe celălalt, și acesta e felul atenției pe care și-o acordă, singurul mod în care se mai pot suporta, în care se mai pot iubi. Ei se urăsc, așa cum urăsc zilnic alimentele, cărnurile și băuturile, pe care le aruncă în ei cu acea lăcomie vitală, pentru ca trecând prin tubul uscat al trupului lor să-l zgâlțâie, să-l hurduce dureros, să-l smulgă dureros din acea inerție fatală spre care el se apleacă, ei se aleg unii pe alții, se protejează, se sprijină și se mângâie, ca să se poată urî în voie și în profunzime, ca să se poată epuiza prin ură, ca să se poată fecunda unii pe ceilalți prin ură, și acesta e modul lor de a se prolifera, e felul lor de a se înmulți – pentru că ei trebuie să se înmulțească într-un anumit fel, pentru că încă sunt vii, încă sunt vii, și pentru că sămânța umedă s-a uscat în ei, se răspândesc, se înmulțesc prin sămânța umedă și teribilă a urii“ (p. 71). Firește, când ajungem apoi iarăși la o narațiune în narațiune (a doamnei Iamandi), adică atunci când planul epic secund, plan pretextual (uciderea „frumosului frate“) se desprinde de planul real propriu-zis (narațiunea doamnei Iamandi – faptul că doamna Iamandi povestește), – sesizante sunt doar planul liric-descriptiv și cel liric-metaforic (căderea celui împușcat descompusă eleatic-

cinematografic și rezolvată poetic în finalul „logodnicul ei de aur“, „zeul ei străin și sălbăticit de legendă“):

„numele lui alerga peste tot, și legenda se înfășura tot mai mult în jurul trupului său de carne, până când avea să-l turtească dureros. Și atunci el căzu pe pământul acela înverzit, lovit de glonte ce erau ale altuia, căruia el îi furase cu atâta eleganță și poate plictiseală femeia, atunci când el se culcă pe acele hectare pe care le cutreierase mereu și deși el căzu poate într-un genunchi, stângul, să zicem, și se răsuci apoi spre stânga, deși fusese lovit din partea cealaltă, și se culcă indecis, ezitând parcă, în lungul pământului, și mișcarea lui fu atât de înceată, de descompusă, încât avu timp să se curbeze cu ființa sa lungă și elastică, lipindu-se astfel de forma reală, de curbura uriașă, a pământului, ceva sub el – și el simți asta deslușit – bubui înăbușit, de parcă ușoara lui cădere ar fi lovit ca un ciocan uriaș în acel pământ dedesubt, sau poate nu era decât zgomotul armei ce eliberase glonțul destinat lui, nu era decât o trândăvie a auzului, care păstra încă acel bubuit ce se cheltuse cu multe milioane de fracțiuni de timp înainte, și era oricum ciudat, pentru că atunci când el se culcă pe acel pământ ce se potrivea atât de bine, atât de dureros de bine cu lungimea și lățimea trupului său, el auzi zgomotul armei dedesubt, de parcă ar fi fost ucis de cineva care se afla sub el, ascuns afund, sub pământ, cineva care îl țintise de mult și care ani în șir plimbase țeava armei după silueta sa ușoară, ce se jucase cu atâta nepăsare și ușurință cu umbra subțire și zbuciumată, rotitoare, pe care o trăgea după ea, pe același pământ, ca o capă neagră de toreador, fluturată mereu, cu o ciudată inconștiență, prin fața aceluia animal puternic, înspăimântat și orb dedesubt; și atunci când el căzu în sfârșit, el avea deja acel inel promis în buzunar, și în chip atât de simplu și de neașteptat muri acea promisiune o dată cu el, și sora lui cea mai mare, care era o fecioară de cincisprezece ani, fu cea care îl plânse cu adevărat, ea pe logodnicul ei de aur, ca pe zeul ei străin și sălbăticit de legendă“ (p. 104–105).

Și relevantă rămâne tot psihologia estetică a romancierului, foamea lui de real imediat, pe care numai situarea în lirismul obiectiv i-o poate satisface. Tot prin intermediul doamnei Iamandi, care ea însăși delirează real-ireal epic (adică obiectiv pur), acest lirism se dezvoltă irecuzabil, într-un adevărat poem al bastoanelor:

„Obişnuia să poarte baston, și asta îl incomoda vădit - se poate observa asta după fotografiile acelor zile – pentru că omul simțea că bastoanele nu se proporționează perfect cu statura sa – erau bastoane cu măciulii de argint și cu o mână omenească, strânsă pumn, sculptată în fildeș, în loc de măciulie, sau fără măciulie pur și simplu, sau bastoane-cârji, ce au sprijinit în lungul memoriei lumii pe atâția dintre noi aflați în diferite stadii ale metempsihozei, sau umbrele ce erau purtate și în chip de baston de stradă, sau bastoane din bambus, ce se puteau șlefui atât de bine, sau bastoane negre, popești, cu amortizor de cauciuc, sau bastoane din sticlă – erau și bastoane din sticlă – sau din lemn de cireș, ce se decojea de-a lungul anilor, bastoane ale diferitelor stațiuni climaterice, bastoane pe care urca șerpi – de fapt, ca să păstrăm adevărul, pe fiecare astfel de baston nu urca de fiecare dată decât un singur șarpe, un șarpe ajungea pentru plimbările liniștite ale unui comerciant; dar de oricâte feluri ar fi fost aceste bastoane, ele aveau cam aceeași mărime, și cel mai mărunț era prea înalt pentru logodnicul și apoi soțul celei mai mari dintre fete, și el le purta rar, doar atunci când nu avea încotro“ (p. 107); ca, sub aparența de astă dată a unei convenționale narațiuni în narațiune, și deci cu atât mai eficient, să dăm de absurd: „Trăi cu el exact zece ani, nebănuind ce e fericirea, sau, dimpotrivă, bănuind ce e fericirea și trăind-o sau nebănuind și netrăind-o, și avu cu el două «fructe ale dragostei», cum se spune, adică doi copii și în clipa morții lui, băiatul avea zece ani, iar fetița trei. Căci el muri, se înțelege de la sine, de vreme ce a fost înmormântat la trei zile după aceea, și dacă ai să mă întrebi, domnule Pamfil, ce însemnează aceea, n-am să-ți pot spune pentru că nu vreau. Nu

știu exact de ce boală a fost înmormântat – deoarece și atunci, ca și astăzi, era obiceiul să fii înmormântat după ce suferi de o boală – și nu pot să-ți precizez boala dintr-o pricină foarte meschină și anume aceea că în toate pozele în care apare acest om, chiar și cele făcute în anii morții – sau în anul morții, cum dorești –, nu se indică boala de care suferea, și e o scăpare din vedere cu totul regretabilă, admit, din partea fotografului“ (p. 109), absurdul constatării finale, pregătit de insanitatea aparent fin disociativă a locurilor comune – disociațiile sunt neconținut operante, aici, printr-un fel de stupoare ce le îmbăiază atmosferic – ținând nu mai puțin de psihologia estetică a autorului care continuă să-și inventeze planuri epice și pseudo-epice, spre a putea produce în ele spărturi prin care lirismul său propriu să irumpă. Când doamna Iamandi povestește (și toate narațiunile ei, cum am remarcat, sunt în fond monologuri prin care parcă ea însăși se eliberează de prea-plinul sensibilității), emite uneori moralități, ce par fie transpunerea în proză a unei idei poetice platonice-renascentiste: „Și acel negustor de vinuri o iubi cu înflăcărare mai ales când se convinsese că ea nu îl iubea pentru sfântul motiv că ea nu știa să iubească, și dacă e un noroc să fii iubit de o femeie tânără și frumoasă pe care o dorești, e un noroc și mai mare să nu fii iubit de o astfel de femeie, mai ales dacă ea n-a iubit niciodată pe nimeni, pentru că în acest fel s-ar putea ca, odată și-odată, ea să te iubească pe tine“ (p. 110–111), fie moralități propriu-zise de romancier, deci cu o doză de generalitate aforistică: „atunci când nu iubim ceva ce trebuie să iubim, noi urâm acel ceva, chiar când acel ceva e carnea și sângele nostru, și atunci cei mai puternici se poartă corect față de acel ceva ce trebuie iubit, adică, nu-i arată, nu-și exteriorizează, ura, și asta e tot ce pot face“ (p. 113), fie un adevărat poem cu substrat mitic-alegoric declarat, în care jocul mitului, al concretului, al ideateiei, culminează în finalul pur metaforic („să rupem aerul mai nemilos decât privirile noastre agile colorate, ce se sprijină adesea pe păsări“): „noi nu trăim decât disperări monotone și aici Electra e

mama mea, Oreste e unchiul meu, ceea ce se cheamă unchiul meu, un om pe care nu l-am văzut niciodată, iar ea, sălbatica Clitemnestra, avea pielea atât de sclipitoare și trupul atât de elastic și toată crima ei fu atât de suavă și adulterul ei atât de îngeresc, abia schițat în vis, abia halucinat, iar el, amantul Egist, cel numit de secole Egist, nici nu apărură vreodată, ci își trimise doar efigia chipului său înainte, sub forma unui zeu mărunț, a râsului ei, a unui anumit fel al ei de a râde, și pe acest zeu mărunț, fiul ei îl ucise cu nepăsare și cu o cruzime pe care nu ar îndrăzni nimeni să o condamne sau să o pedepsească, pentru că de prea multe milenii se întâmplă la nesfârșit aceeași cruzime ca să nu fie iubită, pentru că iubim tot ce ne aparține, iubim mereu numai trecutul oricare ar fi el, dar trecutul nostru, vastul și neverosimilul nostru trecut, ce ne aparține și ne ajută să trăim mai mult decât inima și să alergăm mai repede decât picioarele noastre agile și să rupem aerul mai nemilos decât privirile noastre colorate, ce se sprijină adesea pe păsări“ (p. 144) și unde trecerea de la adevăruri moralist psihologice la adevărurile poetice e permanentă, subtilă, insinuantă, provocată de lirismul adânc și în perpetuă căutare de izbăvire expresivă, al autorului.

Așadar, în primul episod (*Bătrâni*), psihologia estetică a lui Nicolae Breban se manifestă prin imposibilitatea sa de obiectivare epică reală (în sensul structurii realului din romanul convențional-tradițional), cauzată chiar de bogăția substraturilor sale lirice originare, ca sete formidabilă de real-ireal, adică de real pur. În pofida situațiilor dostoevskiene, temerar și cu știință exactă propuse, planul epic aparent, cu evenimentele și personajele menite să-i asigure valabilitatea, nu reprezintă decât un obstacol factice, intențional parcă, ușor de abolit prin torentul liric subiacent. Se înțelege că, într-o atare modalitate structurală, verosimilul, veridicul, consecutivul epic, ordonarea, construcția devin termeni goliți de semnificație, scheme friabile, și opera se realizează în afara sau prin pretextualizarea lor. Psihologia personajelor e un simplu obiect între obiectele materiale pure, ca

în manualele refractare vieții. Pentru ca o altă viață să răzbată, o altă psihologie decât cea construită pe seama alterităților creatorului, și anume unica și copleșitoare psihologie estetică a autorului, căruia întreg realul, direct sau inventat, sau compus din invenție și date concrete ale observației sale personale, ca ins social, să i se ofere sub formă de univers metaforic. La romancierii de tip clasic (Flaubert, Huxley), universul epic pe care și-l creează este un cosmos organic, produs de un sentiment asupra vieții, de o concepție filozofică sau socială, de nevoia de a se obiectiva într-o lume imaginară, investită cu toate atributele realului aparent – pe când în cazul de față caracterul metaforic al creației obiective anulează orice posibilitate de a pune în paralel viața reală cu realitatea imaginară, suprimă orice oglindire a uneia în cealaltă (în metaforă, comunicarea cu obiectele este imediată, obiectele sunt cu desăvârșire despuiate de ceea ce nu sunt ele însele, în puritatea lor, încât această puritate, această absolutizare a lor le dă pregnanță cvasimagică). Pornind de la Dostoievski, – un Kafka, un Faulkner, un Camus, ca și un Proust sau un Durrell, își proiectează într-o lume imaginară de relații și stări psihice liminare ori absurde, propria lor conștiință morală afectată de tragicul existenței obiectiv absurde ori precare. Între stilul plat și tehnica epică simplistă ce caracterizează romanele lui Dostoievski și estetismul bogat al stilului și tehnicii epice faulkneriene nu se cascadează nici o prăpastie. Dimpotrivă, psihologia estetică a celui care a scris *În absența stăpânilor* (roman în aparență obiectiv, dar al cărui plan real-epic e pretextual și metaforic – și astfel reprezintă o undă, un ecou al noului roman european, care pornind de la obiectivitatea cuvintelor și a faptului psihic în sine, din operele lui Joyce, a ajuns pe de o parte la proza anti-epică a lui Broch, ridicată prin „construcție“ la forma de roman, în *Moartea lui Vergiliu*, sau la anti-romanul francez contemporan) ne situează în planul lirismului; romanul lui Nicolae Breban e o confesiune obiectivă, ca și poezia modernă, deci relevarea unei sensibilități și nu a unei conștiințe (care

presupune întotdeauna dialogul cu lumea obiectivă sau cu o altă conștiință sau cu sine însuși, și nu stăruie la nivelul identificării cu lucrurile, cu obiectele, fie ele fizice ori spirituale: identificare ce ea însăși, ca modalitate lirică, poate descoperi sensuri obiective, prin subiectiv, ale realului).

În al doilea episod (*Femei*), romanul lui Nicolae Breban devine aparent un roman analitic-obiectiv, în genul proustian-camil-petrescian, cu observații circumstanțiale, însoțite de analogii surprinzătoare, paradoxale și disparate, ca adevărate cortegii perifrastice, vizând consemnarea unor adevăruri moral-psihologice din ordin general, sub unghi mai mult sau mai puțin cazuistic. Narratorul: „domnul Barta avea să-l asculte pe defunctul său tată până în clipa morții, deși avea s-o facă, se pare, nu chiar în felul în care se gândea bătrânul, care îl sfătuisese să parcurgă zilnic cincizeci de pagini în dorința ca fiul său să ajungă probabil un om mai informat, mai de gust și mai profund, la urma urmei. Se întâmplă însă cu fiii care ascultă totuși sfaturile înțelepților lor părinți ceea ce se întâmplă și cu unii credincioși ce urmează sfaturile confesorului lor. Ei își fac rugăciunile zilnice, sau canoanele, prescrise lor ca o mortificare pentru păcatele comise, dar totul nu e decât o veșnică trădare, o perseverentă trădare a acelor rugăciuni înalte și canoane și anume: e cea mai rafinată și desăvârșită trădare, pentru că nu o află nimeni, niciodată, trădătorul însuși se teme de a și-o mărturisi lui însuși, atât e de înfricoșat de marea sa vină, și nici în momentele cele mai intime și mai singuratică, în momentele în care se stăpânește și se supraveghează cel mai puțin ca și acei copii hipersensibili care la o vârstă încă total neexperimentată nu îndrăznesc să gândească indecent în prezența părinților, acel trădător se prefacă față de el însuși la nesfârșit și nici ideea morții nu le dă curajul mărturisirii. Și ei știu, ei nu-și ignoră trădarea, și deși recunoașterea acestei trădări, care e atât de obositoare totuși, i-ar scuti într-o clipă de nesuferitul ei balast – așa cum unui fals credincios i-ar fi de ajuns o clipă sau un ceas de hotărâre pentru a renunța definitiv la

biserică, rugăciuni și mortificații care îl apasă și îl plictisesc până la sinucidere uneori, – ei totuși și el, trădătorul, nu fac acest gest, atât de scurt și pe care l-ar putea face și pe care îl știu, ci în mod curios, în mod straniu, se complac la nesfârșit în acea neînțelegere, care nici nu e foarte onorabilă de multe ori. Și această curioasă încăpățănare e un mare mister pentru toată lumea, și asta e într-adevăr un mister și pentru ei – ei, care în alte treburi se comportă atât de bine și de practic –, și până la urmă e un mister care le intră în obișnuință, le intră în trecutul lor, pe care îl stimează, devine ceva stimabil, deci și miraculos în același timp, și ei au atât de multe lucruri stimabile au atât de puține lucruri miraculoase!“ (p. 152–153), unde sesizante sunt comparațiile de genul „ca și acei copii hipersensibili care la o vârstă încă total neexperimentată nu îndrăznesc să gândească indecent în prezența părinților, acel trădător se preface față de el însuși la nesfârșit“ ori „Și ei știu, ei nu-și ignoră trădarea, și deși recunoașterea acestei trădări, care e atât de obositoare totuși, i-ar scuti într-o clipă de nesuferitul ei balast – așa cum unui fals credincios i-ar fi de ajuns o clipă sau un ceas de hotărâre pentru a renunța definitiv la biserică, rugăciuni și mortificații care îl apasă și îl plictisesc până la sinucidere uneori“, – important fiind faptul că analogia persistă nu numai în comparația din fiecare citat în parte, ci și între cele două comparații, „copiii hipersensibili“ și „falșii credincioși“, cu deosebire că în a doua comparație se adaugă momentul reflexivității, deciziei morale, imposibil în cazul copiilor, și de aceea alăturarea lor e mai revelatoare pentru complexitatea stării moral-psihoce circumscrise, aici analogic stratificată, pentru ca cele două planuri reale descoperite, prin dubla figură stilistică, ce își sporește eficiența prin distanța creată, să producă un șoc imaginativ, făcând transparent netransparentul; după cum scriitorul însuși constată în fraza finală, care nu e numai constatativă în sensul misterului actelor umane, ci și strict psihologic consemnativă, la un și mai profund nivel al complexității psihice, încât „misterul

care intră în obișnuință“ și se degradează devenind astfel banală și comună componentă sufletească, își păstrează investitura obscură, căci întocmai ca în progresele științei, progresiunea analitică proustiană (și camil-petresciană deopotrivă) înseamnă o lărgire, prin acumulări de adevăruri, a tărâmului obscurității și misterului. Și iată cum, iarăși, acest moralist, pe linia marilor psihologi ai literaturii, se transformă la Nicolae Breban, conform psihologiei lui estetice, în obiect pur de contemplație și identificare, căutarea și depistarea adevărului sufletesc (reale, valabile și deci integrate planului epic propriu-zis) fiind în fond, ca semnificație, un joc intelectual, joc ce e tehnică admirabil și conștient parcă stăpânită, de a sonda insondabilul, adică în cazul respectiv, o uriașă, mistificată, metaforă: „Și asta nu se întâmplă numai cu falșii lectori și cu falșii credincioși, ci și cu falșii îndrăgostiți și cu falșii cămătari – există și falși cămătari, cu cinicii falși și cu donjuanii falși, cu falșii revoluționari și cu falșii băutori, cu falșii oameni sănătoși și cu falșii tineri. Totul se poate falsifica, și adeseori fără nici un fel de nevoie, de interes, de finalitate, sunt oameni care se prefac spirituali și par într-adevăr, și asta îi obosește și îi chinuie și îi plictisește, până la sinucidere, dar nu au curajul de a intra în acea secundă care să nege toată acea aparență complicată, nu au curajul nici de a se distruge, și uneori, toată viața lor nu pare motivată decât de acel mecanism de neînțeles care îi împinge să trădeze mereu, fără să știe pentru cine trădează, pentru cine vând și ce vor primi pentru aceasta. E un Iuda multiplicat în mii de fețe, care vinde fără recompensă și fără frânghia salvatoare, nobilă, totul intră într-un ciudat ritual până în cele din urmă, un fel de joc, dar e un joc infernal, singuratic, cel mai trist și obositor joc din toate jocurile oamenilor maturi!“ (p. 154). Stilistic vorbind, ultima frază cu imaginea multiplicatului Iuda, pare metafora ce acoperă lunga perioadă anterioară, moralistă, analitică, atunci când de fapt, la nivelul psihologiei autorului, metaforă este tocmai acea perioadă, cu jocul ei în planul pseudo-real al psihologiei dedublării (falsitatea ca mod de

a exista), cu torentul ei de categorii atât de diferențiate, pornit din nevoia de concret, directă, irezistibilă, și încercând să se rezolve „poetic“ în figura din fraza finală, care se termină totuși cu cea mai degajat „psihologică“ observație din întregul citat: „e un joc infernal, singuratic, cel mai trist și obositor joc din toate jocurile oamenilor maturi“!

La p. 190 a romanului se reproduc aceste rânduri din „jurnalul“ personajului feminin E.B., privitoare la tatăl ei (spre deosebire de matura doamnă Iamandi din episodul *Bătrânii*, E.B., e o adolescentă); „Domnul Barta se plimbă deci, el e câinele de pază al casei în călătoriile de orice fel, pentru că lui nu-i place să călătorească, și adevărul e că nici nu e făcut pentru așa ceva, călătoriile nu le poate suporta pur și simplu, el e împotriva lor, pentru că e statornic. și ține la statornicia lui mai mult ca la orice, și de aceea noi, păsările, care plecăm uneori în neînțelese – dar niciodată regretate – migrațiuni, când deasupra oceanului ne odihnim pe catargul mare sau pe bompress, pe vela mare sau uneori chiar pe tambuchiu, atunci știm că suntem în apropierea domnului Barta, că domnia-sa e lemnul în mijlocul apei, sau e apa în mijlocul aerului, sau chiar aerul însuși în ființa a ceea ce unii numesc îngeri...“. Se remarcă aici cum, cu o pătrundere egală doamnei Iamandi sau autorului, adolescenta E.B. notează inerțiile psihice ale tatălui ei, iar în imaginea care încheie pasajul: „domnia-sa e lemnul în mijlocul apei, sau e apa în mijlocul aerului, sau chiar aerul însuși în ființa a ceea ce unii numesc îngeri“... regăsim substanța metaforică ce străbătea prin stilul naratorului, când introducea în portretul colonelului Pleșoianu acele corpuri suave, lunecânde, pe jumătate vii, plutind deasupra umerilor lui și lovindu-i fruntea, agățându-se de urechile lui mari, sau lacurile invizibile, aeriene, mările suspendate prin care trecea capul său – toate aceste elemente imateriale ajutând pe scriitor să materializeze aerul, să-i dea consistență metaforică – sau prin stilul narativ al doamnei Iamandi când spunea „să rupem aerul mai nemilos decât privirile noastre colorate, ce se sprijină pe

păsări“ – stil comun deci la două personaje feminine și la romancier, și astfel, revelator încă o dată în privința psihologiei estetice a autorului. Dar revelator și pentru ceea ce se poate numi „monomania epică“ a autorului, identitatea sa cu aceste personaje feminine (masculinizate în fluxul reflexiv-liric din care răsar ca plâsmuiri pseudo-reale, obiecte-subiecte metaforice în însăși personalitatea lor psihică și morală). Falsă și inadecvată în personajul atât de supărător neverosimil (estetic neverosimil, căci era conceput din perspectiva și în planul verosimilului convențional) al Franciscăi, din romanul de debut al lui Nicolae Breban (roman ce se arată acum a fi fost doar exercițiul unui artist încă inexperimentat și naiv atunci), această identitate liric-metaforic-structurală a autorului cu personajele sale feminine se dezvoltă de astă dată la un nivel superior, ca o monomanie epică ce-l caracterizează și, prin rezultatele sale, vrednică de a interesa critica, în măsura în care această critică descoperă într-însa năzuința modernă a romanului de a cuceri realul prin sesizarea nemijlocită a obiectelor ce-l constituie, ca obiecte, în mod autoscopic și nu introspect. Aparenta criză de real a romanului modern este în fond autentificarea supremă a lirismului, care singur poate cu adevărat sesiza și stăpâni realul; niciodată realul n-a fost mai autentic prezent în literatura epică, precum în romanul modern, cufundat în temporalitatea obiectivă a lumii (între realitatea unui roman cavaleresc de tipul *Amadis de Gaula* și un roman de tipul *Muntele magic* sau *Adio arme* nu există deosebire). Admirabil la Nicolae Breban este faptul de a fi întreprins prin *În absența stăpânilor* această mutație spre zonele neatinsă încă până acum de romanul românesc. Și e interesant de văzut cum, la el, descrierea capătă, tocmai din cauza acuității realului, pe care îl acoperă, o tonalitate halucinantă (s-a putut remarca și în citatele de până aici): „Când fetișcana se dă jos din NEPTUN sau din BELVEDERE, ajutată de fotograful galant – care e galant acum nu pentru ea, căci ea a plătit, ci pentru ceilalți, care stau și se uită și ar putea plăti la rândul lor, – ea, fetișcana,

cu rochia ei transparentă, țipătoare, pe care și-o netezește, cu mâinile ei roșii, masculine, râde împreună cu prietenele ei și cu derbedeii ce stau pe palierul podețului, ia fotografia cu nepăsare și pleacă apoi cu toții, fetele și asprii și neîndemânatecii lor cavaleri și rămâne doar barca aceea, cu umbrelele și canapelele ei de pluș, legănându-se greoi pe apa murdară a lacului, și o clipă doar, ea pare o uriașă capcană de prins șoareci, ceva crud, monstruos și neplăcut, ca o ghilotină ambulantă, ca o celulă pentru condamnații la moarte în care ei iau ultima lor masă, și sunt atât de inconștienți de cele ce se întâmplă cu ei, încât însuși Sfântul Spirit – sau ceva ce poate fi numit astfel, – plânge, plutind deasupra lor, și le atinge fețele cu aripile sale albe și ude, și ei se șterg râzând pe față și continuă să bea, să mănânce și să pălăvrăgească, amintindu-și de vreo femeie pe care au dorit-o“ (p. 193–194). Devierea tabloului (cu psihologice observații întrețesut) spre reflexul său analogic-metaforic, din care orice aluzie psihologică a dispărut și n-a rămas decât contrastul violent și dureros între monstruos și sacru, pentru ca apoi întregul fragment să sfârșească tot într-o notație psihologic-imagistică, se produce sub neîntreruptul impuls de a sparge crusta realului epic și a îngădui lirismului să capteze, în sfere mult mai inaccesibile, și totuși mai deplin cucerite ale realului-ireal. Dacă însă nu lipsește aici „psihologia“ convențională (uneori asistăm la mediocre comentarii, aplicabile cutărei eroine bengesciene, pe care însă autoarea *Drumului ascuns* și a *Logodnicului* o reprezintă prin analiză și nu o definește prin comentariu: „eroismul și forța care le împiedică pe unele femei dintr-un fel de cochetărie, ceea ce nu scade valoarea acestui efort, să arate simptomele suferinței care le-ar degrada aparențele fizice, și uneori aceste femei, ce par ușurate și lipsite de voință, poartă închise în ciudata lor încăpățănare, ascunse, boli grave, care, atunci când ies la iveală, adeseori sunt de nevindecă în stadiul lor avansat“ (p. 235), analiza metaforică, proprie lui Nicolae Breban ca și altor autori mai noi, reapare spre a semnala lirismul freatic ce-l marchează

crustele epice și pseudo-epice ale romanului: „Și această încordare, căreia ea i se supunea inconștient, de a individualiza până la amănunt grupurile și pe cei care o interesau, efortul acela absurd de a reține fiecare expresie din cele atât de diverse și de imprezibile care veneau din fața ei îi dădeau acea senzație de amețală, curioasă, de beție, care însă se topi destul de repede undeva în corpul ei sau în aerul care se mișca, nevăzut, împreună cu ea, și încet-încet, începu să gândească din nou, mașinăria amorțită a creierului ei începu să se miște cu un uruit stins, aproape perceptibil pentru ea, ca niște bășici sau ca niște sfere metalice ce explodau tăcut, fiecare la o anume mărime, și unele din aceste «sfere» nu se spărgeau de fel, ci continuau să se umfle, până când circumferințele lor depășeau limitele trupului ei și ea începea să se înscrie în acele volume, aproape să plutească în ele, până când, unele din acestea, continuând să se dilate, dispăreau, încetau să mai existe, și tot acest mecanism, când încordarea aceea a ei de a se concentra asupra acelor figuri străine, de o atât de mare diversitate și mișcare, începea să obosească și ea continua să treacă prin mulțimea de pe stradă tot mai «absentă» acum, și în curând toți avură aceeași față, sau mai bine zis nici un fel de față, ci treceau ca niște pete pe lângă ea, purtând în loc de față, ovale albe ca niște coli de hârtie – așa cum se întâmplă cuiva care trece gândind printr-o mulțime oarecare, – și ea gândea, într-adevăr acum, dar mai mult gândea o «stare», și starea aceea era, ciudat, o stare de triumf“ (p. 275–276), contactul cu aerul, cu „volumele“ concretului psihic, ca o permanență a psihologiei estetice la autorul romanului *În absența stăpânilor*, materializându-se invers, în imaginea corporalității inefabile a somnului (înotul în spațiile abisale, în „aerul“ dinăuntrul somnului, cufundarea în materia amniotică a visului, totul sugerat de contururile dorminde ale trupului): „O astfel de electricitate lentă, materială, părea că pierde și corpul acela crispat dureros în mișcarea aceea de supremă flexiune, și E.B. îl privi minute în șir fascinată de acel înot în spații abisale, în care mișcărilor sunt cu

mult mai rare decât ale căutătorilor de perle, ce suportă pe spatele lor subțire, îngust, presiunea tonelor de lichid verzui, rulând încet pe o linie rigidă, verticală. Poziția corpului celui culcat era atât de nefirească, încât nu putea fi decât un moment al unei mișcări în alt aer, cu mult mai dilatat decât cel în care se mișca – respirând – cea care privea, încet ea aștepta parcă, cu încordare, ca el să se destindă în acea materie amniotică a visului, să se desfacă, să lase să treacă valul de carne prin tuburile oaselor și mușchilor săi, ca să poată depăși acea clipă asfixiantă, apăsătoare, ce-i concentra fața într-un rictus încremenit“ (p. 319), așa cum în altă parte, jocul privirilor dintre doi amanți se oferă nu mai puțin încărcat de materia psihică: „ea curse pe acest tub de lumină ce cobora spre el cu o nesfârșită materie“ (p. 335).

În ultima diviziune a romanului (*Oglinzile carnivore*), autorul, privind lumea prin sensibilitatea copilului Herbert, numește de-a dreptul „miracolul care se petrece sub ochii lui, în mii și mii de explozii necunoscute, incredibile, ilogice, întreg și uriaș miracolul realului“ (p. 378). Și cu aceeași putere de a scruta acest real metaforic, întocmai autorului, Herbert, cu psihologia lui crudă, observându-și părinții care se îndepărtează pe stradă, surprinde neliniștit „împuținarea“, „sărăcirea“ obiectică a tatălui său în mers – joc între volum și schema lui abstractă, – descompune timpul în porțiuni, cu ochiul lui Zenon din Eleea, când descompunea mișcarea (așa cum, la p. 366–367 intervertise spațiul și timpul – mișcarea unui camion – cu voluptatea leneșă, foarte crudă și ea încă, a situării în universul obiectic), dar joc primejdios și fatal, căci copilul simte că „împuținarea“ și „sărăcirea“ materială a tatălui care se îndepărtează este moartea treptată a obiectului.

Abia acum avem, în acest fel, sensul apetenței de real a autorului, ireal-metaforic manifestată în cursul romanului, care este un neconținut efort de a rupe zăgazuri epice (lumea socială, obiectiv văzută, sub unghiul unei pretextuale satire; lumea psihică, dramatic dimensionată, sub pretextul unor tulburări în

conștiință; lumea neutrală a copilăriei larvare, ca neliniște în fața realului recunoscut) pentru ca psihologia estetică a naratorului să se dezlănțuie, când și când, cu acea putere unificatoare ce permite ca romancierul și personajele să se identifice, ca monomania lui epică să consemneze originalitatea și profunzimea darului său de a intra în comuniune cu realul. Prozator și romancier autentic, ce nu-și poetizează materialul, ci îl provoacă spre a-și declanșa creator psihologia estetică, Nicolae Breban aduce în noua noastră literatură o sensibilitate modernă asemănătoare celei din versurile unui Nichita Stănescu, unui Cezar Baltag, unui Ilie Constantin, unui Grigore Hagiu.

Viața Românească, nr. 5, 1967

LAMPA LUI ALADIN
(1971)

NICOLAE BREBAN ȘI REALISMUL ACTUAL

Noul roman al lui Nicolae Breban (al treilea) pune iarăși problema realismului în literatura noastră actuală. A realismului artistic, și nu programatic, bineînțeles, adică a realismului... real. Și pune această problemă atât în cadrul propriei opere a scriitorului, cât și în cadrul mai larg al etapei prezente a romanului românesc. Există, într-adevăr, trei romane care în anul 1968 au stârnit puternice ecouri critice și care ni se par semnificative din punctul de vedere amintit: *Interval* de Al. Ivăsiuc, *Animale bolnave* de N. Breban și *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu. Nu s-ar putea spune că în *Interval* autorul aduce o altă modalitate decât în romanul său anterior, *Vestibul*; același stil analitic egal, monoton de abstract și de elegant, introspect în oricare din modalitățile narațiunii (monologul interior, relatarea, dialogul ocazional și nedramatic), rareori servind un fapt epic ieșit din comun; e o literatură pur intelectuală, de o acuratețe de-a dreptul antiseptică. Dar pedanteria aceasta stilistic abstractă se rezolvă în ea însăși, nu devine niciodată creatoare în sens epic, adică nu-și realizează un obiectiv pe care ea însăși să-l necesite. Ivăsiuc și-o definește cu deosebită claritate și exactitate în *Interval*: „Și cum vorbea atunci, sec, argumentat, făcând frazele să se închege una cu cealaltă, parcă ar fi fost un flux continuu de vorbe, cu pauze de accent care întăreau și mai mult impresia de legătură. Vorbea despre altceva, bineînțeles, niciodată la obiect, însă vorbele se organizau, făceau aproape o lume a lor, densă, ordonată, părând în felul lor niște obiecte, cu existență proprie.

Și eu lângă zid, îngrozită, neînțelegând cum poate. N-avea nici un fel de legătură cu ce se întâmpla, și totuși îi justifica, le crea ideea că au nevoie de justificare. Toate în bună și solidă legătură unele cu altele. În mijlocul lor nici o fisură, ca și în seminarii, când totul se explica, totul era normal, nu mai rămânea nici un semn de întrebare. Și apoi se descoperă câte un nou document, care răstoarnă totul. Nu-i nimic, reiei totul de la capăt. Reașezi vorbele, care au avantajul de a părea foarte solide, și deodată, ca prin minune, le schimbi ordinea, le scoți din raporturile date (aceleași cuvinte) și apare altceva, cu totul altceva, însă tot atât de solid și de temeinic. Discursul lui, ca o clădire din prefabricate, care se montează ușor în orice loc.“ (p. 166) Pornind de la această expunere stilistică a autorului, de o splendidă luciditate, un critic care ar întreprinde analiza structurală a romanului i-ar pune ușor în evidență sistemul de „prefabricate“, ce aparțin realului celui mai banal, însă a banalului lipsit de orice semnificație, „fără fisură“ și în care înalta acuratețe a scriiturii intelectuale nu cere și nu acoperă nimic, întocmai ca suprafața unui bazin umplut cu apă limpede, privită de un ochi steril ce nu-și poate inventa imagini și e nevoit să rămână în raporturi de pură percepție cu realitatea acelui bazin. În marea lui inteligență, însă, – iar scriitura romanelor sale reflectă deplin această inteligență – Ivasiuc a intuit, încă spre începuturile *Intervalului*, modalitatea unui realism creator, menit să contureze și să dea viață la un personaj sui generis, personaj real tocmai prin absența sa din real, prin refuzul său de a se configura în raport cu lumea: „Să stai în fața jucăriilor și să-ți închipui totul, și mișcarea trenului pe șine, și înceata îmbucare a cuburilor pentru a ridica construcția, dar să nu faci nimic, să te reții, ca să pari totdeauna că ești altcineva, modelul. Mereu, de la vârsta aceea, atent la el însuși, ca să nu-și scape de sub ochi. Niciodată nedevenind jocul, obiectele pe care le mânuia. Pentru că nu inhibiția, nemișcarea în fața obiectului devenit dintr-o dată foarte important, mai important decât orice gest, aproape paralizant, era periculoasă, ci continua

supraveghere. Imaginația folosită doar ca să-l rețină de la contopirea cu lucrurile, cu întâmplările având punctul de plecare în jucării, ca să nu uite niciodată de el însuși“. (p. 49) Din nefericire, de-a lungul romanului, apoi, ideea epică aici enunțată se dizolvă în transparența goală a unui realism plat și obositor.

De o altă factură e stilul și realismul lui Fănuș Neagu din *Îngerul a strigat*, după cum alta e și tradiția pe care o urmează (la Ivasiuc, răceala mortificantă a scriiturii abstracte are desigur rădăcini în literatura intelectualistă a lui Camil Petrescu, unde însă o conștiință umanitară și un idealism, oricât de depășite ar putea să pară azi, dau căldură stilului; sau în aceea a lui Anton Holban, unde de asemeni o conștiință chinuită se imprimă puternic în viul stilului). Viziunea lumii rurale nu vine la Fănuș Neagu nici din naturalismul altoit pe un temperament romantic, ca la Sadoveanu, nici din naturalismul sistematic profesat de Slavici sau de Liviu Rebreanu, ci dintr-un realism mai nou, al generațiilor ce au profitat de împrejurarea că marele lirism românesc dintre cele două războaie, în frunte cu Lucian Blaga și Tudor Arghezi, a descoperit sufletului românesc zonele sale originare, primitiv misterioase: Arghezi a scos la suprafață angoasa fundamentală a sufletului rural, iar Blaga teroarea magică. Linia acestui realism mai nou poate fi urmărită de la un Pavel Dan la primul Eusebiu Camilar, și apoi la un Ștefan Bănuțescu. Și cum marele lirism modern a înrăurit acum proza, s-au arătat și consecințele stilistice, nu în sensul efuziunilor naturistice sadoveniene, ci într-o lucrare mai artistic concentrată a prozei, care nu se poetizează sentimental, ci se metaforizează în structura proprie genului narativ. Realismul lui Fănuș Neagu se rezimă, așadar, pe astfel de virtuți stilistice, care dau poeziei sale nu numai farmec, ci și pulsație epică neîntreruptă la un notabil nivel al frumosului, totul fiind atât de măsurat și aplicat încât nici o clipă interesul lectorului nu e înfrânat de imaginea (parazitară adesea la un Ionel Teodoreanu, la un G.M. Zamfirescu), menită aici doar să propulseze. Apare apoi, în *Îngerul a strigat*, componenta fabulosului, a aventurii fără altă semnificație decât imaginația din care se naște și în care se resoarbe; a aventurii nu ca mijloc de a scoate în evidență prin insolit necunoscute psihice

și morale umane, ci ca subiect de plăcere estetică, întocmai ca în literatura orientalului Panait Istrati, care și-a autohtonizat feeriile imaginative; bineînțeles, la Fănuș Neagu ținuturile Bărăganului, Brăilei și Dobrogei nu saltă la fantasmagoriile din Halimaua atât de viu prezentă în *Kira Kiralina*, dar lumea pitoresc epică a romanului său se pulverizează prin fabulos în tot atâtea narațiuni independente și de zeci și zeci de personaje populate, încât impresia de haotic serial oriental persistă. Există în *Îngerul a strigat* un realism gratuit, de cea mai bună calitate, însă comportând toate consecințele gratuitului, adică punând realismul în contradicție cu sine însuși.

După ce a debutat cu Francisca, roman de un realism nerelevant, Nicolae Breban ne-a dat, prin *În absența stăpânilor*, o proză masivă, modernă, al cărei antirealism s-a dovedit conform cu originalitatea și talentul specific al autorului, ce exprima cu mijloace aparent obiective adâncă sa propensiune spre un vizionarism strict personal. S-ar putea spune că *În absența stăpânilor* era un meta-roman, o meta-proză, în care doar micul Herbert prindea real contur epic într-o vastă panoramă de senzații și fantasme, *din și prin* ele însă. O dată cu *Animale bolnave*, N. Breban revine, pe de o parte, la realism, într-un roman de acțiune vie, palpitantă, cu personaje clasic conturate, de la detectivi la profeți, roman ce nu-și refuză scene de maximă violență, anchete brutale, violuri, crime și, în același timp, prefirat subtil, cu elemente suav halucinatorii, urme ale antirealismului vizionar de care se arătase mânat altădată, pentru a izbuti să împlănte cu o vigoare epică puțin obișnuită, în această țesătură realistă, un personaj pur halucinatoriu, de o unică identitate în literatura română. Când e violent până la aberant, ca de pildă în scena anchetei nocturne conduse de Voștinaru, sau în scena violului din noaptea asasinării lui Krinitzki, realismul lui Breban e deplin consistent și convingător artistic, spre a nu mai vorbi de faptul că înseși aceste momente de violență apar străbătute de firele unei misterioase ambiguități cu duioasă neliniște umană, cu suavitate chiar. În general, însă, masa realistă a romanului nu e deloc scutită de stângăcii, de convențional, de trivialități de construcție. Dacă primele vreo 80 de pagini ale cărții sunt de-a

dreptul foarte prost scrise (doar câteva scurte pasaje fac excepție), cu neglijențe stilistice inexplicabile și dezolante, scenele din casa doctorului Gârda – vizita anchetatorilor sau, mai târziu, apariția noctură a Irinei – au aproape un aer diletant. E uimitor să constați cum Breban trece, uneori brusc, de la cel mai plat realism, regretabil ca scriitură, la faze de inspirație parcă lipsită de orice control, în care nu numai substanța epică se transfigurează, dar și scriitura capătă elevația poeziei celei mai curate, și nu cu mijloacele facile ale poetizării, ci cu virtutea consubstanțializantă a transei. Amator de asociații paradoxale prin termenii disperați pe care îi conjugă (*În absența stăpânilor* strălucea de mari, cuceritoare performanțe), scriitorul e capabil de o atare monstruoșitate: „Astfel, ea nu era departe de a gândi că se născuse cu un păcat originar, altul decât al primilor oameni care se șterge prin botez (ea era creștină, botezată), un fel de semn, înfierare a destinului, așa cum sunt însemnate vitele în cele două Americi, cele care aparțin unui anumit proprietar, cel care le înfierează cu un anumit semn, cu un anumit sigiliu grosolan în care se poate vedea un corb cu aripile desfăcute, coarnele răsucite ale unui taur, un ogar, chiar și profilul unei femei cu părul lung, cârlionțat“ (p. 143), unde toată aglomerarea e cu desăvârșire nerevelantă față de scopul inițial al asocierii – în contrast cu o altă asociație, superbă, menită să aducă o notă pastorală idilică, într-un moment de groază (ancheta), spre a crea, stilistic, o colosală ambiguitate: „El îi privi o clipă picioarele albe, desculțe, desenate limpede pe nisipul de jos (își pierduse papucii în apă) – apoi se întoarse spre câine și îl mângâie, vorbind cu el, aplecându-se spre el și jucându-se fără grijă, râzând uneori cu toată gura, cu râsul lui gros, plăcut, când trupul vânjos al animalului îl izbea cu putere în umeri sau în șold, dezechilibrându-l. Erau clipe când luna sclipea cu atâta putere încât toată scena părea că se întâmpla undeva într-un miez de vară, pe malul unei ape liniștite, de câmpie, unde un adolescent, un țăran care paște vitele sau caii, cu alții de seama lui în apropiere, fuge să se arunce în apă, gol, dezbrăcându-se în grabă pe țărnam, arătând zilei un trup alb, neverosimil, și se joacă apoi cu câinele, uitând câteva minute lungi tot ce-l înconjoară; câinele e

puternic, mare, aproape un camarad și tânărul țaran se joacă cu el luptându-se și nu sunt decât două animale tinere care se exersează cu o plăcere vizibilă, mereu prelungită, o trântă convențională în care cele două trupuri se amestecă, blana deasă și pielea albă, indecentă, sub care mușchii aleargă grăbiți și e un mârâit și găfâituri amestecate, opinteli și râsete groase, găfâite“ (p. 159–160) – ca să nu mai vorbim de relevanța sexuală a acestei asocieri pornită din faptul că raporturile subconștiente dintre femeia anchetată și anchetator implică un dublu schimb sado-masochist.

Observația cea mai interesantă, însă, cu privire la romanul *Animale bolnave* se poate face asupra modului în care Paul se constituie nu numai ca un personaj real din structuri ce deranjează realul, dar introduce în realul romanului, prin însăși prezența sa, o puternică enclavă halucinatorie, identificabilă până în cele din urmă, ca și în *În absența stăpânilor*, cu stările de vizionarism, de extaz creator, ale autorului. Paul e un androgin, un nefixat sexual, ori cel puțin un pur și un timid cu porniri spre idealitate (felul în care e atras de imaginea Irinei), dar și cu instincte brusc trezite (felul în care asistă la violul din apă și atracția irezistibilă față de apa maculată). Plutirea, clătinarea, unduirea muzicală, imaginile acvaticice ori, în sfârșit, pendularea sa între real și imaginar (mitomania lui) sunt elemente constitutive atât ale stării lui generale, cât și ale modului în care autorul se complace să-l surprindă, să-i organizeze mediul. În lumea înconjurătoare, el e un „ne-la-locul său“, un infirm social, o provocare față de ordinea, stabilitatea lumii: „cei care îl întâlneau, sau îl observau de după ferestre sau vitrine largi de frizerie, râdeau fără voie, pentru că e suficient un astfel de ins visător și necunoscut pentru a transforma toate acele străzi cenușii și cumsecade, mohorâte și cenușii – acele străzi de care nu avea nimeni nevoie – în ceva incomod și nepotrivit“ (p. 9), iar femeia îi apare unduind prin real: „ea plutea peste pantofii ei cu vârfurile mototolite, care se clătinau dureros pe nisipul grosolan al gării“ (p. 8). Pentru că de la începutul apariției ei în roman, așa a fost văzută de Paul, Irina va fi însoțită mereu, chiar în prezența

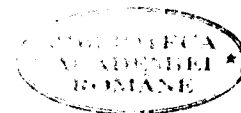
altora, de ochii lui nevăzuți: privirea inițială a lui Paul constituie laitmotivul integrării Irinei în real, într-un real unduitor, muzical, nefiresc. Iată cum e pregătită atmosferic apariția Irinei (menită a fi curând violată de Titus): „un crepuscul blând de o grandoare a luminii infinită, aerul însă clar era atât de dulceag încât prin pomii uriași, plantați la mari distanțe, de pe Corso, în coroana lor parcă cântau cete de femei despletite, cu trupuri neverosimile, de-o altă simetrie decât cea bilaterală, așa cum apar în unele coșmaruri blânde, melodii dulcege, de-o intensitate mereu schimbătoare, un fel de sirene ale văzduhului sau ale oceanului verii toride“ (p. 107). Mai mult, Paul e prezent, văzându-nevăzând, chiar în timpul actului posesiunii Irinei de către Titus: „toată absența aceea a cuvintelor creează acel lichid dens în care se mișcă cu atâta greutate și suplete, ca niște animale marine“ (p. 114). Fiindcă locul în care locuia Irina era pentru Paul „pata de lumină în care plutea cea vilă blestemată, aerul blestemat al nopții în care cădeau îngeri cu un zâmbet fals pe buze, cu aripile fășăind prin mirosurile suave, înghețate, din jur“ (p. 133); fiindcă el însuși își simțea corpul lichid, instabil: „i se părea că, dacă se mișcă, tulbură lichidul vasului său, un lichid care se evaporă la cea mai ușoară clătinare, producând aburi otrăviți, care, prin canale și canalicule mărunte, se strecoară în creier“ (p. 291); și fiindcă pentru el spațiul e magic, supus propriilor fantasmagorii dintr-însul: „propriile sale simțuri îi jucau adeseori renghiuri atât de ciudate încât el începu să se obișnuieacă și să-și închipuie – lucru foarte înveselitor – că timpul e făcut din spații goale în care locuiește te miri cine, și uneori trupul oamenilor poate să străbată mari distanțe, fantastice distanțe într-o parte dintr-o clipită; astfel, el putea descoperi mașini pe un loc unde cu o secundă înainte fugise doar praful, sau silueta unui ins mic și nervos acolo unde era doar aerul greoi și încărcat de mirosuri aproape străvezii, ale barăcii“ (p. 93).

Clătinarea lăuntrică, unduirea, transparența lichidă, muzicalitatea dulceagă a propriei ființe a lui Paul, transmise lumii externe care se de-temporalizează și se de-spațializează, își au sursa în halucinația sa primordială, ce-l face să trăiască într-un

mediu social populat de „ființe de aer dens“ (p. 23); naivitatea lui genial-virginală, de epileptic, de lunatic, de idiot, de ne-om, ne plasează dintr-o dată în fluxul delirului științific-mistic al vizionarilor de altădată: Paracelsus, Swedenborg, Saint-Martin. Iar dacă mitomania lui seamănă curios și semnificativ cu mania autorului *Franciscăi* și *Absenței stăpânilor*, de a introduce în narațiunea ce-și urmează cursul ei firesc biografii inutile de personaje lăturalnice, mai semnificativă e identificarea dintre autor și personaj pe două planuri distincte. Pe de o parte, autorul simte nevoia de a prelua invențiile personajului său, de „a-i lua vorba din gură“ și a debita el însuși aiurelile lui Paul, căruiia îi concede totuși din când în când monologul halucinatoriu; ba, chiar mai mult, introduce „obiectivitatea epică“ prin elemente violente, crude, ca de pildă scena sado-masochistă a bătăii lui Paul cu nuielușa de către Dan, ori halucinația „obiectivă“, ca în scena prânzului, când păsările uriașe urcă pe masă și o ocupă; toate acestea integrate, însă, în povestirea îndoielnică a personajului preluat adesea de autor, integrate deopotrivă în dialogul vast, idealist și neliniștit, dintre candidul Paul și profetul Krinitzki. Pe de altă parte, identificarea dintre autor și personaj se face direct, mistic-material (ca în visul lui Eckermann, în care acesta trece o apă intrând în trupul unui înotător), și androgenul Paul devine deodată bărbat întreg: „Paul simțea cum îl cuprinde o neobișnuită siguranță de sine. Se mișca și vorbea cu o nepăsare de care se uimea el însuși, ezitățile și spaimile mărunte și numeroase, obișnuite, coborâseră ca niște animale rozătoare, respingătoare și familiare, undeva mai în adâncurile lui, în canale pe jumătate știute de parcă ar fi fost înecate într-o apă ciudată, subțire și uleioasă.

Se abandona cu amuzament acestei stări de care era convins că nu va dura, acestei noi personalități care crescuse din el, dintr-o coastă, și toată memoria trecutei sale firi (trecute de un ceas sau două) tresărea uimită ca o femeie, la apariția aceluși bărbat care se deștepta, pentru o clipă și în joacă, din acel trup nehotărât“. (p. 281–282) Și acum se întâmplă, din punct de vedere critic, un fapt deosebit de grăitor: o dată cu virilizarea, cu

„brebanizarea“ lui Paul, personajul se mută în transa epică ce constituia plasma anti-realistă din *În absența stăpânilor*: „Din când în când, pești somnolenți se izbeau de picioarele abandonate ale lui Paul și el tresărea la răndu-i, așa cum tresăreau, probabil, și acele vietăți cărora el le invidia mersul, și orașele, și gândurile lor acvatice. Din când în când, ca niște pendule aeriene, ei săreau, răsfățați din mediul lor, poate atrași mai ales în acea noapte liturgică de apa fosforescentă, care curgea fără zgomot deasupra lor, deasupra spinărilor lor melodioase, și recădeau apoi ca niște cuțite sau niște cioburi dintr-o sticlă groasă, care se jupuia numai sub lumina rece, condamnată la nesfârșită virginitate“. (p. 282–283) Urmează, după scena de violență, după vulgaritatea și silnicia sexuală, incluse printr-un admirabil contrast realist în transa personajului-autor, *clătinarea*: „Se urcă pentru început într-o salcie care atârna deasupra apei ca o punte, temându-se în fiecare clipă că va da peste animale respingătoare, agățate de trunchi, șerpi sau broaște uriașe, salamandre și raci agățate de frunze, poate chiar șobolani pântecoși prin scorburii, cu capul turtit în gâtul gras și scurt, cu coada lungă, solzoasă, scoțând sunete când se frecau de scoarța delicată a salciei. Ajunse aproape în vârful pomului, adică chiar deasupra apei și, după ce se liniști, Paul începu să se hățâne ușor cu întreaga salcie, care îl asculta supusă, așa cum se poartă câinii mari, voinici, cu fiii sau fiicele pitice, pipernicite, ale stăpânului; somnoroși și amabil, înfășurându-se într-o plasă de discretă imbecilitate“. (p. 287) Apoi delirul se obiectivează într-un discurs (presărat cu cântece), în care izbucnește instinctul dominației universale, pansexualismul morbid, libertatea ca stare demențială, până la teroare și crimă, dar se și subiectivează în lichid-aerianul angelism specific autorului-personaj: „Câți dintre noi nu uităm de acest trup, un trup care nici nu e măcar mintea sau sufletul, ci e pur și simplu un trup care curge mereu, un fel de apă mai ușoară ca apa și mai grea ca aerul, un trup care ne iubește atâta încât ia mereu forma noastră, de bunăvoie se strecoară în înfățișarea noastră, deși ar putea, oho!, în ce chipuri formidabile



nu ar putea el străluci!“ (p. 292) Să nu uităm că trei dintre cele mai importante evenimente ale romanului, – importante epic și ca realizare artistică, în același timp – ancheta, asasinarea lui Krinitzki și marele delir al lui Paul, se petrec *în și lângă* apă, acest *motiv al apei*, ca mediu fizic în realitatea epică, apoi ca stare a corporalității personajului și, în sfârșit, ca viziune și modalitate metaforică (implicând, cum am văzut, unduirea, clătinarea, transparența, suavitatea, de la senzualitate la puritate și de la materialitate diafan rece la angelitate, totul sub semnul înserării și al nopții), fiind menit unei analize critice de profunzime cu caracter special în opera lui Nicolae Breban.

Interesul nostru s-a îndreptat deocamdată asupra modalității realismului în romanul *Animale bolnave*, problemă cu atât mai relevabilă cu cât, după antirealismul foarte convingător și personal din *În absența stăpânilor*, ia acum o formă nouă, prin crearea, cu mijloace tot antirealiste în parte, a unui personaj real, conturat clasic: Paul. Modalitatea proprie a lui Breban poate fi însă și mai ușor desprinsă, dacă încercăm o comparație între personajul său și un alt – important și unic în felul său – personaj din literatura noastră: Aneta Pascu din romanul *Rădăcini* de Hortensia Papadat-Bengescu. Realismul analitic al Hortensiei Papadat-Bengescu, împins la extremă virtuozitate și eficiență literară în configurarea și sondajul neostenit și neostenitor al unui caz de cretinism, e în categorică opoziție cu realismul vizionar al lui Nicolae Breban, aplicat unui caz de angelitate umană. Dar, în vreme ce romanul Hortensiei Papadat-Bengescu – de certă sorginte naturalistă – foiește de personaje monstruoase și bolnave, perspectiva din care sunt analizate monstruozițiile și bolile fiind pur organică, pur clinică, romanele lui Nicolae Breban (e vorba de ultimele două, concludente) tind spre analiza și pătrunderea în lumea spiritualului pur, sub toate formele sale de excepție. De unde și diferența de metodă, de unde și legitima întrebare asupra tot ce poate da în viitor talentul specific al autorului *Animalelor bolnave*.

„Viața românească“, nr. 2, 1969

MEDITAȚII LA UN PROZATOR: D. R. POPESCU

Viorel, eroul povestirii cu subiect din lumea fotbalului, *Începutul și sfârșitul lui Posmoc II*, se strecoară o clipă într-una din primele pagini ale romanului *F*. Împrejurarea că D. R. Popescu își reamintește de el, acum, nu e chiar lipsită de semnificație; câteva pagini mai încolo, o frază: „Vroiam să le atrag atenția că nu putem obține numai victorii în fotbal și că fotbalul nu înseamnă victorie“. Oricât de enorm ar părea, se ascunde în această banală observație pe marginea unui *spectacol* sportiv, o filozofie a istoriei ce stă la baza celui mai dostoevskian roman românesc; și încă dostoevskian pe linia *Demonilor!*

*

Ceea ce îți impune mai întâi la D. R. Popescu este simțul estetic foarte dezvoltat al scriitorului. Culegerea antologică de nuvele *Dor* mi se pare într-adevăr reprezentativă. Cele șase narațiuni nuvelistice, dintre care cinci mai întinse, echilibrate interior prin divizarea pe capitole, se țin bine fiecare în parte, ca fețe ale unei lumi epice diverse: lumea morală a satului (*Dor*), lumea războiului (*Moroiiul*), mediul mic-burghez (*Grădinile fericțiilor*), cercul în mediul rural, de la nivelul bălciului, (*Căruța cu mere*), fotbalul (*Începutul și sfârșitul lui Posmoc II*), lumea moral-politică a satului (*Ploaia albă*). E regretabil, deci, că atât de importantul roman *F* se dezzechilibrează estetic în ultima sa parte; această ultimă parte ar putea, de fapt, lipsi ca atare, dacă existența erotică a directorului Moise ar fi inclusă părții anterioare: conceput și tratat cu mijloace stângaci realiste, personajul Nicolae – excelent în ideea sa – nu are o structură

psihologică, prin care actul său grav de a-și atribui crima ce n-a făcut-o să-și afle temeiurile adânci umane; el acționează dintr-o simplă fascinație etică, fără explicații în psihologia sa. De altminteri, soluția l-a deranjat în mare măsură pe autorul însuși, care își pierde cu acest prilej controlul motivărilor narative și devine naiv: orgia și crima din casa directorului Moise sunt descrise în amănunt de un martor bine ascuns sub pat...

*

Incontestabil, *Duioș Anastasia trecea* e o capodoperă a prozei epice românești. Tema clasice și nobilei Antigona (după cum a observat și Vladimir Streinu) transpusă în mediul umil a unui sat de la noi, pe vremea războiului (sâmburele ideatic, în următorul dialog dintre Costaiche și Anastasia!: „Dar nu uita, domnișoară, c-avem acum niște legi foarte drastice. – Sunt și alte legi, mai vechi și mai drastice.“). Oricât de măreață ar fi însă figura eroinei, ascunzând în plămada sa același fanatism moral ca și modelul, uimitoare mi se pare însă transpunerea psihologic realistă a lui Creon, în Costaiche. Un Creon mai aproape, desigur, de cel al lui Gide decât de cel al lui Sofocle. Doar că Gide se păstrează în sublim, și deci se întoarce la „clasicismul“ secolului al XVIII-lea, pe când în narațiunea realistă, concentrată ca o tragedie antică, a lui D.R. Popescu, ne aflăm mai aproape de tendințele de demistificare ale unui Sartre, ale unui Brecht. Înțelept și ordinar totodată, Costaiche poartă cu el, de-a lungul narațiunii, o dialectică abil susținută, argumentele lui fiind vii, nuanțate, definindu-l exact, în mizerabila-i umanitate. Perfect încadrat realist, lașul Emil mai aduce ceva din puritatea lui Hemon doar aparent, prin cămașa albă cu care e îmbrăcat în momentul evenimential suprem, când Anastasia sapă groapa unde vrea să așeze cadavrul partizanului sârb. După cum, admirabil susținut de viziuni, fanatismul moral al Anastasiei și-ar putea găsi explicații psihanalitice în isteria hipnoidă, despărțindu-se prin urmare, tot realist, de Antigona (ea a fost traumatizată de minciuna lui Emil): „Visă o lună rotundă și mare, roșie, rotindu-se. Ca o baltă de sânge închegat. Dincolo de ea, era

partea ei care nu se vedea. Nu știai ce culoare poate să aibă partea aceea. Dacă nu cumva era necolorată. Apoi luna se stinse ca o lampă, fumegând. Cineva strănutase, poate un cal, poate un om. Și pe Dunăre se auziră trecând morții plângând. Întii trecură bunicii ei dinspre tată, apoi cei dinspre mamă. Apoi străbunii dinspre tată. Și tot așa mereu, și cu cât mai îndepărtați, cu atât părul lor era mai alb și lacrimile mai rotunde și mai mari. Și trecură și vecinii, și bunicii vecinilor. Plângeau că n-are cine să-i oprească, n-are cine să-i apere. Treceau plutind, în morminte. Pluteau mormintele lor pe Dunăre în jos, bucăți strâmte de pământ, cu lumânări aprinse la capăt. Pe Dunăre, convoi. Treceau cimitire întregi. Și treceau și morți tineri. Și n-aveau mal de care să se apropie, de care să se lipească și să rămână. Se desprindeau și malurile, Dunărea se lățea. Un vaiet lung. Și lumânări pâlپând, arzând. Pământul parcă nu mai era pământ, parcă nu mai era al cuiva, nu era nici un pas de om pe el, nici o mână nu se întindea de pe mal să oprească convoiul, să-l tragă la mal, să-l priponească. Se sfărâmă pământul. Și morții au nevoie de pământ, în care să zacă, să nu-i ducă apa, să nu-i înece, să nu le stingă lumânările. Parcă erau ai nimănui, morții. Pământul cu morții fugea pe Dunăre la vale, toată țara curgea pe apă în jos, curgea și nu se mai vedea, se pierdea“ – aceasta, pe când Anastasia își credea iubitul căzut pe front; apoi, după consumarea faptului Antigonei: „Cătărina se făcuse de mult pom mândru, cu crengile de argint, dat în floare. Iarba poate să crească înaltă cât casa, ea n-o s-o mai calce. Închise ochii, așteptând. Dintr-un cafas auzi un cor de bărbați. Biserica era mică și balconul mic. Apoi cerul dispăru și în cafas un domnitor pământean veni să asculte ruga preotului. Ochii se cunosc după ochi. Și era o țară dulce, țara cea mai dulce, și prin mijlocul ei trecea alb un pârâu cu lapte proaspăt și la dreapta pârâului, pe malul cu mămăligă, era o fântână unde se-adunau muierile și printre ele era și Cătărina, era o fântână cu apă adâncă, cu apă fină și în jurul ei erau scaune pentru odihnă și pe ele se-adunau morții, sfinții noștri, ca într-o icoană de sfinți se adunau, dragii vecini, dragii cumnați și cumnate, dragii noștri părinți, în țara cea mai dulce, așa cum

plecaseră, primeniți și curați, luminați, cu brăciri legați peste brâu, cu căciuli și peșchire pe cap, cu cămăși cusute cu arnice, fiecare cu portul lui, cu sufletul lui, nici unul străin îmbrăcat, ori în uniformă, nesugrumați de haină străină, de gând de pe altă zare pe pământ, fiecare cu vacile lui, cu caprele și cu câinii, cu pisicile roșcate și cu cele albe, cu plugul și cu sania lui.“ Stilistic, puritatea viziunii nu se tulbură de cruditățile verbale ale învățătoarei, în crâncenele ei dispute cu Creon (folosește cuvinte și expresii triviale precum: „căcăreze“, „rahați“, „căcăcioși“, „ți se fâlfâie“ – terminologia scatologică fiind în conformitate cu sfârșitul tragic-realist al Anastasiei: înecată într-un closet). Nobil dezlănțuită, noua Antigonă își perpetuează gestul în stilul ei monologal umil, care se topește în stilul realist poetic, creator de atmosferă, al narațiunii: „Ce inimi sărace, ce inimi bolnave, de-și închipuie ce-și închipuie. Dar aici nu e un corn de lume unde grâul nu se face, unde omul nu cunoaște omul și iarba nu se coace, aici nu e un corn de lume pustiu, cu apă sălcie, fără dor, fără morți, fără morminte, fără floarea-soarelui, fără unci, fără iezi, fără cocoși. Omule, mila mea, dragostea mea, ți-am săpat groapa, e gata. Mai am să-ți pun cruce și pom. Cocoșii de tablă stăteau cu ciocurile căscate muți. Dulăul lăptos lătra, trecând în goană prin răscruce. Un nor acoperi soarele și lumina se mai răci. O clipă. Pe sus bătea vânt repede, împingând norii ca pe niște zmeie făcute din hârtie albastră, împrăștiindu-i și împrăștiind și umbrele lor aruncate pe case și peste drumuri și grădini. O vacă mugii lângă Dunăre, căutându-și poate vițelul. Domnul Paul, duminica, la horă, stătea lângă bombonar și lungea înghețată.“

*

Deși pur realist, ferit de intruziunile fantasticului, stilul acestei proze apelează, pentru a crea o atmosferă de vrajă malefică, la simbolul Hecatei, confundând noaptea cu tărâmul Umbrelor: „Noaptea era mare și largă, nu se mai termina, și peste case, albind acoperișurile de tinichea și făcând să sticlească geamurile caselor și să lucească galben țiglele, trecea luna rotundă și grea de dragoste, ca o cățea în călduri“, sau: „Și se

vedea cât e noaptea de deasă și de neagră și de rea, ca o gură de cățea fătată, de cățea cu cerul gurii negru“ – ambele exemple din *Dor*; în *Duios Anastasia trecea*: „Nu se vedea prin geam, noaptea era neagră ca o gură de cățea cu puii aruncați în Dunăre“.

*

Cu toate că extrem de rară, la acest autor foarte riguros în realismul său, literaturizarea stilistică apare cu atât mai supărătoare, cu cât se manifestă în graiul personajelor (ceea ce dă un soi de fandoseală în contradicție cu natura lor). Lena, din *Dor*, vorbește o dată astfel: „...fiindcă eu fusesem prea oarbă și nu te văzusem pe tine, așa cum erai dincolo de pielea ta, pe dinăuntru, nu văzusem că în tine toate stelele pe care eu le simțeam mișcându-se și strălucind erau stinse ca niște cărbuni învechiți, și nu era nici un soare cald în tine și nici o lună beată de dragoste și nebună. Și amintirile mele mi se par ca niște câini răioși acum și știu că tu nu mă iubeai pe mine, Milule...“, iar băiatul Savel, din *Căruța cu mere*, își povestește în acest ton, colegului său, un vis: „Și din mâna mea stângă a răsărit grâu, un mănunchi de grâu copt, auriu. Și grâul veneau oamenii și-l luau, dar nu se termina niciodată, cum îl secerai, cum creștea altul la loc, din mâna mea stângă... Și se coceau pâini, grămezi de pâini, și mirosea toată câmpia a pâine proaspătă. Și au crescut din mine flori de floarea-soarelui, era plin pământul... Și nu-mi părea deloc rău că am murit...“ Unde frecvența, la început de perioadă, a conjuncției „și“ realizează adevărate versete (le aflăm uneori, în stilul narativ al lui Agârbiceanu, deplin integrate însă în realismul mitic al scriitorului ardelean).

*

Tema din *Dor* e shakespeariană și povestirea s-ar putea intitula, barbar, *Un Hamlet feminin la țară* (ca *Romeo und Julia auf dem Dorfe* a lui Gottfried Keller sau *Lady Machbeth in districtul Mzensk* de Leskov). În proza noastră rurală, această nuvelă are densitatea epică a lui Slavici. Ea se termină pe simbolul crimei din Elsinore: „Și din urechea lui, aprins, Lena

văzu cum înflorise un mac roșu. Un mac roșu, de sânge, ca o durere înflorise și ca un țipăt de lumină, un mac roșu înflorit din urechea lui stângă.“

*

Atmosfera tragică din romanul *F* se dezvoltă cu vigoare dintr-un simbol: sicriul conținând cadavrul unui general mongol, mort de ciumă, depus în catedrala orașului Turnuvechi: „Ce mi se părea și mai stupid era că totul devenise ireversibil: din vis te poți trezi urlând, și astfel toate întâmplările din vis își pierd valoarea. Generalul mongol, trezindu-mă, a dispărut. Dar ce se întâmplă în realitate nu mai dispăre, orice-ai face, oricât ai urla: n-ai cum să te trezești în altă realitate. Numai poate dacă ai muri.“

*

Din simplitatea culturii și imaginației unei instituitoare s-a născut viziunea paradizică a bisericii vizitate de domnitorul pământean, venit să asculte în cafas ruga preotului: țara era „cea mai dulce“, morții curați, „dragii noștri părinți“ s-au adunat, „ca într-o icoană de sfinți“, în jurul fântânii „cu apă fină“. Arta lui D. R. Popescu restituie săteasca sa Antigona curgerii transfigurate a prozei din *Letopisețul cantacuzinesc*: „Iar mănăstirea den Nucet, unde iaste hramul sfântului și marelui mucenic Gheorghe, multe au înnoit. Și pe făcătoarea de minuni icoană a sfântului mucenic bătut-au însuși Neagoe-Vodă, cu cuișoare, un măr de aur curat, împodobit cu mărgăritar și cu pietri scumpe. Și au adus și icoana cea făcătoare de minuni den Țarigrad, pre care era semnat chipul domnului nostru Isus Hristos atotțiitorul, care mai nainte o junghiase un ovreiu cu hangériul; și cum o junghe, îndată ieși izvor de sânge din locul hangériului, cât stropi și hainele aceluia ovreiu: iar el, de frică, că-i sunt hainele stropite de sânge, nu văzu, ci numai ce au văzut sângele care le era pre icoană; și așa fiind, el, cuprins de spaimă ca aceasta, aruncă icoana într-un puț care era într-o pimniță (că și el într-o pimniță într-ascuns junghiase sfânta icoană“) – și, mai departe: „Iar mănăstirea cea noao din Argeș o îngrădi împrejur cu curte de zid și înlăuntrul curții făcu multe

chilii călugărești, și o înfrumusețată cu tot felul de trebuințe. Făcu trapezărie și magherniță, magazie și povarnă de oleuină, pimniță și clopotniță înaltă. Și puse clopote mari. Și cu alte frumuseți, cu de toate-o împodobii și o făcu asemene raiului lui Dumnezeu. Iar în mijloc era acea casă dumnezeiască stând ca și pomul acela al cunoștinței. Ci însă nu așa, că dintr-acela mănncară strămoșii noștri pomana morții; iar dintru aceasta să mănncă dătătorul de viață trup și sânge al domnului nostru Isus Hristos, care să junghe în toate zilele într-o iertare a păcatelor și viața de veci“. Alăturarea stilistică a celor două texte, unul străbătut de ideea mistică a istoriei – *Letopisețul* –, iar celălalt scos dintr-o narațiune realistă, cu vădită intenție a demistificării, pune în evidență unitatea lor estetică.

*

În preluđuul la romanul *F (Ninge la Ierusalim)*, imaginea clovnilor revine de câteva ori, ca un lait-motiv al *mascaradei*: „Pe marginea șoselei copacii albi păreau niște stafii și tufișurile degerate cu bărbi și cununi de chiciură mă priveau ca niște clovni ieșiți la paradă“; „Iar tufișurile alinate într-o horă dementă de-a lungul șoselei pe care mergeam cu mașina aproape dansând rădeau bătute de vânt ca niște clovni văruiți pe față“; „Și clovni de zăpadă din pomi sau din tufișuri n-aveau nici ei altă treabă decât să tragă omenește de coadă niște pisici ascunse de întuneric“ (aceste apariții hilare sunt, de altfel, însoțite sau întretăiate de „miorlăitul infernal al pisicilor“); „Au apărut iarăși scoși de lumina farurilor din întuneric clovni albi. Și pisicile și-au reînceput mieunatul“: „prin toate satele și orașele prin care treceam cu mașina pisicile alergau ca scoase din minți să scape de propriile lor cozi“; „Am oprit mașina și prin gerul care-mi tăia obrazul am deschis capacul portbagajului din spate; din el au sărit spre mine miorlăind vreo douăzeci de pisici și într-o clipă au dispărut ca niște năluci în întuneric“. Această propensiune spre *mascaradă* (spectacol, paradă, ciudățenii, manii, personaje „originale“ până la grotesc, fenomene teratologice) e specifică autorului, ca modalitate estetică a scrisului său. În nuvela *Dor*, un

personaj își ține pisica cu clopoșel la gât și fundă roșie în coadă; altuia, ca băiat de 17 ani, maică-sa îi face unghiile de la mâini și picioare, cu roșu, iar mai târziu el achiziționează 30 de aparate de radio, pe care le pune să cânte deodată; *Căruța cu mere* se petrece în mediul artiștilor de circ. Odată cu *F*, toate acestea proliferază și ating paroxismul: un țăran întreține relații amicale cu o capră, pe care o aduce cu dânsul chiar la o ceremonie funebră; altul e prieten cu o broască țestoasă; o țăranică păstrează în casă craniul tatălui ei; un viol și un asasinat se petrec în costumație de vicieim; pictorul Don Iliuță umblă întotdeauna desculț (chiar și la școală, ca profesor) și poartă fes roșu în cap, pictează viscere de animale, se închină la un câine și face portretul unei țăranici bătrâne, respectabile, în chip de vacă (seamnă de înaltă considerație), purtând pe cap cunună de lumină, ca sfinții, salută bovinele, pe uliță; popa se spânzură în podul bisericii, după o noapte de chef; țăranul Celce adună pietre, își pune cărămizi sub căpătâi și aruncă întotdeauna în ciorbă trei pietricele roșii, ca să-i dea gust; țăranul Noe și-a făcut casă în formă de arcă, cioplește cruci pentru cei în viață și așteaptă izbăvirea prin potop; Dimie, paznicul satului, locuiește de multă vreme într-un plop, de unde nu coboară niciodată, iscodește noaptea ulițele și ogrăzile cu o lanternă, are acolo și o umbrelă și telefon, iar la piciorul copacului s-a adunat un munte de excremente (e îmbrăcat însă îngrijit, poartă cravată), feciorul său îi citește de jos ziarul; Ghiarăntoarsă (de fapt profesorul Mateescu) are zece degete la fiecare mână; o înmormântare e prilej de mascaradă generală: convoiul funebru întâlnește un convoi nupțial, și încercarea de a evita întâlnirea se transformă în coincidența lor, apoi se amestecă cu o văcărie și un juncan sare pe o vacă tânără din mers, prilej pentru pictorul original să exulte și să peroreze delirant asupra misterului sângelui, ca, în sfârșit, în timpul prohodului, cei rămași afară din biserică, în ploaie, să asculte meciul de fotbal transmis prin tranzistorul unui orb călare pe un cal jumătate alb, jumătate negru. De fapt, prin caracterul lor de *mascaradă*, toate aceste anomalii reprezintă echivalentul realist al fantasticului, aparența „estetică” a demoniacului.

Fiindcă sub aspect moral, destrămarea satului vechi ia formele iraționalului, și deci situează acțiunea într-un plan monstruos ireal, ca spirit, dar real ca social (simbolul sicriului conținând cadavrul generalului mongol, mort de ciumă).

*

Și ploaia, care transpune, în fizic, sumbra atmosferă morală a satului, bătuit de șobolani, constituie un simbol: „Și nu știu de ce toată această lume pestriță plângând sau ascultând meciul, toată această viermuială mi s-a părut născută din ploaia seacă ce cădea peste sat, lovind obsedant pământul, făcând firave petalele florilor de toamnă și doborându-le din această ploaie ce dăduse și zilei culoarea ei obositoare. Și soarele avea culoarea stranie și obosită a acestei ploi, care, parcă neodihnită și totuși obosită de propria sa monotonie și răceală, lovea în dușmănie acoperișurile de tablă și țiglă ale caselor și drumurile și gardurile, și cu cât râvna ei era mai mare cu atât părea că se îmbolnăvește singură, mai tare, de propria ei răceală și de propriile ei friguri și cade bolnavă, putrezind paietele și cocenii de porumb rămași neculeși sau culeși și făcuți grămezi prin grădini. Era un timp ce nu se mai isprăvea, neguros de ploaia care nu se mai isprăvea, dușmănos, și din care oamenii nu puteau ieși decât ca mătușa Maria, murind.”

*

Și agonia bătrânei, în jurul căreia se desfășoară acțiunea părții a doua a romanului *F (Boul și vaca)*, e un simbol. De fapt, „acțiunea” nu sunt decât întâlnirile și discuțiile prilejuate de această agonie, în cursul unei nopți, iar discuțiile, la rândul lor, prilej de a lua cunoștință de o serie înăbușitoare de samavolnicii, crime, aberații.

*

Autorii samavolnicilor și crimelor: Ică, Celce, Moise, stăpânii absoluți ai satului; ei sunt „demonii”, „posedații”. La ora romanului, Ică e mort și nu aflăm despre el, concret, decât

fanatismul său demoniac (nu-l interesează nevoile reale ale satului, oamenii, prezentul lor: „vorbea doar despre ce-o să se întâmple în viitor, de parcă doar în viitor aveau să apară oameni adevărați. Cei de-acum nu erau oameni. O să fie așa și pe dincolo, zicea el, fericire, fericire o să fie“ – idealul lui personal mărginindu-se la „o femeie, o casă, un vin, un miel, un îns trimis la pușcărie“). Enunțat doar de romancier prin gura directorului Moise, el nu prinde consistență de personaj, rămânând, prin menționarea sporadică a faptelor lui, abia o prezență difuză, în atmosfera narațiunii. Și Celce, la ora romanului, e aproape mort (ni se relatează, ca prezent epic, momente ale unei agonii abjecte), și în afară de descrierea asasinatului făptuit de dânsul, îl cunoaștem mai cu seamă din caracterizările și mențiunile sumare ale aceluiași Moise; el e instrumentul socrului său, Ică, deosebindu-se de acesta prin haosul mintal și nefericirea de a fi de la început refuzat de soția lui, care se culcă în schimb cu alții. Ca și Ică, Celce constituie lumea directorului Moise. Iar faptul că îi descoperim prin ochii acestuia din urmă, care în lungile lui perorații îi demască și îi judecă, parcă ar fi străin de lumea și actele lor, dă pe de o parte unitate infernală treimii fără de lege, iar pe de altă parte configurează și mai strâns propria sa personalitate: fiindcă directorul Moise însumează, ca personaj, un maximum epic, în limitele demoniace ale romanului. Spre deosebire de Stavroghin, erou conceput cu tristețe metafizică, ori poate chiar cu o anumită melancolie romantică, de Dostoievski, directorul e o inteligență pură, în sine malefică: D. R. Popescu îi cântă personajul pe o singură coardă. Abstract și cinic, Moise e târât în universul răului de posibilitățile nelimitate ale inteligenței sale, care îi permite să emită judecăți morale, ca cecurile fără acoperire. Demonia sa atinge absolutul, atunci când, făptaș al crimei, nu numai că o atribuie altuia, dar – cu o dialectică impecabilă și cu detașare de virtuos – analizează, explică și judecă deopotrivă crima și criminalul. Disprețuind oamenii și societatea, oamenii fixați în insectar prin teroarea de el exercitată, societatea supusă unui proces rapid și profund de disoluție, – i se deschide înainte golul ce nu mai poate fi ocupat decât de inteligența sa însetată și saturată totodată de puterile ce-i sunt implicite.

Dialectica lui nefastă, desfășurată în discursul aproape monologal (chiar când aparent devine dialog cu adversarul său ireductibil, Don Iliuță – un vitalist împins la paroxism de universul abstract ce amenință să se instaureze), care străbate miezul romanului (a doua parte, *Boul și vaca*), îl structurează deplin, ca personaj: nu mai are nevoie de explicitările romancierului. De aici, eșecul părții a treia a romanului (*Cele șapte ferestre ale labirintului*). Naratorul (Tică) se înșală când își închipuie, la un moment dat, că directorul vorbește cu intenția de a fi ascultat de dânsul; această eroare – din a doua parte a romanului – determină pe autor ca în partea a treia să-l transforme pe Tică în personajul care dezleagă, tot ca narator, „enigma“ lui Moise, prin intermediul falsei mărturii a unui alt personaj-narator, Nicolae. Complicație artificială și inutilă, venind dintr-un estetism fără adresă. În acord cu actele sale, discursurile și teoriile directorului Moise (disoluția omului e o treaptă necesară a evoluției lui; esența vieții este faptul că ea este o eroare etc.) sunt suficiente.

*

Interesant e modul în care spiritul de *mascaradă* se manifestă, în romanul *F*, chiar în situațiile-limită ale morții – moarte naturală sau asasinat; o *mascaradă* sonoră-muzicală, ce însoțește fenomenul morții.

Asasinarea lui Păun: „Du-te prin porumbi, te fac scăpat de data asta, i-a zis Celce și Păun a plecat spre porumbi călcând greu prin nisipul moale și adânc ca un noroi fără fund. A plecat bucuros Păun și ca s-arate că nu-i pasă a fluierat: «Cine te-a făcut pe tine, Tudorișo, nene», cântecul său de viață, cunoscut de muieri și în acel moment Celce l-a lovit. De abia făcuse cinci pași, fluierând, când a căzut într-o dungă și aproape în neștire a mai continuat să fluiera și pe urmă Celce iarăși l-a lovit până ce nu l-a auzit fluierând cântecul său cunoscut. Așa că se poate spune despre Păun că n-a știut că va muri și că nu s-a înspăimântat de ce-l aștepta, fiindcă n-a avut timp să se înspăimânte: el s-a trezit

doar din leșin și când l-a văzut pe Celce nu s-a gândit că va fi omorât, i s-a părut poate absurd așa ceva, și a început să fluiera. Sigur că a murit fluierând «Tudorișo, nene».

Moartea mătușii Măria: „Mătușa Măria deschise gura și Veta (mergând cu palma pe urmele valului de frig ce-l simțea) spuse că moartea i-a ajuns la gură; și mătușa întredeschise ochii și ne privi și Veta spuse că moartea îi ajunsese la ochi. Dar chiar în acel moment mătușa începu să rădă cu hohote, de se cutremurara pereții și geamurile și de spaimă mătușa Ana căzu de pe scăunelul pe care era urcată lângă mine și se închină și puse mâna pe Uța, srângând-o în brațe, ca și cum s-ar fi temut că se cutremura pământul. O vânzoleală neașteptată îi cuprinse și pe cei din bățatură și păsările speriate care fugiseră din cuiburi începură să țipe și găinile se treziră și cotcodăciră și cocoșii cântară în dud unde dormeau cucurigu, bătând din aripi. Și mătușa Măria râdea, pomenind nume de oameni vechi, pe care le mai pomenise, și mătușa Ana ne înghionti și ne întrebă cum de nu ne dăm seama că se petrece ceva îngrozitor, că morții vorbeau cu viii și veniseră și umblau cu ei pe pământ, prin casă și prin curte aduși de mătușa Măria, umblau morții cu viii și vorbeau morții cu viii, mătușa Măria cu noi; ce clipe groaznice sunt pe pământ de se amestecaseră unii cu alții și noi nu ne dădeam seama și brabeții și găinile își dăduseră seama. Și dacă înainte fusese un timp când moarta mai fusese vie, acum ea era de mult dusă în altă lume și ce vorbea vorbea de-acolo și ce auzeam noi auzeam ce spune ea de dincolo de viața ei. Și ea auzea ce-o întrebaseră fetele și cei vii, se deschiseseră adică porțile și se auzea dintr-o lume în alta, ca dintr-o cameră în alta, printr-o ușă deschisă. Era ca o ușă deschisă între două camere ale aceleiași case.”

Asasinarea lui Manoilă: „Și toate păsările bălții făceau o gălăgie nemaipomenită, ca vara, și vântul mișca trestiile, frecându-le una de alta și făcându-le în legănarea lor îmbrățișată să fâșâie indecent și sublim, chinându-se să plece le apleca vântul și rămânând pe loc ținute de rădăcinile stufoase înfipite adânc în noroi cu toate ghearele. Moise părea că se află în întuneric și

după auz sesiza poziția lui Manoilă și lovea nu omul, ci sunetul. Această grijă minuțioasă a lui de a face să nu se mai miște piciorul ce lovea iarba spasmodic și mâna ce scormonea crispată pământul asuprit de căldură, lăsându-l apoi să curgă cu o sonoritate imperceptibilă aproape printre degete, inconștient, grija lui de a înfunda gura care ofta cu pătura lui Manoilă și de a acoperi orice sunet m-a înmărmurit. El era și aici metodic, îndeplinea totul ca un gospodar (cu aceeași răbdare sădise probabil via știind că va obține peste trei ani vinul). El îl omorâse temeinic, ca să nu mai rămână nici o urmă, nici veche, pe care o știa Manoilă (dar ce știa Manoilă despre el de voia directorul să nu mai știe?), nici nouă: că Manoilă vedea, simțea cum Moise îl bagă în pământ. Nu mai da, tovarășe director, țipa el. Și poate s-ar fi ridicat și l-ar fi strivit în bucăți – dar poate nu se gândea că Moise poate să-l omoare, deși vedea că vrea să-l piardă: se vedea în graba directorului că dorea să termine cât mai repede ce-și pusese în gând. Ori poate Manoilă nu mai avea atunci decât forța de a răbda, de-a aștepta ca omul de lângă el să-și isprăvească gândul. Zgomotul îl enerva pe Moise, fiecare bătaie de aripă și vorbă, fiecare țipăt de pasăre și lătrat de câine și geamăt de om îl enervau în aceste clipe ce deveniseră sonore, infernale pentru el, amplificându-se în labirintul urechii sale și încărcându-se, oftatul lui Manoilă devenind țipăt de pasăre și susur de vânt și vântul prin papură devenind lătratul unei haite infernale de câini turbați. Și cu cât Manoilă continua să trăiască, continua și timpul să fie sonor, aerul să bubuie ca o tobă când răcăia pământul și pământul să ragă ca o vacă nebună când pleoapele lui clipeau înecate de durere. Viața ce mai zăcea în Manoilă înnebunise sunetele și pe fața lui Moise se vedea suferința ce-o simțea în urechi; echilibrul auzului său cedase acestor clipe de zgomote paroxistice și inverse, labirintul și timpanul său se îmbolnăviseră subit și erau ca o rană vie ce nu suporta vântul să urle ca măgarii și ca lupii și trestia să scrâșnească cu violența pietrelor de moară. Și o înverșunare de gospodar cinstit îl cuprinsese împotriva zgomotului acesta de uragane, de roți și de motoare și de fluierături și până nu restabili

ordinea liniștii nu se lăsă. Moartea era împlinită, liniștea se restabili și ea venea de la pacea lui Manoilă. Vântul își recăpătă dimensiunile sale de aer mișcător, păsările intrară în propriile lor bătaii de aripi și țipete, ca niște haine pierdute și găsite. Toate își recâștigară propriile sunete, limpezi și odihnitoare. Și Moise s-a apropiat de un crov cu apă și s-a spălat pe mâini, ca un gospodar ce-și terminase săditul viei sau legatul pomilor, temeinic, cu multă răbdare.“

*

Ținând seama de împrejurarea că, la D. R. Popescu, moartea însăși e tratată *simbolic*, să însemne, oare, această *mascaradă* antidotul realismului său à *outrance* (să fie mascarada un surogat de *fantastic*?), ori, mai grav, antidotul *realului*? Premonitor, uvertura romanului (*Ninge la Ierusalim*) abundă în miorlăiturile felinelor malefice.

*

Două momente definitorii pentru directorul Moise: întrerupt, în discursul său, de sforăitul lui Don Iliuță, care adormise, directorul izbucnește în plâns „истерич“; de asemeni, căzând în noroi, la cimitir, și murdărindu-și hainele, pe care le purta cu o „elegantă regală“, Moise plânge „în hohote“, cu „spasme“, „ca un turbat“ – și iarăși se înșeală naratorul când interpretează plânsul directorului prin împrejurarea că acesta se afla, întâmplător, tocmai lângă mormântul copilului său; de fapt el plânge pentru că și-a murdărit hainele – tot o întrerupere a „discursului“.

Luceafărul, nr. 45, 1969

POEZIA ÎN ALB-NEGRU

Foarte puțini dintre criticii, scriitorii și cititorii noștri de azi știu că Mircea Ivănescu este unul din cei mai mari poeți ai literaturii române actuale. Și dacă toată lumea este de acord în a-l situa pe Bacovia printre cei mai de seamă exponenți ai lirismului românesc, eu voi îndrăzni cu împăcată conștiință a-l așeza pe Mircea Ivănescu, bacovianul Mircea Ivănescu, alături de ilustrul său înaintaș, pe care îl continuă sufletește, cu puteri spirituale și artistice proprii, ce exclud din capul locului orice epigonism. De altminteri, se întâmplă în miraculosul nostru lirism de azi o înceată, dar sigură reșezare a valorilor, încât poeți care cu numai un an sau doi înainte ocupau liniștiți locuri eterne se văd fără prea mult zgomot clintiți din tronurile lor de către personalități mai grav și mai adânc original formate, așa cum e cazul și cu noul ilustru competitor Mircea Ivănescu.

Dacă vrem să intrăm dintr-o dată în miezul poeziei lui Mircea Ivănescu, definind-o scolastic prin genul proxim și diferența specifică, să cităm din ciclul *Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet* (13) aceste versuri:

Dar putem să ne amintim și de acea clipă stearpă
în care, uneori, rămânem nemișcați, deodată
însingurați, într-o cameră plină de oameni
care se mișcă, vorbesc, se privesc între ei.
Despre clipa aceea când e deodată o liniște
a tuturor sunetelor, care nu mai ajung

decât înțelese până la tine – și este un câmp iernatec
de la oricare din ei, de la oricare din lucruri,
până la noi. Despre clipa aceasta să ne amintim
doar că vine uneori, și face goluri fără culoare
în jurul nostru...
adăugând, din al 14-lea poem al ciclului, final

Aici este numai
o nemișcare de foșnetul ploii de-afară,
și de întuneric.

Iată singurătatea individului iremediabil, printre nesemeni,
ale căror vorbe și gesturi par și ele golite de semnificație, iată
atmosfera citadină, apăsătoare, iată peisajul hibernal, ploile,
golul... Spre deosebire însă de Bacovia, artificialul, formalul,
acoperindu-și, prin eufonii perfecte în crisparea lor, pudoarea
existențială, – un ton, acum, degajat, discursiv, ce-și găsește în
modalitatea poematică pretextul unor – alteori – vaste narațiuni
lirice, care, după cum vom vedea, se vor alcătui din clișee statice,
obsesive. Reminiscențele bacoviene pure sunt de altfel rare:

ca atunci când treci
noaptea pe o stradă străină, și sub pomi amari,
întomnați, te oprești și ascuți cum cineva cântă
în vreo casă veche la pian...,
(Eseu)

ori:

Și ce
încet se desfăcea melodia mortuară
în întunericul camerei – și cât de adânci apele negre
ale tactului, și funerarele pale de zăpadă care
băteau spre camera în umbre – și febre

încetinite îi ardeau sub ochii fetei oprite
în fața focului, ascultându-l – căci îi zvâcneau mâinile...,
(*Winter Tale*)

sau:

Cât am mers în iarna aceea, coborând pe strada ruptă,
fugărit de revărsarea apelor pe panta-abruptă
printre case zăvorâte – pe sub ziduri în șiroaie,
și ploaia – și-n mine însumi spaima se făcea o ploaie
coborând pe strada-n trepte, împingându-mă departe,
(și nu mă uitam în urmă și era ca și o moarte –
nimeni nu venea din urmă – eu fugeam pe strada spartă
și cu pumnii duși la gură – să opresc zvâcnirea moartă
căci era atât de rece, a singurătății mele)...

(*O vizită, dimineața, 17*)

unde bacovianismul se leagă și de unele coșmaruri din *Noaptele* lui
Macedonski. Un bacovianism legat, curios, peste veac, și de
prozaismul rafinat din poemele discursive ale lui Ioanichie
Olteanu:

În romanul pe care tot vreau eu să îl scriu,
are să fie o scenă de tip franțuzesc:
stau lungiți, unul alături de altul în patul îngust –
camera e foarte veche, cu mobilă de hotel,
și afară e o dimineață cu ploaie murdară –

(*La stânga lui*)

sau:

Știu, i-a spus ea odată, că el își închipuie
că exact de ființa mea are nevoie

ca să poată trăi real. Și pe urmă a vorbit despre altceva. Repetase doar ce-i spusese eu într-o seară, încleștat de mâna ei inertă...

(*Remușcare*)

sau:

Ce plăcut este iarna să stai la gura căminului, mângâind cu mâna leneșă blana aruncată pe jos, și visând la jocul flăcărilor pe tavanul, frumos luminat sângeriu –, lăsându-te pradă deplinului reflex de seară care te-nchide în tăcere.

(*Convalescență, 8*)

Mircea Ivănescu este un sentimental fără izbăvire, trăind din amintiri și plâsmuindu-și-le; tristețile lui, filtrate prin serale sau nocturne ninsori și dimineți pluvioase, deci îngroșate prin acest filtru material ostil, îi claustrează în burghize interioare clar-obscur, unde imobilitatea, lentoarea sau intenționalitatea leneșă a gesturilor neîmplinite creează o stare osmotică între real și imaginar. Totul se încarcă, e greu de atmosferă, fără a ști dacă mediul fizic și psihic nu se constituie ca o tenebroasă proiecție a solitudinii lui dureroase. Poetul e un liric ce-și trenează cu aproape perversă ori numai morbidă plăcere reflexivitatea, intelectul obosit de sine, ceea ce presupune o cultură bine sedimentată în subconștient, prea puțin atrasă de suprafețele comunicării sociale. Stăpân, ca artist, pe meșteșugul poematizării, și-l distilează, și-l înstrăinează cu bună știință, ca într-un joc înalt și fals ironic, trăindu-și o existență de ordin secund în artificii epice; monologurile și dialogurile din care se încheagă poemele sale par oferite unor narațiuni de un narcisic estetism, al căror substrat rămâne pururi lirismul nealterat, și ale căror desfășurări subzistă prin repetiții de situații și stări, prin clișee care se succed

și se suprapun fin obsesiv, încât tonalitatea întregului său univers poetic e monoton fotografică, în alb și negru: „rămâne / pe obrazul celui de alături o spaimă care decolorează“ (*Despre moarte ca revedere*), zice el; „Moartea e o lumină decolorată“ (*ibid.*) sau:

dar lumina aceasta de ceară stă. Se moare încet, desigur, pentru că mâna este obișnuită să încerce mereu câte un gest, pentru că ochiul vede mereu – chiar și nemișcarea, și chiar și întunericul care se lasă – și înconjoară totul.

(*Ibid.*)

Ori mai dureros explicit:

Și nu mai rămân pe urmă decât poze mate, moarte, de care-ți aduci aminte, ca de-acele străzi deșarte prin care treceai, – și ape de torente îți mușcă glezna cu o răutate înghețată – când abia îți alunecă piciorul. Se făcea noapte devreme. Este doar o amintire – nu mai am de ce mă teme.

(*O vizită, dimineața, 17*)

Sentimentalismul lui Mircea Ivănescu se revelează mai întâi în zona vastă și concentrată totodată a amintirilor, parcă poetul n-ar trăi niciodată în prezent, ci doar într-un trecut a cărui evocare o transformă în litanie cenușie, prin clișeele ce se suprapun: el își „amintește“ chiar cum a umblat odinioară cu o amintire în mâini, atent să n-o scape (deci amintirea unei amintiri! – *Dar sunt și amintiri adevărate*); cultivă cu multă grijă vorbele, ca păstrătoarele amintirii (*Vorbe, vorbe, vorbe...*); recunoaște în scrisul său, în alcătuirea versificatoare, ființele, ca zăpada fragile, ale trecutului (*Joc livresc*); trecutul nefiind decât

chipuri ascunse și reversibile prin deschiderea stridiei în care zace lumea poetului (*Despre alegerea vorbelor*); reversibile însă dureros, căci amintirile sunt trecutul cel în sine fără ființă:

lumina, și timpul astfel irizat, când aveam lângă mine alte încăperi, cu răsfrângeri de iarnă, și ființe pe care nu le voi mai vedea niciodată – și legănându-se străvezii alge de liniște, însă pe care le simt și acum sub degete când îmi plimb mâinile peste aceste spaime – dar cât de destrămate (până-ntr-atât încât nici nu le mai cred uneori).

(*O vizită, dimineața, 11*)

„Spaimele“ din versurile citate sunt de fapt spaima singurătății poetului părăsit de trecutul său, care e totodată unicul său prezent: „de ce ne reîntoarcem mereu cu spaima / de a rămâne singuri, în țara de sare / a umbrelor amintite?“ (*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet, 3*).

Căci, într-adevăr, sentimentalismul din poemele lui Mircea Ivănescu își are rădăcinile sale existențiale, arătându-se mult mai adânc decât ceea ce „cântecul amintirii“ ar putea fi, el e o „nevroză“ (cum ar zice Bacovia), ce se structurează cu migală din neființa „amintirilor“, dar mai profund decât o nevroză, e starea fundamentală a unui solitar fără mântuire, care se înșeală cu bună știință pe sine (Bacovia se lasă pradă „nevrozei“, pe când Mircea Ivănescu își cultivă „sentimentalismul“ – cu nu mai scăzuta deznădejde), prin „jocul“ amintirilor întemeiat pe spaimă. Uneori, poetul pare a se înșela cu adevărat, deși printre versurile lui curge, nevăzută, *conștiința* nefericită:

Jocul cel mai singuratic, jocul cel mai trist,
e cel cu fața ei, numai închipuită
din linii și cearcăne – ca și cum s-ar întoarce deodată
spre tine – și atunci ai vedea-o pentru întâia dată

cu adevărat. Întâi, îi așezi cu cearcăn, alene rotit,
sub ochi – și de aici, poți începe
să-i construiești fața de îngândurare –
ca și cum ar citi, și brusc, ridicând ochii,
fața i-ar căpăta realitate.

Pe urmă, poți alege un romb, – dar buzele ei niciodată
nu vor fi un romb perfect – și poți începe de acolo să urci,
și poți apoi, cu ovaluri subțiri,
sau cu cercuri, să te joci liniștit,
până să uiți că e vorba de fața ei.

(*Jocuri, 3*)

Impresia „de a se lăsa înșelat“ vine din tânguirea discretă și delicată nespus a „plăsmuirii“ rememorate, pe când „conștiința“ distrugătoare de amăgiri crește treptat, în contratimp, prin elementele abstracte, geometrice (linii, romb, ovaluri, cerc), elemente care au funcția precisă de a aboli „viul“ amintirii, iluzia realității ei, ca amintire, și totul se dovedește pură construcție imaginară, acel „joc“ pornit dintr-un sentiment el însuși imaginar, născut din spaima singurătății.

Irealitatea sentimentului, ca sentiment, izvorul său însuși amăgitor dintr-o realitate mai adâncă, adică din substraturile radicale ale singurătății și spaimei de ireal, ne-o indică titlul poemului *Despre natura oaselor de inger*, din care cităm versuri concludente:

Despre făptura acestei amintiri – despre ființa aceea
atât de străvezie pentru ochii mei aplecați, până când
îmi venea să cred că avea oase de aer – și îmi erau
gesturile ca sticla, pe care să se așeze
florile ei înghețate – căci foarte rar încercam
să-mi mai aduc aminte de ea – despre acea
vreme care poartă acuma trup de aer privit...,

sau:

Însă așa visezi numai, cu fața în mâini,
și faci chipuri de aer, nemișcătoare, ca niște icoane,
din ce a fost altădată o trecătoare lumină
dansând pe mai multe chipuri străine, arzând
pe gesturile unor brațe ridicate pe-obiecte; și multe
făpturi, închipuind un desen, încărcat de-nțelesuri.

Fiindcă în „făptura acestei amintiri“ *făptura* nu vizează „ființa aceea atât de străvezie“ (posibilă sau virtuală prin transparența ei ce o stigmatizează de irealitate), ci amintirea însăși, care se constituie din propria ei inconsistență intențională, ca *făptură*. Pentru a aproxima printr-o expresie husserliană, „amintirile“ lui Mircea Ivănescu sunt un fel de făpturi eidetice, în afara existenței sau prezenței lor reale ca „amintiri“ (adică nu mai poartă încărcătura afectivă de reprezentări ale unui trecut real). Bineînțeles că, în ce privește biografia poetului, în concretețea sa, posibilele sale iubiri reale, menite a deveni, în lirismul său, amintiri, nu ne interesează deloc și n-au pentru noi nici o semnificație, considerându-le ca făcând parte, la timpul lor, din zona „amăgirilor“ sentimentale ale poetului însuși, care se-nșela pe sine, fără să-și dea seama poate atunci, din spaimă de singurătate. La nivelul ideal al poeziei sale, Mircea Ivănescu a redat sentimentalismului său adevărata semnificație existențială, dovedind prin aceasta puterea de revelație a planului estetic în care își trăiește, ca poet, existența.

Intellectual prin vocație și formație, intelectual „până în măduva oaselor“, e firesc ca intelectualitatea să fie structurală lirismului acestui poet, care se dedublează pentru a se amăgi și se amăgește spre a se putea dedubla:

Pe urmă, ca și când te-ai opri în fața rafturilor
cu multe cărți, să-ți amintești de o altă ființă,
cu părul arzându-i pe față și colorându-i cearcăne mari
pe obrazul fără de vârstă. Îți faci, adică, o imagine.

(*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet, 7*)

Mircea Ivănescu își controlează deci mijloacele, reflectă asupra lor și sfârșește, conștient, prin jocul imaginar cu propria sa idee despre poezie. Mai întâi, ca poet ce preferă să lucreze în alb-negru, își recomandă întrebuițarea cuvintelor care nu spun prea mult (*Vorbe, vorbe, vorbe*), știind că fotografia se bazează pe un negativ („cețoasa noastră oglindire de umbre“ – *Folosirea timpului*). El consemnează, neutral, posibilitățile infinite ce le dezvoltă actul de a coborî pe lespezile unui peron, într-o gară (*Scrisoare*), deoarece orice spațiu poate fi cucerit prin cuvânt, prin elementele lui cu puteri magic-profane, aparent profane, luate în sine, și magic prevăzute, căci spațiul exterior, odată cucerit prin ele, se cascadează spre a resorbi în neantul său ființa atât de precară:

tot vorbe. Faci un asediu cu silabe în jurul acestei odăi
brusc prelungindu-se, ca o pâlnie în care, privind
numai, ametești, și-ți vine să crezi că tu însuși
te rostogolești înăuntru. Dacă ai să *simți* mișcarea,
înseamnă că nu mai ești imobil?

(*O vizită, dimineața, 19*)

Nu numai cuvintele comune devin astfel brusc eficiente, dar și imaginile, obiectele, ca de pildă o reclamă pentru țigări, în stare să dea culori toamnei care, în sine, acestui poet nu i le oferă (*Anul în scădere*). „S-ar putea face o poveste sentimentală“ cu atari cuvinte, zice, insidios, poetul (*Joc țepos*). Și într-adevăr, le-a hărăzit cuvintelor, parcă în afara poeziei, să servească, într-o

lungă narațiune versificată, imaginația lucidă a imaginarului: „Să facem o poveste de iarnă, să ne amintim / mai târziu cum a fost seara petrecută la ea“. (*O vizită, seara*) – „să facem“, adică să ne imaginăm cu mijloacele imaginare ale poemului, pentru a ne putea apoi aminti de ceea ce noi am făcut, de ceea ce noi ne-am imaginat, de unde, așa cum am semnalat mai sus, irealitatea desăvârșită a *imaginatului* (a obiectului, faptului imaginat, chiar dacă, biografic, el a fost investit cu aparenta sa realitate). Nu altul e sensul unor versuri ca:

Din ce în ce mai frig. – Dimineața acum
este ca într-o nuvelă suedeză de un tânăr cu nume
atât de pur
încât ne închipuim că tot ce scrie acolo e doar
descrierea ei...

(*Convalescență, 10*)

adică descrierea imaginară a femeii imaginare. Amestecul dintre literatura imaginată spre a provoca imaginarea ei, precum într-un solipsism livresc, se poate prezenta apoi sub disimularea celui mai nedisimulat (în aparență) ton narativ-poetic, discursiv ca într-o pagină de manual de fizică:

Să facem altfel descrierea – cronica (pentru ca s-o numim
livresc) –
acestei dimineți. Să spunem că, nemișcați,
cu spatele la fereastră, care servește doar ca pretext
pentru trecerea spre alte dimineți de iarnă, și multă
zăpadă – imobili deci acolo, am încerca
acum să scriem literatură (până acum am trăit-o doar,
însă, dacă o scriem, ne aplecăm mai atenți
la convenții, sau poate la normele de decență,
respingând adică sentimentalismele și literatura).

(*O vizită, dimineața, 21*)

Nu este vorba aici nicidecum de o demistificare a actualului poetic sau a literaturii în generalitatea ei, ci tocmai de puterile comune ale cuvântului de a intra în legături de acoperire și neacoperire, ca într-un joc neliniștitor (sub calmul aparent al exprimării neutrale) cu realul. Ceea ce numeam sentimentalism intențional la Mircea Ivănescu – sentimentalism investit, ca trăire, cu toate atributele lui reale, chiar dacă el însuși era un produs ireal, ține de aceeași ordine a poeziei intenționale, profund autentică estetic, deși comportând substraturi mai grave decât esteticul. Iată de ce demiurgia literară a lui Mircea Ivănescu are ceva existențial ostentativ; el nu-și propune numai să facă literatură, să creeze, oarecum teratologic, nuvele în versuri, ci tinde să plăsmuiască cu bună știință stări lirice, afecte ca material pentru o artă posibilă:

Și eu pot face o tristețe de seară despre care apoi
să povestesc, și eu pot face o nuvelă
despre serile singuraticale ale unei fete ameițite
de remușcările albe ale poemelor, și eu cred
că știu să vorbesc despre spaimile ca niște păianjeni
urcându-mi pe mâini, pe față, și eu...

(*Să ne mărturisim*)

E ceva profan-exorcistic în acest travaliu al falsului demiurg, fals în măsura în care e conștient de neputința de a se mântui de singurătate altfel decât prin arta în al cărei gol a fost osândit să-și petreacă unica sa ființare, steril individuală:

Pe urmă ne ridicăm ochii. Cu încetul
așezăm pe fața ei nemișcată, alături, câte o expresie,
pe urmă rotim pe gesturile ei câte o impresie
despre ce am vrea noi să o vedem făcând,
și o rugăm să se facă mai palidă, și pe rând
să-și lase surâsurile deoparte.

(*Preludiu*)

Așa se explică împrejurarea că, inventându-și o artă poetică a comunului obiectiv (după cum am văzut, el își tratează propria sa subiectivitate, amintirile, tristețea, ca pe obiecte propuse spre a se mântui de singurătate):

Să scrii poezii despre obiecte – să începi, de exemplu, cu un scaun, și să povestești despre el, învârtindu-te în jurul lui, așezându-te chiar pe el, sau, dimpotrivă, dându-l cu piciorul deoparte.

(Despre scaun)

Mircea Ivănescu procedează în acest mod, conștient de precaritatea gestului său, a cărui consecință nu poate fi decât un narcisism tragic (răsfăț de clișee verbale, îi spune autorul):

De la poezia obiectelor, adică, măcar prin subînțelesuri să ajungi tot la ceea ce te interesează pe tine – la tine adică – (să crezi că așa se face. Dar e de fapt un răsfăț în propria ta apă caldă, de comoditate și clișee verbale în care ți se pare că ai o mare, poetică responsabilitate. Și crezi că faci astfel poezie reală).

(Ibid.)

Poezie reală, adică poezie despre realitatea sa proprie, dobândită liric („gândindu-mă la un poem despre povestitor“ – zice, în *Vorbindu-i eliptic*) – acel „să urlu «Este!»“ al lui Arghezi, nu aplicat divinității, ci sie-însuși, în solitudinea sa estetic diafanizată și chinuitor de amăgitoare, de care, spre a scăpa, recurge mereu, ca-ntr-un masochism imaginar în stare să-i dea răspunsul dorit, la proiecțiile, în imediatitate, cu aceeași crudă și calmă împletire de pure și suave amaruri:

Putem însă să ne închipuim că astă-noapte a fost adevărată scena aceasta – ea, stând în picioare cu mâna sprijinită alene de consola căminului, și privind nemișcată flăcările abia murmurând sângeriu la picioarele ei. (Noi, pândind-o din spatele draperiei – și, rar, întorcând capul spre curtea unde ninge cu umbre de fulgi în jurul lanternei orbite.) Fața ei, străină, în penumbră – și apoi, ni s-a părut că bate cineva cu unghia în geam în spatele nostru. Și când am întors din nou capul spre hall – nu mai era nimeni în fața căminului.

(*Convalescență*, 13)

Masochismul imaginar se învederează în *plăcerea* poetului de a-și imagina că plâsmuirea sa n-a fost totuși decât o închipuire, și deci un motiv de *tristețe*:

Este ea altceva
decât o închipuire despre o ființă care a fost,
sau nici n-a fost – a creat-o demult
– sau de curând – noaptea asta chiar – cineva?

(*Winter Tale*, 12)

Iar metaforic, fiindcă poetul înalt al clișeelelor verbale se joacă cu ele din prea marele său rafinement, ideea aceasta poetică apare transpusă cu o forță în care pregnantul și etericul nu mai pot fi deosebite între ele:

Vreau doar să trec pe lângă fotoliu: unde sună
în nemișcată tăcere trupul ei, și să-i prind
o clipă glezna în mâinile mele – un pretext,
bineînțeles, căutarea pisicii, un palimpsest

desfășurat foarte încet, și pe care am scris
cu litere de întuneric.

(*Ibid.*, 13)

Punctul cel mai grav, al îndoielii meditative, în jocul
conștient, matur și distant, cu obiectele invențiunii rememorante,
îl atinge Mircea Ivănescu atunci când, abolind *jocul*, „filozofează“
cu toată seriozitatea pe care și-o impune idealismul său pedestru
– inefabil (tot ce poate fi mai depărtat, deci teoretic, de idealismul
magic al lui Novalis, dar tot ce poate fi mai aproape de lirism):

Nu este adevărat, deci, din ceea ce este viața
noastră decât ce a fost – ceea ce ne amintim întorcându-ne
spre trecut, și niciodată clipa în care
suntem – (căci nu ni se pare de-ajuns
ceea ce este în jurul nostru, și credem, mereu,
că altădată a fost scena pe care am fi putut-o trăi?)

(*O vizită, dimineața*, 9)

Abolind *jocul* prin meditație, simulând însă perfect
meditația, dar nu cu ironie, ci cu deznădejde, deci jocul, perfid
prin natura sa însăși de a nu fi altceva decât joc, rămâne biruitor
și, la rândul său, abolește meditația ca atare („scena pe care am fi
putut-o trăi“, zice poetul, fiindcă, după cum neconținut am văzut,
amintirile sunt pentru el pure obiecte imaginare; ceea ce
înseamnă că, în ciuda declarației – sau interogației – sale asupra
unicei realități a trecutului, adevărat se vedește a fi numai
prezentul, ca singura posibilitate de a plâsmui un trecut, printr-o
mai mare putere decât gândirea, adică prin *lirism*). Intelectual
„până în măduva oaselor“, cum am mai spus, Mircea Ivănescu nu
se poate exprima decât liric: e unul din cele mai autentice
paradoxuri ale literaturii noastre. Și absolut relevant pentru
aceasta este următorul text, în care, cu o dezarmantă sinceritate

din partea unui om de cultură care rămâne pururi poet, el își
precizează arta poetică, de care solipsistic se arată obsedat, în
termeni de o precizie ce nu fac decât să dea o și mai mare
potență lirismului său în alb-negru:

Să încercăm acum un joc de intenționalități
relaționale, între ei – și pornind nu
de la povestitorul, care s-a oprit la fereastră
și le întoarce spatele – sau doar mai rar privește
în cameră, controlând, mai ales peste umăr,
cum arde lumina în buclele coborâte.

(*Ibid.*, 13)

Pe linia amintită, a lui Bacovia, a lui Camil Baltazar și a lui
B. Fundoianu, poetul Mircea Ivănescu este unul dintre cei mai
bogați plâsmuitori de atmosferă din lirismul românesc.
Decolorarea, cenușiul, lumina stinsă a înserării sau cea crudă,
mijindă, incertă, a dimineților, ninsoarea care însingurează, ploile
ce lichefiază sufletul, interioarele burgheze copleșite de
mobilierul lor, unde prezențele și gesturile umane încremenesc
parcă obiectual, toate acestea dau o stranie irealitate, un sens de
invenție poetică intențională, pentru a valida parcă unicul real
posibil al autorului, adică lirismul său originar. Astfel, lumina
serilor de august îi sună ca un clopoi decolorat (*Joc livresc* – titlul
trădător?); cu pisica în brațe, îi place să privească din fereastră
cum se decolorează grădina (*Anul în scădere*); la un început de
iarnă și de ninsoare, lumina „foarte decolorată“ coboară atât de
materială, încât atinge marginile gestului său uimit (*Dans de
iarnă*); în general cenușiul, iernaticul apărându-i mai cu seamă
din interiorul de unde pare a le pândi:

Afară, dincolo de perdelele grele, seara iernatică,
în văluri translucide de frig, strada pustie,
amintirea serilor din copilărie când casele erau cenușii
și răsturnate în sus, spre cerul fără lumină.

(Jocuri, 4)

Iernateca lumină obscură, ca și dimineața cenușie de afară,
captate în interiorul fizic și sufletesc, se reprojetează într-un
exterior care păstrează toate valențele interiorului, tocmai fiindcă
e rodul imaginării imposibil-possibil:

Era ca și cum m-aș fi oprit în fața unui colț,
pe o stradă necunoscută, cu certitudinea de neexplicat
că dincolo, dacă aș fi făcut câțiva pași,
s-ar fi deschis o piață mărunță, cu fântână leneșă
cu scări în fund, pe care să le pândesc de aici din colț,
și n-am să urc niciodată.

(Remușcare)

Dacă în general această lumină de iarnă se retrage spre
interioare, materializându-se prin contactul cu obiectele:

Cât este lumina aceasta de iarnă
de spartă acum pe obiecte.
Și mai rămâne doar singurateca larmă
a foșnetului, ca de insecte.

(Lumină spartă)

Un amestec *atmosferic* permanent de seară, dimineață, cenușiu,
ninsoare și ploaie, sub semnul osmozei dintre exterior și interior
dă o unică tonalitate lirică poeziei lui Mircea Ivănescu, discursivă
dar niciodată dispersată sau dezmințită în ea însăși. Iarna este
murdară și posomorâtă de ploaie (*La stânga lui*); „înraitul fum de

ploaie“ al înserării ce soarbe și destramă contururile, restrânge
meschin temporalitatea (*Seara*), lumina cenușie de dinainte de
zori se răsfrânge în oglinda pe care poetul o ține în mâini (*Poezia
e altceva?*) și acest joc atmosferic se vrea prin chiar imaginea
răsfrângerilor matutine din oglindă, o întregă concepție poetică;
„Poezia nu trebuie să fie reprezentare“, ci pură vorbire imaginară
care își creează, în afara realului, obiectul imaginat, atât de
dureros în irealitatea lui, atât de patetic-morbid însă în *irealizarea*
lui:

lumina pe care atâta de bine o știu cum se face în odăi –
mată, bolnăvicioasă, în diminețile de iarnă cu ploaie,
și apoi, spre miezul mort al iernii, când e zăpadă,
ca un argint vechi – peste care n-aș vrea
însă să-ți treci mâna, căci ți s-ar sfărâma
între degete – atâta e de vechi – și ar rămâne
tot un praf bolnav.

(Și încă o dată)

Interesante și semnificative sunt, la Mircea Ivănescu, teama
de natură, refuzul ei, vizibile nu numai în alegerea anotimpurilor
și orelor cu care comunică: iarna, toamna scăzândă, primăvara
incipientă, seara, zorile sure, zăpada ploioasă, deci tot ceea ce
îndeamnă la retragerea spre interior, spre odăile propice
recluziunii imaginare, ca o perversă voluptate a omului refuzat de
viață și silit să și-o reconstituie pe răspundere personală, cu cele
mai intime fabuloase mijloace ale comunului, banalului, de
puritatea artificială a clișeului, a singularului și nerealului joc în
alb-negru, tocmai pentru a-i abolii caracterul fabulos și a-i da
rezistența realului care nu are nevoie să se mintă pe sine în
fabulă, și totuși e obligat să trăiască în ea și numai în ea. Acesta e
marele impas existențial, izvorul și esența lirismului din poemele
lui Mircea Ivănescu. Iată de ce natura tristă și ostilă el o vede și o
consideră aproape numai din ambianța fizică a interiorului:

afară e iarnă,
cu cerul murdar, prelungindu-și o înceată
lumină, sfâșiindu-și, alunecate, globurile mai dense
pe geamuri – și un fel de noapte de amiază.

(*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet, 1*)

Firește, între acel afară ostil și acest înăuntru imaginar. al libertății lirice creatoare de i-real palpabil, separația se face mai întâi prin fereastră, prin geam, ca un fapt conștient propus spre a sili ne-fapta să se plămuiască parcă de la sine, să se i-realizeze; prea controlat în jocul său dureros cu imaginarul, poetul declară amar de direct:

Acesta e începutul. Timpul se sfarmă,
și ce mai rămâne din acest praf mohorât
face pe geam o lumină întunecoasă. Atât.

(*Winter Tale*)

Altă dată, fereastră e numită tardiv, la capătul i-realizării interiorului, ca o demistificare:

Și mergem încet, pe covorul gros, până când
ne regăsim tot jos, cu mâna pe rampă, cu ochii urcând
ca păianjenii,

treaptă cu treaptă, spre palierul de sus,
și în mâna cealaltă cu paharul înalt.

Dacă vrem, putem să ridicăm și din umeri
când ne întoarcem cu spatele spre scara de lemn, și intrăm
în bibliotecă, să punem paharul pe măsuta rotundă,
și să facem cercuri pe tăblia ei aburită, cu degetul,
ca să nu ne ducem chiar de-ndată la fereastră din curte,
de teamă că ne-am putea vedea, lunecători, și cu ea-n brațe,
trecând prin cercuri de ninsoare, tot mai departe...

(*Convalescență, 5*)

sau, ca și cum pe deplin înșelătoare, integrată imaginarului, fereastră ar face parte pur și simplu din decor (în pofida împrejurării că e asociată „curții interioare“), din ceea ce ține exclusiv de înăuntru:

Pisica îl vedea poate, căci a scâncit stins, și s-a tras
și mai aproape de foc. Cineva – o siluetă cu rochie lungă –,
gazda, desigur, s-a aplecat și a luat-o în brațe.

Pe urmă, fata care întârziase lângă fereastră din fund,
spre curtea interioară, a revenit către luminiscenta
însingurată, la gura focului. Era singură.

(*Winter Tale, 3*)

Pentru ca, în sfârșit, ninsoarea, ploaia, iarna să nu mai aparțină cu nimic exteriorului, ci să invadeze interiorul însuși: afundat în fotoliul cu perne adânci, poetul așteaptă „ninsoarea neagră a nopții“, o dată cu ososul sunet pe care îl produce singurătatea (*Despre natura oaselor de inger, 2*), ori își amintește de o cameră moartă, cufundată în lumina serală a iernii, plină de oameni care își evită reciproc privirile (*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet, 11*), de un interior cu oameni imobili și tăcuți, năpădită de „lumina“ unei murdare dimineți de iarnă (*O vizită, dimineața, 5*). Confuzia totală dintre ostilul afară și înăbușitorul de imaginar înăuntru să capete extraordinar de concentrata expresie:

E un priveghiu. Se face noaptea încet –
și plouă. Mergem printre mobile grele.

(*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet, 3*)

Dincolo de elementele atmosferice ale naturii neprielnice, înăuntru fizic își poate organiza atmosfera sa autonomă, revelantă pentru frigul sufletesc din care, ca dintr-un absolut

lăuntric, imaginarul își îngăduie să se nască și să se dezvolte (scena se petrece, nu întâmplător, într-o „cameră de oaspeți“):

Și nici nu îndrăznim

să deschidem ușa dulapului – nu pentru că ar țipa
balamalele cu glas de pisică speriată,
ci pentru că ne-am teme că dinăuntru ar luneca moale
o formă necunoscută – poate cel care a stat
noaptea trecută aici, și nu s-a mai găsit dimineața
decât peruca așezată pe colțul spetezei
scaunului cu trei picioare, de lângă pat.

(*Convalescență, 6*)

Și confirmând, prin autonomia înăuntrului fizic, absolutul
lăuntric existențial, poetul își dilată, prin clișeele de care se
servește spre a ne „demonstra“ că „poezia nu trebuie să fie
reprezentare“, ideea, într-o metaforă imensă:

Așadar – spune acum bărbatul cu ochelari
– stăpânul casei – și lentilele îi sclipesc
însângerate, o clipă, spre fotoliul de lângă măsuta rotundă
din care fratele ei nu s-a mișcat toată seara –
așadar în mijlocul vieții suntem în moarte,
pătrundem deodată în catedrala uriașă de frig.

(*Winter Tale, 11*)

Reluând observații anterioare cu privire la tonalitatea
versurilor lui Mircea Ivănescu, să remarcăm, încă o dată, mai cu
seamă luând în considerare ultimele citate „atmosferice“,
frecvența discursivului saturat de enclave epice, ca și cum mediul
interior ar fi menit să-și creeze lirismul atmosferic din
virtualitățile sale narative. Faptul vine nu numai din dorința
autorului de a-și institui mereu un „posibil“ (chiar un „posibil“ al

amintirilor imaginar imaginare, pe care le i-realizează lucid – liric,
dar cum nu se poate mai autentic liric), dar și dintr-o foarte
intelectuală pudoare de a se confesa romantic. Chiar când
povestește „direct“, adică în numele său propriu, lucruri de altfel
atât de comune, de banale, de cenușiu cotidiene, în alb-negru
favorizat poate doar de gălbejitul pe care ni-l poate sugera
vechimea fotografiei, el o face cu aerul de a inventa, deci
atribuind în fond altcuiva ceea ce „se laudă“ că a trăit însuși
cândva; și acest aer că „se laudă“ e cu atât mai frapant în discuția
sa, cu cât ni se relatează fapte impersonal de personale. Într-o
Poveste scurtă („Acum foarte mulți ani, am fost într-o seară în
orașelul acesta“) este vorba de vacanța la mare pe care mama lui
și-a ratat-o fiindcă copilul s-a îmbolnăvit chiar la sosire și au
trebuit să se întoarcă acasă; ni se mai adaugă câteva amănunte
familiale, toate de natură epică, pentru ca poemul pur și alb-
negru narativ să se încheie cu „versurile“:

Acum, eu sunt aici. Stau la masă și scriu.

E noapte acum. Astăzi a fost senin, lumină albă de soare,
și marea, albastră, la capătul străzii din colțul restaurantului

Disimularea (narațiunea la persoana a treia) din alte poeme,
trimite, dimpotrivă la lirismul direct (de falsă obiectivitate) din
Poveste scurtă: „Am cunoscut odată o ființă - povestește
povestitorul“ – sună versul cu care începe poezia intențional lirică
intitulată *A plânge cu ochii altuia*; după cum, în *Palide stele*, tonul
la persoana a treia e de-a dreptul programatic: „Acum foarte
mulți ani, a scris o nuvelă în care e vorba“. Căci Mircea Ivănescu
e un poet ce nu simte nevoia de a sugera, ci de a descrie („întâi să
descriem drumul spre ea“ – zice în *La aniversare*) – de a descrie
întâmplări sau medii din care pot naște întâmplări –, cum nu
simte nevoia de a se confesa „poetic“, „liric“, „metaforic“, ci de a
nara – cu scopul însă de a revărsa în obscure torente nesecătuitul,
iremediabilul, irezistibilul său lirism:

Trebuie să povestesc aici cum m-am așezat
ca într-o scorbură, în colțul cel mai străin
al camerei, și priveam, din deplin
cerc de însingurare rotirile cu mat
descântec al umbrelor lor, cercetând
vremea noptatecă de alături.

(Ibid.)

Bineînțeles, însă, că, sub pana sa de atâtea ori subtil avidă
de „clișee“, narațiunea se încarcă de „poetic“, de „liric“, de
„metaforic“ și rămâne ceea ce este în sine, curată poezie.

Dacă am revenit la modalitatea „narativă“ (fals *epică*) a
poematiei lui Mircea Ivănescu, am făcut-o din necesitatea de a
deschide perspectiva spre fondul ei liric-mitic. Două citate
extrem de semnificative ne vor ajuta la deschiderea acestei
perspective. Iată, mai întâi, cum transpare, prin micul „clișeu“,
umbra uriașă a lui Orfeu sub interdicția de a o privi pe Euridice
înainte de ieșirea lor din Hades:

Este, acum, ultima oară când mai suntem
în timpul acestei ființe de-alături. Așa
se fac treptele – și le cobori prin ploaia mărunță
– dară fără să-ntorci capul.

(*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet. 3*)

Iată, apoi, printre versurile în care „narativul“ alb-negru se
pregătește să explodeze, teroarea sacră ce străbate miturile
tragediilor antice:

Spaima aceasta, pe care o simt în mine, de atâta
de mult timp, dacă acum mi-ar izbucni
deodată în față – și o făptură de trăsnet,
așezându-se cu picioarele depărtate pe brațele scaunului

unde stau cufundat, mi-ar scoate, cu degete de lumină
arsă, ochii, să mi-i arunce la câini?

Spaima aceasta
(pe care uneori o botez cu numele de fiică de rege)

(Ibid., 10)

Dar la nivelul sensibilității proprii a lui Mircea Ivănescu,
adânca sa propensiune mitică se rezolvă într-o mitologie
particulară, prozaică, demistificată, în alb-negru, și disimulând cu
o sistematică punere în scenă lirismul său nici o clipă lăsat în
părăsire. Eroul acestei profane mitologii se cheamă Mopete
(înconjurat de nume de locuri și personaje ce umplu spațiul mitic:
bufetul termita, bufetul nurca, bufetul copaia, prietenul tatălui lui
vasilescu, v. înnopteanu, gogo zagora, dr. cabalu, i. negoescu, el
midoff, tânăra neffa, domnișoara malvida, bruna rowena).
Asemenea poetului, Mopete „povestește“ și „scrie“: își notează
pe manșete câte o idee (*mopete în atmosfera lăuntrică*), își
propune să scrie un lung roman cu personaje nenumărate (*însă și
bufetul nurca*), sau, narcisic (și estetic: se revendică de la Ruskin)
un poem despre el însuși (*mopete și ipostazele*). Ca și poetul,
iubește tonurile decolorate („oricare gânduri se preschimbă în
decoloratele lor nuanțe și se pierd“ – constată în versurile din
mopete n-a citit „frumoasa fată din perth“), se complace în
lumina vespérală, în iarna cu ploi (*prin înfățișare – cețoasă – a
bufetului termita, sau îngândurări vespérale, sau mopete, după
amiaza de iarnă*), căci, solitar ca Bacovia în amiezile cernite:

plouă în jurul lui, și din bocete
fumurii se face un abur urât
care-l înconjoară pe mopete cu un miros de câine.

(*teribilia meditans*)

Cu ce se ocupă acest erou mitic, în ce fel își petrece timpul? Seara, la marginea focului, citește gazeta (*mopete în atmosfera lăuntrică*); spre zori, trezindu-se, se apleacă să bea apă din cutia de conserve de pe noptiera sa galbenă, dar e urmărit de o fantomă canină; uneori, seara, se duce la teatru cu o fată; alteori primește vizita lui v. înnopteanu, bunul său prieten, sau discută, cu altul, despre pictura lui Kandinsky, sau citește despre Georg Christoph Lichtenberg, ori, în sfârșit, îl poți întâlni, singur sau cu amicii, prin cârciumi. Pretutendeni, însă, plutește împrejurul său, ca trupul lui spiritual însuși, aura lirismului mopetian, banalitatea, fadoarea, anostul, tulburate doar de delicatețea aparițiilor amicale și cu tiranie mascând subconștientul marii lui intelectualități.

S-a spus despre personajul mitic al lui Henri Michaux, năstrușnicul Plume, că nu este un mag, ci o jucărie a minții scriitorului. Și e foarte adevărat, fiindcă, spre deosebire de Mopete, plăsmuire pur lirică în avatarurile și tribulațiile sale epice, Plume este dedublarea ironic gratuită a unui doar genial prestidigitator. Plume nu luptă să-l ascundă pe Michaux, ci ca să-l ofere cu ostentație. Mopete luptă cu disperare ca, sub aparența jocului cu amintirile imaginare și prin *i-realizare*, să-l ferească pe creatorul său de cunoașterea de sine însuși, adică de neantul singurătății lui tragice.

Căci, în lumea pisicânelui, a broscoporcului, a crocomurului și rinocalului – bestiar modest și imaginar-aluziv, în alb-negru;

mopete iese seara în grădina orașului, sub munte,
să-și plimbe un câine de aer – câinele lui personal –
așa cum alții au viciul lor propriu, și stau să se încrunte
în jurul lui, aleea de sub munte se face un bocal
cu peștișori aurii înotând nevăzuți în jurul lui,
al lui mopete, câinele lui urcă prin pietre –
mopete îl lasă – el se gândește la lucrul lui

ca și pânza penelopei, mereu sfâșiată lângă vetre
mereu căutate, și stinse, și iarăși câinele stă
uneori la copaci, mopete, absent,
așteaptă și mai târziu, din acest lent
urcuș pe alee cu un câine de aer are să
rămână pentru vreo făptură urcând
urma lui mopete, a câinelui, dansul lor blând.

(*ipostaza blândă a câinelui de aer*)

„TOMIS“, nr. 8-9, 1970

ENGRAME

(1975)

UN POET PLUTONIC: ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

COSMOS

Arghezi a fost adeseori comparat sau pus alături de Eminescu, deși diferențele de structură sensibilă și de formație dintre ei sunt radicale: primul rămâne, în esență, un curios și genial produs al naturalismului, legat prin experiența sa religioasă, primar-teologică, de natură, în vreme ce al doilea e un romantic absolut (profund ancorat în cosmosul ca natură) și un gânditor profan-mitic. Ceea ce indiscutabil îi apropie, pe linie de evoluție a lirismului românesc, este doar împrejurarea că atât Arghezi cât și Eminescu, fiecare la timpul său, au dat limbii poetice și expresivității literare impulsuri decisive, impunându-și cu o forță irezistibilă limbajul lor artistic. Mult mai aproape, în structura sensibilă și în formația sa, de Eminescu, se dovedește a fi, cel puțin într-una din fețele operei lui, Ștefan Aug. Doinaș, care, dacă în limbajul său artistic nu este un „începător de lume“ ca Eminescu sau Arghezi, și-a creat totuși un sunet propriu, egal cu sine de-a lungul întregii sale lucrări literare, asemeni marilor poeți dintre cele două războaie, un Bacovia, un Blaga, un Barbu, un Pillat. Structural romantic în sensibilitatea-i vizionară, atât de apropiată inițial de aceea a lui Eminescu, Doinaș este de asemeni format (modelat) filosofic, dar nu pe căile epistemologiei și metafizicii, ca înaintașul său, ci pe drumurile filosofiei culturii și ale esteticii, de unde – între altele – și diversificarea sa modernistă: el n-a frecventat pe Kant și Schopenhauer, ci pe Blaga și Valéry.

După cum se arată în proza fabuloasă din *Cezara* și în numeroase fragmente poematice din postume, din zona

plutonică, vizionarul romantic Eminescu a trăit cu o intensitate extraordinară nostalgia începuturilor paradiziace, concretizate într-o natură mirifică, de puteri organice elementare, un monstruos al frumosului primordial, „grădinile“ uriașe, haosul ordonat estetic, sorii stigmatizând haosul, așa cum lunele exorcizau ordinea diurnă, totul într-o comuniune dintâi a materiei și spiritului, într-o nuntă a elementelor cu formele, sub semnul de dincolo de zodii al erosului funebral, misticismului malefic și magiei benefice, ideea poetică jucând rolul raiurilor artificiale menite să aline durerea lumii, în care poetul se îneca sub irepresibila tentație a plăcerii; Eminescu nu era însă un estet, ci un erotic și un voluptuos; „amarul“ plăcerilor sale avea greutatea „dulcelui“ metafizic (oricât de paradoxală ar părea **formularea**). Dacă i s-ar potrivi cuiva falsul portret pe care G. Călinescu i-l face poetului în *Viața lui Eminescu* (în contradicție cu mult mai exacta intuiție a lui Lovinescu din romanele *Mite* și *Bălăuca*), acesta ar fi Șt. Aug. Doinaș. Zice contemporanul nostru:

În crengi de sălcii negura o sfârm
și iată-ne acuma lângă mlaștini.
Stăm ascultând, încremeniți sub țărni,
cum trec cocori spre țările de baștini.
Se zbate frunza neagră lângă noi.
Întunecimea se destramă-n pâsle.
Iar apa, obosită în noroi,
se lingușește vânăta sub vâsle.
Deodată, prora luntrii de maltez
voind să plece-n larguri se apleacă.
Și tu te temi, și eu te-mbrățișez,
și numai valul neguratic pleacă.
(*La țărni*)

E, în aceste versuri, o senzualitate nu numai împlinită în luturi și extaziată spre nostalgii platonice, dar totodată concretul lipsit de idealizare romantică și totuși plin de materialitatea ideală a nostalgiei romantice: e ceea ce destinul (în cel mai înalt și tragic sens al cuvântului) i-a conferit lui Doinaș, refuzându-i lui Eminescu; spre a comenta în reci termeni critici, e diferența de epocă istorică.

Eminescu a crescut, s-a format, filosofic, în concepția pesimistă asupra istoriei a lui Schopenhauer (ce n-a fost totuși un filosof al istoriei, ci un metafizician al ei, ceea ce e cu totul altceva); Doinaș, într-un secol atât de zguduit și cutremurător, încât „filosofia“ sa are cel puțin dreptul de a fremăta dureros, în calitate sa strict personală de „poet“. Eminescu, romantic, „idealizează“ trecutul primordial, cosmic. Modern, ca atitudine, și romantic, ca structură, Doinaș trăiește cosmosul în imediatitatea lui, ca singurul prezent posibil simțurilor sale vii, îndeajuns de crude spre a nu mai avea trebuința de a idealiza, ci de a trăi „direct“: „Toate se vor ivi ușor / crescând din întuneric, distincte și curate, / ca arborii de smoală din rădăcina lor“ (*Camera fără ferestre*).

Dacă, prin caracterul lor cosmic, viziunile paradiziac orgiastice ale lui Eminescu se regăsesc, cu egală putere de a se prolifera liric, la Doinaș, cosmosul eminescian, oricâtă materialitate organică oferă, se menține la nivelul privirii, al spectacolului, ca o feerie din care poetul este exclus – de unde și tonalitatea nostalgică a descrierilor în proză sau versuri (căci e vorba de un paradis pierdut, recuperat doar prin imaginație) –, viziunile naturii primordiale ale poetului contemporan implică o participare directă, o integrare senzorială în cosmosul pe care și-l descoperă – adeseori cu exultanță – ca al său; de unde și o mai deplină cufundare în teluric a imaginilor (mlaștinile, noroiul, smoala). La Doinaș, distanța dintre poet și cosmos dispare, încât el poate mărturisi de-a dreptul că lirismul său însuși e, prin natura sa, cosmic: „la seva ce pulsează-n nervurile roșcate / cu care ca un ornic mă las și mă ridic.“ (*Aniversare*)

Identificarea cosmică, la nivelul sevelor, a sensibilității lirice, și care înseamnă, după cum am spus, participare directă, îl desparte pe eminescianul Doinaș de ilustrul său congener, și într-o altă modalitate, la fel de limpede exprimată: „Amețiți de-un subtil cloroform, / Îmbucați în banchizele clare, / în curând printre urșii ce dorm.“ (*Insula plutitoare*)

Într-adevăr, dacă poezia lui Eminescu este prin însăși magia ei sonoră, narcotizantă (cloroformizantă), iar în atâtea versuri din postume somnul apare ca un arhetip, ca un personaj mitic – aici versurile proclamă „cloroformizarea“ ca o stare lirică personală, iar somnul (materializat biologic), de asemenea, ca o tentație subiectiv invocată. Să intrăm însă în cosmosul lăuntric integrator – și recunoscut ca atare, al lui Doinaș –, nu mai puțin fascinant decât cel al romanticului absolut, care și l-a apropiat doar ca *spectacol* (bineînțeles, diferențele nu exprimă decât modalități, structuri estetice deosebite). Intrăm deci într-un paradis *actual*, căruia poetul îi comunică, brutal admirativ, *prezența* sa: „Insecte cu antene de foc se pun deodată / pe rodii, zbârnâindu-și grumazul vibratil. / Nici când nu voi cunoaște o țară mai superbă / decât această junglă mușcată de lumini! / Din când în când o creangă țâșnește ca o jerbă, / și steaua fulgerată se mistuie-n rășini“. (*A cerului pădure răsturnată*)

Chiar ideea sugerată de titlul poemului spune totul despre invazia profanatoare, senzorială, în firmamentul necontemplat, ci consumat organic (verbul „a mușca“ și substantivul „rășină“ relevă această sălbăticire materială și ideal agresivă totodată). Subiectul însuși ne asigură că își împlântă antenele viguroase în obiectul consumabil: „Eu singur, printre fêrigi, descopăr înainte / un râu lactat cu prundul din alge și coral, / în care se închină un arbore fierbinte / lovind pe aripi peștii cu fiecare val.“ (*Ibid.*) – unde atributul „fierbinte“ ține de aceeași ordine materială, ca și verbul „a mușca“ și substantivul „rășină“, de mai sus; fără a lăsa la o parte, chiar acum, nici observația că, în versurile lui Doinaș, peștii, al căror contact cu materia fluidă a apei e mai puternic decât contactul ființelor terestre cu aerul, sunt cultivați tocmai

pentru posibilitatea lor de integrare cosmică mai brutală, mai concretă: „În negre vizuini cu solzi de pește, / acolo unde fiecare val / ca o pleopă-n somn abia clipește, / răsună zvonul unui vag chimval. / Izvorul ca un fluier se deschide. / Mistrețul scurmă. Frunzele tresar.“ (*Jocul apei la răsăritul lunii*)

Pădurii „răsturnate“ a cerului, care cosmetiza organic, cu ajutorul unei mitologii „barbarizate“, eterul și sferile convertite la viață orgiastică, poetul îi contrapune o altă pădure, calificată de el drept „abstractă“. Ce înseamnă în lirismul doinașian „abstractul“, ne-o relevă următoarele versuri, dionisiac orchestrate:

Imensă orgă de aramă verde,
de ce nu lași să bată în străfunduri
supremul clopot, gong care se pierde
cu pești holbați, pe dale reci de prunduri?
Vreau să-mi răsună ritmic în timpan
frunzișul tău cel putred de un an.
Pădure blestemată, slavă ție!
Înalți, diformi, solemni titani în fiare,
de ce nu rupeți lanțul de sclavie,
în loc să-l zăngăniți fără-ncetare?
Pământul vrea să pipăie-n văzduh,
cu mii de ramuri, marele tău duh.

(*Odă la o pădure abstractă*)

„Abstractă“ e această pădure (împietrită, furioasă, blestemată, absurdă, templu al nebuniei, vis în lut – o califică de-a lungul *Odei* poetul), deoarece, cum însuși explică în final, ea există doar prin cântarea lui („ca Pan suflând din trestii“), în „ideea“ lui, care îl face egal zeilor, demiurgul formelor în sine. „Ideea“ pădurii ni se comunică însă nouă printr-o orgie de imagini incomparabilă. De-am încerca totuși s-o comparăm cu ceva, în lumea artei, nu

i-am afla corespondent mai vizibil ca fațada bisericii Sagrada Familia din Barcelona, al cărei neogotic capătă prin Gaudi straniețea furibundă a fenomenelor naturii.

Precum la porunca unei misterioase puteri gravitaționale a sâmburelui său liric, cerul lui Doinaș a coborât sub formă de pădure, iar pădurea apoi, pe fundul apelor, vuindu-și, printre pești holbați, clopotele, gongurile, orga imensă. Asemenea, iarăși, lui Eminescu – dealtfel – apele ocupă un loc important în viziunile cosmotice doinașiene. Ape plutonice, scrutate de poetul vizionar în materialitatea lor obscură, de raiuri germinale și pluriforme: „un val era atât de greu, încât / – desprins din subțioară – scoici jilave / cu perla cât un ochi de elefant / pluteau în spuma verde ca agave / ce-nchid un sâmbure de diamant.“ (*Forma omului*).

Apa cea „grea“, scoicile uriașe, agava, ochiul de elefant și diamantul – iată concretul copleșitor, de întrepătrunderi în cosmos, al viziunii plutonice. Pentru că, la Doinaș, apa e elementul zeităților htonice – în speță al Persefonei, cea care, pendulându-și existența între fecunditatea paradiziac-terestră a mumei sale Demeter și întunericul ce stăpânește împărăția soțului ei Pluto, aduce cu sine, în Hades, cel puțin amintirile paradisului terestru: „un soare nou, teșită zburătoare / ce țipă-n nori, hulită de furtuni, / găsi un golf, cu apă ca o boare, / încins cu brăuri de luceferi bruni.“ (*Soarele și scoica*)

Luceferii bruni sunt imaginea perfect plutonică, unind sau convertind spațiul cosmic de „deasupra“ cu lumea tonurilor obscurității, în subtila gradație cutezată de poet. Fiindcă Doinaș poate irumpe liric – și profund vizionar – în paradisul general scufundat în ochiul însuși al lui Zeus, ochiul în care cosmosul rămâne, prin forța ce-l justifică, egal în sine: „Urzeli de apă cu belșug de pește, / furtuni – și tu pământ bătătorit! / Un ochi închis în sine ne privește / din veac asupra noastră pironit. / Acela ce gândește îndărătul / acestui iris tremurat, verzui, / cuprinde-n joc oceanul ca omătul / cu peșterile și ghețarii lui. / Din uriașa-i sferă

vizuală / afară niciodată nu ieșim. / Ne vede noaptea ca-ntr-un glob de smoolă / în care ne aprindem și iubim.“ (*Ochiul*)

Bogăția organică („belșugul de pește“) și „globul de smoolă“, adică tenebrele infernului, dovedesc exemplar că ne aflăm, liric, în paradisul întunecos al Persefonei (unde soarta zeiței a fost pecetluită de faptul că a mâncat un sâmbure de rodie! acest sâmbure de rodie, fruct analizat liric de Paul Valéry, vom vedea că nu va rămâne fără consecințe nici pentru poetul Doinaș). Dar înainte de a părăsi sensul plutonic al acuatului doinașian – sens care, apropiindu-l, îl desparte de Eminescu, – să reproducem tocmai o serie de versuri din poetul *Ipostazelor*, care pun cum nu se poate mai bine în evidență cosmicul diferențial dintre lirismul modern și cel absolut romantic. Încetând o clipă de a fi sau de a-i apare ca tărâm imaginativ orgiast, de întrepătrunderi de elemente și forme, la nivelul simțului tactil (ca numitor comun pentru toate celelalte simțuri), marea, contemplată de pe dig (noaptea), este redusă totuși, sau mai bine zis convertită (prin răsturnarea atitudinii contemplative, implicită însă în chiar răsturnarea sa) la trăirea liric-existențială – și sub ce teribilă concretitudine de imagini! – a increatului, a nașterii și a neantului, trăire plutonic asigurată de domnia proclamată a tenebrelor: „Ce vârstă-aveam atunci, în noaptea-aceea, / când tânăr, încă nenunțat cu marea, / mă-mpleticeam în răsuflarea lunii? / Eram aproape nenăscut! Un vânat / bătrân în negru, sulțat de-arginturi, / pulsa spre mine, gong funest pe care-l / sfârmau o mie de oștiri la maluri. / Dar era numai un vestmânt. Străinul / ce intră-n încăperile lehuzei / e – tot așa – orbit de strălucirea / cearșafurilor... Numai după-aceea / aude țipătul. Nimic nu vine / neanunțat... Am așteptat acolo, / pe dig: nu ca un rege, ci ca fătul / căruia lumea îi trimite veste / împunsă. Așteptam (deși, acuma, / n-aș mai numi aceasta așteptare). / Și dintr-o dată – cum copilul intră, / ieșind din burtă-n uretul de fiară / al mamei, și se zvântă-n răsuflarea / fierbinte a durerii, și zbârcindu-și / lucirea frunții prinde să răcnească / de-ntunecata lui vecinătate / e-un frate geamăn (care nu se naște) / ci-i lasă lui

și partea sa de moarte) / – așa m-am năpustit, spălat de lună, / și-am început să țip în răsuflarea / sărată ce țipa dintotdeauna / (dar eu n-o auzisem până-acuma!), / simțind asupra mea o umbră mare. / Ce umbră poate-ntrece umbra nopții?“ (*Trei ipostaze ale mării, II*)

Și apoi, urmând acestei extraordinare alegorii, ea însăși lehuzează, de lirism, deci cu desăvârșire plină de propria ei poezie, iată dimineața mării *contemplate*, ca după sacră liniștire, unde elementele cosmotice (exudația divină, îngerii exilați printre meduze) atentează iarăși la contemplativitatea ca atare și deci la romantismul structural al lui Doinaș: „O blândă exudație divină / era afară, dimineața: nici o / suflare, nici o formă, nici un sunet. / decât suflarea, forma și-acel sunet / al Totului în risipire – foale / de spintecat cimpoi, și răgușeală / de îngeri exilați printre meduze.“ (*Trei ipostaze ale mării, III*)

Stăpân pe cea mai mare capacitate de a crea imagini, din literatura română, de o sensibilitate profundă atât în abstractul meditativ, cât și în concretul estetic, Doinaș luptă ca un titan cu elementele cosmice care îi străbat lirismul, parcă orfic exorcizându-le, organizând aceste puteri primordiale ce, pe planul expresiei năpădesc uneori cu impetuoșitatea dicteului automat, a delirului suprarealist, – izbutind uneori să aducă totul la forma cea mai domolită în sine (constatativă doar), a descrierii. Pot elementele să-și păstreze absolutitatea (recele, caldul), minunea organizării lor, prin descriere, e cu atât mai caracteristică pentru poet: „La Polul Nord, aproape de osia furtunii, / printre arbuști de sticlă ce-ajung doar la genunchi, / pe care ard albastre poleiurile lunii / ca niște mușchi de fosfor pe fiecare trunchi / și unde urși de bură nestingheriți se plimbă / prin mari licheni și ferigi ca printr-un labirint, / iar hermelinul roșu întocmai ca o limbă / apare și dispăre-nt-o gură de argint; / acolo unde apa, țâșnind de dimineață / cu unda-mprăștiată, rămâne în văzduh / cu aripi desfăcute până-n amurg și-ngheață / luând – cu pene – forma cutărui pașnic duh...“ sau: „Un soare imens, fioros policandru, / rănea alburii zenitului fiert, / cu câteva sute de

lămpi arămii, / urcate de scuturi la câteva mii. / Văzduhul topit clocotea ca o lavă, / sorbit de vântoase cu suflu de jar. / Sub coifuri fluide, respinse de slavă, / soldații boleau de-un amarnic pojar, / ținând, cu cercei și cu bumbi, în alai / superbele hamuri de flăcări pe cai. / Văpaia țâșnea din căldări și din zale, / din stânci și vulcani cu bogat zăcământ, / al căror cuptor cu comori minerale / o umbră de foc arunca pe pământ. / Nisipul mărunț al acestui pustiu / în ultimul fir era roșu și viu. / Prin gropi luminoase ca-n mistice racle / soldații muriseră linși de văpăi / alături cu sulițe roșii ca facle / ce până târziu privegheau peste văi, / iar alții, mușcați de cumplite arsuri, / căzuseră-n corturi subțiri, în trăsură.“ (*Alexandru refuzând apa*)

Textele conving mai bine ca orice: astfel, în pofida superbelor efecte ale unei descrieri lucrate cu fabulos simț vizual, într-o aparentă migală de sălbătăcie și urieșenii, natura frustă ca și civilizația rafinată nu sunt decât înrobirile titanice ale sensibilității pururi dezlănțuit cosmotice: apa (gheața) și focul biruiesc la rândul lor în noi, cititorii, supuși absolutei fascinații a elementarității lor. Explicația ne-o dă însuși poetul, într-o „enumerare delectabilă“, nu numai delirantă imaginativ (iarăși „dicteul automat“ al „ordinii“ cosmotice), dar și plină de tâlc: „Erau acolo flori, poate vorace; / ochi, mai curând orbite fără iris; / și stele, lacrimi îngerești, și șinte / în zbor pentru arcași, și alimente / pentru profeți: păianjeni, ierburi, miere; / cuvinte, sâmburi de cuvinte, care-și / refuză miezul; zone limitrofe / neantului, și păstrăvi din Iordan; / potire, clopote și turnuri; smirnă / cu fumegări liturgice, și arii / de secole-mpietrite, dizolvate / acum de-o rază; și erau chiar raze; / și însuși Soarele, prezent mimându-și / cu artă răsăritul, și rațiunea / profundă a acestui simulacru. / Stăteau acolo, animate toate, / roite-n strictă dependență de / materialitate, și-ntrecând-o, / asemenea aceluia vast borcan / care, plasat pe-un deal în Tennessee, / se integra și nu se integra-n / priveliște, asediat de codri.“ (*Păunul albastru, VI*).

Dacă, plasat pe dealul din Tennessee, borcanul lui Wallace Stevens nu se putea de fapt integra-n priveliște, nu se putea lăsa asediat de codri, căci asemeni lui Paul Valéry sau T. S. Eliot, arta sa poetică, asupra căreia medita spre a-și decanta astfel sensibilitatea, tindea în mod firesc să incendieze idei pentru a se desfăta la spectacolul acesta mirific, pe care bineînțeles nu-l contempla numai, ci i se chiar integra de astă dată, căci nu era vorba de *elemente* invadatoare („Codri“), ci de spectacolul oferit nu unui romantic-estet, ci unui estet pur și simplu (venit din simbolism), – Doinaș, oricât de fermecat de rezistența ideală a sensibilității lui Stevens (și el a fost vrăjit de meduzele gânditoare ale lui Valéry!), nu-și poate înfrâna decât prin farmece (delirante adesea) propria sa elementaritate de a se complet dispersa cosmic. Așa se face că, în mod paradoxal, deși poet plutonic, Doinaș e mai departe de Eminescu, decât Stevens, tocmai prin ceea ce e mai modern în autorul *Seminției lui Laokoon* față cu opera poetului american, deși el, estetul, e structural un romantic, și deci un eminescian. „Sâmburii de cuvinte care-și refuză miezul“, „zonele limitrofe neantului“, „șoarele care-și mimează cu artă răsăritul“ își au „rațiunea simulacrului lor“ – până aici toate aceste metafore existențial-ironice corespund artei lui Wallace Stevens! – nu în izolarea, în „rezistență“ la elemente, a borcanului de pe dealul din Tennessee, ci în „materialitatea“ pe care n-o întrec deloc (cum i se pare lui Doinaș, plutonicul – cosmicul – ce se ignoră), ci cu care se confundă, căci cosmosul său înseamnă tocmai *osmoză* ideală – într-o materie deci, și niciodată *posibilitatea de pură contemplare*, de izolare. Pământul (șobolanii) și cerul (îngerii) pot condamna în liniște arta ca o *uzurpare* (deci drept ceva ce nu se integrează, ca un borcan ce nu se lasă asediat de codri), fiindcă sensibilitatea sa gânditoare îi spune lui Doinaș, că dimpotrivă, arta „cotropește“, deci asediază și se integrează în cosmosul dionisiac: „Toți șobolanii spun că pasul tău / e uzurpare. Îngerii confirmă. / Și mai există, sub acele streșini / ale sălbăticiiei unde-aroma / de fagi și nelucrare își dispută / văzduhul clătinat cu nevăstuica, / un rai necucerit.

Acolo, noaptea, / călcâiul tău e profețit de Brusturi, / iar smirna nu ia foc decât frecată / de umbra ta; acolo veverița / dezghioacă miezul răssetelor tale / și păsări își fac cuibu-ntr-o ureche / de pin, asemenea cu-a ta... / Acolo / un țap așteaptă să sfârșești, în ceruri / și pe pământ, suava cotropire / de tronuri verzi și țări înșelătoare, / ca să-ți trimită barba lui în flăcări...“
(*Uzurpatoarea*)

Cât de plutonic-emescian se arată natura sălbatic-edenică din versurile de mai sus! insula lui Euthanasius, raiul Dochiei, Elada înghițită de apele „hegeliene“... Organicismul romantic al poetului în stil popular, din *Ce te legeni* și *Revedere*, transpare de asemeni în poemul lui Doinaș, *Despre moarte*, unde natura se revarsă chiar și în ritmurile savant apropiate (cu grație *naturală*) de cele ale poeziei populare:

„Cât de simplu moare orice om! / Chipul, zi de zi, i se desface / Ca o frunză tânără din pom, / ca un fruct amar care se coace. / Focul sărutării-l face scrum. / Zâmbetul învie, crește, pierde. / Fără s-o întrebe de parfum, / rupe floarea numai din plăcere. / Într-o noapte, răsărind prea grav, / trandafirul lunii îl înșpină. / Vai, de-atunci cu sufletul bolnav / el sporește umbra din grădină. / Cheamă zeii: nu mai are glas. / Scoate spada: nu mai are spadă. / Ar vedea în cer ce-a mai rămas / din trufia lui, de-ar ști să vadă. / Ce nectar de strugure târziu / l-a făcut, cândva, superb ca leii? / A plecat: un deget străveziu / l-a topit la capătul aleii.“

Și Arghezi ar fi scris cu încântare acest poem, mai plin de seve lirice decât *Glossa*. Un Arghezi care a învățat la școala lui Baudelaire, cel căruia Doinaș îi răspunde, dar prin rădăcinile romantice ale poetului francez, în versurile din *Echilibru* („echilibru“ însemnând aici nu numai ordinea trecerii dintr-unul într-altul, a anotimpurilor, ci implicând totodată „corespondențele“): „Privești: globul nostru neobosit strămută / într-una reședința pârjolitoarei veri: / o lebedă de gheață-i cedează locul, mută, / și-un fluviu o urmează, împins de adieri, / o limbă se întoarce izbind în vastul clopot / al zării, și arome din țară-n țară curg, / și insule duioase, din pom în pom, cu șopot / își trec fugarul

soare ferindu-l de amurg; / bătaia, fragmentată, sprintară sau domoală, / din inimi se adună în mări, ca-ntr-un pendul, / și arborii, la semnul lui Orion, se scoală / visându-se gazele și șoimi... / și mi-e destul: / aici sau în adâncuri, pe fruntea mea, o rază / – ținând în echilibru tenebrele – veghează.“

Oricâtă insanitate ar părea să conțină baza de la care vom porni acum un veritabil joc de asociații, vom începe prin a remarca faptul că, în urechea românească, versurile din *Echilibru* sună prea frumos clasic a Alecsandri. Poemul, însă, cum am spus, răspunde romanticului Baudelaire, care tocmai prin *Corespondențele* sale, aici prezente, va fi unul din inițiatorii simbolismului. Desigur, lucrurile (de evitat, anume, aici termenul „problemele“) spiritului și mai cu seamă ale poeziei rămân de-a pururi foarte complicate. Astfel, un Rimbaud și un Lautréamont se află mult mai aproape de Baudelaire decât de simbolistul pur Mallarmé: fiindcă, la rădăcinile lor, ei sunt, ca și înaintașul imediat, romantici. Pe de altă parte, prin suprarrealiști sau beatnici, poezia modernă, care a sfâșiat canoanele mallarméene, vine în bună parte din Rimbaud și Lautréamont. Iată în ce sens, pe linia modernismului, cosmicul Doinaș, eminescianul Doinaș (în ciuda împrejurării că Eminescu n-a fost un cosmic, deși un plutonic absolut) își revelă apropierea de Lautréamont. Desigur, nu în poeme ca *Echilibru* sau *Despre moarte*, unde profunda sa sensibilitate e atât de larvată (cu toate că tonul versurilor a rămas doinașian), ci în atâtea altele de care ne-am ocupat mai sus. Distanța sa structurală de autorul *După-amiezii unui faun* și-o determină Doinaș singur, în splendidul *Omagiu* adus celui „care emitea-n albastru / Idei murind în faze de păianjen“.

Rămânând pretutindeni el însuși, decoperi însă nu o dată, la Doinaș, filoane lirice, care deși par să amintească universuri poetice de el cunoscute și frecventate sau, mai larg ori mai fulgurant congenere, pun cu sporită pregnanță în lumină propria sa personalitate. Și Eminescu și Blaga contribuie, de pildă, în aceste versuri, ca Doinaș să-și afirme individualitatea: „Acum

însă-n scorbura de urs / misterele și-au încălțit aripa.“
(*Singurătate*)

Poemul cosmic *Amiază rustică*, atât de bogat în lirism doinașian, permite să străbată, prin domesticitatea lui paradiziac zumzuitoare, atât vizionarismul edenic din postuma *Dacă treci râul Selenei*, cât și magia atmosferică din satele demonizate de duhul poetic al lui Blaga: „Privești grele. Musca sfredelește / văzduhul, mirându-se pe aripi. / Salcâmi și suie florile cu scripeți / până-n tărâmul mierii. Și se lasă / o binecuvântare peste zborul / lăstunilor, și – tot mai plini, mai tandri, / în cercuri de jăritic – se așează / pe-acoperiș. Și-atât de apăsată, / străbătătoare prin fluide țigle, / e umbra lor de grajd, că armăsarul / ce-și întrerupe-n iesle ronțitul / se simte-ncălecat de Sfântul Duh...“

Precum și erosul eminescian își înalță puterile sale de adorație, cosmic devenind, o dată cu versurile din *Umbra ta*: „Să-not în umbra ta, în apa care / – preacredincioasă – scaldă trupul tău / și curge-n pulberi în amiaza mare / cum, la picioarele lui Dumnezeu, / a curs în rai, când pentru prima dată / mai grea ca aerul, după sărut, / te-ai ridicat din iarbă, arsă toată, / și heruvimilor li s-a părut / că se mai naște-o stea...“ sau *Păsărea*: „O, grauri, fermecate naiuri / ce șuierați prin vechi grădini! / Voi toți ați fost iubiri? Pe plaiuri / e-o forfotă și-un zvon de raiuri / strivite-n colb de zei străini...“

EROS

Pentru a deveni plutonic, erosul doinașian se naște mai întâi din elemente domestice, într-un spațiu domestic – de unde nu lipsește însă o anumită solemnitate, o adiere sacră. Un spațiu închis, din care nu lipsesc „blide călugărești de lut“, dar unde poetul își hrănește cu smirnă „laurul“ ce-i mătură odaia (*Camera fără ferestre*). Domesticitatea e solemnă fie prin tonalitatea biblică („Să nu-și faci ție chip cioplit din mine / și nici să nu

te-nchini sub fum înalt“), de o imperioasă virilitate: „Ci pierde-mă în casă, printre lucruri: / să putrezească bronzul vânzător. / Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri / că-n pragul altei lumi chiar zeii mor...“ (*Elegie în gamă majoră*) fie prin rituri mărețe („Tu, după moartea mea, te vei închide / ca regii egipteni în piramide“) și viziuni cosmice feerice („iar negurile dându-se-ntr-o parte / vor lumina cărările departe / și câmpurile lunii, unde-n cețuri / efebi de aur vor luci sub ghețuri / și tinere femei cu sâni de-argint“), între care se strecoară umilele realități: „Vei căuta în linguri vechi de lemn / o sărutare, un cuvânt, un semn.“ sau: „Visând mereu că voi veni acasă / se vor slei bucatele pe masă / și blidele vor prinde smaltț verzui / cu aburii la gura nimănu...“ sau: „Vei aștepta să vin, să trec pe poartă, / să calc pe lemnul vechi, pe frunza moartă, / să intru-n tindă, să m-ating de ușă.“ Ca elementele domesticității rurale să se integreze deplin, după admirabilele alternanțe, în cosmosul regesc: „Și nopți vor trece, cu zvâcniri albastre, / și vor cădea ca grindini aspre astre, / și-n raza lunii, scânteind pe blide, / ca gloria pe regi în piramide, / tu vei chema mereu același chip.“ (*Omul din lună*)

Contactul frust cu natura (natura încetează de a fi un simplu cadru prielnic, ațâțător la patimi, după cum ne-a învățat neptunicul Eminescu) ne introduce însă în cel mai autentic eros doinașian: „Amândoi, agățându-ne de frunze, / vom opri buruienile din creșterea lor.“ (*Toamnă*) sau mai virulent: „Ca să nu le-auzi nicicând răsuflarea / am sugrumat urși-ndată după apus / și cu pietre mici am spart în izvoare / fața stelelor care privea în sus.“ (*Oră târzie*) sau de o nespus de delicată *cruditate*: „Sărutul, neastâmpăr sfânt al cărnii, / s-a desfăcut, și cade, și-l auzi, / așa cum cade-n pragul nalt al iernii / zăpada crudă prin copacii uzi.“ (*Stea tristă*) Și dintr-o dată totul devine uriaș cosmic, primordial, sub zodia celui mai vehement plutonism: „La început a fost țărmlul meu, țărmlul tău, / iar între noi IUBIREA, ca un ocean mort.“ sau: „Acum liniile noastre mâncate se aseamănă / cu profilul continentelor; iar sufletele, / ca

floarea nestatornică din spuma mării, / se sfarmă în vânturi, se usucă pe stânci.“ (*Poem*) Dragostea este, ca la Empedocle, principiu cosmic, mult dincolo și mult înăuntrul oricărei umanități; metaforic, ea își găsește expresia în geologie, în ere, în începuturi de începuturi: „Stând la început de anotimp fermecat, / astăzi ne despărțim / cum s-au despărțit apele de uscat.“

Ne aflăm în timpul mitic-real al Facerii: „Nu peste mult tu vei fi azurul din mări, / eu voi fi pământul cu toate păcatele. / Păsări mari te vor căuta prin zări / ducând în gușă mireasma, bucatele“, sau măcar înaintea oricărei istorii, deci înaintea Omului: „Între noi, lumea va sta nemișcată / ca o pădure de sute de ani / plină de fiare cu blana vărgată“ (*Astăzi ne despărțim*). Și toate acestea proiectate, pe planul erosului, în viitor! Dar nu mai puțin prezentul erosului se împărtășește din aceeași comunitate cosmică (dinainte și de dincolo de comuniunea cu cosmosul, cu natura, a romanticilor): „De-aici oceanu-i sumbru și apa opalină, / iar tu, vibrând, la mijloc, ești un ostrov rotund / pe care zburătoarea ar vrea să stea o clipă“ (*Camera fără ferestre*). Amestecul cosmicului cu erosul realizându-se, totuși, în imensitatea suavului: „Căzând din cer, luceferii-n cascadă / trecură peste trupul tău, iar tu / curată ai rămas, ca o zăpadă / prin care umbra doar un cântec fu.“ (*Stea tristă*)

Orgie senzorială, nu numai pentru că simțurile se exacerbează până la gigantică vibrație, dar și prin faptul că, dintre toate, cel mai puternic, convertindu-le, reducându-le, în așa fel ca în fiecare dintre ele să se manifeste și să se satisfacă doar el singur, este pipăitul (văzul și auzul, de pildă, au devenit aprig tactile) – lirismul lui Doinaș e cosmic, tendința continuă a poetului fiind trăirea cosmosului în sine, până la delir. Desigur, erosul doinașian probează aceasta în mod exemplar, însă nu altminteri ca integrare, la rândul său, în mai deplina trăire a cosmosului în sine. Cosmosul *repetițiilor* rituale: „Frunză sunt, Doamne, și iubita mea frunză. / Ușor bate vântul, și prin frunze, ușor, / mari păsări de aur grăbesc să se-ascunză / în pomul acesta

nalt, dar neroditor. / Lună bogată de vară trecu peste noi. / Acum e toamnă, și iarăși e lună bogată / Un ceas ursuz și târziu, cu bătăile moi, / o dată cu vântul ursuz începe să bată“ (*Psalm*) sau mai departe: „Singuri suntem, Doamne, în pomul frumos: / frunze în formă de inimă, cu gust amar. / Aici, în împărăția umbroasă de jos, / liniile noastre zac moarte lângă hotar.“ (*Ibid.*) Conștient, așadar, că iubirea trebuie să se piardă, să se sacrifice mai marelui cosmos, poetul suferă – și vom vedea, în decursul cercetării noastre, toată partea de umbră și amar a sensibilității cosmotice doinașiene. Întrupat mitic într-un erou, cosmosul se realizează pe sine prin sacrificarea măreață a eroului (născut din dragostea reginei cu ulmul): „Atunci, lăsând căldura ținută zeci de ani / în crengi și dintr-o dată rostogolind-o-n spații, / monarhul se întoarce, de sus, către dușmani, / cu frunzele mâniei izbind în constelații, / și-ntocmai ca un clopot de aur în văpăi / a cărui limbă clară stă-n dangăt nemișcată, / simțind cum ard sub ramuri de jar supușii săi / în purpura regală ce flutura prădată, / se prăbuși pe codri, pe șesuri și pe văi / ca o cenușă caldă, ușoară și perlată“ (*Regele, fiul copacului*). Iată, la nivelul cosmic al poeziei lui Doinaș – deci ca unitate a contrariilor –, tema argheziană din *Psalmi*: „Dacă-aș putea să prind în scobitura / urechii mele zgomotele toate / de pe pământ, – aș auzi și pasul / cu care-mi dai târcoale de departe. / Ori, poate, stai de mult în fața mea; / dar ești atât de mare, că prin zarea / făpturii tale ce cuprinde totul / zăresc – pe țărături – cerbul cu coroane / de coarne-mpărătești incendiate, / și-n urma lui, sub ramuri, vânătorul / țintindu-l și-așteptând să se desprindă / unul de altul, în văzduh și-n apă, / botul sorbit – de botul care soarbe...“ (*În așteptare*). Ceea ce nu înseamnă că, în substanța acestui lirism cosmic, nu se întrețes presimțirile existențiale: „Târziu, când trebuie să se întâmple ceva, / descrește panica în arbori. / O pasăre, ținând în ciocu-i galben / un fluture albastru, se contractă, / burzuluindu-și penele, să-l scuie. / Nu-i nici sătulă, nici nu simte greață. / Dar trebuie ceva să se întâmple, / și, pentru lu-

cru-acesta, nu există / mai tineri vestitori ca fluturii...“ (*Când trebuie să se întâmple ceva*).

Se anunță ceva grav, la pragul dintre ființă și neființă – dar nu prin angoasă („descrește panica în arbori“ – deci dimpotrivă, o suspendare a neliniștii permanente universale), ci prin greață: importantă remarcă, după cum vom vedea, cu mari consecințe pentru fața întunecată a poeziei lui Doinaș.

SOLEMNITATE ȘI RIGORI

În viziunile plutonice ale lui Doinaș insula lui Euthanasius apare încărcată de comori, asemeni insulei lui Monte Cristo, comori nu ascunse însă, ci risipite, ca-ntr-un adevărat dezmăț al prodigalității; comorile își pierd astfel caracterul feeric-economic și se înalță la rangul cosmicității. Ca natură sau civilizație, cosmosul doinașian nu e doar delirant de bogat, ci și pompos, ceremonios, solemn, greu de rituri, poetul trăindu-l cu deplina, îmbătata conștiință de a *participa* la o festivitate supremă; el nu contemplă un spectacol, ci ia *parte* la o sărbătoare universală. În amintirea lui stăruie mereu viu acel „ev de abur sfânt“, când stihiiile ființei se umflau și când, întocmai ca-n fabulosul calendar preistoric: „în care sărbătorile abundă / citeam în crugul discului solar / schimbarea vremii, cumpăna profundă; / când nu intram în casă tâlhărit, / nici lingura n-o ridicam la gură / decât știind că totul e un rit / oficiat cu pompă în natură“. (*Singurătate*)

O „amintire“ într-o clipă de restriște, de uitare de sine, căci, spre a repeta încă o dată acest adevăr propriu lirismului cosmic doinașian, poetul *participă* la nemărginita festivitate, neîntreruptă, cu drepturi sacre de a dezlănțui și numi cosmosul mineral-germinal, adică de a da ființă poeziei: „Oțelul, plumbul, zgura și arama / – metale sângeroase-n care zii / își sapă templul lor, punând coloane / de marmură în față, ca să-atragă / pe cerșetorii de destine – toate / creșteau la orizont, stârneau

vârtejuri / în sus, pe cer, zideau mânia-n pielea / albastră a zenitului de vară. / Dar dedesubtul lor – ca-n încăperea / unui angelic Trismegist – substanțe / subtile, muzicale, transparente, / celeste medii reci, iradiante, / sisteme de atomi intrați în stare / de grație, principii nenumite / (căroro vai! cu spaimă și sfială / încerc acuma să le dau un nume).“ (*Trei ipostaze ale mării*, IV). Și ceea ce el numește sunt metaforele materiei (e, aici, *jocul secund* al lui Ion Barbu readus la starea de grație *primă*): alormul, palilūmenul, efebiul, stirbolul, roronțiul, pulchridul, geralul, grilul, urmitul, orfirul... minerale prețioase, care însă, ca metafore, rămân germinale, opera poetică însăși nefiind pentru Doinaș un cristal, ci un cosmoid cuprinzând în sine agitația sevelor eterice, sevelor-principii, nuntind vegetalul cu mineralul: „Tu, ciclul uriaș, de sevă pură, / sortit de zei să n-aibă alinare, / ca un poem rostit de altă gură / cu alt surâs, pe praguri viitoare, / încerc s-aduc mesteceni, ulmi și brazi / la gama-n care ne-ncetat recazi.“ (*Odă la o pădure abstractă*).

Sărbătoarea pură a creației lirice ține poate de domeniul increatului; dacă poezia e imanentă cosmosului (acesta este sensul termenului de „cosmotic“), ea poate că-l precede; poate că tocmai ea i-a dat naștere: „Mai vechi ca lumea însăși e ospățul. / Sunt proaspete doar pofta și răsfățul / și măștile convivilor de lut. / Am fost aduși aici, ca un făcut, / de-o șoaptă dintre șoapte, de-o cântare.“ (*Symposion*). Increatul poeziei nu este, oare, însă tot un domeniu material, un fel de antimaterie, încât cosmosul și poezia nu numai că ajung să se întrepătrundă, dar s-au și oglindit dintotdeauna într-insele (ar dovedi-o cuvântul, greu de materie, „înglodat“): „Cântarea asta sumbră, tremurată / e ca un glas pierdut, de altădată; / sărutul vine singur, înglodat, / îmbrățișarea asta s-a mai dat“ (*Ibid.*).

Oricum, ca ecou al ospățului original, festinul terestru trebuie să păstreze ceva de pompă regală, de măreție tragică: „Din paharul acesta vom bea dușmănie. / Ură de moarte vom bea

până-n zori / Iar beția noastră ucigașă o să fie / ca purpura regilor visători“. (*Paradise-cocktail*)

La limita dintre increat și creat, solemnitatea se instaurează brusc („țâșnind în mari mănunchiuri de văpăi“): „În ziua cea dintâi, pe când lumina / țâșnind în mari mănunchiuri de văpăi / nu limpezea nici dragostea, nici vina, / nici umbre noi nu presăra pe văi; / pe când plăpânzi, cu trunchiuri fără coajă / copaci se răsuceau în vânt, și drepti / în poarta paradisiului, de strajă, / nu adăstau arhangheli înțelepți“ (*Forma omului*) spre a se împlini o dată cu desăvârșirea creației (instalarea arhanghelilor drept străji, în poarta paradisiului).

Pentru ca solemnitatea, pompa, ceremonialul și ritul să asigure cosmicitatea civilizației și istoriei – în *Balada schimbului în natură*, vasele cartagineze străbat pompos apele („În soare, tactul vâslelor egale / făcea din ele lebede regale / conduse de un Argus solitar“), iar „ceremonia“ trocului se petrece sacru-ritual: „Apoi, ca la un semn, cu alte urne / în șiruri ordonate, taciturne. / veneau locuitorii din ținut / și-apreciind din ochi acel tezaur / puneau alături bulgări mari de aur / și dispăreau cu pasul reținut. / Un singur zcu privea ceremonia / și-conținea în corzi eufonia / de nave, cortegii, fumuri și splendori. / Cu scut de flăcări, zilnic, între sfere, / el ocrotea pe două emisfere / aceste rituri sacre și candori.“ Prezența „eufonică“ a zeului e însăși metafora solemnității cosmice, nu altfel ca în *Funeraliile lui Demetrios*, poem al ceremoniei și riturilor luate în sine: „Zeița mării se-n-trecea cu focul / purtând acest erou macedonean / spre liniștea în care-și află locul / ambiția, durerea și norocul / stârnite-n viață tragic, an de an.“ Dacă însă atât „schimbul în natură“ cât și „funeraliile“ țin firesc de ceremonie și rituri, prezența solemnității și pompei apare cum nu se poate mai revelatoare, în poezia lui Doinaș, atunci când străbat prin versurile care descriu, cu o ironică virtuozitate ritmică, dezastrul căderii cetății Amisus: un adevărat foc de artificii prilejuit de o sumbră sărbătoare: „Nalte ca păunii Asiei, ce țipă / desfăcându-și coada roșie în pripă

/ limbile-i chemară pe romani la jaf.“ sau „trâmbe uriașe cu scânteii ca fluturi / vântuiau spre boltă și cădeau-napoi.“ sau: „Fumuri despletite în inele-albastre / cu mișcări solemne desenau dezastre / sus, în limpezimea cerului roșcat.“ (*Lucullus pe ruinele cetății Amisus*). De la pompa increatului la pompa destrucției, prezența solemnității și riturilor în poezia lui Doinaș e o dovadă a temeiniciei cu care s-a format cosmosul său liric.

*

Paradoxală și mai adânc contradictorie, în aparență, la un poet cosmotic, ordinea, rigoarea formală se constituie în chiar structura lirismului doinașian. Romanticul structural intră în componență esențială cu estetul. Spre deosebire de Eminescu, la care „prelucrarea“ formală afecta profund plutonismul său, degradându-l, diluând substanța lirică, la Doinaș, printr-un sever control (formația sa ține de filosofia culturii – de morfologie – și de estetică), această „prelucrare“ se păstrează de-a dreptul ca „lucrare“. Evident influențată de poetica lui Valéry, arta lui Doinaș nu rupe nici o clipă cu datele elementare ale sensibilității lui, ci, dimpotrivă, le promovează. În istorie, faptul trebuie consemnat și ca o manifestare a „norocului“: a te naște și a crea într-o epocă și într-un mediu ce concordă cu sensibilitatea ta fundamentală. Iată cum Doinaș, în ipostază demiurgică, poate consemna „ordinea“ cosmosului pe care îl trăiește în delir, ca „fixare“ a undelor fluidului etern în regulile gândirii: „Cât timp le vede, ele se dezvoltă: / sublim caliciu riguros gândit“ (*Ochiul*). Ca ordine, fixarea se realizează extrem în geometrie, domeniul formelor perfecte. În tihna crepuscului, așadar, poetul tinde către ordinea absolută, împăcată în sine, limpidă prin natura ei:

Iar dincolo, ca simbol înțelept,
un cort de raze cu foița clară:
Triunghiul către care mă îndrept
la dangătele bronzului de seară.
(*Omul cu compasul*)

Ucenic al Triunghiului, cum singur se numește (*Ucenicul*), poetul nu se dovedește însă, în pofida acestui simbol formal cu răsfrângeri mistice, un aspirant la transcendent, căci geometriile sale se restrâng în cosmos, ca-ntr-un culcuș, ca-ntr-o matrice infinită: „Sub stelele târzii, / culcându-mă, strângeam pe lângă mine / compasul, inginer de armonii / și cocostârc al zborurilor line.“ (*Ibid.*) Chiar ca simbol al Timpului, elementul spațial a cărui geometrie absurdă și complicată se întemeiază totuși pe ordine, Labirintul e invocat de poet sub neschimbată zodie sensibilă: „Sărbătorește-mă, o, Labirint, / pe rând la toate pragurile tale! / Nici pasăre în zbor, nici fir de-argint / nu mă va-n-toarce iar pe-aceeași cale.“ (*Două invocații către timp*). În cel mai pur ton valéryan și în cea mai substanțială ideație lirică valéryană, Doinaș nu ignoră amarul geometriilor, care-l consumă până-n propriile, eteric densele-i structuri: „Să lași în față, cercul să-ți repete / priveliștea: o dată, încă-o dată. / Abia atunci poți jupui simbolul: / sub marile-i culori curgând ca zdrențe, / scheletul unei viziuni sticli-va / necruțător de alb, arhitectură / a unui zeu în irisul căruia / noi întreținem șansa unei lacrimi...“ (*Trei ipostaze ale mării, I*).

Fiindcă, „lucrând“ prin geometrii, dar nu devenind sclavul lor, ci înrobindu-le, poetul știe de-a pururi că aparține cosmosului. Pentru el, cuvântul e merit a deveni întru cosmos: „Cândva aceste litere pierdute / ca niște reci schelete de mărgean / pe rând, în adâncimea fără cute / a unui veșnic, nevăzut ocean / se vor depune-n cet în straturi groase / temeinic sub fantasticul cristal.“ (*Insula*). De acolo, din adâncurile neclintite, cuvântul va reveni, metaforic, sub formă de atoli, la suprafață, spre a se scufunda iarăși, în veșnică alternanță cosmotică. Prin vers rânduite, silabele (cuvântul) sunt semnele vii ale nesfârșitelor corespondențe cosmice („Iată-mi silabele, timp neștirbit!“): „Cânt aici un vers și-l aud pretutindenea / În cadență la-ntrebări viitoare răspund. / Am fost flacăra, tunetul, grindina: / astăzi sunt ploaia, miriapodul fecund. / Ca verigi atârinate de gleznă simt

lumile / și mă ridic, dilatându-mi fruntea în vis.“ (*Toate sunt prezente*). „Ce cuvânt e-n stare“ – se întreabă apoi Doinaș, să surprindă curgerea sub care prundul diamantin stă pe loc? adică, ce cuvânt, ce metaforă poate fixa ideea în cosmos – și tot el răspunde prin claritatea deasă și autonomă a versurilor sale de o puritate mirifică: „Amurgu-n care pești de aur suie / prin reci oglinzi, ca săbii în eter; / sau zorile când beată de mister / se-murpurează leneșă gutuie; / amiaza cu miraje care pier; / sau noaptea cu mireasmă amăruie / când sărutarea otrăvită nu e / decât o floare-ntre pământ și cer.“ (*Durata*).

Poetul de azi nu mai crede însă că arta e cu puțință în sine, că ideea se poate constitui în lumi de sine stătătoare, orgolioase și caste (mai credea Valéry...), cântându-se lăuntric pe sine: „Eu și vechii greci / cu totul altfel ne trăim infernul“ – zice Doinaș, care nu exorcizează cosmosul, ca Orfeu, ci se închide în infiniturile lui, care nu smulge naturii organe pentru sonori divine, ca Pan, ci lasă natura să-l pătrundă, să-l facă să vibreze delirant cosmotic. O conștiință trează prin cultură, însă, și o cultură nostalgică îl îndeamnă, îl ispitesc și îl ajută să vadă clar prin surul crepuscular: „Ziua se-ngână cu noaptea. Înaltă, / trestia stă oglindindu-se-n iaz. / Zorii-n delir, pustiitul amiaz / leneș scăzură în zarea cealaltă. / Iarăși e seară. Și iarăși e treaz / duhul târziului, vântul de baltă. / Trestia-l simte-mprejur și tresaltă; / fulgi purpuratici o bat în obraz. / Iat-o – vibrând între mълuri și stele: / Cântecul falfăie, cade-n inele, / tulbură orfic al apei timpan. / O nălucire a clipei, visare! / Până spre ziuă, -n răstimpuri, tresare / trestia tristă, uitată de Pan.“ (*Trestia*). E ceasul „perfecțiunii“ pentru poet, al simplificării și constrângerii formale maxime (sonetul), dar așa cum la Eminescu, neptunicul, sonetele reprezintă o perfecțiune care a distilat fără să sterilizeze plasma germinală plutonică, sonetul lui Doinaș se prelinge, ca monstruoase ultime fructe-animale, spre suprafața de ghețuri ardente a lirismului său cosmotic: „Ca frunza ce se lasă pe izvor / își tulbur sufletul cu-o sărutare, / și gura ta, sorbindu-mă, tresare

/ cu valuri care nu mai știu ce vor. / Nici focul nu cutremură mai tare, / nici vinul nu îmbată mai ușor. / Primești pe umeri un frunziș sonor / care se scutură dintr-o cântare. / De ce suspini? Ce nour te pătrunde? / Pe frumusețea ta ca peste unde / se lasă leneș un umbros vestmânt / Ah! frunza mea se face scrum pe gură... / Dar, putrezind, sălbatica nervură / își zgârie profilul în pământ.“ (*Sărutul*).

URĂTUL ȘI LIMITELE

Poezia delirurilor imagine somptuoase, lirismul cosmotic implantat de idee și germinând rigori, toată această orgie de forme lăuntrice, care irump titanice sau *par* a se domoli la chemarea „perfecțiunii“, toată frenezia sensibilității imens bucuroasă parcă de a fi cunosc o misterioasă amenințare („Ce pasăre străină, cu plisc aprins de iască, / s-a strecurat și zboară printr-un văzduh pierdut / lovind pereții negri cu aripa-i prostească?“ – în *Camera fără ferestre*): cosmosul, trăirea lui de către poet sunt pândite mereu de prezența formativă a urâtului, monstruosului, amarului. Întunericul poate fi nu numai noapte integratoare și fecundă, ci și tenebră care se refuză: „Marea se lasă uneori străpunsă / până în măruntaie de săgeata / soarelui nalt, dar prundul ei e negru. / Și numai deviat prin zeci de straturi, / sluit și frânt de fulger, adevărul / luminii circulă-n împărăția / meduzelor. Ce mai rămâne oare / din strălucirea lui?... Adâncurile / își au, de veacuri, adevărul propriu. / Deasupra lor, lumina flecărește. / Dar nici rechinul, nici înșelătorul / frunziș al carnivorelor fixate / pe stânci n-aud nimic din flecăreala / aceasta. Adevărul lor e negru.“ (*Vânzarea lui Platon ca sclav la Egina*, V). Limitele nu reprezintă doar modalitatea ideală de a pipăi lumea, de a o trăi cu voluptate, tactil, ci și morbul suprem care roade în cosmos: „Gândul palpabil al lumii / mușcă sălbatic din sine, / roade luceferi și mummings. / Sânge e apa-n bazine, / O respirație

castă / moare în plopi pe-ntuneric. / Chipuri ciuntite adastă / sus, într-un spațiu eteric. / Unde-s potecile sacre, / dâre din floare de nalbă? / Paznic de vechi simulacre, / luna – o bufniță albă – / scrie cu pana pe lucruri / cât și de ce să te bucuri...“ (*Nocturna*, II).

Doinaș recunoaște, de altminteri, coexistența obiectivă, în propriul său lirism, dintre sensibilitatea orgiastică și noaptea ei neprielnică („din ochiu-i stâng trec lebede în sănii, iar știuci de-argint, la copcă, pot fi prinse / în bulbul celălalt, întors spre noapte“ – *Poetul ca negustorul de zăpadă*). Pur liric, adică destăinuindu-se, el vede cum plăcerile metaforismului său tropical se resorb în zonele negurei pe măsură: „În mine, revărsarea văpăii de la tropic / o beau barbari de ceață din cupe mari de corn...“ (*Sud*). Dacă răul e-ntr-însul, în poet, ar fi fericit să scutească lumea de acest rău, prin izgonirea sa din raiul cosmic („La poarta nopții puneți căinii răi / să bată duhul meu smălțat de brume“ – *Epitaf*). Bineînțele, însă, că răul existând în cosmos, există și în el, deopotrivă, prin chiar cosmoticul său lirism; va spune prin urmare: „Bolesc în propriile-mi începuturi / ca vânturile lumii în Eol.“ (*Monolog*) sau „Există ape sacre ce-și adună / numai în mine fluxul mohorât: / văpăi ce pentru alții ard în lună, / splendori împodobite cu urât.“ (*Ibid.*)

Sentimentul de a trăi urâtul ca un coșmar („în pofida faptului că intru-n răgetul unui șacal ucis / încercând să ies pe coate dintr-un / vis care-nspăimântă orice vis“ – *Cuplu*) se transformă, ori mai bine zis prinde o nu mai puțin cumplită formă, într-una din cele mai fantasmagoric întunecate plâsmuiri (viziuni) ale lirismului monstruos: „Ce mi se întâmplă, oare? Simt un foșnet / în degete, mi-e brațul mai ușor; / în cap, o rodie plină cu aer / visează în zadar să facă sâmburi; / în locul inimii se tot lărgește / o scorbură în care locuiesc / furnici albastre; sexul mă plantează / la miezul nopții în pământ fierbinte. / Mai e, ascunsă, o ciocănitoare / de spaima căreia îmi scot afară / din gură limba, ca să nu mi-o-nșface / crezând că-i vierme. Ca prin țevi de restii, / o fiară-n agonie mă respiră. / Când plouă, plouă înăuntrul meu...“

/ Ce mi se-ntâmplă? Oare a-nceput / să crească-n mine tubularia, copacul / cu trunchiul gol și rădăcina-n Styx?“ (*Tubularia*). E, în aceste versuri, poate, naturalismul metaforizat, devenit plutonic, al lui Macedonski. Grozăvia trăirii lirice (o, cât de departe ne aflăm de pesimismul eminescian, de angoasa existențialiştilor!), în ultimul adânc al lirismului negru-cosmotic doinașian.

Urâtul, diformul, monstruosul, amarul, tot ceea ce amenință, pe plan sensibil, viziunile poetice ale lui Doinaș, își impun prezența și în zona iubirii, pe care versurile o cântă, însă, cu mare precădere, la marginile exacerbate până la gigantic ale senzorialității (de evitat, aici, termenul senzualitate, prea puțin relevant la nivelul cosmoticului).

Pornind de la gândirea ornată de miros a lui Platon, pentru Doinaș dragostea este primordial învăluită de tenebra cea rea; originea ei antropomorfică (metaforizată) el o găsește în chipul despicat în două al unui monstru cosmic elementar, îngrozitor narcisiac: „venea un uriaș lovind pereții / cu umbra unui trup hidos, diform. / și se pleca să-și vadă fața hâdă / în recile oglinzi cu prund de-argint.“ Slușenia din desnădejde spintecată în două jumătăți, va întemeia dragostea telurică: „Dar chiar și astăzi, noaptea apa lasă / pe pietre doi amanți subțiri și pali, / culcați pe mușchi și scoici ca pe mătasă / și mângâiați pe umeri de corali. / Iar când se prind, apropiați, cu-o mână / ei dau viață unei vechi figuri, / căci trupurile-un trup diform îngână, / iar buzele – profilul altei guri / cu mult mai ars, mai fără de rușine / mușcându-se nesățios, amar, / asemenea unor reptile pline / de sânge, fără liniște și har.“ (*Forma omului*)

Nu e de mirare, așadar, că poemul erosului universal, *Boare de dragoste* (apropiat stării magic-seminale din poezia erotică de bătrânețe a lui Blaga), sfârșește atât de drastic sumbru: „Apoi toate fac drumul scurt al întoarcerii: / în ce au fost, în ce trebuie să fie. / Paznicul nemilos de la ușa carcerii / înmulțește prizonierii cu o mie.“

Consecințe ale unor atari principii, în poeziile de dragoste ale lui Doinaș vom fi întâmpinați de versuri care poartă pe ele polenul negru: „Ah, suntem primii oameni care-au bătut poteci / atât de-nguste, poduri mâncate de rugină.“ (*Camera fără ferestre*), ca și cum el ar fi descoperit dragostea sub cea mai aspră stea (deși orbitor promițătoare): „Atunci o stea de aur strălucea / deasupra, pentru anotimpul care / curând, curând avea să ni se dea / cu măști de zgură și cu fructe-amare“ (*Stea tristă*).

Îndrăgostitul e din începuturi ostenit de povara voluptăților („Te voi duce pe sub crengi aplecate / la nivelul sângelui meu ostenit“), știind că răsplata lor e-n infern: „Bine-ai venit, ființă preaciudată, / cu profil clar și trup luminos / ca trâmbițele pentru judecată / care vor suna în țăriile de jos.“ (*Oră târzie*). Nu un infern mistic-moral, desigur, ci Hadesul cosmic al iubirii prezente, numit metaforic cu o cruzime, cu o ferocitate lapidară, arareori întâlnită la poeți: „Îndrăgostiții intră în femurul / unui nebun, și mor uciși în var.“ (*Alibi*)

Dar cea mai gravă consecință, pentru POET, rămâne primejdia, termita ideală care surpă, distruge materiile feerice ale artei sale. Frumusețea însăși e morb cosmic: „Iar umbra ei, căzând din mers pe plante, / le-ncovoia pentru putreziciuni / și pentru-acele sfinte diamante / ivite cu trufie în cărbuni.“ (*Elegie*). Geometrul sensibil, visătorul de rigori – iată-l cosmic năpădit de urâtul pe care, de astă dată, pare a-l primi cu somptuoasă perversitate lirică, până la cea mai meschină manifestare a sa: „Cu ce călduri de iad și negre ploi / veniră astăzi zorile pe lume? / Enorme bălării cu frunze moi / foșnesc pe țarm, ca mările în spume. / Tulpini diforme, zgârziuri pe nisip / răniră idealul receptacol / și ruinară transparentul chip / căruia eu i-am fost umil oracol. / O, mare-n spasaturi, cu zvâcniri adânci, / de ce-ai întors genurile fertile? / În loc să cânte sarea, sus pe stânci / aud foind insecte și reptile. / Pieziș e mersul astrelor pe grind, / iar datina stihilor surpată, / de când un șoarece muri umbrind / cu stârvi-i putred cercul fără pată.“ (*Omul cu compasul*). La această

treaptă de jos a întenebrării lirice, Doinaș vede, în sufletul material al lui Orfeu, fiara, monstrul sensibilității proprii, care îl va sili să o piardă pentru totdeauna pe Euridice: „nu sufletul, ci fiara lui din suflet / – divina fiară care-i deschisese / tărâmul cel de spaime, asurzindu-l / cândva pe Cerber cu un alt lătrat – / el șovăia, în timp ce-nflămâzită, / cu ochii ei umplându-i ochii, fiara / își întorcea privirea-ncet spre pradă.“ (*Orfeu revenind din infern*). Ca această viziune plutonică să poată fi împinsă și mai departe, delirul voluptuos cosmic al lui Doinaș se răstoarnă în însăpământătorul său întuneric absolut: „Pe șapte corzi ca vipere umflate / Lira-și purta în brațe Cântărețul. / Delfini mureau pe valuri neumbrate, / și insule-și scoteau plângând din spumă / grumazul alb, simțind că se sugrumă“. (*Lira*)

Dat îi era astfel poetului român să vadă moartea artistului (cu tot ceea ce, metafizic, implică acest cuvânt: artistul), în cea mai apropiată pentru el manifestare mitic-reală: Lucian Blaga. Autorul „cenzurii transcendente“ și al „minus-cunoașterii“, magul-vates, încâlcit prin rațiune în jocul demonic stârnit de el însuși prin metaforele uzurpatoare ale sacrului, geniul care a creat mitul profanator al Marelui Anonim, demiurgul pe drept cuvânt împodobit cu păcatul capital al orgoliului, care și-a replăsmuit pentru sine însuși, ca un Narcis al ideii, lumea, pus deodată față în față cu neantul oricărei lucrări umane. Din Neant, Blaga a construit o metaforă, cu mare grijă articulată în toată țesătura și implicațiile ei, ca operă. Neantul s-a răzburat însă și, până la urmă, într-o clipă a supremei confruntări, s-a prefirat, cu luminile de gheață moale iradiate de îngerii căzuți, în conștiința vie încă a celui ce l-a preamărit, frumos de blânda sa fățarnicie, pe Lucifer, hidosul, diformul, împăratul urâtului și al monștrilor. Clipa celei dintâi și celei din urmă confruntări s-a realizat prin urât. Aceasta e ideea poemului, scris de unul din discipolii care au venerat pe Creatorul-Anticrist: „Unic, hrânindu-și harul și-nfometându-și huma, / el își răscumpăraseră neîncetat ivirea / pe lume ca un fruct al hazardului. Și-acum, / când moartea, stând în

preajmă, fi sfâșia privirea / (dar nu pe dinăuntru, rozându-l ca un vierme, / ci ca o vremeire cumplită dinafară, / care strivea-n copite de albe pachiderme / tulpina lui de toamnă, întârziată-n vară) – / el ținut cu ură, cu ochii lui ca fierul; / nimicul vast în care, mascând pe zei, puse / o altă-mpărăție legiferând misterul / sub zarea cu miraje a celor înțelese. / Tăcerea grea, pe care-o crezuse privilegiu / de domn, al său și numai al său, acuma, iată: / își arăta reversul, părând un sacrilegiu / al propriului său cântec... În moartea-i repetată, / acum, prin el, ființa murea întâia oară / de scârba infinită că trebuie să moară! /“ (*Moartea lui Tao*).

NEANTUL

Pentru Doinaș, al cărui lirism cosmotic e o fericită inflorescență gigantică de metafore, umbrită, băntuită însă de primejdiile imanente ale urâtului și limitei, Logosul (adică opera, lucrarea sensibilă revărsată în lucrarea marelui real), în însăși rostirea lui dintâi, e ceva meschin (îndoielnic), de unde și precaritatea materiei, inconsistența principială a realului: „Uscăți, sug sânge sâmburii de chitră. / Materia – tărâm de foc și har – / e-atât de fină: numai o elitră / de scarabeu... Tu însăși ești un zvon / al unui corp prin care trece vântul... / Iubito, cu ce glas ca de clapon, / subțire, s-a rostit, cândva, Cuvântul!“ (*Plasă rară*)

De aici, până la conștiința neantului universal, nu mai e decât un pas. Contemplativ și pesimist, Eminescu proclama neantul universal ca „vis al neființei“ („Căci e vis al neființei universal cel himeric...“). Cosmotic, Doinaș se mulțumește să constate el însuși că e visat de către neființa oarbă: „Și pentru voi, și pentru mine însumi / eu sunt real: Mănânc și beau, am umbră / și glas sonor, văpaia mă devoră. / Și totuși, pentru cineva nu sunt / decât un chip urzit în vis, stafie / a unui om care-ar fi fost posibil

/ dacă dezgustul de-a visa stafii / l-ar fi scârbit pe cel care visează.“

Dacă lumea e un spectacol, din care și lirismul poetului face parte, ochiul care privește spectacolul este neantul (și în *Nocturna I*: „Încet, ne-ntoarcem fața spre nimeni“, ochiul este neantul): „Prin ochi de cucuvăi un iris mare / se uită-n noi. Și vede-un iris mic / ce-ascunde sub culori o destrămare, / un vânt sub care nu mai e nimic, / Iar ochiul stă. Și stă și cucuveaua. / Doar vântul trece, frunza și acel / pumnal ce-mpunge chiar în iris steaua. / O, noapte cu mirosuri de măcel, / fundal pictat de dincolo de scenă / pe care Lear îl poartă-n ochiul lui! / Ce liniște... O umbră de hienă / pândește-n noapte umbra nimănu.“ (*Elementele nopții*)

Ceea ce caracterizează în general cel mai înalt trăirea neantului, în acest lirism cosmotic, este fabuloasa lui concretețe, ca și cum neființa s-ar afla chiar pe punctul de a expulza din sine ființa: „Cât de cumplit este să fii, când totul / e numai promisiunea lui a fi: / când trupul Celui fără trup e ca un / sălbatic roi de-albine-n căutarea / grădinilor cu floare increată!“ (*Trei ipostaze ale mării*, III) sau: „tărâm născut din nou, pustiu avid / hrănind o neființă suverană, / pe care-acum îl despărțea de vid / doar propriul său fum, ca o membrană. / Era chiar locul însuși. / Împrejur, / foșnesc ciudate arătări și ore, / pățanii care, neavând contur, / încă n-aveau nici gură să devore.“ (*Locul privilegiat*)

Și dacă totul a pornit din meschinul Logos, dacă poetul e conștient de sterilitatea esențială a universului său metaforic, cu care e complice (urâtul, limitele), el își poate permite să figureze neantul în mod anecdotic, straniu ironic, ca și cum prin ironie ar încerca să aneantizeze neantul: „– Și m-am urcat, apoi pe gâtul unei / cumplite zburătoare, și-am zburat. / Era o pasăre albastră foarte / numită Rock. Din clonțul ei cădeau / silabe de luceferi; trei abisuri, / unul într-altul, sure, ca trei pâlnii, / nășteau privirea ei. Și-am tot zburat, / sus, peste nori, mai sus. Și dintr-o dată, / uitându-mă în jos, am observat / că se ouase. Oul ei e lumea... /

– Da, zise vărul meu. Dar fii atent / că pasărea aceasta nu există!
/ – Nu, nu există, i-am răspuns, în timp ce / mă agățam cu mâinile-
amândouă / de gâtul ei. Doar știu că nu există...“ / (*Între mine și
vărul meu*)

PARABOLE ȘI BALADE

Atât de complexă și de modernă, sensibilitatea poetică a lui Doinaș, constituită primordial din acea trăire cosmotică în care nesecătuita sa capacitate imaginativă își creează propriul cosmos în cosmosul mare cu care se identifică până la anularea reciprocă; în care dragostea mereu se naște și moare spre a se integra pulsației universale și în care erosul, întocmai universului din care se desprinde și în care proliferază e, ca și marele joc de elemente căruia i se integrează, subminat cu teamă și voluptate de urât și de limite; unde solemnitatea, pompa și rigoarea sunt răsfrângerile repetiției ce dă trup infinitului timp și infinitului spațiu și totodată ideea, opera impusă cosmosului ca oglindă a lui în sine; unde o umbră, unde presimțirea unei primejdii, care nu se transformă nici în tristețe metafizică, nici în angoasă, duce această sensibilitate la pragul ce desparte ființa de neființă și conștiința neantului de corp, în mod paradoxal-existențial neființei, prin orgia metaforică dovedită a fi cosmosul însuși și singura sa trăire posibilă, ca real, încât poezia devine mai mult decât o experiență personală (deși e neîntrerupt frenetic lirică), imaginea și unica realitate a lumii; această sensibilitate, deci, se va întregi, la nivelul plutonic, vizionar, al puterilor ei de penetrație în zonele „interzise“ gândirii discursiv articulate, cu descifrarea sensului moral al existenței. Și cum existența în sine e indiferentă față de moral, dar cum sensibilitatea poetului cuprinde moralul, – se naște de aici un curios joc de planuri și intenții estetic ordonate, în care ironia, spiritul sceptic-didactic, o foarte transparentă

conștiință dureroasă – transparentă prin concretul imaginativ și prin figurarea anecdotică cvasiautonomă, joc încheat poetic într-un fel de parabole ce, oricăror alte modele literare ar corespunde, se dovedesc tipic doinașiene, prin orânduirea lor lăuntrică în structura sensibilă a celui ce le-a scris ca să luăm noi aminte. Iată, așadar, în cel mai firesc și mai izbitor mod, cum *morală* parabolei *Din lipsă de dovezi* ia chip cosmic: „Soldatul a sărit în cerc cu-o spadă / și l-a străpuns cu vârful ei cel bont. / Și cercul a-nceput atunci să scadă, / apoi s-a preschimbat în orizont; / iar umbra lui a devenit țărână, / și petele de sânge – golfuri, mări. / Și nici o urmă n-a vrut să rămână / ca martor al acestei întâmplări. / De aceea, astăzi, nimeni nu mai crede / că spada l-a ucis pe Arhimede.“

Cosmotică apare *moralitatea* și în *Cerbul vânat* („Roua de pe umbra mea adapă / cerbul vânat“), sub o formă alegorică: cerbul simbolizează noaptea mării comuniuni, întru puritate, a naturii cu poetul, căruia îi este dat, gândind-o, s-o impurifice, prin crimă. Căci nu atât faptul că animalul va muri de vânător, înseamnă crima, ci conștiința rupei unității cosmotice este dătătoare de vină; și astfel raportul dintre cele două elemente cosmotice devine tragic: vânătorul „vede“ prin „botul translucid“ al cerbului „glasul încheștat“ al victimei care, nu mai puțin, „știe“ că va fi ucisă. Deși pură, comuniunea apare metaforic orgiastică: „și-mpreună, ca într-o agapă, / spargem cupe mari de crini involți / și cu faguri ne-amețim“, ca și cum, în natură, Cina cea de Taină s-ar prefigura de-a pururi și imanent. Parabola *Miercuri* ține de aceeași modalitate vizionară (aici însă se pune în evidență amoralitatea stupefiantă a trăirii cosmotice): „miercuri“ (nu fără trimitere la patronul practicilor oculte și al alchimiei) e ziua, momentul de har al întrepătrunderii cosmotice, la nivelul moleculelor care, în cutreierul lor elipsoid, de sfere cerești ce cântă, compun sevele copacilor; ieșind joi din bătrânul stejar, unde și-a petrecut orgia tăinuită, poetul se întrebă: în ce copac

sunt, oare, acum? – ceea ce înseamnă că numele de miercuri e doar simbolul celorlalte, fiecare dintre ele legându-se una cu cealaltă, în ciclul perpetuu al comuniunii întru cosmos. Dacă poemul începe cu versurile: „Ce-i astăzi, marți? Așteaptă. Ca mâine-n zori poetul / pătrunde iar sub coaja bătrânului stejar“, și dacă numele de marți simbolizează (prin zeul la care trimite) primăvara sacră, vegetația, concepția fără participarea elementului viril, ci doar a florii magice fecundând principiul feminin, – și totodată agresivitatea!, – numele de joi (ieșirea din copacul mercurial-hermetic, al trăirii amoral cosmoteice) simbolizează intrarea în cosmosul luminii (dar tot ca osmoză, trăită), al echilibrului dintre bine și rău (asigurat de zeul atotstăpânitor), depășind prin urmare amoralitatea. Implicite fiind aici patru personaje, dintre care trei alegorice (Marte, Mercur-Hermes și Zeus), cel de-al patrulea, poetul, se situează la nivelul lor, datorită lirismului său ca trăire alegorică, în această parabolă, unde numai Venus e direct numită, cu lucrarea ei semnificativă de a așeza zimți, „prin gura unui gracier“, pe iarba care tremură la crepuscul. O singură dată, în seria parabolilor (toate ascund o învățătură), conștiința morală individuală este de-a dreptul formulată, și anume în *Vine un ceas*: ceasul când, privirile înspăimântate ale poetului, înconjurat de pigmei mai mari decât el, puși de un zeu să-l trezească, pentru a-l face să vadă, descoperă că acvilele „de la miazăzi“ („reflexul la zenit al faptei tale“ – își spune el orgolios), care sfâșie „azurul beat“ (poezia, lirismul său), nu sunt decât giganti corbi. În rest, ceea ce tulbură lirismul, instituindu-l, e, pretutindeni, conștiința imoralității în sine a lumii, lipsită de sens, teatru absurd al neființei. Demiurgul cosmic, stăpânitor al „balanței“, nu cunoaște îndurarea (înșelând, natura continuă să promită: „Nu, încă nu era târziu: proporții / strămbate, romburi licărind în mâna / unor copii prea răsfățați treceau / la orizont; de pe copaci rășina / aluneca pe buze de călugări“ – prea răsfățați copii ar fi, probabil, poezii), iar

promisiunile naturii acoperă un absolut rău moral: „Cinci Preciste cu sfântul Prunc în brațe / veneau, plecau – rotite cerșetoare / la pragul care nu dă de pomană...“ (*Ora 5*). În *Jocul celor vii*, s-ar părea că Marele Anonim al lui Blaga se întrepătrunde cu singuraticul Demiurgos care plânge, al lui Eminescu, și astfel, bineînțeles, Dominus Creator nu poate fi decât un nefericit monstru moral: „Cel care stăpânește perspectiva / e mut, e nevăzut, e neștiut, / Prin noi, el se revoltă împotriva / mușeniei în care s-a născut“ – mușenia fiind contrară Cuvântului, înseamnă că lumea nici nu există, de unde imoralitatea ei: prin revolta noastră împotriva neantului, cel care ne-a creat se revoltă împotriva propriei sale neființe. La Doinaș, figurată în opera de artă din vechea marmoră, lumea închide în sine, fără izbăvire, însăși durerea ei de a fi (*Laokoon*): „plângând sub daltă, fiecare trup / e sugrumat de propriul său șarpe“ – adică șarpele care zace în fiecare dintre noi. Concentrând într-o parabolă și în alegoria câtorva versuri ideea civilizațiilor perisabile, din *Memento mori*, Doinaș, fără a gândi și simți pesimist, constată figurativ: „Escaladăm în goană un arbore – sistem / de lungi ramificații. Dorind să le măsoare / viteza naște monștri“. După metoda sa de a delira imaginativ (alegoric, aici), ca suprarealistii, seria alegoric-metaforică deschisă de primele versuri se termină cu: „Dar uite: timpul se poticnește, și / – căzut pe-o rână – renul ne-aruncă jos din coarne“ (*Renul*).

De bună seamă, clădită *din și pe neant*, lumea, ca metaforă generală a nebuniei, prostiei și absurdului, e – în conținutul ei moral (lipsit de conținut) – teatru: veche idee, reluată de Doinaș cu mijloace artistice care îl definesc puternic. Asemenea *Proverbelor* lui Brueghel, iată pregnanța, îndrăzneala, cruzimea morală a unei imagini, consecutivă alteia, cosmic pompoasă („aură într-un scuipat de zei“): „Ce-are a face! / Uite: se sărută / doi nebuni în gura unui leu“ (*Ce-are a face*). Toată agitația teatrală a lumii poate fi apoi adunată într-un sac („Noi cei mai

norocoși, am nimerit / în spațiu-acesta strâmt, plin de lumină“). Cei strânși grămadă, înghesuiți într-însul, stupizi, demenți, egoiști, nu au decât șansa de a-și afla poziția cea mai comodă: cu spatele la spatele inexistent al celui care poartă sacul în cârcă – deci șansa de a ignora neantul prin însăși conștiința că el există (*Reportaj în sac*). Actorilor – din marele Teatru al lumii, prea încrezători în realitatea lui (nu altminteri ca toți cei ce populează teritoriul satiric din *Laus stultitiae* al lui Erasmus), *li se joacă*, la rândul lor, o colosală festă existențială: convocați în derădere, în batjocură – „șoarece sărind din gură-n gură“ (gravi și tragici, precum însuși poetul, între dâșii, călărind falnicul său Pegas) la existență, li se spune până în cele din urmă: „toată lumea afle trista veste: / Întâlnirea nu mai are loc!“, adică să-și vadă de treburile lor, în neființa ce le este propriul element (*Vestea*). Ceea ce nu înseamnă că omul, ca ființă morală, renunță la lupta cu neantul. În *Asediul* („Cetate-n vârf de lance. Oștire nevăzută / Izvoarele-astupate și fumul coborât“ – aceasta e imaginea, prezentarea inițială, *decorul* acțiunii), după crâncena bătălie, însoțită de foamete, molimi și trădare, cei asediați se predau, spre a constata că inamicul nici n-a existat vreodată. În *Sentința* („Iar pentru vina de-a se fi născut“), înșiruirea de pedepse fabulate ca-n *Blestemele* lui Arghezi, ajungând probabil la concluzia că lumea e un haos, un inexistent, decide în privința culpabilității de a exista: „Acestea toate-l vor lovi pe drept, / doar dacă se va naște-a doua oară“. Nu numai teatrul amăgind neantul, lumea poate fi, la modul „jocului secund“, fotografie, film. „Îmi plac fotografiile – la ceasul / când se preschimbă-n tigri“, zice Doinaș, contemplând fotografiile-tigri, cu „halca lor de timp“ în gură: tot o luptă zadarnică împotriva neantului crud și plastic convertit în metafora poetului. Împingând la maximum și la „perfecțiune“ virtutea sa de plasticizare, plin de ecouri din mirificul său cosmos liric, dar și străpungându-și poemul cu lama subtil eficientei ironii, Doinaș surprinde în fine, în *Somnambulul*, momentul

expulzării din neființă a ființei care o conține: „Tu – care știi prea bine ce precar e / umbrelul meu aici pe-acoperiș, / pe-aceste țigle verzi și-alunecoase, / pândit în jur de golul fără fund, / (spion parașutat de noapte-n țara / în care-o pasăre e împărat); / tu – care știi ce fire-adânci mă leagă / de-ai mei, de cel ce mă respiră-n somn / ca pe aroma unei mări pierdute / (un timp sunt încă nenăscut, apoi / de-a pururi am să fiu cu ei alături); / tu – care știi cât e de-ngustă puntea / între prăpastia fără-nceputuri / și cealaltă care n-are capăt / (o, luna miorlăind îngroașă noaptea / subtilul fir de-argint pe care calc); / tu încă nu mă vrei: mă lași să umplu / cu mâinile întinse pipăind / ceva ce poate am purtat odată / pe dinăuntru – poate-un fruct în pârgă / (cât timp nu-i spui pe nume, el se coace / hrănindu-se din îndoiala mea). / Ci eu aud sub limba ta, ca-n trunchiul / scobit al unui fag o veveriță, / cum se agită albul strigăt care, / sărind asupra mea, mă va trezi.“

*

Parabolă a neantului, a aspirației neființei către ființă (a „setei oarbe de a fi“, cum ar zice Eminescu), a increatului de a deveni într-o creație, *Somnambulul* e un poem lucrat în formă anecdotică lirică, exprimând o trăire obiectivă cu date ale unei experiențe personale, subiective, o invocație tainică precum un monolog; patru paranteze jalonează discursul poetic, spre a-i da relief – în orice caz nu pentru a-l întrerupe. Prima și a treia paranteză au comun faptul că numesc noaptea ca mediu al acțiunii-trăirii, noaptea neantului, noaptea neființei, noaptea increatului, dar și noaptea metaforic-anecdotică reală: cel care povestește ne face cunoscut că e un spion parașutat într-o țară în care împăratul este o pasăre (deci, într-un domeniu fabulos); apoi, că miorlăitul lunii îngroașă noaptea (deci o face și mai misteriosă reală). Cea de-a doua și cea de-a patra paranteză ne relevă direct starea de făptură increată a povestitorului și, apoi, ceva mult mai subtil, mai profund și mai greu de ambiguitate:

ființa sa se pregătește a se naște din neființa sa, hrănindu-se ca un fruct din îndoiala – între a fi și a nu fi – a povestitorului. Adevărul este că întreg poemul își desfășoară metaforele pe muchea de cuțit a îndoielii obiective între a fi și a nu fi, că toată țesătura poemului implică întrepătrunderea ființei cu neființa, mergând până la substituirii din cele mai îngrijorătoare, dacă, sub forma lor uneori sentimental lirică, n-ar ascunde o și mai adâncă ironie. Astfel, firele care îl leagă pe povestitor de ai lui – părinți, iubită, prieteni, copii –, tot atâtea posibilități ale ființării sale viitoare, dar și ale unei ființări anterioare neființei de acum, căci toți aceștia îl respiră în somnul lor „ca pe aroma unei mări pierdute“, sunt la fel de ambigue ca și umbletul pe acoperiș al somnambulului (e, starea de somnambul, stare a ființei sau a neființei?), pândit în jurul său de vidul absolut în care ar putea cădea (e, acest vid, ființă sau neființă?). Sau este starea de somnambul o punte nu între ceea ce există și ceea ce nu există, ci între două neante: „prăpastia fără-nceputuri“, și cealaltă „care n-are capăt“? Pe acoperiș, el întinde mâinile spre a pipăi „ceva ce poate am purtat odată pe dinăuntru“, adică ființa sa anterioară neființei – sau invers? Dar nici o angoasă nu respiră în acest sufocant joc dublu, dintre obiectiv și subiectiv, dintre ființă și neființă, joc împătrit chiar până la urmă, – ci numai constatarea și trăirea sa ca atare, ca un dat insolubil, pe care nu-l va dezlega nici lumina strigătului ce, sărind (agresiv!) asupra somnambulului, îl va trezi: la ce?

Nu s-ar putea spune că cele două celebre balade ale lui Doinaș, *Mistrețul cu colți de argint* și *Sf. Gheorghe cel Fals*, în care tehnica jalonării (narrative, aici) cu paranteze sau dialoguri ar ajuta la dezlegarea misterului existenței din *Somnambulul*. Și totuși, ironia ambiguității, din ultimul poem, apare, sub formă diferită, ce-i drept, în balada *Mistrețului*. Amestec de Hyperion și Don Quijote, prințul din Levant al lui Doinaș aspiră la imposibil; față de voievodul astral, care aspiră ontologic degradant la condiția pământeană (și e prin urmare cu gravitate sfătuit de

Creator să renunțe), vânătorul levantin aspiră ideal-real la doborârea fiarei fabuloase; mai aproape de Don Quijote, el e un halucinat (citește însă: iluminat), și soții săi îl sfătuiesc să renunțe, fiindcă nu-l cred întreg la minte (în Bavaria, el ar fi avut soarta lui Ludovic al II-lea, catolicul neurastenic, a cărui satanică puritate – „d'une beauté terrifiante d'astre mort“ o cântă Jean Cocteau); sfaturile soților sunt în primul dialog binevoitoare, în al doilea „istețe“ (bănuitoare), în al treilea „îndrăznețe“, în al patrulea „disprețuitoare“, pentru ca în final, când fiara ideală se dovedește a fi reală, ei să fie nevoiți să asiste la moartea prințului, doborât de propria sa plăsmuire fantasmagorică, mai adevărată ca *ironia* slugilor lui. Prințul din Levant al lui Doinaș nu reprezintă, ca Hyperion, geniul aspirând în jos, ci *poetul* care, realizându-și idealul himeric, moare fericit, reintegrat în cosmosul anonim. Iar sfârșitul baladei, acel vers enigmatic „și cornul sună, însă foarte puțin“, nu revelează oare ironia cosmică, neantul, moartea grabnică, „puțină“ a poetului, față cu nemuirea găunos orgolioasă a geniului? În *Sf. Gheorghe cel Fals*, povestea e cum nu se poate mai ironic-sentimentală, deoarece „fecioara fără preț“, Cecilia, e o găsculiță bocaccescă, pe când trimisul diavolului, deși convertit după săvârșirea păcatului, nu iese nici el din romanțios. Dar aici, în trama ironică a baladei, intervin cele patru paranteze, dintre care cel puțin primele trei conțin perfid ironia în sublim, ceea ce dă întregului ton dizolvant-estet al poemului substraturi aneantizante, întocmai ca în Teatrul lumii: în prima paranteză sunt invocați heruvii, în a doua serafii, în a treia arhanghelii – aceștia din urmă, prea târziu!, deși a patra paranteză ne avertizează, moralizator, „că niciodată nu e prea târziu“! Și oare, atunci, morala aceasta nu apare mai grea de ironie decât invocațiile anterioare?

Poet plutonic, structural romantic, vizionar însă nu prin reflexivitate, ci prin integrarea cosmotică a lirismului său, prin voluptatea indicibilă, în nivelul simțurilor, cu care trăiește și știe

să se bucure de existența cosmosului și, mai adânc, a existentului însuși, Doinaș e un artist prea profund ca să nu intuiască și chiar să străvadă prin realul fabulos de metaforele care-l constituie și-l articulează, urâtul și neantul ce se-ntreș într-însul. Dar, prea angajat cosmic, el se mulțumește să constate și să accepte, ca parte integrantă a ființei, neființa. De aceea, poezia lui nu cunoaște angoasa personală și nici pesimismul. Ca estetic, el va da totuși un răspuns răului, zădărniceii și nimicului în lume, prin ironie. Ironia aceasta nu mai e însă romantică: ea nu luptă împotriva cosmosului și realului, ci împotriva neantului imanent lor, într-un joc de ambiguități existențiale, care, prin chiar faptul că e joc – și deci produs al atitudinii estetice – afirmă prin ceea ce nu există tocmai ceea ce există și prin urmare plăcerea de a trăi inexistent-existentul.

Familia, nr. 10-11, 1970

DESCRIEREA UNUI POET: NICHITA STĂNESCU

Culegerea retrospectivă de versuri, din 1967, *Alfa*, e îndeajuns de restrictivă față de începuturi, pentru ca lirismul lui Nichita Stănescu să poată fi, cu însuși ajutorul său, mai lesne de zugrăvit. Din placheta *Sensul iubirii*, autorul n-a mai reținut decât două poeme: *Marină* și *O călărire în zori* – cea de a doua, dedicată tânărului Eminescu. Împotriva titlului și dedicației, *O călărire în zori* nu amintește cu nimic de vechiul model; în schimb, beția călăririi, via senzație campestră, exultanța virilă și narcisismul barbar ne întorc la Macedonski. Așa cum, în *Marină*, întreg sunetul e macedonskian:

Ci ia-ți calul de căpăstru, pune-ți talpa-n scări și du-te:
e o lume-acolo, alta, a copacilor și-a mării.
Păsări albe peste turlle trag cu aripa volute.
Se rotește marea-n țarmuri, pietrele țin gustul sării.

Dacă, la poetul *Stepei*, cultul cavalin se leagă de sentimentul spațiului nesfârșit, pe care Blaga îl atribuia, stilistic, sufletului slav (chiar Macedonski făcea caz de componenta sa rasială), în lirismul acestuia mai întâlnim, ca surse imagistice, domeniul osteologic (craniul, vertebrele, coastele, sternul, clavicula, cubitul, metatarsul, femurul – *Noaptea de noiembrie*, *Răsmerița morților*) și întrepătrunderile voluptuoase ale materiei invizibile (suflet, spirit – *Cu morții*, *Noaptea de noiembrie*); or, la Nichita Stănescu, toate acestea revin, căpătând bineînțeles noi, mai accentuate, originale sensuri poetice. N-am indicat însă tradiția macedonskiană cu scopul de a deschide perspectivele unei ascendențe, după cum nu simțim nevoia de a cerceta

puternica influență a lui Vasko Popa asupra tălmăcitorului său în limba română. Autorul *Elegiilor* și *Necuvintelor* există prin sine însuși, prin suflul său liric propriu, restul fiind material de studiu pentru criticii care nu știu să comunice direct cu opera. Totuși, selecția macedonskiană, operată de Nichita Stănescu în debuturile din *Sensul iubirii*, ne ajută prin faptul că ne trimite direct în lăuntru universului său personal. Căci versuri precum: „Cerule era în mine și avea de orizonturi / curbate coastele spre stern...” (*Mișcare în sus*) sau: „Pâlnie imensă de trupuri, în mișcare, / trupuri de oameni, trunchiuri de arbori, trupuri de cai...” (*Turnare de soare pe pământ*) ori: „Dau strigăt de plăcere și strigarea / înțepenește-n aer, ca un pod, / pe care trec retrageri de armate / cu trup verzui, miriapod...” (*Descoperirea stelelor*) ori: „Iar suntem înscrisi într-un cerc, / și nu mai știm de unde începem și unde / ne sfârșim, în spațiul dat / rezemat pe coloana acestor secunde...” (*Basorelief cu îndrăgostiți*) cu toate că includ imensități spațiale, oase, cai, exultanță virilă, răsucesc sensibilitatea macedonskiană într-o lume de forme lăuntrice organizată prin curburi, pâlnii, poduri, cercuri și coloane. Va fi, mai apoi, destinul poeziei lui Nichita Stănescu de a stăpâni estetic lupta acestor contrarii, dezvoltate și desfășurate delirant în alte contrarii. Fiindcă, iarăși, versuri ca: „De aer ești, de aer sunt. / Unul prin altul ne-ndepărtăm spre poli, / abia ducând o frunză lipită de vânt, / ca pe brațul unor înotători...” (*Spirală albastră, sfâșietoare*) sau: „Și-ar cădea peste oraș, peste linii ferate, / peste păduri, peste fluvii / o dureroasă ninsoare de trupuri / străvezii, suave, imaginare și nimeni / nu le-ar bănuși...” (*Dureroasa ninsoare*) sau: „Voci joase vorbeau atât de încet, / încât adormeam și mă trezeam între două vocale, / partea nevăzută a insului meu / iluminându-se de focuri bengale...” (*Pasărea trecând printr-un nor*) deși includ voluptățile materiei invizibile, dau plăcerii o tonalitate feerică, dulce-umană și deloc spectrală și aberantă.

Ciclurile *O viziune a sentimentelor* și *Dreptul la timp* aparțin, așadar, unei depline perioade unitare întru Nichita Stănescu, deoarece corporalitatea mătăsoasă a naturii (*Adolescenți pe mare*) și cromatica incantație (*Cântec*: „Tu ai un fel de paradis al tău”) exprimă chiar sensibilitatea diferențiată a poetului, adică sentimentul trăit în viziunea concreteții suave a lumii fizice în general, dreptul la timp neînsemnând nimic altceva decât dreptul la dragoste, adică la bucuriile și nostalgiile ei implicite, care dau aură imediatului, actualului gustat ca atare. Momentul iubirii e festiv, poetul realizând nu numai importanța: „Și păsări mari se coborau pe lănci / și pe statui, pe cabluri, peste iarbă... / Luceau intens, presate de un cer / pe care-l începea iubirea noastră...” (*Sărutul*) ci și unicitatea lui: „Noi, locuitorii acestei secunde, / suntem un vis de noapte, zvelt, / cu-o mi-e de picioare alergând oriunde”. (*Cântec*: „Amintiri nu are decât clipa de-acum”)

Sentimentele au *puteri*, ele acționează magic asupra naturii, supunând-o; erosul convoacă sursele luminii, pentru ca poetul să dispună de ele ca imagini, în jocul său incantatoriu dedicat iubitei:

Vin sentimentele prin iarbă, târând
un soare prelung și o lună prelungă, arzând.
Îți vor găsi gleznele, îți vor izbi gleznele
cu umbre de fosfor te vor izbi în curând.

(*Înserare marină*)

Liric prin excelență (ceea ce vrea să spună: sentimental), Nichita Stănescu descompune *cantabil* senzații de echilibru, spre a le transmite celor olfactive: versul „yola aceea dementă” cântă, pe când repetarea prepoziției „după” ritmează mișcarea fizică, creând totodată o tulburătoare ambiguitate: „te strângeam într-un fel în brațe când simțeam mirosul de algă, și altfel când simțeam mirosul de mentă – yola se-nclina conform îmbrățișărilor, yola se-nclina conform mirosurilor, care determinau felul

îmbrățișărilor“. Dar, purtat de sentimente, poetul nu se mulțumește a *cânta* prin imagini, prin jocul lor de nuanțe; el trece la analiza stării erotice – alchimică, desigur, – pornind „obiectiv“, de la muzică:

Muzica alegea din mine, ca un magnet,
sentimentul arămiu, sentimentul violet.
Le ridică în sus ca pe niște fire
de iarbă-n încolțire.
Și cine veghea putea să zărească
un câmp arămiu, un câmp violet,
deasupra cărora se desfăcea, încet,
șirul nocturn al stelelor palid-albastre
sub care,
tâmplă lângă tâmplă,
coastă lângă coastă,
se-mbrățișară
viețile noastre.

(Muzica)

Încercând, în *Elegii*, să depășească viziunile senzoriale, adică în materie și prin materie, provocate de sentiment, Nichita Stănescu apelează la abstract, așa cum presocraticii gândeau ontologic natura și adeseori nu făceau deosebire între poezie și filozofie. Trecerea de la haos la ordine, imuabilitatea sau devenirea ființei, elementele și sensul existenței, iată tot atâtea probleme puse cu o candoare glacială – spre deosebire de inzi, care și-au pus problemele cu o nesfârșită tristețe metafizică. Dar, la poetul nostru, această răsturnare în abstract corespunde contradicției sale sensibile fundamentale dintre chemarea stepei infinite și spațiul răsucit în sine. O sete abstractă, pe de o parte, și o saturare abstractă, pe de alta. Tentația ideii în luptă cu necesitatea formei: „El începe cu sine și se sfârșește cu sine. / Nu-l vestește nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă“. (*Elegia întâia*)

Întoarcerea în sine, adică în *cochilia* nonexistentului: „El este înlăuntrul desăvârșit, / interiorul punctului, mai înghesuit, / în sine decât însuși punctul“. (*Ibid.*) Imitând profeții, poetul insinuează gnostic: „Vor așeza acolo un zeu / ca să ne-nchinăm lui, pentru că el / apără tot ceea ce se desparte de sine“. (*Elegia a doua*)

A *treia elegie* „expune“ tehnica contemplației poetice, adică a *vederii* creatoare: ca la mistici, avem o „trezire“ lăuntrică, o „glorie“ a privirii spre interior, unde apar „peisajele curgătoare ale somnului“. Această „privire“, creatoare fiind, inversează perspectivele și cel care contemplă devine obiectul propriei sale vederi, fructul ei, consumat de ea: „Copacii ne văd pe noi, / iar nu noi pe ei. / Ca și cum, s-ar sparge o frunză / și-ar curge din ea / o gărlă de ochi verzi. / Suntem fructificați. Atârnăm / de capătul unei priviri / care ne sugerează“, „ca și cum“, spiritual drogat, poetul ar fi căzut pradă viziunilor sale, care îl supun *neantului plin* (căci, înconjurat de o sferă de vid, de o verzuie tristețe, el a rămas înlăuntrul acestui neant central, unde contemplația e întoarsă în sine – în afara timpului – „criză de timp“ – iar *vederea* a fost transferată de asemeni frunții, tâmpelor, degetelor, și un joc nemaipomenit începe între senzațiile de „golire“ și de „umplere“; golirea realului din ființă, ce se petrece nu fără dificultate – poetul se identifică cu obiectele reale spre a le reține, dar în zadar, fiindcă, irealizându-se, ele tind să se reconstituie într-o altă ordine a lumii decât aceea pe care au părăsit-o; jocul e de fapt o luptă îngerească, în materialitatea vederii: „Camera se varsă prin ferestre și eu nu o mai pot reține în ochii deschiși. / Război de îngeri albaștri, cu lănci curențate, / mi se petrece-n iriși. / 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“.

În *A cincea elegie* realul se răzbună, însă merele, frunzele, umbrele, păsările, adică *natura*, cheamă poetul la judecata lor: inocent, poetul, care nu poate descifra sensul judecății, e

condamnat „indescifrabil“ de însăși ignoranța sa, la perpetua „încordare a înțeleșurilor în ele însele“, până la identificarea lor cu realul, adică cu natura – merele, frunzele, umbrele, păsările, ceea ce înseamnă că din cercul său vicios nu poți ieși pe căile lui proprii. Poetul este deci, acum, refuzat de real. E drept, totuși, că versurile respective ascund o ambiguitate, căci în al patrulea din ele: „și mă condamnă indescifrabil / la o perpetuă așteptare, / la o încordare a înțeleșurilor în ele însele / până iau forma merelor, frunzelor...“ verbul „iau“ se poate referi deopotrivă la înțeleșuri și la poetul însuși.

Nici *A șasea elegie* nu aduce o rezolvare: afazic, repudiat de înțeleșuri, poetul recunoaște neputința sa de a alege „între două schelete de cal“. Sensului moral-mistic din poemul *Între două nopți* al lui Arghezi, Nichita Stănescu îi opune tema acestei elegii, cu estetica sa existențială, a „golirii“ și „umplerii“, a opțiunii imposibile între neantul plin și realul gol: „Stau cu o lopată în mână, între două gropi, / și nu pot, în ploaia mărunță / să aleg prima pe care voi astupa-o / cu pământul mușcat de ploaia mărunță.“

Dar, în *A șaptea elegie*, poetul renunță la luptă, cedează, optând pentru real, confundându-se cu el; în numele merelor, își scuipe sâmburii printre dinții tinerei fete; în numele cailor, nechează. Declară a fi renunțat la atingerea sacrului (de fapt, falsa mistică, vizionară a poetului nu avea nimic comun cu sacrul) și intră, o dată cu realul pragmatic, în delir teratologic: „Întind o mână, care-n loc de degete / are cinci mâini, / care-n loc de degete / au cinci mâini, care / în loc de degete / au cinci mâini.“

Asemenea unui Luceafăr sedus de Cătălina, cel convertit la real e purtat de aceasta, în *Elegia a opta, hiperboreana*, spre ultimul nord al rațiunii (poetul fiind acum alcătuit din „lucruri fixe“), unde femeia vrea să-l „nască viu“, căci Hiperboreea e un „mortal“ țărâm geneziac, de ape proteice, țărâmul tristeții și orbecăirii. Idealul „minții“ își descoperă însă limitele, tot într-o viziune, alegorică: „Se-arată-o sferă cu întunecimi ca munții, / pe

care păsările stând înfipite-n ciocuri, / cu pocnet greu de aripi, o rotesc. / Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici. / Putem vedea mari berze-nfipite-n stânca / mișcându-se încet. Putem vedea / vulturi imenși, cu capul îngropat în pietre, / bătând asurzitor din aripi, și putem vedea / o pasăre mai mare decât toate, / cu ciocul ca o osie albastră, / în jurul căreia se-nvârte / cu patru anotimpuri, sfera. / Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici / și-o aură verzuie prevestește / un mult mai aprig ideal.“

După cum alegorică e și *Elegia oului, a noua*: oul fiind realul, înlăuntrul căruia sinele nu se poate despărți de sine:

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.

Problematica dureroasă revine în *Omul-fantă*; materia, în ideea sa, e consumată de ideea materializată: „El mănâncă o frunză, / dar o mănâncă pe dinlăuntru. / El este în afară pântec / și înlăuntru gură cu dinți. / Nu se știe cine îl mănâncă pe cine.“ Ca unică certitudine, moartea e însuși sufletul vieții: „Sufletele morților, / sunt atmosfera terestră. / Respirăm sufletele lor; / sufletele lor își înfig câte un deget / adânc în respirația noastră.“ Idealismul hegelian, conștiința de sine a ideii apărând poetului ca o pururi dureroasă conștiință: „Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. / Se văd împreună, deodată, / unul pe celălalt, / unii pe ceilalți, / alții pe ceilalți, / ceilalți pe ceilalți. / Nu se știe cine îl vede pe cine.“

Căci ideea nu este decât cercul, închis în sine, al realului. Drept consecință, în *Elegia a zecea*, bolnav de acest adevăr (derivat din *cogito ergo sum*): „Sunt bolnav. Mă doare o rană / pe care mi-o port pe tavă / ca pe sfârșitul sfântului Ioan / într-un dans de aprigă slavă“, poetul, care nu suferă de „boala metafizică“ a

lui Blaga și nici nu tinde la complexul de superioritate al lui Camil Petrescu, cel halucinat de idei, delirează înspăimântat de invazia conceptelor în lume: „M-au călcat aerian / abstractele animale, / fugind speriate de abstracți vânători / speriați de o foame abstractă, / burțile lor țipând i-au stârnit / dintr-o foame abstractă. / Și au trecut peste organul ne-nveșmântat / în carne și nervi, în timpan și retină / și la voia vidului cosmic lăsat / și la voia divină.“

Astfel că, îndoielnică poetic, dacă nu zadarnică, se arată soluția dată de cea de *A unsprezecea elegie*, de un anume optimism:

tu, conținut mai mare decât forma, iată
cunoașterea de sine, iată
de ce materia-n dureri ia naștere din ea însăși,
ca să poată muri.

Marea criză de real, din *Elegii*, a fost prin urmare depășită totuși, poate și prin oboseala ce a însoțit marea tensiune lăuntrică. Nu există însă, în acest caz, alt refugiu decât *poezia* (ciclul *Obiecte cosmice*). O îndeajuns de aspră poezie a resemnării melancolice, în lirismul viril care, la Nichita Stănescu, pune accentul, dintre cei doi termeni, pe primul (lirismul): în ruine, un chip fumegător (*Autoportret în a patra dimensiune*); o lumină slăbită, cuvinte cu sunetul pălit (*Peisaj cu bătrâni*); cercetarea, însoțită de plictiseală și spleen, a structurilor fixe (*Raid în interiorul pietrelor*); monumente funerare aztece (*Morții*); peisaj în declin (*După luptă*); monotona reverie, destrămarea (*Râu plutind*); împietrirea chipurilor veșnicei iubiri (*Măștile de fier*). Tonalitatea generală a acestui ciclu de după cataclismul ideatic, ciclul bogat nutrit estetic în fiecare din titlurile mai sus-amintite, își află suprema expresie prin versurile poemului *Descălecarea*, creat parcă de albastrul „treaz“ și „golit“, ce lasă să se vadă peisajele curgătoare ale somnului, adică de tehnica contemplației, prescrisă de cea de *A treia elegie*:

Și plopii se acopereau cu trupuri de copii
ținând de frâie trupuri lungi, de cai,

și câte-o pasăre, trecând, le tulbura
plasma verzuie-amestecându-i între ei.
Iar când se-ndepărta țipând în zbor,
cu penele-nclieate de un sânge ireal,
făpturile din plopi alunecau
pe jumătățile de cai, rămase.
O, șanțurile pline de un fum verzui
se înecau, și-abia mai distingeam
în fumul răsucit deasupra lor
câte un frâu, alunecând din câte-o mână

Teoretic, pentru Nichita Stănescu, acum, poezia înseamnă act spiritual de maximă elevație, dar suficient sieși, căci, sfânt monștru, se împerechează cu ea însăși, spre a cădea apoi, din înălțimile stelare, pe pământ; întoarsă deasupra noastră, ea se spune pe sine, prin cuvinte (*Poezia*). O nouă dramă începe însă, a cuvintelor de care se slujește poetul; ideea le consumă:

Sunt devorat. Ultimele
le aud sfărâmându-i-se-n dinți
cuvintele mele,
ca niște oase ale foștilor părinți!

(*Ideea cu gură*)

Proprietatea poetului asupra cuvintelor se dovedește totuși foarte precară și altminteri, deoarece ele au existență autonomă; „Cuvintele mă ajung din urmă / pipăindu-mă cu mâini de orb / foarte subțiri, și sunând sticlos, / de câte ori izbutesc să-mi atingă / urmele absenței.“ (*Căderea oamenilor pe pământ*).

Autonomia, obiectivitatea lor, e în sine aberantă și relația poetului cu ele nu implică mai puține primejdii decât existența abstracțiunilor: „Înhămat sunt / la un arc abstract. / Scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine / măștile râzând și plângând ale cuvintelor.“ (*Ibid.*) Dacă le stăpânește însă, dresându-le ca pe entități rebarbative, spre a se bucura apoi de libertatea lor de el controlată – între haosul lor înspăimântător și *cealaltă* orânduire,

nu mai puțin neliniștitoare, se interpune semnul egalității: „Somnul cu fierăstraie-n el / taie capetele cailor / și caii aleargă nechezând cu sânge, / ca niște mese roșii, fugite pe străzi, / de la cina cea de taină...” (*Somnul cu fierăstraie-n el*) sau: „O armură singură, mergând pe țărnul mării / și făcând un zgomot asurzitor, / ocolită de pescăruși și de suflete / femeiești, ale înecaților.” (*O armură*).

Nimic nou, față de toate acestea, în *Oul și sfera*, poetul rămânând egal cu sine doar prin virtuozitate. Ca și cum virtuozitatea ar fi un alt loc de refugiu, după cataclism, decât poezia. În *Toamnă, Cântec* („Sunetele au urechi de iepure și de câine“), *Greața, Cântec* („Moare circular cine poate să moară“), *Scrisoarea medievală, Cântec* („Coagula tristețea deodată“), *Înger refuzat de păsări ori Pe podul din Avignon* (unde claviculele și vertebrele se lasă ispitite de ritmuri delicate și fragile), tot atâtea poeme antologice, resturile din sensibilitate ale crizei de real și ale problematicii cuvintelor transpar ca-ntr-un joc fără miză importantă. La acest calm timp al său, Nichita Stănescu își reamintește idealurile cavale și virile ale adolescenței macedonskiene: „când printre cai eram un sfânt de cal / și tu erai un șir prelung de nimburi.” (*Cântec*: „Această oră o desfășurăm ca pe un șal“) sau: „Mureau în rana mea un șir de luptătoare, / plin de sângele lor, nechezam, / tu erai un nimb și coborai dintre culori – / eram un sfânt de cal nepământeian...” / (*Ibid.*) sau: „Îmi fac de cap, îmi fac de frunze, îmi fac de cai, / pentru săgeți trupul meu este crescut.” (*Cântec*: „N-am mai murit de foarte multă vreme“)

Imaginea osteologică s-a edulcorat (s-a minulescianizat): „cu obrazul pe o pernă mișcătoare / pe un portativ curbat, de oase, nota do.” (*Alt cântec*) Metafora e virtuoză, fără consecințe deci „Singurătatea sparge sticlă până târziu” (*Sâmbătă, cu motociclete*), precum viziunea, lucrată și ea, „cu artă”: „De altfel nu mă interesează decât aripile păsărilor / pentru că bat foarte încet, / pentru că bat în interiorul lor, / care este în același timp interiorul timpului. / Aici sunt odăi, camere, culoare, / săli de

tron. / Regele păsărilor nu are aripi. / El nu zboară pentru că prin el / se zboară și se dă din aripi.” (*Transparentele aripi*)

Fără a fi egal, pe toată întinderea sa, deși năzuința care i-a stat temei ar fi pretins-o, *Laus Ptolemaei* reprezintă, în opera lui Nichita Stănescu, treapta sigură a maturității, și realizările parțiale sunt pe măsura ambiției. A trecut patosul bărbătesc, al juvenității, au trecut sentimentele exultante, a trecut criza cunoașterii, a trecut plăcerea pură a poeziei, cum a trecut și virtuozitatea subțire. La această vârstă lirică, poetul își îngăduie să atace temele cosmice și morale cu uneltele bine pregătite de toate încercările subiective și formale ale vârstelor anterioare. Oasele pot fi invocate acum (și prezența lor de-a lungul noilor poeme rămâne obsesivă), cu patetismul strunit al insului dominat de etos: „O, voi sumbre păcate față de propriul trup, / genunchi trădător și umăr laș, / pântec insolent, coastă / prea fragilă ca să slujești unei corăbii, / stern emoționat pentru nimic, arcadă / încoronând un ochi miop, bărbie / călcâi al lui Achile, în plină față / implantat, șold / învinețit de greutatea unei săbii / și voi, vertebre, cranii ratate, / parcurse de singurătatea măduvii. / Tu, beregată, tu draga mea, / tu sclava mea iubită, / tu, rădăcină a copacului numit / «Axios!»” (*Expunere*).

În versuri grav și simplu articulate (peste descărnarea exasperantă din atâtea *Elegii*), prin care lirismul străbate fără nevoia de a supune neapărat cuvintele unor împreunări incestuoase, într-o curgere lăuntric clasică, poemele răsfrâng într-adevăr sufletul lumii și oglinzile omului: *Menhir* (universul fizic și morbul său, timpul); *Repede ochire asupra animalelor* (diversitatea și perfecțiunea barbară a cosmosului, cu corolarul ei, singurătatea umană); *Ciudă pentru prea puținele sentimente exprimate în jurul ideilor* (contemplația filosofică a lumii, înalta renunțare); *Câmp* (certitudinea morală a sistemului ptolemeic); *Aleph la puterea aleph, II* (precarul sens al sensului); IV (eternitatea clipei, în trăirea afectivă); VII (ataraxia candidă a poetului matur); *A inventa o floare, I* (solitudinea poetului între

cuvintele de el îmblânzite); *Certarea lui Euclid*, IV, V (imuabilitatea – angoasantă – a lumii eleate).

Filtrată de vârstă, aşadar, formularea poetică din *Laus Ptolemaei* se prezintă ea însăşi ca un filtru pur liric al gândirii. Uneori, ca o constatare meditată: „Sunt vapori de aer ce curg în clădiri / prin găurile clanțelor grele. / Linia mării e dreaptă, menhiri / se scufundă în mine, portocale / strivesc sub pași, înaintând, / împotriva timpului curgând.“ (*Atmosfera*)

Alteori, ca o constatare incitantă prin paradoxul ei – îngăduit gândirii poetice: „Un număr în viteză este mai mare / decât un număr care stă...“, (*Aleph la puterea aleph*, VI) sau: „Numerele sunt abstracte, / Cea mai mare viteză a lor / este viteza cea mai abstractă...“ (*Ibid.*) iar alteori ca o constatare delirantă, vizionară: „Spun că sunt pești de sunet, în vorbire, / că îi putem pescui cu undița. / Declar că sunt smaragde și porfire / încoronând literele. Surd, surd, astupat de apă / în care n-au mai căzut îngeri, de mult. – / Și cal cu bot lung care nu se adapă / din cuvinte.“ (*Cântec de scos apa din urechi*, II).

Primul exemplu, deși alături date obiective și subiective, situează poetul în fața complexității unitare a cosmosului real, în care timpul se integrează ca o componentă imanentă; al doilea exemplu exclude, în sine, prezența poetului, căci constatările nu sunt decât paradoxuri de sine stătătoare; al treilea exemplu implică numai poetul, deoarece constatările reflectă exclusiv zona sensibilității lui. Împreună, ele configurează aria formală pe care se desfășoară lirismul acestui poet. Dar, de la crisparea *Elegiilor* la confruntarea metaforică a sistemului ptolemeic, deci a realului fix și riguros, arta poetică a lui Nichita Stănescu și-a dezvăluit finalitățile. Între *Sensul iubirii* și sensul certitudinilor imaginare din *Laus Ptolemaei*, care sunt, firește, aproximative, fiindcă sunt lirice, crește chipul dinlăuntru al unei opere literare.

Există, apoi, în *Necuvintele*, dincolo de aluviuni, dincolo de lupta sensurilor cu realul pe care îl macină și de care ele sunt la rândul lor măcinate, și dincolo de autoflagelarea întru verb a

poetului devorator de substanțe eterice – sintetizate, toate, într-o *Inscripție nedescifrată*: „Trecea foarte repede râul, deși / numai el era de față, tot timpul. / Fiind de față el trecea / cu față cu tot, astfel / ne sărutam cu gâturile retezate. / Cuvintele tale și cuvintele mele / erau lipite, pentru că / în locul din care se nașteau / era unul și același pentru amândoi. / Zeu cu două trupuri și fără cap / astfel alergam tropăind / din patru picioare, / cu patru mâini rezemându-ne de ziduri. / Trecea foarte repede râul, deși / numai el exista. / Existând el trecea cu existență cu tot. / Astfel rămâneam singuri, înfrigurați / dormitând în aceeași rotulă. / La mijloc fără culoare, la margine fără sunet – “ un lirism sentimental dedus, alimentat exclusiv de afecte, fără imixtiuni ideatice, neamenințat de vidul noțiunilor acționând ca incubi, dar un lirism fructificat de multele pe rând lepădate (“Am dormit pe un tăis de sabie osos, / până mi-a devenit șiră-a spinării”). Poetul e în sfârșit singur, și nu singular: „nevăzut trec prin nimeni, prin alții / cu monstrul meu personal merg la pescuit.“ (*Mă fac nevăzut*). Renunțând a-și mai problematiza singurătatea, trăind-o pur și simplu, ca dat existențial ce-i poate încorona insul chiar prin faptul că i-l subminează și astfel i-l face sensibil lui însuși: „Sunt așteptat de către o ventuză, / m-așteaptă dintele cel alb rânjit, / cel al leoaicei, stând lehuță / cu foamea transformată-n mârâit“. (*Arta poetică*)

Iată de ce „problemele“ de odinioară au devenit, în conștiința sa afectivă, simple umori – ale artistului: „Prea repede se schimbă ceea ce numim / stări de spirit, / e ca și cum același mim / într-o cazarmă ar adormi mereu / în șirul nesfârșit de paturi suprapuse din lăuntru meu“. (*Mim*)

În *Bufonul și moartea*, în *Legea*, în *Ciocârlia de la Austerlitz*, această solitudine acum dobândită face meditația mai puțin chinuitoare, dar mai amară, în sensul că fibrele unui *întreg uman* vibrează cu acea tonalitate joasă, gravă, sumbru personală, moartea nemaifiind decât sorbitura unicei guri; în sensul că tristețea orânduiri umane vine din limitele proprii individului care le resimte; în sensul că omul suferă pentru că înălțarea sa e

coborârea sa, în aerul său, pe pământul său, cu respirația și vedeniile lui date în propria-i clipă, mult prea grea de trăire. Sentimentul singurătății nu pierde și nici măcar nu scade, când iubirea încearcă să lupte împotriva lui: „La despărțire mi-ai făcut un semn amical / cu mâna foșnind ca o frunză./ Sufletul de păianjen, sufletul de cal / se destrămau încet ca o pânză / sau ca o umbră de potcoavă, însângerând / fiecare secundă din apropiere...” (*Memoria asasină*) sau: „Mi-e sufletul culcat pe colți de lupi. / Devine loc dunga subțire de tăcere / și, de sub palma lată a mea, umărul tău / cu șuierat de tren se smulge-asurzitor / spre un tunel, spre vid, spre hău, / spre-un chip neinventat, trăind în viitor”. (*Mânie lentă*)

Conjugate gândului, veninului meditativ ce-i pătrunde integral ființa pentru ca astfel poetul solitar să-și aibă locul în curgerea totului care-l mână și îl petrece pe el însuși, în sânul plinului pustiu universal – simțurile s-au încărcat, participând la mișcarea generală, adunând în ele parcă toată masa naturii menită să-l înghită și să-l piardă în chiar plinul ei respingător și devorant:

Apar sferele bolnave, buboase, livide,
împingând cerul nopții, apăsându-l într-o parte.
Devin umede fusele pomilor, devin lichide,
și curg asprele lucruri, până departe.
Să stăm pe bănci și să privim prin aerul umed
întoarcerea Fiului risipitor,
îl recunosc după înfățișare, după sunet
și după felul în care mor
păsările de noapte, deasupra lui,
și după frigul plin de reptile amfibii
încolăcindu-mi-se pe călcâi
pe glezne, pe tibii...
(*Contemplație*)

La pragul acesta al său, cosmosul îi apare lui Nichita Stănescu întocmai ca o uriașă plantă carnivoră, care consumă lent și rece omul contemplator.

Luceafărul, nr. 51, 1969

M. BLECHER SAU „BIZARA AVENTURĂ DE A FI OM“

Analizând sensul existențial al suferinței, ca situație-limită (în al doilea volum din *Philosophie: „Existenzerhellung“*), Karl Jaspers observă că suferința este o îngrădire a ființei umane, o nimicire parțială; pe fundalul oricărei suferințe pânzește moartea. Cine consideră suferințele ca și cum n-ar fi ceva definitiv, ci evitabil, nu se găsește încă în situație-limită, ci le concepe drept nesfârșite ca număr, dar nu drept ceva aparținând în mod necesar ființei; ele sunt individuale, nu privesc ființa în întregul ei. A combate suferința înseamnă a presupune că poate fi abolită. Rezultatul acestei lupte rămâne totuși pururi limitat. Doar în situația-limită apare suferința drept ceva imuabil, și, oricât ar lupta împotriva ei, cel ce suferă o simte ca pe ceva străin lui și totuși ca aparținându-i. Mai autentic în nefericire decât în fericire, omul e paradoxal împins să caute cu temeritate fericirea; dar, pentru a se păstra în existențialitate, el trebuie să străvadă fericirea prin umbra suferinței imuabile, pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent împlinită pozitivitate a ființei umane. Nu poți ajunge la conștiința de tine însuși fără a simți perpetua prezență amenințătoare a suferinței. Ținând strâns de originar, suferința capătă un sens neconceptual, împlântat în absolut. Suferința individului nu mai este, accidental, o fatalitate a abandonării sale, ci manifestarea, în ființa sa, a existenței. Acum poate răsări limpede gândul că, atunci când vezi suferind pe alții, e ca și cum ei suferă în locul tău, și ca și cum s-ar cere existenței să suporte suferința lumii ca propria sa suferință.

Am recurs la observațiile lui Jaspers, deoarece, aplicate operei lui M. Blecher, ne scutesc, prin preciziunea și exactitatea

lor, de a „filosofa“ critic asupra unui autor care nu numai că a cunoscut și s-a simțit aproape de scrierile lui Kierkegaard (asemeni compatriotului și contemporanului său B. Fundoianu), dar este el însuși un scriitor de tip existențialist: nu prin afilierea la o grupare sau la un curent literar, nu prin influență din afară, ci prin structură. Într-adevăr, boala gravă și fatală, care, declanșată la începutul tinereții, a imobilizat în suferință întreagă această tinerețe a lui M. Blecher și a pus îndeajuns de grabnic capăt vieții sale nu constituie, în cazul sensibilității artistului, decât un accident. Autorul romanului *Inimi cicatrizate* s-a născut sub semnul suferinței și a trăit-o încă din copilărie, ca situație-limită, adică în mod existențial; boala de mai târziu i-a oferit poate doar răgazul de a da expresie artistică trăirilor lui originare. Concludente sunt, în acest sens, amintirile din vremea pubertății, presărate deopotrivă de-a lungul paginilor de retrospecție ce revin aproape obsedant, printre experiențele legate de boală și consemnate sub titulatura revelatoare și înșelătoare totodată, *Întâmplări în irealitatea imediată* și *Vizuina luminată* (revelatoare, fiindcă au puterea de iradiație multiplă a unui simbol, și înșelătoare, pentru că par a trimite la posibilitățile de autentificare lăuntrică prilejuite de apariția bolii). Iată un citat exemplar din *Întâmplări...*, în care retrospecția e provocată de contemplarea unei fotografii dintr-o carte de anatomie, reprezentând mulajul de ceară al interiorului urechii: „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut, ca fosilele acelea delicate și bizare cari reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprente fine ale conturului lor.

Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore, cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin

apă, prin materia caldă și moale a universului plin. Era, de altfel, senzația intimă și dureroasă pe care o resimțeam adesea în adolescență, când, de-a lungul vagabondajelor fără sfârșit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele în jurul meu s-ar fi încheiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii, în care eu existam doar ca un simplu vid ce se deplasează de ici-colo, fără rost.

În ansamblul lor obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă însoțea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentării factice și triste. Când scăpam câteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore, apărea aspectul ei teatral, emfatic și desuet.“

Așadar, în jurul expresiei „senzația intimă și dureroasă“, situată în experimentele adolescenței, se organizează o complexiune de trăiri, care, toate, țin de suferință, la nivel existențial: întâi, repulsia față de materia în alcătuirea ei dată; realul obiectual este aparența unui vid mai plin de sens, deoarece mai pur și mai autentic, decât ceea ce, în mod precis, îl înlocuiește; apoi, pe același plan, repulsia organicului, ca materialitate putrescibilă, înlocuind golul, pe care de fapt îl uzurpă; din cauza acestei imposturi a realului (oamenii și casele nu sunt decât compactă, uniformă și unică materie abhorată), cel care îl detestă și îl demască își trăiește propriul vid cu egala oroare a lipsei de sens; în sfârșit, sentimentul teatralității lumii obiectuale, deci al caracterului ei falacios (*decoruri* factice și triste); plictisitoare, mată și incoloră, în materialitatea ei, lumea e încă o dată înșelătoare prin „emfatică“ și „desueta“ ei „teatralitate“. Întreaga formă literară a pasajului de mai sus se reduce deci, pe de o parte, la suferința adânc structurată în sensibilitatea naratorului și la neantul revelat prin această suferință; neantul resimțit fie ca un plin paradiziac, râvnit cu deznădejde, fie ca un vid absurd, menit să interzică orice nădejde. Sub formularea *morală* a „Eclesiastului“ stă un alt pasaj din *Vizuina luminată*, care își relevă interesul prin împerejurarea că,

pe de o parte, trimite la experiențele copilăriei, iar pe de altă parte, le leagă de meditația din pragul morții, acoperind însă același strat profund al suferinței existențiale:

„Erau gunoaie pentru căutat mărgele o viață întreagă și întâlneau oameni murdari, cu saci în spate, care le răvășeau încet, cu atenție. Și apăreau obiecte de metal, din lemn putred și, răvășind mereu, apărea tot ceea ce (se afla) în casele, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele cele mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hârtie subțire de mătăasă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă atâta când un servitor le sparge, sau dispar, sau se strică puțin de tot, și cărțile rare, și covoarele, și statuetele de porțelan, toate veneau aici în fragmente, plesnite, rupte, stricate, cu aspect lamentabil, amestecate cu mațe puturoase și viermi, în gunoiul care își fumea murdăria în ploaie.

Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi, exact ca și trupul lui, și omul sfârșește în putoare, cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățăm pe câmpul de gunoaie, și învățătura m-a pătruns până în măduva oaselor, încât nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna.“

Desigur, ca mai peste tot, în general, în *Vizuina luminată*, interesul estetic e scăzut (acest gen de meditații moral-metafizice pretindea patos profetic, deci tocmai ceea ce lipsea unui scriitor, al cărui stil „de o mare precizie și luciditate“, unde halucinația se exprimă „în geometrie stilistică“, după cum atât de pertinent nota Lovinescu, se putea încorpora doar „la rece“). Dovadă că, atunci când nu se distanțează moral de lumea pe care o respinge, ci se integrează ei pentru a o trăi direct, apropiindu-și suferința existenței însăși, precum în *Întâmplări...*, literatura lui M. Blecher devine teribil de autentică: „Întunericul în jurul meu se risipi puțin; lumina zilei venea murdară și prăfuită prin câteva geamuri

duble. Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pământului. Tăcerea plutea în aer veche și mucegăită.

Cine ar fi putut bănui unde mă aflu? Era locul cel mai înșolit din oraș și simțeam o bucurie calmă gândindu-mă că mă aflu acolo.

În jurul meu zăceau fotoliile strâmbe, grinzile prăfuite și obiectele părăsite: era însuși locul comun al tuturor visurilor mele.

Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvârșită câteva ceasuri.“

Dacă în primul citat din *Întâmplări în irealitatea imediată* am întâlnit oroarea existențială față de lumea obiectuală, iar în pasajul din *Vizuina luminată* condamnarea morală a acestei lumi (osândită ea însăși de a pieri într-un întuneric penitent), aici *locul* existențial este chiar semiîntunericul, mucedul și obiectualul degradat, loc, aparent, nu de suferințe, ci de beatitudine. Aparent, fiindcă atât întunericul, mucegaiul și obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinței: ceea ce scriitorul numește „beatitudine“ nu e decât posibilitatea pe care suferința i-o dă de a comunica direct cu existența în sine, prin conștiința precarității lumii reale. Lucrul se confirmă pe deplin, printr-un alt pasaj din *Întâmplări...*, de asemeni retrospectiv în adolescență: „aceeași dureroasă problemă, a felului în care oamenii își petrec viața, servindu-se, de exemplu, de odăi, ori simțind ca un corp ciudat, ramificat ca o ferigă și inconsistent ca un fum în ei, deodată, un miros deosebit, ca mirosul profund enigmatic al mucegaiului; când evenimente și oameni se desfac și se închid în mine ca niște evantaie; când mâna mea încearcă să scrie această ciudată și neînțeleasă simplitate, atunci mi se pare, o clipă – ca unui condamnat la moarte care o secundă își dă seama, altfel decât tuturor oamenilor din jurul lui, de moartea care îl așteaptă (și ar vrea ca zbaterea lui să fie altfel decât toate zbaterea din lume, reușind să-l libereze), – că din toate acestea va ieși deodată

cald și intim un fapt nou și autentic, care să mă rezume clar ca un nume și să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înțelesului vieții mele...”

Aici, acuitatea trăirii nu scade cu nimic prin explicitul ei: organizarea meschin materială a lumii (a locui în odăi), stigmatizată, metaforic, de mirosul „profund enigmatic” al mucegaiului, totul fiind atât de simplu și de neînțeles („neconceptual” – „nichtbegriffen” zice Jaspers), fulgerarea de o secundă, în conștiință, a celui gata să moară și să-și împlinească moartea *lui*, pentru sine liberatoare, contactul direct și perfect cu existența... Căci suferința s-a păstrat intactă în integralitatea ei, atât de viu propusă literar prin „enigma” mucegaiului. Întregul a devenit absolut de dureros limpede, nu mai încapă nici cea mai mică puțință de înșelăciune, n-a mai rămas decât *suferința*, ceva străin și în același timp cu desăvârșire apropiat ființei umane: „Ceea ce văd acum în jurul meu diferă foarte puțin de ceea ce vedeam cu o secundă mai înainte, dar are nu știu ce aer de autenticitate, ce plutește în lucruri, în mine, ca o răceală bruscă a atmosferei iarna, care mărește deodată toate sonoritățile...”

În ce constă simțul realității mele?

În jurul meu a revenit viața pe care o voi trăi până la visul următor. Amintiri și dureri prezente atârnă greu în mine și eu vreau să le rezist, să nu cad în somnul lor, de unde nu mă voi întoarce poate niciodată.

Mă zbat acum în realitate, țin, implor să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar.”

Cât despre boală, scriitorul consideră suferința provocată de ea din același plan profund, existențial, adică având conștiința limitelor luptei cu boala, ca suferință; el este pe deplin conștient că, în combaterea suferinței, rezultatul rămâne mereu parțial – M. Blecher consemnează aceasta în romanul bolii, în *Inimi cicatrizate*: „În timp de un an de zile un bolnav desfășoară exact

atâta energie și voință câtă trebuie pentru a cuceri un imperiu. Atât doar că le consumă în pură pierdere. Iată de ce bolnavii pot fi numiți cel mult niște eroi negativi”.

Dacă citatele de care ne-am servit până acum ajung pentru ca, în cazul nostru, observațiile lui Karl Jaspers, de la începutul acestei analize, să-și vădească eficiența, urmează să cercetăm formele specifice ale experienței existențiale, în opera lui Blecher. Într-adevăr, pornind chiar de la mica culegere de versuri *Corp transparent* și trecând pe rând prin proza din *Întâmplări în irealitatea imediată*, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*, descoperim o serie de constante formale, ca expresie a aceleiași trăiri de profunzime. Aceste constante sunt: 1. precaritatea materiei obiectuale (conștiința dureroasă a obiectualității); 2. haosul material (obiectual); 3. tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului; 4. tentația lichidului și fluidului; 5. umezeala; 6. decorul; 7. feericul (visul); 8. neantul; 9. „atmosfera”. Toate sunt forme ale suferinței.

1. Cu versuriile din poemul *Când*: „*Măinile tale, pe piano ca doi cai / cu copite de marmoră*”, izbitoare prin puternica, violenta obiectualitate a imaginii, ne aflăm încă într-o zonă metaforică a sensibilității. Pentru că, în proza din *Întâmplări în irealitatea imediată*, obiectele își impun doar materialitatea lor nedezmințită, dureros identificabilă ca atare: „aderențe puternice mă legau de ele, cu anastomoze invizibile ce făceau din mine un obiect al odăii la fel cu celelalte, în același mod în care un organ grefat pe o carne vie, prin schimburi subtile de substanțe, se integrează trupului necunoscut”. Dar relația cu ele nu este una de simplă constatare a prezenței lor (o frază ca: „Înmormântarea era o simplă înșirare de obiecte” – nu trebuie să ne înșele), ci implică întotdeauna suferința, în pofida aparentei atracții irezistibile dintre cel ce le suferă și ele, ca într-o brutală uniune mistică: „Între mine și lume nu există nici o despărțire. Tot ce mă înconjura mă invadea din cap până în picioare, ca și cum pielea

mea ar fi fost ciuruită“. Trăite veșnic ca ceva străin și totuși apropiat, încorporat sensibilității, ele pot fi privite din afară (aparent) cu o „satisfacție“ sadică: „Ceea ce era mai comun și mai cunoscut în obiecte, aceea mă tulbura mai mult. Obișnuința de a le vedea de atâtea ori isprăvise probabil prin a le uza pielea exterioară și astfel ele îmi apăreau din când în când jupuite până la sânge: vii, nespuse de vii“, însă prezența lor – prin însăși natura lor obiectuală, indiferentă și pasivă – constituie acel ceva străin și amenințător, în potențiala sa agresivitate: „convingerea că obiectele puteau fi inofensive deveni egală cu teroarea ce câteodată mi-o impuneau. Inofensivitatea lor venea dintr-o lipsă universală de forțe“. Neutrale („comune“), ele formează deci lumea negativului, creație demonică: „s-ar fi zis că o putere răutăcioasă extrem de perfidă dădea lucrurilor aspectul lor cel mai comun, pentru a mă pune pe mine în cea mai mare încurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor“.

Într-o lume atât de exactă, orice inițiativă devenea de prisos, dacă nu chiar „imposibilă“ – iarăși, prin urmare, ascunsă în materie, ideea suferinței, cu care lupta nu poate fi niciodată câștigată, în același timp, concluzia că lumea (prin comunul ei, prin „exactitatea“ ei absurdă) ar rămâne ceva pururi străin trăirii autentice: „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare; niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sângele nu va țâșni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închiși în trista și mica lor obligație de a fi exacti, nimic alta decât exacti. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii, când acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuși de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-și putea permite să ia eșarfa drept flori“. Primejdia simțământului de „stranietate“ (simțământului de a fi căzut în lumea comună „ca o eroare“) apare totuși cu adevărat atunci când, amenințat de obiectualitatea realului, cel ce suferă – și prin aceasta se autentifică –

riscă să se piardă mai rău ca printre obiecte, dacă dă suferinței sale, prin boală, un sens pur accidental, așa cum i se întâmplă lui Emanuel, în *Inimi cicatrizate*: „Există momente când ești „mai puțin decât tine însuși“ și mai puțin decât orice. Mai puțin decât un obiect pe care îl privești, mai puțin decât un scaun, decât o masă și decât o bucată de lemn. Ești dedesubtul lucrurilor, în subsolul realității, sub viața ta proprie și sub ceea ce se întâmplă în jur... Ești o formă mai efemeră și mai destrămată decât a elementarei materii imobile. Ți-ar trebui atunci un efort imens ca să înțelegi inerția simplă a pietrelor și zaci abolit, redus la «mai puțin decât tine însuși», în imposibilitatea de a face «acel efort»“. Asemenea considerațiilor „morale“ din *Vizuirea luminată*, starea sentimentală, mila de sine însuși, din acest pasaj, denotă o opacizare a viziunii existențiale, o diminuare a puterilor „trăirii“ autentice. Deoarece „trăirea“ însăși s-a obiectualizat. Numai contactul direct cu materia, ca *totalitatea obiectuală* acum, face posibilă revelarea existenței, prin suferință (revenim, citind, la experiențele din *Întâmplări...*): „regăsesc toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie existențială a inutilității lumii, care mă înconjură de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite. Materia brută, – în masele ei profunde și grele de țărână, pietriș, cer sau apă ori în formulele ei cele mai neînțelese, florile de hârtie, oglinzile, bilele de sticlă, cu enigmaticele lor spirale interioare, ori statuile colorate – m-a ținut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om.

În orice parte mi se îndrepta gândul, el întâlnea obiecte și imobilități, ca niște ziduri în fața cărora trebuia să cad îngenuncheat.

Mă gândeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei și nopți întregi mă zvârcoleam, agățat de serii de obiecte ce se înșirau în memoria mea, fără sfârșit, niște scări mecanice ce își desfășurau neîncetat mii și mii de trepte.

Câteodată pentru a stăvili valul de bucurii și culori ce-mi inundau creierul, imaginam evoluția unui singur contur, sau a unui singur obiect“.

Textul e foarte important, adunându-se în jurul expresiei „bizara aventură de a fi om“, expresie care rezumă experiența existențială a lui M. Blecher, și nu întâmplător apare, în conjunctura acestui contact imediat cu totalitatea materiei obiectuale, materia brută, ale cărei forme, terorizante prin lipsa de sens („inutilitatea lumii“), silesc pe cel ce le trăiește să le cuprindă (să le stăvilească) în concentrarea unui singur obiect. Starea existențială e definită, apoi, prin atributele „melancoliei“ și „nostalgiei“, care, la rândul lor, au menirea de a sugera vaga infinitudine a suferinței, căci, legate de conștiința inutilității lumii, nici melancolia, nici nostalgia nu au vreo dulceață lirică, ci indică mai degrabă cenușia lipsă a trăirii pure întru existența ca atare. Și cum e vorba de o retrospectivă în copilărie, deci înainte de „accidentul“ bolii, structuralitatea suferinței, la M. Blecher, se confirmă cu o nouă putere. Un alt text, și mai pur stilistic, mai cristalizat, mai „geometric“, accentuând asupra imensității și zădărniciiei materiei, îi surprinde, de asemeni transparent, agresivitatea și deci lasă să se întrevadă, fără patos „moral“ sau „sentimental“, suferința, goală și generală ca un concept, și totuși „trăire“ plină, adică *bizara aventură de a fi om*: „În jurul meu materia dură și imobilă mă înconjoară din toate părțile – aici în formă de bile și de sculpturi – în stradă în formă de copaci, de case și de pietre; imensă și zadarnică, închizându-mă în ea din cap până în picioare. În orice sens mă gândeam, materia mă înconjura, începând de la hainele mele până la izvoarele din păduri, trecând prin ziduri, prin copaci, prin pietre, prin sticlă...”

Dar această materie agresivă, fascinantă și abhorată, se relevă la M. Blecher nu numai ca ceva amenințător, în „bizara aventură“, ci și, în reversul ei, drept ceva precar și inexistent – adică, mai precis, surprinsă în aneantizarea ei. Uneori, precaritatea materiei e „suferită“ în însăși obiectivitatea

subiectului (cităm din *Inimi cicatrizate*): „De câteva minute se simțea foarte fragil încheiat. La fabricile de sticlă lucrătorii se amuză să arunce în apă bucăți de compoziție topită care se întăresc și devin mai rezistente decât sticla obișnuită, de pot fi lovite chiar cu ciocanul, dar dacă un mic fragment se desprinde din ele toată masa se preface în pulbere“ – unde comparația cu obiectul vitros trebuie subliniată, căci obiectele de sticlă revin obsedant în experiențele lui M. Blecher (chiar titlul culegerii de versuri *Corp transparent* trimite la aceeași observație). Consemnarea precarității materiei poate fi legată de o meditație estetică: „În definitiv nu există nici o diferență bine stabilită între persoana noastră reală și diferitele noastre personaje interioare imaginare. Când se aprindea lumina în pauză, sala avea aerul că revine de departe. Era în atmosferă ceva precar și artificial, cu mult mai incert și mai efemer decât spectacolul de pe ecran“. (*Întâmplări...*) Sau poate duce, ca în tablourile impresionistilor, la o viziune estetică: „Vegetația aspră a dunelor făcea un vădit efort de fragilitate și cursul însuși năpârlea în culori mai tandre. Plaja se amplifică haotică, irizată în nuanțe de imensă destrămare. Lumea nu mai cântărea decât aburi și lumină.“ (*Inimi cicatrizate*) Precaritatea materiei vizează în aceeași măsură umanul (conversația corporalizată): „Vorbeam astfel despre orice, amestecând lucruri adevărate cu lucruri imaginare, până ce toată conversația căpăta un fel de independență aeriană, plutind detașată de noi prin odaie, asemenea unei păsări curioase – de a cărei existență exterioară, de altfel, dacă pasărea ar fi apărut într-adevăr între noi, nu ne-am fi îndoit mai mult decât de faptul dacă vorbele noastre n-aveau nici o legătură cu noi înșine.

Când ieșeam din nou în stradă, aveam senzația de a fi dormit adânc. Visul continua însă parcă mereu și priveam cu uimire oamenii vorbind între ei cu seriozitate. Ei nu-și dădeau, oare, seama că se poate vorbi cu gravitate despre orice, despre absolut orice?“ (*Întâmplări...*) – ultima mai pregnant, dacă nu mai profund, iarăși, obiectivitatea lumii, în totalitatea ei: „Conturul

obiectelor mai exista încă, dar acest firisor subțire, care, la fel ca pe un desen, înconjoară o casă pentru a face din ea o casă, sau stabilește profilul unui om, conturul acela care închide lucruri și oameni, copaci și câini, abia de mai ține în limitele lui materia gata să se prăbușească. Ar fi fost de ajuns ca să desprindă cineva firisorul acela din marginea lucrurilor pentru ca deodată casele acelea impozante, lipsite de propriul lor contur, să se lichefieze într-o materie uniform de turbure și cenușie.“ (*Inimi cicatrizate*) Totul se dezintegrează deci, se destramă, se irizează, se fărâmițează sau se sparge, își pierde conturul și se dizolvă în „materia“ cenușie, compactă și inexistentă – totul e condamnat de fragilitate și precaritatea materiei, care se prăbușește în ea însăși, în neființa ei turbure și dureros concretă. Iar subiectul, care e materie desprinsă de ea și totuși integrată ei (subiectul e „cantitate“), îi absoarbe neființa, în propria sa diminuare de ființă: „Volumul odăii pierdu straniu din densitate. Claritatea lucrurilor cântărea mai ușor, și oricât de adânc aș fi respirat rămânea în piept un gol amplu, ca o dispariție a unei importante cantități de mine însumi.“ (*Întâmplări în irealitatea imediată*)

2. *Haosul materiei obiectuale* ca viziune și trăire constituie de fapt un derivat și o consecință extremă a precarității materiei obiectuale (a conștiinței dureroase a obiectualității). Deopotrivă cu fascinația abhorantă a lumii obiectelor, haosul material presupune atracția integratoare în suferință și spaima față de agresivitatea materiei, întru suferință: „Vara umflase haotic parcul, copacii și aerul, ca într-un desen de nebun.

Tot suflul ei fierbinte și amplu crescuse monstruos în verdeață, gras și debordant.

Parcul se revărsase ca o lavă; pietrele ardeau; mâinile îmi erau roșii și grele.“ (*Întâmplări...*) Dezordinea diferă totuși de constanta precarității, prin aparența ei de exterioritate, ca și cum ar implica, prin însăși modalitatea sa proprie, o deranjare a raporturilor dintre subiect și obiect, o ruptură amestecată între

ele, menită să împiedice unitatea quasi-mistică între subiect și obiect și obiectul-subiect. Menită doar, fiindcă urmele contactului imediat se păstrează: „În jurul lui sărea dulapul, cărțile și masa, vechile lucruri familiare, bine cunoscute, dar acum ele se desprindeau nesigure în luciditatea lor turbure, ca vorbele haotice țipate de o voce necunoscută într-o hărmălaie de mulți oameni adunați într-o sală“ (*Inimi cicatrizate*) – expresia „luciditatea lucrurilor“ denotând tocmai permanența unității. Aparența constatativă – și nu de comunicare (comuniune) persistă încă: obiectele erau apucate de o adevărată frenezie de libertate. Ele deveneau independente unele față de altele, dar de o independență ce nu însemna numai o simplă izolare a lor, ci și o extatică exaltare“ (*Întâmplări...*), și iarăși, totuși, în comparație cu citatele „precarității“ și în contextul lor, „frenezia de libertate“, semnificând haosul într-o lume obiectual solidară, ca suferință, implică acea integrare – dezintegrare, specifică imediatității existențiale a suferinței. Încât simpla constatare: „Odaia păstra vag amintirea catastrofei ca mirosul de pucioasă într-un loc unde s-ar fi produs o explozie“ (*Întâmplări...*) nu contrazice intimitatea, în existență, a haosului, față cu precaritatea materială a lumii, ca sursă a trăirii autentice, în suferință, ci poate fi considerată consecință extremă a precarității.

3. Constanta tentației și ororii putreziciunii, murdăriei și gelatinosului reprezintă forma cea mai degradantă (cuvântul nu are, aici, nici un sens peiorativ, moral) a contactului existențial cu materia, în opera lui M. Blecher, formă în care suferința nu exclude însă (aparent) plăcerea sau chiar fericirea, ce își capătă totuși sensul, prin suferință. Înainte de a fi o priveliște sau de a fi contactată afectiv, materia imundă se oferă simplu, olfactiv: „În sală domnea o căldură puturoasă și acidă de baie publică“ (*Întâmplări...*), sau „Venea dinspre ocean o briză tăioasă și umedă, impregnată cu miros puternic de alge și de putreziciune“ (*Inimi cicatrizate*), sau: zăceam acoperit de o pânză dură și

impermeabilă, într-un cort intim pe măsura trăsurii, unde era întotdeauna uscat și cald și mirosea a fân putred și a rânzezeală de hamuri gras unse“ (*Vizuina luminată*). Apoi, priveliștea (în care se află implicat și contactul direct, dar prin intermediul contemplației) ia semnificația unei atitudini pur estetice: „Când ajunsei în piață, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în brațe jumătățile de vită roșii și vinete, umede de sânge, înalte și superbe ca niște prințese moarte. În aer mirosea cald a carne și urină, măcelarii atârnav fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase negre îndreptate spre podea. Ele se înșirau acum pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mătăsurilor și limpezimea tulbure a gelatinei. În marginea burții deschise spânzura dantela mușchilor și șiragurilor grele ale mărgelilor de grăsime. Măcelarii băgau mâinile lor roșii înăuntru și scoteau măruntaie de preț pe care le așezau pe masă: obiecte de carne și de sânge rotunde, late, elastice și calde.“ (*Întâmplări...*) – urina, sângele, gelatina, visceralele compunându-se cu „superbele prințese moarte“, sculpturile, irizarea mătăsurilor, dantele, mărgelile... De-a dreptul contactată, murdăria stârnește oroare: „Emanuel descoperi astfel deodată toată murdăria și jegul în care zăcea cu trupul nespălat de atâtea luni. Era întâia oară când explora corsetul pe dedesubt. Îi fu deodată o imensă scârbă de sine însuși“ (*Inimi cicatrizate*) sau: „În odaie plutea un miros vag de dezinfectante și materii purulente. Era un miros iute de legume putrede, care izvora vara în odăile bolnavilor cu abcese.“ (*Ibid.*) Dar dacă ultimile două citate se referă la perioada instalării în boală, deci a contactului accidental-fatal cu suferința (cu murdărie și purulență), cele privind copilăria și adolescența devin cu atât mai revelante, mai bogate în sens și descoperind structurile profunde ale sensibilității: „Când pășeam, picioarele se înfundau în pasta murdară, putredă și puturoasă, din care ieșea la iveală vreun picior de scaun, o cutie de tinichea cu capacul rânjit hidos, un câine mort, dormind liniștit în tovărășia

viermilor care foiau alburii când întorceam cadavrul, bucăți de panglică extraordinar de albastre și câte o plantă cu frunze hrănite în putreziciune, firavă îndeajuns pentru a nu rezista la răvășitul gunoaielor, toate resturi și urme de viață ca epave ale unui vapor scufundat în marea aceea imobilă și clisoasă, fumeșând în ploaie, puturoasă, ah! puturoasă...“ (*Vizuina luminată*) Deși contactul cu materia putrescentă e voluntar, și ar putea ascunde prin urmare o tentație a imundului, oroarea se păstrează intactă. Pentru ca, în altă parte, balanța afectivă să intre în mișcare: „În aer e un miros iute de legume putrezite, câteva muște mari violete bâzâie puternic pe lângă mine sorbind lacrimile căzute pe mâini și zburând în rotocoale frenetice în lumina densă și înfierbântată a curții. Mă ridic și urinez cu atenție în praf. Pământul sughe avid lichidul și pe locul acela rămâne o pată întunecată ca umbra unui obiect ce nu există. Îmi șterg fața cu cămășoaica și ling lacrimile din colțul buzelor savurând gustul lor sărat.“ (*Întâmplări...*) – trecerea lentă de la oroare la savoare, în lumea aceleiași materii repudiate, contrastând cu amestecul de scârbă (revoltă) și plăcere, aitunde, la momentul unei mai vehemente cumpene:

„Umblai în toate sensurile. Picioarele mi se înfundaseră până la glezne. Ploua încet și departe soarele se culca în dosul cortinei de nori sângeroși și purulenți.

Deodată mă aplecai și băgai mâinile în bălegar. De ce nu? De ce nu? Îmi venea să urlu.

Pasta era călduță și blândă; mâinile mele umblau prin ea fără greutate. Când strângeam pumnul, noroiul ieșea printre degete în frumoase felii negre și lucioase.“ (*Întâmplări...*), de o gravitate excepțională arătându-se, în fine, înclinarea balanței de partea plăcerii și beatitudinii. Și de astă dată, reacția e mai întâi olfactivă: „Simțul meu olfactiv se despărțea undeva în mine în două, și efluviile mirosului de putreziciune atingeau regiuni de senzații diferite. Mirosul gelatinos al descompunerii copiilor era separat și foarte distinct, deși concomitent, de parfumul lor

plăcut, cald și domestic de alune prăjite.“(*Întâmplări...*), apoi vizuală: „Ieșeau astfel din materie câteodată niște eczeme sublime cu supurații dantelate, vopsite ori sculptate“ (*Ibid.*), urmând ca, din nou, contemplarea și apoi contactul direct cu murdăria să fie însoțit, acum, de atributele bucuriei și sublimului: „în fața mea se întindea maidanul muiat de ploaie ca o imensă baltă de noroi. Bălegarul exala un miros acid de urină. Soarele apunea deasupra într-un decor zdrențuit de aur și purpură. În fața mea se întindea până departe noroiul cald și moale. Ce alta putea să-mi scalde inima, decât masa aceasta curată și sublimă de murdărie?“

„Intrai în noroi mai întâi cu un picior, apoi cu celălalt. Ghetele mele alunecară plăcut în aluatul elastic și lipicios. Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca țâșnit din pământ.“ (*Ibid.*)

Exceptional de grav este acest pasaj („Groapa umedă aspiră mortul într-o răcoare și o întunecime ce-l străbătură ca o supremă fericire“), căci nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului înseamnă contactul cu materialitatea ca suferință. Mai găsim, tot în *Întâmplări în irealitatea imediată*, o reacție masochistă față de materia degradată. O disperată căutare, prin înfruntarea materiei imunde, tocmai a purității. Actul de cufundare în imund este un act de abolire a lui, de trăire a suferinței ca situație-limită, de viziune îndepărtată a fericirii prin pâcla noroioasă a suferinței. Iată de ce, plăcerea, bucuria, beatitudinea își au locul, pentru M. Blecher, în putrescent, în gelatinos, în murdar, încorporându-se în imund, pe care îl simte străin lui, ca și suferința, el își apropiază suferința.

4. *Tentația lichidului și fluidului* leagă între ele fascinația obiectuală, conștiința precarității materiei și abolirea, prin încorporare materială, a corporalității și deci semnifică, iarăși,

aproprierea suferinței. Vederea unui aquarium produce, în subiect, o stare hipnotică: „Observă cu surprindere umbre parcurgând odaia și descoperi subit că geamul din fund era în realitate un aquarium în care pluteau pești negri, bulbucăți și grași. Câteva secunde rămase cu ochii mari deschiși, urmărindu-le alunecarea leneșă, uitând aproape pentru ce venise“ (*Inimi cicatrizate*); ceea ce nu înseamnă că mediul aqvatic trebuie resimțit drept ceva prielnic: „lumina circulară a abajurului închidea odaia într-un spațiu ermetic și irespirabil ca într-un clopot de sticlă sub apă“ (*Ibid.*), tentația viziunii neexcluzând oroarea ei: „Acolo departe, în ape stătute și întunecate, plutea solitară și palidă fața puhavă de crap a casieritei cu privirea lentă a ochiului ei rotund și rece“ (*Ibid.*). Dar fluiditatea materiei poate unifica realul cu imaginarul: „În jurul nostru zăcea întunericul ca un vin gros și noi ne făcuserăm un locșor în noapte și îl iluminăram și ne cuibărirăm în încăperea noastră de lumină, în timp ce, în jurul nostru, somnul și visele dizolvate în întuneric se filtrau încet din vinul întunericului, în cupele craniene ale oamenilor, care dormeau și îi îmbăta cu alcoolul lor tare de imagini și viziuni teribile“ (*Vizuirea luminată*). Încorporarea în lichid: „Îmi duc mâna căuș la gură și sug lichidul cald și gustul lui sărat îmi amintește gustul lacrimilor și pe cel al oceanului. E întuneric și sunt închis în vuietul și aburii propriului meu sânge.“ (*Vizuirea luminată*), sau: „Cuvintele se loveau de pereți și mă parcurgeau moale ca pe o ființă fluidă“ (*Întâmplări...*), sau acest vers din poemul *Plimbare marină*: „Ridic mâna și constat greutatea ei lichidă“. Pentru ca fluiditatea să consemneze, prin cufundarea în lichid, trecerea: „În întuneric îmi infund brațul până la cot în râul care mă duce și apele lui sunt calde, aburinde și strașnic de mirositoare“ (*Vizuirea luminată*), ori, prin lichiefierea timpului lăuntric, precaritatea: „cât de inconsistentă era toată realitatea zilelor care treceau prin ele ca un râu liniștit, a cărui scurgere o simțea bine printr-însul când rămânea inert, cu ochii închiși“ (*Inimi cicatrizate*).

5. *Umezeala* e un derivat al tentației lichidului și fluidului (în componență cu gelatinosul: „Claritatea apei devenea o gelatinoasă aureolă și împânzea ochii“, citim în *Inimi cicatrizate*, și acesta o apropiere de tentația și oroarea putreziciunii): „Era o meduză moartă, o enormă bucată de carne gelatinoasă și transparentă cu miros acru de pește și iod. Solange tresări înfiorată. Emanuel luă animalul în mână și greutatea lui lipicioasă adera straniu la piele. Îl străbătu răceala moale și umedă până în creieri. Închise ochii, puțin înfrigorat.“ (*Ibid.*) Balanța înclină spre tentație: „aerul avea un miros grav de umezeală și așa fi stat acolo ore întregi izolat, departe de străzile încălzite și de orașul plictisitor și trist. Mă simțeam bine închis între pereții reci, dedesubtul pământului ce clocotea în soare.“ (*Întâmplări...*), sau: „seară călduță în care umezeala trebuincioasă plantelor a crescut până la a leorcăi pe pereți și a umple aerul de apă“ (*Vizuina luminată*), sau: „Când plouă, numai atunci sufletul meu își exfoliază bucuriile, ca o plantă grasă care are nevoie de apă și se dezvoltă bine în umezeală“ (*Ibid.*).

6. *Decorul* se prezintă, la rândul său, ca un derivat al precarității materiei obiectuale. Importantă este, în citatul ce urmează, remarca asupra „banalității“ (caracterului comun) ce-l au, în starea de vis, decorurile menite să cuprindă întâmplările cele mai bizare (să nu uităm că „bizara aventură a omului“ constă chiar din căderea sa, ca o eroare, în lumea materialității obiectuale): „În scenele ce se petrec în vis ceea ce apare straniu și halucinant este faptul că întâmplările cele mai bizare au loc în decoruri cunoscute și banale. În sala de mâncare elementele de vis și de realitate erau atât de concomitent prezente, încât timp de câteva secunde Emanuel își simți conștiința cu totul destrămată“ (*Inimi cicatrizate*). Teatralitatea lumii e sursă de melancolie, tocmai fiindcă acoperă deplin seriozitatea și „certitudinea“ adică „exactitatea“ realului: „Într-o astfel de lume, supusă celor mai teatrale efecte și obligată în fiecare seară să reprezinte un apus de

soare corect, oamenii din jurul meu apăreau ca niște biete ființe de compătimit pentru seriozitatea cu care erau mereu ocupați și credeau naiv în ceea ce simt“ (*Întâmplări în irealitatea imediată*). Și *decorul* oferă, deci, o posibilitate de a comunica, prin suferința apropiată, cu existența.

7. *Feericul*. În trăirea suferinței, se adaugă, la M. Blecher, în mod ciudat, alături de precar și imund, alături de materialitatea abhorată și fluiditatea incorporată, alături de putreziciune și decor, dar strâns unită cu toate acestea, o percepție stranie și dureroasă a feericului. Percepție, deoarece la autorul *Întâmplărilor în irealitatea imediată* feericul nu apare ca o transpunere în suprarealitatea estetică, ori ca o sublimare, ci ca aceeași acută și nemijlocită revelație, prin suferință, a existenței. Sunt, în culegerea de poeme *Corp transparent*, versuri cu semnificație întârziată, care pun în lumină această trăire nefericită și misterios-întunecată a feericului: „E nunta celei care odinioară în viață / La nunta ei cea vie muri în flori de sânge“ (*Vals vechi*) sau: „Ori vulturi fâlfâind alb peste munții somnului“ (*În loc de introducere*). Nunta și moartea în unitatea lor garantată de suferință, somnul ca o înălțare sălbatică spre puritate, iată motive ale năzuinței prime de a înfrânge realul comun, banal, neutru, indiferent. Dincolo însă de această suprafață metaforică, deasupra sau dedesubtul ei, *feericul* apare într-o organizare mai amplă și cu o semnificație mai profundă, în lumea suferinței apropiate din *Întâmplări...*, în trăirile copilărești și adolescente ale bălciului, cinematografului și panopticumului. Chiar stilul, din operele răgazului existențial al bolii, îl asimilează în obiecte: mărgelile, mătăsurile, cadavre princiare, meduze, eșarfe, bile mirifice, putrede mirosuri oceanice, iarși gelatinoase, reci, amurguri somptuos așasine. Însă momentele în care gustul pentru *feeric* (implicând, ca și *decorul*, posibilitatea de a experimenta întru existență suferința, prin potențarea la imaginar a realului) se conturează precis (ca o tragică, aici, *contradictio in adjecto*), în

balul costumat al bolnavilor sau în visul „de anticipație“, utopic-absurd (stigmatizat de marca „Fabricat la Radio“), din *Vizuina luminată*, dacă „balul“ e melancolic-nostalgic, lucind filtrat prin grotesc, visul e și mai dureros-lucid conceput ca o demonstrație a inutilității funciare a realului, ca o sadic-cerebrală contorsiune a lui prin puterea demonstrației malefic raționale. La M. Blecher, deci, feericul are o funcție corosivă, în lupta sa cu suferința și cu realul – care e privit ca sursă perpetuă și imbatabilă a suferinței.

8. Toată opera lui M. Blecher, structurată pe comunicarea sa directă, prin materialitatea ca suferință, cu existența, așa cum a apărut în constantele formale pe care ne-am străduit să le rânduim critic în paginile de mai sus, își împlinește destinul estetic o dată cu rândurile, ici și colo presărate, ce sfârșesc prin a numi, cu slabele cuvinte omenești lui date, *neantul* în mijlocul căruia propria sa *ființă* și-a consumat „bizara aventură de a fi om“. Undeva, în *Vizuina luminată*, el mai încearcă să dea *neantului* o concretețe fără alt suport decât metafora: „Există calități diferite de întuneric, cu vârste deosebite, ca straturile geologice, există un întuneric, poros și ușor, înainte de somn, care se umple de zumzete interioare și de cuvintele din trup, ca un burete care se îmbibă cu apă. Există un întuneric de cinematograf, unde obscuritatea alunecă pe frânghia de lumină și la capăt dansează în umbre și lumini pe ecran, cu acompaniament de muzică, și există un întuneric care nu conține nimic, uscat și dur ca un cărbune și care e la sfârșitul coridorului prin care treci când ai respirat adânc cloroformul.“ Firește, „cloroformul“ e aici doar un sărman cuvânt pentru o experiență mult mai profundă și mai dureroasă căci paginile trăirilor „neaccidentale“ din *Întâmplări în irealitatea imediată* ne trimit la izvoarele secetei fără izbăvire. Conștiința „lipsei de semnificație“, și a „inutilității lumii“ este consemnată cu o răceală, cu o simplitate și într-o tonalitate cenușie care o autentifică. Iată, pure și nude, rădăcinile: „Când intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea

crepusculară care le preceda și sentimentul profunde inutilități a lumii, care le urma, devenirea oarecum starea mea naturală“. Apoi, cu neutralitatea expresivă a celui care a trecut prin „crizele“ obiectualității, ce i-au dat liberul acces la existență și deci la contrariul ei absolut: „lumea îmi apare în atmosfera aceea neobișnuită de inutilitate și desuetudine“. După ce am parcurs „formele“ experienței existențiale a lui M. Blecher, agresivitatea materiei pare și ea la acest nivel al neutralității intime, o biată metaforă: „Îmi veneau astfel din exterior diferite avertismente pentru a mă imobiliza și a mă scoate brusc din comprehensiunea de toate zilele. Ele mă stupefiau, mă opreau în loc, și rezumau într-o clipită toată inutilitatea lumii.“ Scriitorul însuși face o mărturisire „explicită“ ca vidul: „Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă. Acum când m-am regăsit și caut să-mi exprim senzația, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță.“

9. Ultima constantă blecheriană, în sfârșit, din seria demersului nostru critic, este aceea a „atmosfera“ și ea își capătă semnificația proprie, dacă o raportăm, chiar și numai implicit, la celelalte. „Atmosfera“, adică tonalitatea lirică specifică *locurilor* unde se petrec experiențele existențiale ale autorului. „Există momente simple, în realitate, clipe banale, de singurătate, oriunde, pe stradă, când deodată aerul lumii se schimbă și capătă brusc o nouă semnificație, mai grea și mai obositoare“ – zice M. Blecher în *Inimi cicatrizate*. Cum experiența existențială, trăirea situației-limită, este o stare excepțională, se înțelege că *locul* ei nu poate fi indiferent acestei experiențe. Iată de ce „aerul“ lumii se schimbă brusc. Nu e vorba însă doar de o schimbare, parcă magic provocată, ci și de o proprietate specifică, dinainte existentă, a anumitor locuri propice în acest sens: „E drept că unele din aceste locuri conțineau o răutate a lor «personală», dar toate

celelalte se aflau ele înșile în transă cu mult înainte de venirea mea“ – citim în *Întâmplări în irealitatea imediată*. „Răutatea“ ar putea însemna prezența demoniacului, așa cum „transa“ poate trimite la „vrajă“. Dar, căutând *locurile* respective, vom descoperi, fie că e vorba de interioare sau de exterioare, numai de acea tonalitate lirică a „atmosferaei“. Un „interior“: „în câteva clipe venea leșinul suav și teribil. Odaia însăși se pregătea pentru el: o intimitate caldă și primitoare se filtra din pereți prelingându-se pe toate mobilele și pe toate obiectele.“ Și câteva „exterioare“: „Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit. Tăcerea se depunea densă pe frunzele prăfuite, în căldura stătută a verii“ (*Întâmplări...*), sau: „n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri, – prin poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatice“ (*Ibid.*), sau: „Câțiva metri de gazon uscat și vreo două tufișuri de trandafiri veșteji formau toată grădina. Era o grădină umilă și tristă, închisă între ziduri ca un animal suferind într-un țarc.“ (*Inimi cicatrizate*) Ori dincolo de grădinile și parcurile dezolante, „atmosfera“ târgului: „Ziua, îndată după masă, în căldura încinsă de soare, dezolarea bălciului era nesfârșită. Imobilitatea căișorilor de lemn, cu ochii lor holbați și coama lor bronzată, căpăta nu știu ce teribilă melancolie de viață împietrită. Venea din baracă miros cald de mâncare, în timp ce o unică flașnetă, undeva departe, insista să-și scurgă astmatic valsul, din haosul căruia, din timp în timp, țâșnea o notă metalică fluierată, ca un brusc «jet d'eau» înalt și subțire ieșit din masa unui bazin cu apă“ (*Întâmplări...*) sau: „Caii de la căruțe priveau oamenii prin ochii lor veșnic înlăcrimați; o iapă dete drumul pe caldarâm unui șuvoi fierbinte de urină. În balta, pe alocuri înspumată, pe alocuri clară, cerul se oglindea adânc și negru“. (*Ibid.*)

Nimic nu împiedică, firește, raportarea explicită a citatelor de mai sus, din seria constantei „atmosferaei“, la seriile celorlalte, adică la întregul analizei de față, în care am încercat să ne apropiem de structura operei lui M. Blecher, în ceea ce îl singularizează. Mult mai interesantă ni se pare însă raportarea

„atmosferaei“ blecheriene la opera lirică a doi foarte importanți compatrioți ai autorului *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, Bacovia și B. Fundoianu. Într-adevăr, există ceva izbitor comun în tonalitatea lirică din care se țese „atmosfera“ blecheriană și „atmosfera“ *Plumbului*, a *Scânteilor galbene* sau a *Priveștiștilor*. Iar, la rândul ei, această „atmosfera“ comună, diferențiată însă totuși, bineînțeles, pe măsura diferențierii formale a celor trei scriitori, deschide o porțiță spre experiența existențială a fiecăruia în parte, experiență care de asemeni îi leagă pe măsură ce îi și desparte, ca personalități artistice deosebite. Ne-am ocupat altă dată¹ de „dezordinea existențială“ mascată prin „decorul“ bacovian și de „golul existențial“ al peisajelor „statice“ din *Privești*. Din acea perspectivă, locul lui M. Blecher în literatura română se precizează poate mai cu eficiență, în autohton.

Viața românească, nr. 6, 1970

¹ A se vedea, în *Scriitori moderni*, studiile închinat pazei lui Bacovia și pazei lui B. Fundoianu.

PROZA DE ARTĂ A LUI DINU NICODIN

Desigur, are toată dreptatea G. Călinescu atunci când vede în Dinu Nicodin un scriitor bizar, snob cum nu se mai poate, și consideră *Lupii* o petrecere de amator. Continuând pe maestrul său, E. Lovinescu, pe care a tins mereu să-l depășească fie chiar și prin contradicții, criticul minat de un temperament și o satiră cel puțin neobișnuite, pornit la picante restaurații, dar și inexplicabile contestări acolo unde tocmai gustul și mai ales umoarea sa fabuloasă ar fi găsit prilej de încântare, de saturație, un teren încă neistovit și în stare să nutrească flora critică, acest analist subtil nu-și refuză niciodată câteva parări de floretă. Procedeul rămâne totuși al maestrului și G. Călinescu are meritul de-a lungul întregii *Istorie a literaturii* de a purta la alte virtuozități instrumentul critic... Numai că judecata sa, printre atâtea victorii, cade în denigrări gratuite și pe care destul de curând, o dată cu apariția *Revoluției*, această operă deplin încheată, deci supusă perspectivelor firești, le răstoarnă.

De o luciditate mult mai stabilă și mai adâncită, poate tocmai prin controlul adăugat perpetuei degustări intime, Lovinescu nu pregetase de la imediata apariție a *Lupilor* să le acorde prețuirea cea mai dreaptă și să le fixeze, pe justa măsură a aceluși debut, locul în istoria literelor contemporane. Nu pentru întâia oară judecata critică lovinesciană intuia și se verifica în propria degustație estetică.

„Snob cum nu se mai poate“, spune G. Călinescu. În adevăr, dacă înșirăm deocamdată numele de sub citatele ce deschid fiecare capitol al *Lupilor*, convingerea e făcută: Campbell, Juvenal, Eminescu, Pius al II-lea, Horațiu, Schiller,

Weber, Shakespeare, Ernst Staus (autorul fotografiilor care ilustrează cartea!), Camil Baltazar, Eminescu-Schroff, Schroff-Eminescu, Talmudul, Brucys et Palaprat, Goethe etc... Această nobilă furie a citatelor avusese și Stendhal: snobism de cărturar cu viții cosmopolite! Dar e aici o infimă plăcere snobă și G. Călinescu s-a gândit fără îndoială la omul de salon, la acel Dinu Nicodin care frecventa cenaclul „Sburătorului“ și căruia patronul de acolo îi făcuse portretul wildeian în al treilea volum memorialistic. Mai mult însă ca exemplele acestea, care țin îndeosebi de considerația moralistă, se poate – și e nespus de interesant – să urmărești substraturile snobe ale prozei lui Dinu Nicodin, fiindcă incontestabil avem de-a face aici cu una din cele mai sugestive expresii snobe ca modalitate de artă. Estetizant e autorul *Lupilor* în aceeași măsură ca Wilde, ca Alain, mult mai proaspăt însă, mai frust și de aceea mult mai ciudat, aplicat la un material de cruzimi de-a dreptul sângeroase. Nefiind însă momentul de a încerca analiza critică în chiar substraturile și în chiar structura acestei proze pe care ne-am propus s-o studiem, locul unei atare întreprinderi fiind de-abia spre sfârșit, când însăși *Revoluția* va fi fost trecută prin filtre critice, ne mulțumim deocamdată cu descrierea operei în stadiile când se prevestește pe sine în toată amploarea. Tangențele care survin, cum a fost acest accident al snobismului, meritând a fi tratat copios în desfășurarea ulterioară, nu fac acum decât să încadreze, să dea atmosfera proprie unor pretexte, unor preludii.

Dedicând limbii românești opera sa cea mai de seamă, Dinu Nicodin se închina acelor unice prilejuri care i-au permis excentricități de virtuoz cu un instrument, încă superb, de barbar. Proză grasă, de culori parcă flamande, găsim la bătrânul Neculce și mai apoi, peste o înspăimântătoare punte de gol, la Creangă, la Hogaș, la Sadoveanu. Cuvintele-s încă umede de lutul din care au fost scoase și muzica lor e încă nesigură, suportând greu lanțurile scriiturii. Uneori apa lină în surâs argintat de lună, alteori adevărate grohotișuri surpate peste frageda plantă a ideii. Curând însă au ieșit la lumină și virtualitățile pur estetice ale

acestei limbi, în modelări de giuvaer lucrat tocmai în dughenele Țărilor de Jos: Odobescu, Eminescu, cei doi Caragiale, și mai ales Matei, prințul degenerat ce ar fi vrut el să fie, și în bună parte Hortensia Papadat-Bengescu, o doamnă balcanică. Pârția o încercase, cu savuroase stângăcii, un romantic transilvan, specie foarte rară, pe nume Codru-Drăgușanu, târziu coborât din podul cu vechituri. Pe Dinu Nicodin, amatorul de prânzuri și chiar de orgii estetice, l-a supt vârtejul apelor cu mълuri ancestrale. Alegând dintre ciozvârtele limbii, el mai are totuși aerul că nu vrea să atingă, nu cumva să-și murdărească mânușile. Dar ochii sorb și mai ales auzul se încântă de geamătul candid al cuvântului prima oară încercat în arhitectura sonoră, evocând miresme pădurețe, plescăitul ciorbei în guri pantagruelice sau Nevermorul unui corb pe muntele Slănina. Cât e de arhaică o gustă cu priceperea specialistului și limba se înmlădiază la poezie:

Și câte aflai pân-acum, dar nu le pot crede...
Falger i-arată un zăpis, mai pune în plic niște bani...
Nu spuneam eu că-i lung? Și râdeam. Smeură multă...
Se clatină podul de scânduri, e rupt într-o parte...
Ei, pătimași, nu se-ndură să stea, pornesc înainte...

Fără veste, în mijlocul prozei, fraza se euritmizează și adevărate efluvii metrice străbat paginile, dactilii care îți opresc răsuflarea, chiar când citești în gând, și tot mai dese cristale hexametrice, care aduc o uluitoare briză homerică. Lovinescu atribuia acestei proze un homerism de motive, de concepție epică, derivată la Dinu Nicodin din drumeția fantastă a lui Hogaș. Ne pare însă că e vorba mai degrabă de infuzii sonore, ce amintesc la tot pasul metrul atât de perfect încetățenit în tiparul românesc prin pana lui George Murnu:

Asta Ulise rosti și molcom tăcură cu toții,
Plini de mirare-auzind ce amarnic îi fuse răspunsul.

Distincția e aproape imperceptibilă:

Mai sunt și alți prieteni de-ai lui;
acolo pe plai au o casă,
e trai pentru toți ca în rai.
Sorocim să plecăm împreună.

Impresia e de relicve păstrate într-un pământ ce nu le pierde frumusețea și strălucirea dintâi. Farmecul vine aici tocmai din acest iz arheologic, și, dacă facem o comparație cu euritmiile din proza lui Chateaubriand, Flaubert, André Gide sau Achim von Arnim (cel mai apropiat, căci proza e nu numai ritmată, ci și rimată), originalitatea scriitorului român stă fără îndoială în trezirea reziduurilor prozodice în proză, deosebite de euritmizarea, de convertirea prozei la modalități metrice, frecventă în literatura franceză. Un tânăr compozitor a dat interpretări frumos muzicale într-un articol din *Rampa* acestei proze pline de violențe lirice. Autorului *Lupilor* îi spune d-sa, pe drept cuvânt, Tondichter. Iar ceea ce face proza lui Dinu Nicodin atât de savuroasă e tocmai alura ei stranie și totuși firesc țâșnită din adâncimi proprii: într-o scrisoare, răspunzând întrebării asupra felului în care compune euritmiile savante și naturale totodată, scriitorul declară: „Justement, M. Jourdain qui, depuis quarante ans, faisait de la prose sans le savoir“...

Sonoritățile ritmice cresc nesăbuit în intensitate prin însăși panorama povestirii, fără a degrada elementele strict epice care stau la baza povestirii.

Crud, viu, savuros, foarte cromatic, văzut cu ochi ce se amuză teribil, peisajul maramureșean, în care se petrece expediția *Lupilor*, se bucură de un creion inteligent, creator de proză eliptică, revoluționară. Pare aproape dadaistă o astfel de topică de labirint: „E tânăr, scofălcut, de umeri îi atârnă un gheroc din..., ai zice ca de pânză un biliard, să se-ntolească verde“. Români, unguri, jidovi, sârbi, nemți, neamuri adunate Dumnezeu știe din câte părți, își contopesc limbajul de stълceli grotești, apetituri abjecte, promiscuitatea, avariția și idioția la „castelul“ de vânătoare ascuns în răcoarea clară a muntelui, între stълncile

năpădite de brazi, sfâșiate de pârâul cu păstrăvi, patria cerbilor, a urșilor, a corbilor, a smeurei și a afinelor.

Alături de o natură castă, splendidă în singurătățile ei sălbatice, descrisă cu pana poetului și a muzicianului, apar rupturi stridente, care vin dintr-o satiră teribilă, dintr-un umor scabros:

„– Fata asta-i drăguță! numai trei păcate are..., zice unchiul.

– ... ?

– Apăi întâi mi-i nepoată...

Hopul ăsta l-a sărit,-mi zic.

– Apăi îi prea tânără...

Acum vorbește despre... neputerințele lui!

– Și al 3-lea... arie limba prea scurtă!“

Întreg interiorul castelului e descris în aceeași satirică tonalitate, cu naturalisme care își trag din observații promiscue umorul: trec în revistă așternuturile, somierele, oalele de noapte, murdăriile de tot felul, sosurile grețoase, cămara firoasă, ploșnițele. Unul mănâncă cu multă plăcere șoareci! Mirosul greu dintr-o odaie ce nu fusese demult deschisă îi aduce aminte scriitorului de mirosul asemănător de la Versailles, cum spun cronicarii, iar cărarea unui cap veșted și netrebnic e comparată cu cea pe care o purta Cléo de Mérode, dansatoarea faimoasă. Dar ceea ce dă proporții neobișnuite acestor notații „de amator“ este galeria de portrete în adevăr extraordinară și menită să ocupe în istoria prozei noastre de artă un loc remarcabil, singular. Dacă uneori sunt numai schițe simple: „Avem călăuză birtașul, gras, scurt, chel, soios; când merge, sfredelește caldarâmul și-l unge“. Urmează treptat altele, tot mai lucrute: „În prag gazda în haine vânătorești, cafenii, guler-reveruri-manșete verzi, pălăriuță verde cu pământul de capră neagră. Smead, pământiu, ochii mărunți, privirea cată-n jos, fâlcos; mustața mică rețezată, buze subțiri; pușintel la trup, apropiat. Dar îi... descopăr dintr-o dată un aer semeț ce nu avea. Toate se-nalț-aici la munte!“ Culorile, caracterul, notate precis în câteva trăsături, apoi linii din ce în ce mai dure:

„Oberjäger Falger? Ne salutăm. În valul luminii-l privesc, mă îngrozesc. Nu-i ființă, îi barbă! Păros ca altă dihanie, cum n-am văzut altul! Și ce barbă neagră! – roată pe umeri, pădure pe piept! Pălăria verde, pană de cucuș. Haină cafenie-ntărită la coate, guler-revere-manșete verzi, straie de vânătoare, costum tirolez. Rucsac de piele, un drilling pe umăr. Nădragii de toval, lustruiți de purtați. Cotelanile goale, de sus de genunchi și până-n ciubote imense, abia un deșt de ciureci verzi petrec afară din ele ciorapii. Păr pretutindenii; sus lucesc doi cărbuni, o pată roșcată mai jos, o fi nasu? Răspunde scurt, militărește, – aidoma stă.“ Barbă cu om, îi spune artistul...

Iată o femeie, tot de prin acele părți, doamna Socatz, văzută cu același condei nervos, fantast în caricatură, vesel înspăimântător pînă la explozie:

„M-apropii, mă-nclin. Sprâncenile drepte, ochii ei mă pătrund, parc-a surâs? Nasul mai nu se vede. Jos, mult la vale, buze subțiri și-ntredeschise au crăpat gura, taie toată figura. Roș mult pe gură și pe figură. Cercei; mișcă din nări și din urechi; era s-o zbughesc afară; acum oftează, mă-nduioșez, o privesc toată. Cuprinde canapeaua-ntreagă și se revarsă... Proptită-n pumni, brațe arcuite, pline, petrec de sub mâneci scurte, din care gonesc afară câte-un șomoioș de păr gros, să crezi că-i barbă de țap, se-alină pe brațe-n sus și-n jos. Pe piept, dantelă suavă, albă. O fundă cărămizie, mare, zglobie acuma-mi pare, și școlăriță! Puține femei înțeleg arta, gustul cum să se-mbrace; ea-l pricepe, a-ntinerit dintr-o dată!“

Prin ocheanul lui Dinu Nicodin, toți cei priviți par niște dihanii, nu căpcăunii lui Hogaș, crescuți organic din pământ, ci schimonosire estetică, desfigurare, descompunere fizionomică făcută cu deliciu intelectual, totul apoi restabilit prin filtrele satirice, deși obiectivitatea nu se pierde, e de o mare eficiență formală.

Capodopera, în fine, portretul lui Pișta, în scena fantastică a unui ospăț demn de Franz Hals, de Rabelais. În tot timpul ospățului, portretistul își gustă clientul cu o poftă care ea însăși

umple cu sucuri gastronomice pagina, revărsându-se printre cuvinte, le unge, le face scârboase, însă totul spre satisfacția cea mai estetică a cititorului... E atâta mișcare nervoasă în acest portret, atâta satiră, atâta grotesc, acel simț artistic al monstruosului, atâta exactitate și personalitate în notațiile riguros organizate stilistic, încât nu poate lipsi din nici o antologie a prozei de artă românești! Și încerci regretul că nu poți apela la o traducere a lui *Gargantua și Pantagruel*, făcută de autorul *Lupilor*, operă ce ar fi fără îndoială tot atât de perfectă, de proaspăt re-creată ca epopeile homerice ale lui Murnu.

Peste grimele estetice, peste gustul amar al grotescului, plutește însă un suflu de umanitate care nu amăgește. În ton elegiac sunt paginile dedicate bradului, care e umanizat, împlinit de suferință omenească, fibrele lui dor asemenea cărnii sensibilizate a omului. Dinu Nicodin îmbrățișează natura cu o dragoste ce nu-și ascunde emoția perpetuă, fierbinte, adâncă. Descriind mormintele soldaților căzuți în război, aceeași muzică tristă, amară se prefiră în euritmii frazei și le dă o vibrație nouă, de imn umanitar. Dar apa tare a satirei nu pregetă să înghită lacrimile și... o altă invazie de ploșnițe e surprinsă cu poftă de umor flamand, pentru ca din această invazie impură snobismul să răsară ca o plantă crescută în serele intelectualității scriitorului: lectura picantă din memoriile regilor Franței, cu apropouri care nu-l dezmint pe amatorul de proverbe și de anecdote, pe iubitorul tradiției și al înțelepciunii, căruia incursiunile istorice îi fac aerul mai respirabil. O lectură de Juvenalis, potrivită în cadrul naturii, nu are nimic din ceea ce la Hogaș e obișnuința dascălului de latinește, a citatelor antice, nici amestecul de livresc al prozei de belfer a lui Ioachim Botez. Snobismul în toată deșănțarea lui, cu ceva din morga patricianului crescut la școala subțire grecească...

Încă din *Lupii* se pot desprinde anume manii literare ale lui Dinu Nicodin, acele dialoguri-fluvii cu meandrele nesfârșite, pagini întregi, unde se discută probleme din cele mai diverse, cu lux de nume proprii: Nabucodonosor, Titus, Mahomed, Protagora, Critias, Socrate, Aristotel, Platon, Plotin, Sf.

Augustin, Sf. Toma, Averhoes, Scot Erigen, Malebranche, Descartes, Leibniz, Spinoza, Kant, Spencer, Auguste Comte, Renan etc.! Istoria și religia, sociologia și morala, toate puse la contribuție într-o avalanșă ritmată, eliptică, întreruptă de apropourile în care umoarea proprie scriitorului nu cunoaște nici o frână. Îi place deci și spectacolul tare, macabru sau tragic. În *Revoluția*, acest gust va fi purtat la consecințe extreme și ne va da extraordinare pagini de groază.

Preludiind, așadar, marea operă împlinită în *Revoluția*, cartea *Lupilor* nu e mai puțin de reținut în sine atât ca lecție de stil, cât și ca lucrare satirică.

Dacă ar fi stăruit bănuiala asupra vocației de scriitor a lui Dinu Nicodin, „amatorul“ care se încercase în curioasa proză ritmată a *Lupilor*, preocupările ulterioare ale acestui „estet“, care petrece cu băaturile tari ale limbii românești, au dezlegat misterul. Prin ceea ce a continuat să publice, Dinu Nicodin dovedea nu numai cunoștința exactă a materialului lexical căruia îi dezvăluia puterile obscure, ci și instinctul artistului față de conținuturile durabile ale literaturii.

Mai domoală decât sonoritățile ermetice sau bruscat hexametrice din *Lupii*, chiar curgerea de apă împinsă din munte a *Plimbării pe Olt* era o proză îndeajuns de dificilă, deși frumusețile agitate ale stilului s-au arătat: chinurile limbajului de a se turna în număr de silabe corespunzător simțului prozodic al artistului. În câteva zeci de pagini turistice impregnate de satiră, regiunea se lasă filmată nu atât în peisaje pitorești, care rămân trase în memorie doar cu un contur seismografic, peisaje pierdute în această rapidă succesiune de notații, dar mai cu seamă în individualizarea fluviului ce se abate între stânci, între malurile roase și dure, care răspund undeva unei mori iuți, altundeva unui târg unguresc ori satelor petrecute fantomatic de canoe-ul alungat la vale. Scos din literatura simbolurilor pompierești, Oltul se umple de spume crude, acum mai patetice ca altădată, deși apele și-au păstrat forța brută. Cuvintele acestei proze fluide, surpate de vadul apelor repezi, au mereu savoarea unei stranii sălbaticii, o prospețime care nu acuză nici un viciu livresc (citatele

sunt târâte de curenți și devin spumă nervoasă). Iată cu câtă răceală e descrisă reacția psihologică în fața vestigiului eroic al războiului:

„Pornim pe jos, pe șosea, să vedem ce-i cu Oltul, – ne oprim sub deal, lângă un izvor, curge dintr-un zid de cimitir; deasupra o placă de piatră, poartă în amintirea: Eroilor căzuți în 1916, săpate în litere adânci, sumedenie de nume vii, așezați după rang și căciulă, să-i proslăvească o veșnicie, c-au strâns de la alții bani să facă o cișmea! E bine. Alături, în zid, o scară: trei trepte, o portiță și intri într-o grădiniță frumos îngrijită. Movile puține, cruci rânduite, toate fără de nume. Și încă o scară, o suim. Pe o piatră, o carte deschisă, ah! duioasă gândire, o carte de rugăciune în piatră!

Urcăm și vrem să privim, să știm la ce pagină au împietrit Evanghelia sau ce nume din cei... plecați poartă? O listă întregă! În liniștea morții doar morții s-o-nvețe pe dinafară! Sunt fețe înalte, perfecți, subprefecți și pretori, or fi toți burlaci, căci nu-i pomenește cu nevestele ?

Sunt toți cât or fi știut atunci că se strâng bani de la alții să-i pomenească în veac! Sunt mulți, cartea e mare și toată scrisă cu nume, abia jos, într-un colț e trecut și cel care îngrijește de loc, asta-i mai bine, fie! Câți s-au perindat pe șosea sunt înăuntru, ne prinde o teamă: dac-or mai avea foi, să le întoarcă sau cărți să le-așeze, ne trec și pe noi – ne cărăm în grabă“.

Între două gravări satirice, trecerea nenumită a morții. Fără nici o ostentație, monumentul liric al eroilor s-a înălțat, dincolo de cuvinte, din arhitectura umbrelor. O sugestie proiectată dintr-o propoziție scurtă și înstrăinată în gureșul celorlalte.

De un interes însă cu totul deosebit și deschizând criticului calea adevărată, preocuparea artistică a scriitorului se relevă întregă cu prilejul lui *Aghan*. Povestea mâinii fantastice a fost încercată în două modalități, ce chiar prin tehnica lor deosebită vădesc interesul lui Dinu Nicodin pentru virtualitățile artistice ale prozei, modalități care, la rândul lor, n-au rămas în stadiul laboratorului, ci s-au realizat, fiecare în parte, conform unui alt impuls tehnic.

Întâi, *Aghan* e un poem baladesc, cu un fond muzical atât de pronunțat, încât zbaterile prozei recurg mereu la ritmurile poetice, nu întâmplătoare, fiindcă hexametru din *Lupii* se topește în sacadele consacrate în balada românească de inițiatorul prodigios Coșbuc. Modele pe care le-am transpus în grafica adecvată:

Așa-i răpise pe Zulima,
soția mortului dintâi.
... și ca dintâi a socotit
că-i semn de la Alah!
... Ah! când i-am spus a doua zi
când a aflat și-a priceput!
În spirt cu mirodeniile tari,
păstrată... Mâna lui
... de la ungherul dinspre poartă
pân'la odaia cu divan,
La... mâna din borcan
... Și luni de-a rândul ne-am luptat
și morți (au fost) cu zecile de mii din ambele oștiri.

Sau un exemplu și mai izbitor:

S-a dus *Aghan* trei pași în lături,
să-și bată paloșul pe-o piatră,
să-i facă zimți, și eu priveam
la turcii duși și petrecuți
de spaimă, cum fugeau!

Când acțiunea sporește în intensitate dramatică sau când viziunea se cere îngroșată prin efectul ritmic, proza se convertește la o muzică nouă, biciuită, electrizată:

Geme pământul,
trosnește podu'
se clatină casa,
urlă văzduhu'!
...Pieptu-i o saltă,

povara-l doboară.
Îi strânge grumajii,
cu un deșt îi desface
gura și-i toarnă
pe gât... otrava!
...Colindă noaptea
pe tindă coboară
în beciuri, se zbate-n
dulapuri, su-paturi,
se-ascunde sub scară
...acolo pe sală
stinge lumina.

Putem observa aici și un început de rimare. De fapt, rimarea prozei se generalizează și cuvintele își țin între ele cât mai numeroase fire de păianjen, ca pagina întreagă să devină o masă sonoră, euristică, accentuând tonalitatea baladescă:

Răscoală colbu' să n-o vezi când trece,
Împute locul... de lângă sat,
păcat,
întruna petrece!
Descuie uși și zăvoare,
aține poteca... mioare,
le smulge macatu' de pe picioare,
le trânteste noaptea din pat,
bate cu deștele-n geam,
umblă prin poduri, întră pe geam,
cotrobăie-n casă;
trece prin ușile groase
cât palma
de-a valma.

Pentru rimarea lui Aghan avem cuvintele: divan, arman, borcan, an, ban, buzdugan, iatagan, pelivan, aman. Jocul rimelor interioare în „an“ și „ani“ e evident: „Și cumpărase Aghan, cu

bani peșin, moșie la Miclești. În marginea pădurii-și clădise un han. Acolo ne-am mutat și-am stat opt ani. Noi... trei: Aghan, eu și mâna din borcan“, sau efectele în z și ci, ce:

Trântit pe jos, în sala strâmtă,
zăcea zapciul din Zorleni.

Cât e de stăpân prozatorul pe tehnica ce-o mănuieste, se vede dintr-un foarte frumos vers, în care nu numai ritmul sever și grav, dar mai ales absorbirea în acest ritm a valorii vocalelor în a și â sugerează odihna profundă:

Aghan, gemând, dormea adânc.

Impresia de scufundare pe arcuri largi e remarcabilă. Un alt exemplu ni-l oferă un vers în care ritmurile se alungă în formă de valuri, de „fugă“:

Mâna umflată, sătulă, dormeș...,

unde efectul se produce prin succesiunea vocalelor u și a (ă), spre a se calma plan în acel ea final.

Dacă acestei tehnici atât de intime, a ritmului și a rimei, a ordonării artistice a vocalelor, îi adăugăm știința epică ce stă la baza poemului *Aghan*, se înțelege valoarea acestei opere în cadrul literaturii române.

Tot atât de interesantă însă e nuvela *Ursita*, pe aceeași temă ca și *Aghan*, cu identități numeroase chiar în frază. Autorul îi spune „scenariu“, potrivit în măsura în care evenimentele au o succesiune rapidă, senzațională, captivantă, după modul peliculei, dar tehnica însăși a prozei e mult prea interesantă spre a ne opri numai la virtuțile strict epice ale acestui nou *Aghan*.

Aici se impune în primul rând evocarea romantică a locului și a epocii, nu numai Bosforul balcanic, cuprins altădată de ochii setoși ai lui Panait Istrati, ci și Principatele din vremea războiului Crimeei. Ceea ce era comun între malul Dardanelor și țara de la Dunăre, același Balcan pitoresc, de lenevie și cruzime, cu

acadele și potere, peisaj larg și colorat, peste care stăpâna umbra lui Anton Pann și a lui Nastratin Hogeia. Există la Dinu Nicodin corespondențe cu Ion Barbu, celălalt evocator al panoramei:

Țara vègeha turcità. Pierea o după-amiază...,

cum se deschide perspectiva, înrămată apoi în strofa strălucitoare:

Încolăcite ceasuri: Cu voi nu luați-aminte
Cum, pe răsfrânta buză a mătcii, dinainte,
O spornică mulțime se tencuia-n pereți.
Veneau de toată mâna: prostime, târgoveți,
Derviși cu fața suptă de veghi, aduși de șale,
Pierduși între pufoase și falnice pașale,
Iar ochii tuturoră călătoreau afund...,

firesc apropiată de noua evocare:

„Au ajuns la Sulina.

Oraș turcit. Se vorbea pe-alocurea și românește. Au zăbovit două zile. S-au întâlnit cu un doftor, pe care-l cunoscuse în Stambul. Apoi, cu toții, la hogeia...

Brațul Sfântu-Gheorghe era pe vremea ceea împotmolit, dar răbda vase care nu călcau prea adânc. Au mânat la Galați.

Aici mai mulți greci ca-n Fanar, plin de ei era târgul! Corăbiile multe încărcau porumb, lemne, grăunțe. Altele descărcau: putini de pește sărat, butoaie de untdelemn, măslina, ienibahar, stafide, stămburi, marchidănării, basmale.

Norod amestecat. Unii îmbrăcați în haine negustorești, – albăstrimea; alții cu legături de le înfășurau de trei ori grumajii, – protipendada; apoi mulți în caftane, alții în giubele, în halaturi și cu zulufi. Și aici vorbea lumea că se pregătea muscalul de rezbel mare. Trăncănea cafeneaua și erau cafenele multe. Joc de cărți și de table.

Pe ulița portului, lumea strânsă; căscau gura, se minunau, caraghiozlaşuri; scăpăra unu-n bețe, le rășcuia pe cutie, țășnea flacăra mică din gămălia gălbuie; blejdiți, toți nu mai văzuseră chibrituri! Un turc juca o maimușă. Un năzdrăvan umbra în mâini, cu picioarele furcă. Doi armeni vindeau caramanile. Haimanale multe și oameni de treabă. Forfotă mare și lenevie din belșug! Donițe cu salep, cu bragă, – tăvi cu bigi-bigi, susan, cofeturi, halviță“.

Ritmurile au fost anulate și înlocuite cu sacadarea prozei propriu-zise, scăldată în lumină, cu efecte picturale îndeosebi. Cuvintele nu mai sunt îndrăgite pentru reavănul lor românesc, ci socotite cu măsura greutateii lor istorice, cu puțința de evocare, căutându-se de preferință miezul balcanic după ce a fost desfăcută coaja locală.

În acest stadiu, de absorbire a muzicalității pentru a da rezonanță ecourilor profunde, proza lui Dinu Nicodin și-a câștigat statornicirea, devenind aptă mării construcții epice.

Romanul istoric nu va întârzia să vină.

(*Transilvania*, decembrie 1944 – ianuarie 1945)

ANALIZE ȘI SINTEZE
(1976)

IDEALUL ESTETIC AL OMULUI: ODOBESCU

Dacă scrierea beletristică cea mai sesizantă a lui Alexandru Odobescu ne apare relatarea științifico-literară *Câteva ore la Snagov*, cea mai de seamă lucrare ideologică a sa este articolul succint și dens *Bazele unei literaturi naționale*, elaborat în 1855, adică la o vreme când autorul lui abia ieșea din adolescență: dovadă a unei vocații atât de armonios plenitudinare, ce promova, de altminteri cu desăvârșită conștiință, alături de bine și frumos, concomitența adevărului. În ce constă acest „adevăr“? În impozanta luare în stăpânire, de către precocul Odobescu, prin limpede și riguroasă cugetare, a problemelor generale ale literaturii române de atunci, ca implicație personală a propriului său destin artistic. De remarcant mai întâi concordanța între generalitate și singularitate, firească la un spirit care nu era mânt de geniu, ci de un bun simț nu mai puțin generos și scăpărător. Căci Odobescu gândește la nivelul unor săltate și luminoase locuri comune, însă o face pentru sine, deci cu prospețime creatoare, cu o tinerețe care nu era doar a lui, ci a momentului istoric integrator: „Puterea imaginației, focul expresiei, bogăția închipuirilor sunt daruri ale firei; bunul gust, mulțimea și lămurirea ideilor, curățenia limbei sunt calități ce le dau numai studiul.“ Desigur, el era un „studios“, adică un ins menit, prin toate fibrele alcătuirii sale sufletești, culturii ca unic mediu propice dezvoltării înclinațiilor lui estetice – și înțelegând că bunul gust e condiționat de cultură, pune această la baza literaturii naționale. Cultura artistică, ne spune dânsul, constă în cunoștința limbii în care se scrie, și în „studiul frumoaselor modeluri ale trecutului“. În ce privește cunoștința limbii,

Odobescu își dă seama curajos de greutățile întâmpinate de orice român al vremii sale: literatura națională nu avea clasici, deci nu avea temeuri stabile, de unde fluctuațiile și incertitudinile lingvistice ale fiecăruia. Într-o sintaxă și ea artificială, se turnau anapoda latinisme, italianisme și franțuzisme, pe care el le respinge împreună cu „zicerile“ și formele luate din Scriptură, care la rândul ei le preluase din slavonă; în acest context îl speria ideea că s-ar putea scoate iarăși la modă „eleganțele Fanarului“, părăsite abia de câteva decenii. Potrivnic al latiniștilor și apărător al fondului slav tradițional din lexicul nostru, dar prudent totuși în impunerea de reguli „adevăratei limbi“, care trebuie să se formeze încet și natural, Odobescu recomandă modelul „începuturilor“: limba norodului, a cronicarilor, – cărora li se pot adăuga împrumuturile romanice adaptate gramaticii autohtone, ca să nu se piardă „fizionomia românească“. Și nu se poate ignora faptul că junele Odobescu se conformează întocmai acestor precepte, în scrierea pe care le-o dedică, și care apare deci ca prim document major al concordanțelor sale structurale. Gândind de pe acum asupra limbii ca un artist, o va perfecționa pe măsura personalității lui, îmbogățind-o cu arhaisme ce se mai păstrau în vorbirea părinților și cu terminologie îngrijit culeasă din literatura populară. Va fi un minuțios proces, nu fără primejdia manierismului totuși, după cum o vor arăta *Scenele istorice*, proces a cărui linie ascendentă se va opri însă (probabil sunt riscurile estetice ale „subțiririi“), căci, sub marea și adeseori implicita presiune a latinismului, scrierea lui Odobescu va deveni, mai spre bătrânețe, mată și nesigură, seacă și derutată, lipsită de încordarea atât de rezonantă a maturității, impersonală și obosită. Curios fenomen: pe când dibuirile din scriitura timpurie au încă viață și nu alterează cu nimic farmecul lecturii, scriitura odobesciană târzie *datează* (în 1872, cumpăna latină e totuși viu neclintită într-o frază, în care absolut toate cuvintele vin de la Roma, cu excepția unuia singur, din Elada, însă și acesta prin intermediu romanic: „Asemenea alegațiunii nu pot aduce decât

confuziune în puținele cunoștințe ce avem despre arta la acel popor care închide periodul istoric al anelilor archeologiei noastre“). Ultimul efort notabil, în sens creator, este *Istoria archeologiei* (1877).

Trecând apoi la „frumoasele modeluri ale trecutului“, noul îndrumător își desfășoară vastele cuprinderi culturale aproape exacte și în orice caz bine echilibrate; el respinge producțiile nordice încețoșate sau cele extrem-orientale, exotice, și se îndreaptă cu îndemănare și precizie spre literaturile „clasice“ ale Eladei și Romei, care trebuie „studiate“ deopotrivă în măsura lor perspectivă și în „amănunte“, pe adânci planuri, fiindcă numai ele pot contribui la formarea bunului gust, asigurând temeiul solid al modernității: „moderne“ sunt pe de o parte literaturile *gotice* – sau, mai propriu – *romantice*, patronate de geniul lui Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Milton, Schiller, Byron „și chiar Victor Hugo“, dar caracterizate și prin roadele imaginației „exaltate și întunecate, pline de idei bizare și de fapte îngrozitoare și peste fire“ care în ciuda energiei, a fanteziei lor bogate, a comicei lor viclenii, a gândirii profunde, a sentimentelor nobile și naive, a grațiozității și suavității lor captivante, păcătuiesc prin *formă*, încât fanatismul pentru atari exagerații recente în occident, relevabil de asemeni și la noi, se cere evitat; iar pe de altă parte literatura franceză așa numită clasică, de la Corneille, Racine, La Fontaine, Boileau, La Bossuet și Fenelon, de la Descartes și Pascal la Montesquieu, Voltaire și Rousseau, această literatură clasică franceză nu trebuie prea mult imitată: e preferabil apelul la înseși sursele ei, adică la scriitorii greci și latini. Deoarece, ca simțământ de perfecție formală, în concepție și compunere, ca simplitate ce întreține în minte liniștea și în inimă noblețea, „antichitatea e studiul cel mai folositor pentru un literat“ dornic de a da expresie noilor idei și sensibilității noi a vremurilor în mers, sub impulsul unui alt „duh“. Față de această entelhie clasicistă, cuviincios omniprezentă în paginile „modern“ cumpănite prin trimerile de ordin plastic și muzical

din *Pseudo-kineghetikos*, gustul artistic al lui Odobescu va cunoaște, în timp, remarcabile nuanțări: o dată cu vârsta, ochii săi se apleacă asupra paginilor din *Suflete moarte* de Gogol, iar preferințele-i muzicale îl cheamă spre tetralogia wagneriană, spre *Parsifal*, spre Brahms.

Solidele premise clasiciste (viguros asigurate, sub impulsul pașoptismului, de spiritul democrației antice – acel „spațiu liber“ și acea „simplicitate“ încă din 1851 propuse de admiratorul lui Beethoven drept cadrul propice modernității în artă) nu fac decât să deschidă un mai cuprinzător arc ideologic împlinit de considerațiile asupra *Artelor din România în periodul preistoric* (1872). Importanța acestor considerații vine din împrejurarea că printr-însele se relevă deplin lipsa oricăror înclinații academiste ale clasicismului odobescian, precum și, iarăși, concordanța din structura însăși a ethosului său. Format acum ca arheolog, arheologia constituind plasma densă a culturii lui, Odobescu încearcă să descopere urmele care să lege „geniul clasic al antichității greco-romane și formația aspră a barbarilor cu spiritul care a domnit și domnește încă în estetica poporului nostru“. Producțiile „oricât de monstruoase“, instinctul care îndeamnă pe om să dea o realitate plastică oricăror „elucubrații ale închipuirii sale“ țin și ele de domeniul artei. Dolmenele și menhirele au aceeași sorginte „psihologică“ cu Partenonul; preistoricele ciolane de animale zgâriate cu figuri de urși și de cerbi sunt „frați de cruce“ cu Apollo din Belvedere și Moise al lui Michelangelo. Întrucât, la ieșirea lor din Asia, popoarele care au avut misiunea de a crea sau de a reîmprospăta civilizația europeană (pelasgi și liguri, celți și gaeli, sciți și geți, goți și germani, sarmați și slavoni, unguri și turci) au trecut în mod fatal prin „propileele“ ținuturilor de la gurile Dunării, se impune necesitatea de a investiga relicvele lor, spre a le integra în spiritualitatea națională (nu de altă natură e interesul comun al lui Odobescu și Sadoveanu față de pecenegi). Iată un bine-venit imperialism pe verticală, coroborat cu o concepție *orfică* a „frumosului“; vorbind de

înărurirea benefică pe care sentimentul estetic o are asupra societății și atribuind artelor funcția de „pârghie moralizatoare“ a umanității, Odobescu zice răspicat: „o națiune nu este adevărat mare și civilizată numai când are instituțiuni politice foarte liberale și mijloace de comunicare din cele mai practice, și izvoare active de o bogată producțiune industrială, și chiar spiritele dedate celor mai adânci speculațiuni științifice, pe când îi lipsește cultul *frumosului*“. Dar, în pofida marelui arc întins de la clasicitatea transparent încremenită la tulburătoarele arte barbare (de unde și sensibilitatea pentru *stiluri*), arheologul nu era practic un „modern“, ca Maiorescu: el privea cu o duioșie împinsă până la fascinație spre trecut (Văcăreștii venerați reprezentau „verdeța vârtoasă și nemăestrta cruzime a limbii naționale“ unite cu „docta și mlădiita perfecțiune a elenismului“), – în timp ce criticul junimist năzuia să descifreze viitorul din datele prezentului și ca atare disprețuia și dădăma pe pre-eminescieni. Asemeni lui Bolintineanu și I. L. Caragiale, lui Iorga, lui Sadoveanu, lui Matei Caragiale, lui Gala Galaction sau lui Emanoil Bucuța, autorul gracilei opere de erudiție artistică *Pseudo-kineghetikos* se arată nostalgic atras – deși el era atât de pătruns de clasicității elinești și latine – de aproapele orient mirific: „A pluti pe apă și din singurul adăpost al luntrii a săgeta mistreți pe când auzul îți este răpit de dulcele cântări ale unei armonioase pleiade de zâne acuatice, iată o realitate sasanidă cu mult mai încântătoare decât basmul primejdioaselor sirene ale lui Omer și decât visul amăgitoarei Loreley de pe țărmurile neguroase ale Rinului“; sau „Urma-vom cu ochii cetele nesocotite de arcași și de lănceri, cârdurile nenumărate de zburătoare, turmele nesfârșite de animale ce stau puse la șireag printre ieroglifile templelor egiptene sau pe părții de piatră vâroasă ai palatelor ruinate din Niniva și din Babilon? Ca să vâneze lei și tigri, girafe și gazele, ba chiar iepuri și cocori, faraonii Egiptului, despoții Asiriei și tiranii perși rădicau în picioare ordii și popoare întregi; iar dupe terminarea acelor

năprasnice măceluri, legiuni de zugrăvi și de pietrari erau osândiți ca să așterne pe ziduri, pentru încremenirea viitorimii, toate acele nemărginite epopee vânătoarești care, prin nemilostiva lor monotonie, sperie și obosesc azi ochii călătorului minunat“.

Supus înclinației sale estetice, dar fără o vocație beletristică pe tărâmurile imaginației inventive (situație asupra căreia nu avea nici un dubiu: „în neștiința și în neputința mea de a crea pe desfătătorul câmp al artelor“ – modestie încărcată de înalte resemnări și senin regret), compensat oarecum de preocupările-științifice adiacente, cu mare răspundere susținute, Odobescu și-a devotat, în schimb, creator arheologia, domeniilor înflorite ale cuvântului. Scriind despre *Psaltirea tradusă în românește de diaconul Coresi*: „Ar putea cineva să-și pună îndată întrebarea dacă aceasta e chiar limba românească, astfel cum o vorbeau pământeni, într-unul oarecare din ținuturile românești, cu vreo doi secolii și jumătate înapoi? sau dacă este numai o cercare nedibace a unui străin, puțin cunoscător al graiului obicinuit printre români, și luptându-se trup la trup, fără deprinderi pregătitoare, cu un text slavon adesea turbure și îndoios?“; el plasează întrebările deopotrivă în plan filologic și în inima propriilor sale frământări privind rodnicia artistică a cuvântului de dânsul pipăit și ascultat, spre o intimă desfătare. Subiacent, fraza teoretică odobesciană prevede conștiință și faptă beletristic mântuitoare. Așa cum subsolurile savante la „scenele istorice“ formează o adevărată garnitură ornamentală (spre deosebire de metoda similară, sărac funcțională, în cazul lui Negruzzi sau Asachi). Clarvăzător și judicios, Odobescu invidia nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, epic trepidantă și ager sentențioasă, fără a se gândi că lucrarea lui Negruzzi e poate prea vioaie pentru atâta făptuire încrunțată, și mai cu seamă fără să bănuiască în a sa *Doamnă Chiajnă* virtuți artistice mult mai fecunde pentru urmași, chiar dacă pe făgașul stilului numai. E ostenitoare desigur, prin exces cumulativ ce abia rezistă datorită magiei arheologice a fiecărui cuvânt în parte, această descriere a darurilor domnești:

„ici se vedeau sipeturi de sîdef pline cu ghiordane, cu cercei, cu lefturi de smaragduri, de balașuri, de rubini, de zamfiri; pline de pafale de aur și de matostat, cu coloane și cu sponciuri de mărgean și de mărgăritare, cu surguciuri de briliant; mai colo boccealături de stofă cu așternuturi de agabami, cu primenele de borangic și de filaliu cusute cu bibiluri, cu gevrele și cu brânișoare de beteală cu feregele și binișuri de buhur, de cânăvă și de sevai, cu blănuri de jder, de răs și de samur, cu geanuri și cu tachituri turcești; mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneția, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegias, cu apărători de pene, cu felegene de smalt, cu zarafuri de sârmă, cu tipsii, lighene și ibrice de argint, cu cohale de cleștar de munte, cu linguri de fildeș săpat și cu felurite alte bogății, care de prin toate țările le aduceau venețienii, armenii și ebreii în Țarigrad“: cum ostenitor e și portretul lui Stamate Paleologul: „copilandru, tânăr, frumos, sprâncenat, cu mustața mică și neagră, cu ochi de femeie, cu părul încrețit, nalt, spătos și tras ca prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purtând fustanelă fâlfăindă și strânsă la mijloc, cămașă de filaliu largă-n mâneci și cusută cu bibiluri, colciaci, și cepchen de filendreș stacojiu numa-n fir și-n mărgăritare, fesul la o parte, iminei mici și roșii, ș-apoi la brâu două lungi pistoale ghintuite, lucrate în Veneția numai cu sârmă de argint și cu sîdefuri, și o pală de Taban cu apele negre pe tăiș și cu mâner de pietre scumpe“. Totul este verbal și fără consistență lăuntrică. Filimon va interpreta larg epic terminologia aceasta, ca și Eugen Barbu. Există însă în proza din *Doamna Chiajna* sau *Pseudo-kinighetikos*, în *Câteva ore la Snagov* sau *Istoria Archeologiei* numeroase fericite expresii, țâșnite prin trama aproape pedant cuviincioasă a scriiturii odobesciene, dintre care nu puține strălucesc premonitoriu de aura levantin autohtonă a stilului matein, constituindu-se, la cel mai ridicat preț al acelei „culori locale“, pe care antecesorul o visa mereu, și-o programa și o urmărea cu minuția de orfevru a unui Benvenuto Cellini: „se hrănesc cu o nepregetată ciudă, c-o adâncă zăcășie“;

„ține mintea vegheată“, „mai zăbavnici poate în agerimea duhului, sunt de tineri cuprinși de-o tainică melancolie, de-o îndoioasă sfială“; „mujere capeșă și dăunoasă“; „să-și urască jurata răzbunare“; „clătirile sufletești“: „apele gălbinatice ale unui râu“; „gusturile-mi stătătoare și trândava-mi fire“; „acea fantastică ființă a posomorâtelor visuri păgâne“; „condeiul meu cel smead, molatic, searbăd și spălăcit“; „ordiele simbriate“; „treptele cele mai înjosite și mai degradate ale făcătorilor de rele“; despre Herodot: „Cotiturile bogatei sale memorii și răsfățările plăcutului său stil“; despre Neron: „împărătesc tâlhar“; despre Roma: „În traiul ei falnic și desfătat, în sânul ei aprig la dobândă“. Iată cum concordanța structurală odobesciană realizează, printr-un ideal de clasicitate, alcătuirii stilistice din ordinea morală a răului (nu altfel erau, la Racine, destrămatele pasiuni constrânse de rigorile tragediei). Susținut de mari politețuri intelectuale, Odobescu și-a găsit calmul artistic (atât ca apetență cât și ca lucrare) în „desghinurile archeologice cam șerpuite, cam frânte și cam desmădulate“, cum zice el îndeajuns de prețios arhaizant despre divagațiile-i literaro-științifice: *Poezii Văcărești* sau *Câteva ore la Snagov*, unde fie că urmărește cu deliciu, selectând paginile memorialistice ale *Istoriei prea puternicilor împărași otomani*, destinul și peregrinările diplomaticești ale vornicului Ienăchiță, fie că se preumblă cu degajată pricepere între elemente arhitecturale, fresce, podoabe, obiecte de cult, vestminte, lespezi, acte, trufașe chipuri voievodale și mohorâte mâini princiare spre veșnicie împreunate, nume de egumeni și nenorociri sărmane, el narează și zugrăvește în ton doct și prins de farmec, parcă spre a-și satisface ambiția de a pune la încercare puterile limbii române, deasă din fire și chibzuită din demnitate. Apa cea mai clară în care artistul își contempla figura e de căutat fie în această calmă proză dedicată *Nunților aldobrandine*: „În orice caz, fie sau nu lipsă de mișcare, de cunoștința regulilor perspectivei, de artă în gruparea persoanelor, de exactitudine în amănuntele anatomice, de expresiune

potrivită în fizionomii, pictura despre care atâtea s-au scris și s-au vorbit este o operă care dă o idee cât se poate de avantajoasă despre armonia liniilor și a colorilor în arta antică; în ea domnește acel farmec de cumpătare, acel instinct al perfecțiunii estetice, semne distinctive și nediscutabile ale operelor artistice din antichitate“, fie în proza mai afectivă dedicată privescilor oferite severinenilor de ruinele romane: „Ei, în fiecare zi de la Dumnezeu, văd colo jos la poalele orașului, pe țărnul năsipos al Dunărei, cea surpătură de zid cu masivele-i cărămizi înnegrite și ciuruite de timp, roase și măcinate de umezeală și de mușchi, streajă seculară, care, de optsprezece sute de ani aproape, stă cu ochii țintiți la soția ei de decindea râului, și pare că amândouă împreună duc dorul altor optsprezece ca dănsule, pe cari le-au înghițit treptat apele sub luciul lor limpezii, din momentul când s-a rupt lanțul de zid sau de lemn ce le uneau odinioară toate într-o singură și uriașă clădire.

Dar ce alt a putut oare să fi fost acea minunată clădire, dacă nu chiar podul cel mai presus de toate lăudat de întreaga antichitate, pe care îl așternuse peste Istru marele arhitect Apollodor din Damasc, ca să împlinească cugetarea măreață și voința neînfricată a gloriosului împărat...“ (starea sufletească în care a fost concepută *Istoria Archeologiei* era poate asemănătoare celei din care s-au născut unele opere ale lui Claude Lorrain sau ale lui Poussin). Rezerva lui Odobescu față de completa secularizare a mănăstirilor închinată se explică prin poziția lui de estet, mai îndărătnică decât aprinsele învățături sociale primite de la idolul său Bălcescu; îndelunga și pompoasa reconstituire științifică numită *Le Tresor de Pétroussa* rămâne oarecum pentru noi o la fel de studiosă imaginată operă, ca și *Salammbô* pentru francezi.

**UN MARE PROZATOR
ȘI UN MARE DRAMATURG:
NICOLAE IORGA**

Om de știință, cu realizări în domeniul literaturii, ce țin mai degrabă de felul personalității, decât de ostelile veleitarului, Nicolae Iorga seamănă oarecum în această privință cu Ernest Renan, romancierul, memorialistul și dramaturgul, și, asemenea aceluși gânditor care profetiza asupra *Viitorului Științei*, el a convertit beletristic numeroase pagini din operele sale teoretice. Firește, deosebiri între cei doi scriitori sunt totuși considerabile, și ajunge să compari stilul fluid și simplu al lui Renan cu stilul întortochiat și spasmodic al istoricului Iorga, pentru a te convinge de aceasta.

Cum preocuparea pentru istorie este esențială spiritualității lui Nicolae Iorga, lucrările sale de ordin literar *apărând* ca fericite derivații ale acestei fundamentale înclinări, detectarea valorilor estetice ale creației lui începe mai întâi chiar în zona operei istorice, unde ele se oferă în stare brută. Descifrând deci stilul scriitorului Iorga în paginile istoricului, izbutești poate să te apropii mai lesne de artist, adică de un spirit care ia contact cu lumea pe cale estetică. Firește, perspectiva întregului efort creator al scriitorului nu trebuie să lipsească nici o clipă din această întreprindere, fie doar și implicit, și astfel ți se impune de la bun început constatarea că, deși viziunea teoretică a lumii, proprie omului de știință presupune în primul rând o cât mai mare economie și rigoare a mijloacelor expresive, de natură ascetică, – la Nicolae Iorga stilul istoricului pare mai spontan, mai senzual necontrolat decât al literatului. Mai multă ordine stilistică și – ceea ce se arată cu deosebire grăitor – mai mare claritate expresivă găsim în versurile dramei *Sfântul Francisc*, decât în

paginile *Istoriei românilor*, în care „inspirația” stilistică joacă mare rol. E ca și cum tumultul personalității istoricului s-ar fi calmat în exercitarea creativității literare pure. Căci există la acest geniu diform, fascinant monstruos prin personalitatea sa exacerbată, o sete de formă, de echilibru și seninătate, atât în sens subiectiv cât și obiectiv, sete niciodată cu puțință de astâmpărat din cauza imposibilității omului de știință Iorga de a se situa în planul teoriei.

Plin de patos, dar susținut de ecourile morale pătrunzătoare, ca de un concret caloric al spiritului, acest stil romantic poartă reminiscențe din patetismul eminescian al *Scrisorii a III-a*: același idealism etic, aceeași înflăcărare în fața personajelor și faptelor trecutului, care, transfigurate verbal, devin colosale și totuși păstrează din real huma generică a apartenenței la „neam”.

Uneori, în spontaneitatea sa, stilul acesta, cu perioade meandrice, formate din aglomerări de circumstanțiale și relative, este stufos și încâlcit, și totuși pulsând de o viață intensă, seismograf al temperamentului spectaculos al autorului, al psihologiei lui complicate, cu timidități ciudate și adânci, cu izbucniri vehemente, cu fulgerări și duișii, cu dragoste și ură, aruncând osânda cuvintelor asupra faptelor istorice și a făptuitorilor lor, cu pătimașă iubire de țară, cu iritabilă demnitate, cu bătrânească înțelegere a neputinței omenești, cu naivă stupoare în fața tragicului uman, cu ochiul spiritului lacom deschis spre faptele de cultură, cu degetul întins spre chipul și duhul personajelor care populează istoria. Iată această proză istorică în sinuozitatea, în vitalitatea ei fizică și morală: „Câteva povestiri, pe care le va preface apoi, în cea mai strălucitoare formă arhaisantă a Renașterii, italianul mutat în Polonia, concetățeanul lui Pippo, Philippus Callimachus, un Buonaccorsi, povestiri, dintre care una, tot a unui italian, Andrea di Palagio, ne arată în ce fel s-a dezvoltat lupta care era ca și câștigată, când, repetându-se greșelile de la Nicopol, pe care singur Vlad-vodă

le-ar fi știut arăta, bălanul Vladislav se aruncă – puțin înconjurat de oameni ușori, asupra elementului celui mai rezistent al unei armate admirabil organizate. Calul alunecă și un ienicer, aruncându-se, tăie acest cap frumos fără a ști al cui este. Recunoscut și pus în vârful unei suliți, el înseamnă simbolul însuși al unei complete înfrângeri, pe care o urmă disolvarea disperată a unei puternice oștiri, sigură că nimic nu poate să-i reziste. Scopul marelui asalt al grupului polon fusese să arate că biruința e a regelui însuși și, pe lângă aceasta, nu a mănunchiului de români adus de voievodul ban, și al acestei mândre nobilimi pe care nenorocitul rege o adusese în țara lui de origine. Neputincios, Hunyadi privi, cu moartea în inimă, neînchipuitul desastru“.

Fără îndoială, la Nicolae Iorga stilul slujește viziunea faptelor istorice, cu lumina și umbra lor, el redă multilateralitatea și perspectivitatea lucrului istoric.

Întoarcerea în trecut fiind la Nicolae Iorga o consecință a vocației sale romantice, viziunea trecutului istoric constituindu-se primordial estetic, și nu teoretic, se poate afirma că opera omului de știință Iorga este într-un fel flora dezlănțuită din sâmburii estetice prețioși. Căci poligraful tentacular care a fost dramaturgul și memorialistul, savantul și gazetarul, rămâne pentru noi și pentru veacurile viitoare, înainte de toate, un artist a cărui operă trebuie pusă în lumină, explorând cu răbdare ținuturile parcă mereu virgine ale acestei poligrafii, pentru ca sute și sute de pagini măiestrite să fie astfel strânse laolaltă, și să ne redea, curat și mai viu scilpitor, rodul străduințelor scriitorului.

În teatru așadar, fie că e vorba de versuri sau de proză, intervine la Nicolae Iorga duhul orânduiri și al construcției clare, al formulărilor esențiale. În miile de versuri ce curg ca un fluviu neîntrerupt, identic cu sine, prin zeci de drame, nu este loc pentru metafore ori silnicii lingvistic-estetice, deoarece limpezimea și măsura trebuie să facă din aceste versuri un material expresiv care prin însăși simplitatea lui îi asigură o maximă eficacitate

dramatică. E o raritate ca un personaj al lui Iorga să vorbească *înflorit* (împăratul Mihail despre frumosul său curtean, Teofob): „În capul tău cel tânăr aud privighetori“. Marele preot iudeu cuvântează *firesc*: „S-or duce toți în țărna din care-au răsărit / S-or cufunda-n noroiul ruinelor plouate / Și-n flacăra cetății arzând s-or mistui. / Din marmora sfărmată de-a barbarilor spadă / Țărani și-or face casa, vite s-or adăpa, / Melci vor mânji cu bale buzele minunate, / Va bâzâi albina-n urechi ce nu aud, / Dar va trăi Iehova în veci, și noi cu dânsul...“. Iar patriarhul răsturnat Fotie monologhează în acest fel, pe țărmul armenesc al Pontului Euxin: „Tu spui, o mare largă, ce toate le răsfrângi / În ape: cer albastru și nori porniți la luptă / Și soare care arde și stele ce sclipsesc. / Ce este viața însăși, cu tot ce-n ea se schimbă, / Venind tot de aiurea, iar noi gândim că e / În ea voința noastră ce poate să aleagă / Din ce printr-însa trece în jocul necurmat / Al zilelor. Nu este al tău tot orizontul, / Dar tu-l ai înaintea întreg: privești în el / Precum privești în bolta aceasta-a tainelor... / Așa e și un suflet de om cum l-am avut. / O, ce n-a fost într-însul și spre ce înălțimi / Nu am privit cu ochii aceștia, plini de dor, / Odată, azi de lacrimi, de ceața bătrâneții, / Cât nici un rând de carte nu pot să mai petrec. / Și singură ești veșnic... Ce-ți pasă de corăbii... / O urmă taie-o clipă și iarăși s-a pierdut, / De-ai zice niciodată că n-au trecut pe valuri. / Iar tu rămâi cu tine și strigi, și plângi, și chemi“.

Se pot surprinde reminiscențe heliadești: „Arhangheli sunt în ceruri, cu îngeri mii de mii, / Și săbii minunate le strălucesc în mână: / O singură mișcare, – și lumea ar pieri! – / Dar tatăl cel din Ceruri e păstrător de pace, / Și iubitor de oameni, și cruțător de vieți: / Al lui este județul, căci viața-i doar o umbră / Menită lin să treacă, pierind în veșnicii“ (Mitropolitul Eftimie către Mihai Viteazul) sau corespondențe eminesciene, în atari viziuni mitice ori quasi mitice (*Povestea magului călător în stele*): „Dar, dacă e departe de noi Iehovah însuși, / De e bătrân ca vremea și singur el și trist, / Dacă vorbește numai la cărturari în schisme, / De ce

n-ar fi pe lume și-un Dumnezeu mai tânăr, / Mai blând și mai aproape de noi? Cum să ajungem / Până la înălțimea cerească, bieți de noi?" (Maria Magdalena despre Isus) sau „Nu-i bôlnav cum se zice de altul dintre oameni. / Căci boală, sănătate, nu i se potrivesc. / E altceva: dintr-însul se duce vлага vieții, / Ca apa care seacă-n pustiul blăstămat, / Nu doară că o suge prin raza-i soarele, / Ci fiindcă din adâncul lor démonii și-o iau / Ca să nu se păstreze puterea de rodire“ (despre Alexandru, în Babilon) sau (meditația lui Brâncoveanu, în temnița din Edicule) „În razele de soare muri Vodă Matei, / Ce-a fost pentru ai țării mai mult ca un părinte. / Bătrân era ca mine, și viața-i era grea, / Cum a ajuns să-mi fie de mult și mie însumi, / Și nu avea în juru-i copiii care-i am, / Iar Doamna lui, săraca, de mult era țărăină, / Oștirea lui cea veche ca dușman îl privea, / Și-n toată boerimea nu mai găsea credința... / Ce trist putea să-i fie sfârșitul, dar, în schimb / Era lumină-n juru-i și-al primăverii soare, / Și a crezut că merge la îngeri, sus, în Rai, / Să afle pe părinții plecați mai înainte...“ sau (*Mureșanu, Memento mori*) „Acolo unde păsări măiestre cântă-n crâng / Și lei cu-ariپی ne-așteaptă-n păduri nestrăbătute“ (un curtean al lui Alexandru cel Mare); și iarăși, altundeva (vorbește Mihai), retorică *Scrisorii a III-a*: „Târgoviștea e plină de ieniceri beți, / Și hoți, și muieratici, de cămătari ca Iuda, / De pleava păcătoasă din vechiul Țarigrad. / Stăpâni pe avere, pe trupuri și pe cinste: / Bisericile noastre petrecere le sunt, / Și vin sunând din săbii la sfânta liturghie, / Ca să vâneze jertfe și pradă pentru nopți... / Ajuns-au pân-la mine, zăbrelele sunt rupte, / Fereștile sfărmate, altarul pângărit, / Odăjdiile rupte, odoarele prădate, / Și am găsit acuma, prin cărciume purtat, / Potirul cel de aur din care-al tău părinte / Luă împărțășirea în ultimul lui ceas“. O retorică în stil sublim (Mihai Viteazul, când i se prezintă capul lui Andrei Báthory): „Vestmându-ți de-ngropare, marama ciobănească, / Sicriul tău de rege, o tavă de-mprumut“, proprie lui Iorga, cel care știe a se condensa sentențios-gnomic: „Crezând că iau Domnia, mi-am pus cătușe-n mâni“ sau „Nu e sfârșit în

racla de aur și mătasă / Acel care în leagăn de lemn gol s-a născut“ sau „O taină-i este viața, și-n ea nimic nu poate / S-ajungă fără taină la bunul său sfârșit“ sau „Nu te grăbi cu vorba, când fapta nu-i aproape“.

Există, în teatrul lui Iorga, trei zone distincte. Prima cuprinde din păcate aproape exclusiv drame ratate (*Moartea lui Alexandru, Moartea lui Asur, Sângele lui Minos*), interesante însă prin concepția lor poetică, făcând punte între lirismul eminescian și cel blagian: preocuparea față de htonic și demoniac, față de zeii „vechi“, răsturnați de cei „noi“, ai mitologiei clasice. Divinităților „occidentale“ le sunt opuși de către dramaturg pe de o parte zeii asiatici, iar pe altă parte zeii primitivi dintr-o lume de oieri (cei ai Thraciei macedonene de pildă, ai munților care au fost leagăn și poporului român). Din această zonă se ridică, bogată în însăși poezia ei, *Cassandra* (în pofida ratării din final: Cassandra e în sfârșit crezută de troienii, cărora le servește, ce-i drept, acum, o profeție mincinoasă). O altă zonă o constituie piesele istorice realizate, care sunt fie drame ale puterii (*Regele Cristina, Un biet moșneag și-un doge, Contra patriei, Doamna lui Ieremia*), unde scriitorul se adresează cu patos și mare priză morală unui destin, unui moment de cumpănă în conștiință, unei lumi istorice semnificative); fie ale conjuncturii istorice personale sau obiective (*Un domn pribeag, Cantemir bătrânul, Tudor Vladimirescu*). Și în fine zona pieselor spiritualiste, de asemenea realizate (*Catapeteasma ruptă-n două, Isus, Sfântul Francisc, O ultimă rază, Fratele păgân, Gheorghe Lazăr*). Mai cu seamă în această zonă, datorită sensibilității lui estetice medievale, Nicolae Iorga se situează la apogeul dramaturgiei sale. Patriarhul Photios e un personaj de rară complexitate: într-însul se adună ostașul de neam imperial și curteanul bizantin, gânditorul format la școala filozofiei antice și personalitatea instituțională; el înfruntă deopotrivă un împărat ușuratec, un alt împărat, fanatic al puterii, și papalitatea. În *O ultimă rază* problemele adânci ale artei transpar strălucitor prin ideea poetică neo-platoniciană a dramei.

Aceste piese sunt capodopere ale teatrului românesc, iar Photios și Duccio di Buoninsegna devin uluitoare personaje ale literaturii noastre. Dramă în proză (ca și *Tudor Vladimirescu*: scriitură riguroasă și plină de nerv, refuzând pitorescul de epocă), o proză realist-extatică adeseori, *Gheorghe Lazăr* e pereche cu *Avram Iancu* al lui Blaga (Lazăr, către negustorul Lambru, în Viena amenințată de Napoleon: „Jupâne, știi multe d-ta... Alegi un postav din alt postav, cunoști un ban bun dintr-un ban rău, și un mușteriu adevărat îl deosebești de unul care te înșală... Dar sufletul omului, acela nu-l judeci după păr, nu-l suni pe teighea și nici nu-l prinzi din ochi, cum prinzi interesul...”).

Nu-l știi nici eu poate pe al meu... D-ta de unde să-l știi? <aprin>.

Și, orice ar fi, eu merg aiurea. Aici nu încap... Orașul e mare, dar nu răsuflă... Văzduhul e plin de moarte... Cei de supt pietre sunt stăpâni; noi vânturăm cenușa lor... Mi-s striviți umerii de câteva veacuri pe care nu eu le-am trăit... Vreau lumină, vreau aer, vreau mișcare, vreau faptă; pricepeți voi: vreau faptă... Ori mă împușcă aștia, căci o să le-o spun în față, numai să mă întrebe, o să le-o spun cum vi-o spun, ori trec la ăla... Trec... <se oprește>.

Și ce greu mi-e să trec... Și nu pentru Viena... E pentru prostia care e încă în mine și se vede că n-am omorât-o întreagă...“).

Prin teatrul lui Nicolae Iorga, dramaturgia românească își dezvoltă o tradiție temeinică, spre Lucian Blaga și Radu Stanca.

Departate de orice filozofie a istoriei (a respins, și în acest sens, pe Xenopol), autorul *Catapetesmei ruptă-n două* (încercând să filozofeze totuși, la bătrânețe, în conferințele închinată semanticei morale românești, pe marginea unor cuvinte ca „minte“ și „cuminte“, „sfânt“ și „sfințenie“, „înțelegere“, „pricepere“ și „înțelepciune“ – încercare reluată mai amplu în zilele noastre de C. Noica), Iorga a gândit însă asupra obiectului său de studiu, deși în spațiul mai limitat și mai sporadic al prelegerilor universitare inaugurale sau al prefețelor la *Essai de*

synthèse de l'histoire de l'humanité ori *Istoriologia umană*. O gândire care se cere neapărat pusă în legătură cu dramaturgia istoricului (așa cum temeurile *Cunoașterii luciferice* explică dramaturgia filozofului Blaga).

Concepând istoria ca *teatru*, Iorga impune elementelor ei caracteristice să fie integrate într-o *construcție dinamică*: „E vorba doar de *tragedia acestui neam omenesc* și în ea, dacă sunt *scene care expun*, sunt și *acte care duc mai departe conflictul*“ și mai departe: „În tragedia ateniană din când în când se aude zvonul corului: el comentează, el judecă. Istoricul îndeplinește acest rol“. Scrierile istorice trebuie să fie literare în „formă“, dar și în structura lor interioară, spre a constitui o veritabilă *resurrecție* a viului *uman* din trecut; deoarece nu se reproduc niciodată întocmai, „divina lor originalitate“ fiind fără sfârșit, domeniul faptelor istorice nu ține de știință, comprehensiunea istorică realizându-se nu prin *legi*, ci prin *termeni de comparație*: „M-am oprit asupra oricărui eveniment, oricărei situații, oricărei psihologii, ca și cum întâia oară ar fi fost vorba de dănsule. Am căutat a *convorbi* cu el și cu ei *fără interpret*, și astfel socot că nu o dată le-am smuls măcar o parte dintr-o taină pe care, întreagă, n-o vor destăinui nimănui“. Tocmai din cauză că istoria este „un fel de *vis poetica*“, înțelegerea faptelor ce o alcătuiesc fiind „creațiune“, adică „*acel dar pe care Grecii îl numeau poiesis*“, istoricului i se cere să aibă puteri de vizionarism și chiar divinație (istoria trebuie să *vadă*; când cade capul lui Brâncoveanu, trebuie să curgă sânge), individualitatea marcată și ironie („viața are ea însăși un element de ironie, care singură o face suportabilă pentru sine și agreabilă pentru alții“), lucrul lui săvârșindu-se sub impulsul *talentului*, al *naturii sale de artist* (fantezia reproductivă a istoricului dispune de bogatul material lexic și simțul pentru sunetul frazei). Aceste idei le formulează Iorga și statistic, zicând că istoria e formată 20% din document, adică bun simț și logică, iar 80% din interpretare, adică din „poezie curată“.

Dacă istoricul este atras de misterioasa diversitate a materialului ce i se oferă, el supune, artistic, acest material, prin

unitatea viziunii sale (la Iorga, unitatea înseamnă esența frumosului). În unitatea lor, românii îi apar astfel ca moștenitori ai civilizației geometrice tracice, ca alcătuitori ai unei forme politice care ar fi putut rămâne, alături de gali, element de filtrare a migrațiilor barbare, de n-ar fi fost distrusă de Traian, ca păstrători, în tipare rurale, ai tradițiilor noi, romane, creatori ai unei orânduiri de libertate țărănească, ai unui stat original, ce și-a păstrat autonomia, după norme bizantine, în organismul, roman de fapt, al imperiului turcesc. Năzuința spre unitate, în viziunile istorice, îl determină deopotrivă pe Iorga să urmărească unitatea în universalitate: istoria românilor trebuie bazată pe istoria Europei orientale, și, întrucât asupra răsăritului s-a exercitat influența apusului, – de asemeni prin istoria Europei occidentale; de unde necesitatea marilor sinteze: *Istoria imperiului bizantin*, *Istoria imperiului otoman*, *Încercarea de sinteză a istoriei umanității și Istorilogia umană*. El vede Persia și Macedonia, fiecare la rândul său, ca imperii universale ale antichității (nu există un Egipt, o Chaldeie, o Asirie, o Grecia), pe care le-a continuat imperiul roman (și sub forma sa bizantină); iar Evul Mediu se caracterizează în primul rând prin strădania de a reconstitui, pe plan creștin, imperiul universal roman (*ordo romanus*).

Pentru aceste viziuni universaliste, concepute ca *sinteze vii*, Iorga convoacă, după propriile sale precepte, un cât mai mare număr de personaje (ceea ce înseamnă, în ideea lui, o cât mai mare acumulare de *umanitate*), față de un cât mai mic număr de date. Drept consecință, viziunile pot fi lesne debordate. În *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, spre a explica influența polonă asupra culturii în Moldova, istoricul literar resuscitează din documente prăfuite nume și nume de fiice și fii de domn, de boieri și boieroaice care au hălăduit prin țara vecină ori s-au înrudit cu oameni de acolo. Iar în *O viață de om*, numeroasele pagini consacrate frământărilor politice la care a asistat și la care a participat politicianul-istoric nu reușesc să dea o imagine

limpede a vremii și faptelor: sutele de personaje invocate aproape nu au contur. În această privință, comparația cu *Istoria contemporană a României* a lui Maiorescu pune și mai mult în evidență avantajele distanțării subiective față de viață, care transformă și opera în intrinsece rigori artistic viabile. Ceea ce rezistă, în *O viață de om*, este impresia *globală* culeasă de pe o sută de pagini aici, de pe o sută de pagini dincolo; nonconformismul elevului Iorga, de la cursurile primare la universitate, înăuntrul școlilor pe care a fost silit să le urmeze – veritabilă aversiune de contestatar; pasiunea lucrului fortuit, prin călătoriile de-a lungul și de-a latul continentului european sau pe drumuri autohtone, cu bogat rod de documente strănse în cărți, referitoare la „pretendenți domnești“, la negustori, la fapte și personaje importante; haosul în care a căzut armata și țara după declanșarea ostilităților, în 1916; dezastrul din Moldova, în 1917–1918; dragostea pentru Veneția; „ostenelile“ autorului, pentru a se instala în acea viață, în acea lume, pe care ochiul istoricului nu izbutește s-o ordoneze. Doar o singură dată, „ostenelile“ acestea se clarifică artistic, și doar pe plan strict formal, într-o exemplară frază caracteristică, proprie personalității celui ce a ticluit-o: „Când atentatul de la Senat, cu morții pe care i-a lăsat pe scânduri, a venit tocmai la timp ca să îndreptățească o politică de teroare, care, pentru a fi efectivă, cere altfel de «pumni», și, la spatele lor, altfel de minți și altfel de merite, când am fost întâmpinat de urletele majorității, care avea aerul că vrea să se arunce asupra mea pentru că indicasem între vinovățiile pentru crimă politica de sfidare și de prigonire în care totdeauna clocesc comploturile, când, apoi, ziarul meu a fost târât la cenzură ca un organ al anarhiei și supus tăieturilor de condei ale unui neînțelegător pățimaș, dornic de a-și crea merite față de stăpân, s-a văzut din nou că, față de ce ajunseseam a fi prin ostenelele mele, astfel de metode, care nici măcar nu jignesc, căci, și în politică, orice lovire are puterea înălțimii de la care pleacă, nu pot avea nici un efect asupra unei acțiuni de opoziție în care,

cum s-a vădit din atitudinea mea ulterioară față de aceeași oameni, nu aduceam ură, ci numai pasiunea de a împiedica răul ce s-ar putea face țării“.

Din puzderia figurilor care populează *O viață de om* aproape nimeni nu trăiește artistic prin faptele, prin psihologia, prin caracterul sau prin fizicul său. Câțiva numai, pâlpâie de viață, prin atitudinea, destul de pulverizată, a memorialistului față de ei. Carol I, Maiorescu, Ionel Brătianu, prin antipatia mai mult sau mai puțin disimulată a celui ce se considera mereu jignit de lipsa lor de condescendență față de dânsul (ura lui Iorga față de Stere – „stafia sinistră a lui Constantin Stere“ –, nu-l învie totuși); pentru Aurel C. Popovici, manifestă înțelegere precaută; pentru Nicolae Filipescu declarată simpatie; pentru Al. Constantinescu, ironică îngăduință; pentru viitorul Carol II, reiterată slăbiciune. De la Take Ionescu la Octavian Goga, de la Vintilă Brătianu la doctorul Lupu, de la Alexandru Vaida la C. Argetoianu, de la P.P. Carp la Iuliu Maniu, lumea politică se prezintă ca o viermuială inextricabilă sau ca o veninoasă moluscă generală, în care se cuprinde, fără să vrea, prin chiar fatalitatea viziunii sale, aici confuză și meschină, istoricul însuși, jenant vanitosul și maladiv irascibilul om politic.

Mult mai creator și mai sensibil la restricțiile de ordin artistic, scriitorul își dă măsura în panegirice și în publicistica jurnalistică. Portretele constrânse din vasta serie *Oameni cari au fost* sunt adeseori memorabile. Aici, o proză densă și înfrânată, ca să devie bronz, convertește patosul simțirii și retorica conjuncturii, pentru ca stilul nobil să triumfe. Deși aceste portrete suferă de lipsa psihologiei, un înalt simț al destinului și istoriei le substanțializează prin etos. Acum, istoricul iartă cu sublimitate, nu numai pătruns de „ironia vieții“, dar și de grandoarea deșertăciunii. Titu Maiorescu și Alexandru Marghiloman (e adevărat că panegiricul acestuia datează dinainte de apariția *Memoriilor* sale!) se bucură de același condei magnificent ca și D.A. Sturdza. B.P. Hașdeu, căruia i se trimiseseră atâtea săgeți

înainte, devine – *tel qu'en lui-même* – o nepieritoare mască a demoniei spiritului, a superbiei și individualismului. Iosif Vulcan întruchipează, nu fără duios humor, modestia blândă și generoasă. Bun ministru și administrator, Vasile Lascăr devine un ideal „caracter“. Vânzător de țară cu condeii, Critobul din Imbros se transfigurează în *statuie* negativă. Reduse la nivelul publicistic, portretul moral-literar al lui Anton Pann sau cel al lui Odobescu sunt mult mai convingătoare decât studiile critice din tinerețe închinată lui Alexandrescu sau Creangă. Nu întâmplător, portretele panegirice, ardente stilistic, dar ireale din unghiul de vedere al vieții, recurg la termeni din specia „destin“, „tragic“, „tragedie“, „moarte“. Prea vital pentru contemporani, prea timid în gândire pentru analiză, Nicolae Iorga era menit să *vadă* numai în universul umbrelor și numai prin *cuvinte*. Nimeni până la el nu a formulat cu atâta pregnanță poezia lui Bolintineanu (presimțind și pe Macedonski, de care versurile debutantului Iorga au fost puternic influențate): „Bolintineanu, ca toți eroii lui tăiați grosolan, colorați tare și încăierăți sălbatec“. Dar din atâta putere expresivă, din atâta operă istorică și publicistică, probabil că, literar, va rezista cel mai bine, ca un corpus solid închegat și organic, teatrul lui Iorga, în marginile încăpătoare a vreo treisprezece drame (ceea ce e considerabil). Restul imens, oricâte porțiale ecouri prelungi ar avea, nu constituie decât eșafodajul impresionant al acestui corpus dramaturgic, sau mirajul în neîntreruptă dispersiune al unei personalități.

C. STERE SAU IMPOSIBILITATEA ADAPTĂRII

Alături de *Istoria contemporană a României* a lui Titu Maiorescu sau de *Cum am devenit huligan* a lui Mihail Sebastian, *Preludiile* lui C. Stere se înscriu în literatura noastră printre acele cărți de natură istoric-ideologică, de semnificație morală, care se impun ca opere ce asigură prin ele însele un loc singular și important autorilor în spiritualitatea română. Bine concepute și precis conturate în ansamblul lor, ca un pamflet de nedesmințită rigoare ideatică, la nivelul demnității umane, *Preludiile* lui C. Stere se impun nu numai drept rechizitoriu al Partidului Național Țărănesc și al politicianismului vremii, integrând portretul etic-psihologic ferm trasat al președintelui Iuliu Maniu împreună cu autoportretul implicit al nenorocosului său colaborator și adversar, dar și drept o carte pasionant scrisă, de o valoare stilistică exemplară, cu o terminologie exactă, densă și fluentă, reflectând în cel mai înalt grad personalitatea omului, gânditorului și artistului ce a elaborat-o – de unde și, chiar dacă am ignora adevărul istoric la care face apel, puterea ei de captatie și convingere. Căci ea răsfrânge deopotrivă un ideolog complex, măiestrit dominându-și intelectualitatea, și o sensibilitate profundă, original strunită în expresia ei. Deoarece *Preludiile* preced o vastă întreprindere epică, acel roman-fluviu oricum grandios, dar inegal atât în concepție cât și în scriitura sa, *În preajma revoluției*, se înțelege în parte regretul contemporanilor pentru faptul că memorialistul a cedat locul romancierului. În parte doar, fiindcă pe de alta, chiar împrejurarea că ultimele volume ale eposului vizau evenimente și personalități luate prea afectiv din cronica timpului devenea deranjantă. Mai puțin

deranjantă se arată totuși pentru noi, departe situați de respectivele evenimente și personalități, această împrejurare. Fără a-l absolvi întru totul, artistic, pe Stere, de patima dizolvantă a paginilor sale de roman dedicate conviețuitorilor săi între care și cu care a luptat pe pământul românesc, noi ne aflăm în situația de a constata că citim acele pagini cu mai multă înțelegere estetică și că le putem mai lesne explica locul în totalitatea operei epice. Minora relatare, în cel mai bun caz înduioșătoare sau relevantă pentru ideologul poporanist, *Patru zile în Ardeal* (e adevărat că premerg cu decenii marele roman și nu-l prevestesc în nici un fel) nu suferă comparație cu portretele oricât de scăzute și schilodite de venin, din *Ciubărești*, din *În ajun*.

S-au apreciat de unii, cu competență desigur, dar în mod prea ostentativ, calitățile descriptive dovedite de Stere în trăirea colosalului naturii, a primordialității puterilor incontroleabile: tundra siberiană, aurora boreală. Comparativ cu ideea și cuprinderea umană a romanului său, aceste admirabile calități cad însă pe un plan secundar. În totalitatea sa, *În preajma revoluției* se prezintă ca produsul uman al unei colosale ambiții (provenind dintr-un complex de superioritate compensativ dezvoltat cu vremea), în destul de largă măsură acoperită de reușita operei. Disertând despre Tolstoi – nu fără a menționa că în *Anna Karenina* există peste 900 de tipuri – Stere mărturisește că îl impresionează la genialul autor rus „*chiar massa de creațiune*”: „Tolstoi, nu numai că știe ca nimeni altul să facă să trăiască *mulțimile*, care formează cadrul viu în care se desfășoară acțiunea romanului, dar între eroii lui de avanscenă și mulțimea anonimă, dar plină de viață, din fund, el însuși întotdeauna un popor întreg de tipuri și personaje într-o perspectivă ce se pierde în infinit și se confundă pe nesimțite în masă”. Se ascunde poate în aceste consemnări, de pe la 1900, un propriu program inconștient al viitorului romancier, care trecuse deja prin *acele* mulțimi, făcuse parte din ele, ca personaj real. De aici încolo trebuie judecat scriitorul Stere, căruia nicidecum nu i se poate

reproșa preferința epice de ficțiune față de memorialistică, atunci când, creator el însuși de *mulțimi* de tipuri (și aici fără îndoială nu-l întrece nimeni din literatura română), a plăzduit probabil cel mai interesant, mai apropiat omenește, mai simpatic erou din proza noastră, pe Vania Răutu. Și o dreaptă judecată cere ca, în aprecierea estetică a romanului, să facem cu desăvârșire abstracție de datele biografice ale autorului, față cu personajul cu care de obicei e identificat. Meritul excepțional al scriitorului stă în faptul că perenitatea lui Vania Răutu, *realitatea* lui sunt mai certe în conștiința noastră decât istoricitatea modelului său.

În structura romanului se desprind ușor trei straturi, chiar dacă uneori ele se întretaie. Primul e stratul familial, dominat de bătrânul Iorgu Răutu, soția sa, Smaragda Theodorovna și nepoata acesteia, Natalia Chirilovna; mulțimile sunt boierii provinciali, țărănimea, frații, colegii și profesorii copilului Vania. Teza, adică apropierea sufletească a lui Vania de cei umili și oropsiți, e cu delicatețe îngropată în expunerea, analiza și motivarea dramei conjugale a părinților. Stilul și realismul stratului familial denotă o anumită vetustitate: ne aflăm parcă într-un excelent roman realist românesc, scris prin anii 60 ai secolului trecut, în cazul că un astfel de roman ar fi fost atunci cu puțință (cunoștințele psihanalitice ale scriitorului, în dureroasa perspectivă din care pătrunde în tainele sensibilității Smaragdei Theodorovna, nu alterează impresia). Intitulându-și volumul care narează întoarcerea spre țară, spre un ideal liric național, *Nostalgii*, Stere ne dezvăluie fără să vrea sensul adevărat al romanului său, care s-a născut într-adevăr dintr-o fundamentală *nostalgie* (și dintr-un impact, cum vor arăta volumele finale), dar nostalgia îndreptată nu spre idealul viitorului, ci al trecutului. Deocamdată, stratul familial se structurează pe nostalgia fundamentală după mama inițial refuzată și a cărei implacabilă repulsie, manifestă de-a lungul unei vieți întregi, față de fiul ei Vania, e surprinsă cu acel ochi candid și generos, care contribuie

esențial la farmecul personajului perpetuu al romanului. Al doilea strat al eposului îl constituie mișcarea și lumea revoluționară în care intră pentru mai bine de un deceniu, adolescentul Vania. Nostalgia imanentă acestui strat e punctată de personajele feminine care, fie că eteric sau violent revoluționare, fie că de o senzualitate naturală în chiar frustritatea ei, apar, sub pana scriitorului, aureolate de goetheana viziune a lui *Das Ewig-Weibliche* (expresie obsesiv citată pe parcursul romanului): tovarășul Undina, Tatiana, Fany Perlov, Maria Culiceva, Aculina, Avdotia, Lisaveta, prințesa Lirca, toate coroborate cu iubirile reale, pe pământul strămoșesc: Ilenuța, Ivonna, Elisa. Amestecul de bogată neîmplinire, de împlinire niciodată unind deplin romanticul cu naturalul, de dorință fulgurant sălbatică și puritate morală ale lui Vania, sub zodia eternă a profundeii lui afectivități naive, se constituie în particularitatea virilă a *eroului*. Dar trama cea mai deasă a acestui strat se formează prin existența revoluționară și tipurile care o încarnează. Închisorile țariste, pohodul, etapele, mediul nesfârșit al deportației siberiene, de la Ural la miazănoaptea fluviului Obi și la marginile dinspre China, plămădesc, dincolo de diversitatea peisajelor fizice, un peisaj moral de o bogăție coplesitoare, fascinant, deși ne situăm în tărâmul penitenței infernale. Critic și avertizat în ce privește ideile și oamenii, căci e prea inteligent și prea cult, Vania Răutu îmbrățișează lumea revoluționarilor, din care nobil și orgolios face parte, cu o simpatie ce se transmite irezistibil cititorului. Realismul românesc nu cunoaște o operă în care afectivitatea scriitorului să fie mai prezentă și în același timp artistic mai obiectivă. Între represiunile țariste care au început cu arestarea lui Vania la Chișinău și cele din vremea revoluției din 1905, redată în toată grozăvia lor prin ochii unui *participant*, se deschide universul siberian definibil numai (în privirile *eroului*) prin grandoarea-i morală și psihologică. Numărul covârșitor al *tipurilor*, de la scara cea mai de sus, a politicilor, la cea a localnicilor, a ocnașilor de

rând sau a administrației represive, cu toată fidelitatea diferențierii chiar în sânul fiecărei categorii în parte, aproape dispare, fiindcă se contopește într-un întreg social ce-și pierde până și caracterul de a fi aparte. Firește, alături de natura cosmică, alături de rețeaua clar expusă de autor a conspirației continue, culminând în dezbaterile ideologice din hrube, din temnițe, din saloane nobiliare penitente (precum cele de la Krasnoiarsk), pitorescul acestor tipuri împrumută peste tot ceva din *colosalul* general. Nu mai interesează în fond că e vorba de tovarășul Prudens sau de Artamon Danilov, de Colea Sajin sau de Moise Roitman, de Vasile Giurilă, de profetul Eliseev, de baroneasa și baronul Ingelström, de Mazurin sau de Mehmet, lista putând fi amplificată cu egal folos – interesul acoperă suma individualităților care își trăiesc viața intensă, fragmentar tangențială întregului dar indestructibil solidară cu el, adică, încă o dată, cu *revoluția*, cu spiritul revoluției. Și, prin Vania Răutu, prin peripețiile lui neîntrerupte în anii de luptă politică nestingherită de penitențele grozav impuse, spiritul revoluției se menține pururi prezent, cu neștirbita lui măreție și cu vraja lui, care dă Siberiei ceva din feeria, din beția desăvârșitei libertăți lăuntrice umane. Imensitatea spațiului exterior s-a transpus în imensitatea spațiului interior; dar spațiul siberian nu este decât cealaltă față a spațiului rusesc, pe care autocrația țaristă îl sancționa sadic, de unde și incomensurabilitatea revoluției ruse. Chiar în romanul său, Stere știe aceasta: „Rusul, zice el, întotdeauna vede și simte, se poate spune, în *cadrul mondial*“... „și un intelectual revoluționar, ca și cel mai umil muncitor, aderat la mișcare, *simte* – chiar dacă nu-și dă seama – că rezultatele acțiunii lui, succesul sau înfrângerea, nu se vor mărgini numai la hotarul împărăției, ci vor avea repercusiuni asupra istoriei mondiale“.

Format deci la și în școala revoluționarismului rusesc, adică într-un cadru mondial, în care activitatea lui era de prim ordin, cu toate că pe fondul (și acesta însă *mondial*) al *mulțimilor*, Vania

Răutu avea să cunoască, o dată cu trecerea graniței, impactul decisiv pentru destinul eroului; impact care va crea, sub forma romanului, corpul cel mai vibrant și mai zguduitor al nostalgiilor sale: nostalgia tinereții lui de revoluționar, de participant la o sensibilitate și o conștiință universală. În mica Românie, prevăzută cu o constituție burghez-democratică ultra avansată (libertatea absolută a presei, deputați socialiști în parlament), el descoperă totuși, repede, o societate suprapusă frivolă cum nu se mai poate, eminent reprezentată de politicieni fără scrupule și fără idealuri cumpănite și înalte, o civilizație mai mult vestimentară și cu înșelătoare aparențe instituționale, ascunzând o uluitoare mentalitate orientală, și o extrem de întinsă clasă țărănească, mai mizeră și mai oprimată decât oriunde în Europa: totul i se înfățișa meschin și degradant. La moartea lui Ibsen, el va zice: «Dacă bonetele albe ale matroanelor noastre sunt mai puțin cromolite, ca în patriarhalul Skjean, jiletcele „stâlpilor societății“ noastre sunt și mai vaste, luând proporțiile unui halat oriental. În calea înălțării individualității omenești la noi se îmbină „pruderia“ occidentală, cu „lasă-mă să te las orientala“». Comentând o ediție din 1910 a *Călătoriei* lui Dinicu Golescu, va compara ca *impact* Valahia vremii (1825) cu Europa civilizată – unde se pun problemele *omului* civilizată. E adevărat că pentru eroul romanului *În preajma revoluției* impactul era *à rebours*, căci el venea dintr-o Rusie suprem retrogradă, ca stat, într-o Românie europeană a „libertăților“; impactul era însă cu atât mai monstruos. O mărturisește de altfel, în *Uraganul*: „În Țară, Răutu se simțea tot mai mult ca eroul din romanele utopice, care peste noapte se trezește pe altă planetă“... „Cum oare în vecinătatea imediată a unei erupțiuni cosmice o țară își poate păstra în dosul unui pârâiaș mălos seninătatea apelor de baltă, neîncrețite de nici o adiere?“ România din epoca venirii în țară a lui Vania, semăna oarecum cu Franța lui Louis-Philippe, în care își începea cariera Lucien Leuwen: domnia capitalismului financiar, înlocuit abia după 1848 de capitalismul industrial; o lume politică frivolă și

coruptă, moravuri electorale detestabile. Chiar puritatea (timiditatea) erotică și naivitatea morală a lui Lucien au ceva din candoarea (de astă dată activă) a lui Vania – (Lucien Leuwen, fiul unui bancher – Vania era fiu de boier –, e dat afară din școala Politehnică, din pricina ideilor sale republicane, saint-simoniste, elevii rebeli ai acestei școli considerându-se un fel de „decembriști“ francezi). Însă Franța anilor 30 de atunci purta cu sine totuși moștenirile unui trecut *mondial*, printre care și o foarte mare Revoluție, pe când la noi *forma fără fond* era absolută și Caragiale întrevăzuse realul grotescului ei. Volumele dedicate activității politice din țară a lui Vania Răutu se cer prin urmare considerate prin prizma impactului și satira lor ca o criză a eroului. Ele alcătuiesc cel de al treilea strat în structura eposului. *Numărul* tipurilor corespunde și acum ambiției tolstoiene a scriitorului. Totuși *massa* lor („simțindu-se îmbătrânit de *massa* vieții trăite“ spune despre sine Vania, în *Uraganul*) nu se mai constituie din *nostalgie*. Dacă timpul a început acțiunea sa de a estompa stânjeneala cu care au fost întâmpinate de către critici și cititori, personaje ca Nitza Vasilescu, Aurel Crășneanu, Cristophor Arghir, Alexe Themistocle sau Ciorbadgioglu, dacă Miron Osmali (presupus Caragiale) se arată azi nu mai puțin verosimil ca atâtea *tipuri* siberiene, care își vor păstra în veci ascunsă pentru noi adevărata lor identitate, un singur fapt rămâne în schimb grăitor: când Vania, spre sfârșitul romanului, își reia activitatea revoluționară, la Odesa, în 1905, adică atunci când puterile *nostalgiei* reapar, cel de al doilea strat al romanului, indiferent celui de al treilea, se impune cu precădere. Să fie aceasta răzbunarea destinului, care nu iartă lui Vania Răutu faptul de a fi părăsit revoluția pură, de a fi trădat-o?

În exemplarele *Preludii* (1930), unde C. Stere și-a calificat prin echilibrul gândirii sale darurile de memorialist, el formulează, compensatoriu față de adversarii comilitoni, de astă dată pe planul exclusiv al teoriei, ideea ce Vania o *simțise* în

roman: „în Rusia și cel mai umil muncitor simte instinctiv că, dacă acțiunea îi va triumfa în țara lui, ea va avea cea mai adâncă repercusiune asupra vieții omenirii. Pentru acest motiv, un revoluționar rus totdeauna se simte pe arena istoriei mondiale; și cu atât mai multă putere apasă asupra conștiinței sale răspunderea morală pentru acțiunea-i politică“. Repetarea acestei idei, atât în *Preludii* cât și în romanul *În preajma revoluției*, și de astă dată în stilul mai ferm al pamfletului ideologic, stil superior celui din proza narativă, ca și cum ar fi vorba de un text ulterior, mai matur, e semnificativă deoarece dă cheia înțelegerii depline a scriitorului: unitatea impactului și a nostalgiei, înțelese ca factori determinanți ai operei sale.

În literatura română, bogăției inumane a universului epic bengescian îi răspunde bogăția umană a prozei lui C. Stere. Iată de ce, spre deosebire de prima, aceasta din urmă poate fi sintetizată într-un unic personaj, care asemeni lui Julien Sorel sau prințului Mășchin, câștigă valențele unui simbol. Vania Răutu și-a desăvârșit misiunea, dacă a izbutit să se contrapună umbrelor lui Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Lică Trubadurul sau Iancu Urmatecu.

MIRCEA ELIADE SAU DE LA FANTASTIC LA ONIRIC

Mircea Eliade se explică, adică mai exact își explică *fantasticul*, apărând el însuși ca personaj, în două mici povestiri: *Adio!... și Podul*. Dar „personajul“ Mircea Eliade nu este autorul de literatură fantastică, ci savantul, autorul lucrărilor strict științifice *Le Mythe de l'éternel retour* și *Traité d'histoire des religions*. Iată, din *Adio!...*, un citat foarte semnificativ (se referă la epoca modernă, ce stă sub pecetea gândirii lui Nietzsche, care „pe la 1880–1882“ a proclamat „pentru întâia oară moartea lui Dumnezeu“): „Pentru dumneavoastră, care faceți parte din elita societății occidentale moderne, Dumnezeu a murit de mai bine de 80 de ani. În concepția autorului, cortina se lasă o singură dată, ați înțeles când. Nu când moare un om, căci nu oamenii constituie obiectul Istoriei religiilor. Ci când moare Dumnezeu, sau un Dumnezeu, cum vreți s-o luați. În orice caz, în ce privește Dumnezeul dumneavoastră, moartea lui a fost deja proclamată, de aceea cortina a fost lăsată înainte ca dumneavoastră să fi pătruns în sală...“ Acest avertisment introduce în literatura lui Mircea Eliade pe lângă *realul estetic* (stratul ontologic specific operelor de artă, cum spune N. Hartmann, stratul în care, de pildă, Anna Karenina și Vronski își au *existența* lor proprie), dar prin însuși faptul creației literare – în cazul autorului nostru compus din *realul imaginar al naturalismului și realul imaginar al irealității magice sau onirice – conștiința științifică* a profesorului de istorie a religiilor. După cum îl putem cunoaște astăzi din *Amintirile* sale, Mircea Eliade a manifestat încă din adolescență o prodigioasă curiozitate științifică, specializată cu timpul în domeniile ocultismului, miturilor și religiilor. Paralel, totuși,

imaginația sa, la fel de prodigioasă ca facultate estetică însă, l-a împins în domeniul creației literare, unde *opera* s-a constituit cu aceeași vigoare. Dar dacă această operă beletristică, nutrită de elementele spiritualiste proprii preocupărilor științifice ale autorului ei, s-a născut din conștiința nietzscheană că „Dumnezeu a murit“, dacă spiritul științific a distrus *in nuce* realitatea magică a elementelor respective, originara lor putere de irradiație (păstrată în poemele și teatrul lui Claudel sau Blaga, de pildă, sau vie, altădată, în romanele lui Balzac, în lirismul goethean), n-a izbucnit oare de aici un conflict între materialul artistic dat și *atitudinea* scriitorului față de el? În mărturisirile cu caracter autobiografic, autorul *Șarpelui*, deși recunoaște influența cunoștințelor savantului asupra orientării literaturii, ține să precizeze libertatea artistică pe care și-a îngăduit-o și impus-o în cadrul acestei influențe. Mai semnificativ apare însă avertismentul citat mai sus (și desprins dintr-un text beletristic pur!), indicând limpede și ostentativ împrejurarea că avem de-a face cu o literatură născută sub zodia „morții lui Dumnezeu“. Și e și mai grăitor faptul că scriitorul a ținut să-i dea o formă ironic-estetică.

În *Podul*, unde prezența savantului, indialogului, specialistului în istoria religiilor ni se semnalează printre meandrele, prin pânzăria inextricabilă a unei narațiuni onirice, unde reapar nu mai puțin curios și semnificativ nume de personaje și locuri din alte povestiri ale lui Mircea Eliade (Emanuel, Prajan, Vladimir, Zamfirescu, strada Preoteselor) și unde simbolul *podului* e la fel de explicit ca și simbolul *cortinei* din *Adio!...*, întâlnim următoarea viziune, în ea însăși explicitară: „Treceam astă-primăvară pe strada Domniței. Văd ieșind dintr-o curte un locotenent de roșiori. Am încremenit pe marginea trotuarului privindu-l. Era atât de frumos, încât despre el nu se putea vorbi decât în termeni de teologie negativă. Zâmbeam. Așa ar trebui să-l descrie cineva, îmi spuneam. Să întrebuițeze și alt limbaj decât cel de toate zilele. Limbajul teologiei, bunăoară, sau

al metafizicii îmi spuneam: un locotenent de roșiori, prezentat în termeni de teologie negativă, constituie în el însuși un mister, un paradox. *Coincidentia oppositorum*, ar fi spus Nicola din Cusa. Îmi plăcea cum gândeam. Mă înălțasem dintr-o dată într-altă lume, pătrundeam într-un univers de esențe-arhetipuri. Zâmbeam fericit...". Și peste câteva pagini: „Să-l vezi trecând călare către casă în amurg, frumos ca un luceafăr, și totuși detașat, rănit, să auzi pașii calului pe covorul de frunze veștede când lumina scade pe nesimțite și se aprind felinarele, se aprind lămpile cu gaz, și să te întrebi atunci: la ce bun? ce sens mai pot avea toate acestea? de ce ne-am născut dacă nu-l putem înțelege, dacă nu-l putem recunoaște?” Nu este greu, firește, să descoperi în viziunea locotenentului de roșiori din povestirea lui Mircea Eliade imaginea eminescianului Hyperion; dar nu ca simbol într-o alegorie, ci ca o expresie a unei problematici a realului, așa cum e ea pusă într-o imagine naturalistă, spre deosebire de model, naturalistă fiindcă *ritualul* care deschide perspectiva lumii spiritului pur ține de ordinea comunului, banalului (deasupra sticlei de vin): „Ei bine, domnilor, vă asigur că există o ieșire. Dar, evident, pe alt plan. Și aș îndrăzni să precizez: pe un plan al *irealului*. Ați înțeles la ce fac aluzie: numerele negative, paradoxul, în fond negația care neagă negația, și te scoate din nou la lumină chiar în clipa în care tu, biet om lipsit de imaginație, te socotești prins pentru vecie în acel sarcofag de piatră, închis în cripta aceea strâmtă, înghețată din inima muntelui. Ați înțeles acum de ce locotenentul destupă a doua sticlă de vin. V-am dat cheia: gândiți-vă la istoria religiilor, la ceea ce aș putea numi taina primei repetiții, la misterul acestei expresii: *a doua oară*, adică născut a doua oară, renăscut, înviat din morți, într-un cuvânt *născut în lumea spiritului*“. Importanța textelor citate din *Podul* vine din posibilitatea suprapunerii celor două personaje: Hyperion și locotenentul de roșiori, căci eminescianul „mort frumos cu ochii vii“ e din substanța „termenilor de teologie negativă“ și, în ciuda pauperului simbol pozitiv conferit de poet

(„geniul“), calitatea sa primordială rămâne irecognoscibilitatea. („Pentru mintea noastră – citim în *Podul* – realitatea ultimă, *ființa*, e un mister, și eu definesc misterul ceea ce nu putem recunoaște, ceea ce este irecognoscibil.“) Dar, prin *coincidentia oppositorum*, prin coincidența ființei cu ne-ființa, Mircea Eliade aduce pe Hyperion din nelume în lume, fără a-i știrbi misterul: „Când a înțeles că *atman* e identic cu *brahman*, locotenentul a înțeles că a murit pentru lume, căci s-a trezit deodată detașat de tot și de toate, și, deși această moarte însemna libertatea lui, el era, așa cum prea bine spun indienii, un mort în viață, și, așa cum se întâmplă în asemenea cazuri-limită, uneori simți viața, dar alteori simți mai degrabă moartea, și într-un asemenea moment locotenentul s-a întrebat dacă nu există vreo ieșire. Și, evident, exista o ieșire. Trebuia să moară *a doua oară* și să redevină ceea ce fusese la început, locotenent de roșiori, continuând totuși (căci aci stă paradoxul coincidenței *oppositorum*) să rămână ce izbutise să devină prin *Upanișade*: *atman-brahman*“. Iată o idee și o terminologie care ar fi fost o desfătare pentru Eminescu, cel ce trăia în mirajul filozofiei indice. În plus, cu o rezolvare artistică pe care *Luceafărul* său n-a izbutit-o. Și nici Mircea Eliade până la o anume treaptă a evoluției sale literare. Deoarece între *conștiința* științifică activă, proclamată în formula nietzscheană din *Adio!...*, și proza onirică (incluzând problematica acestei rezolvări) din *Podul*, se cascadează prăpastia modalităților artistice diferite, de la *Domnișoara Christina* la *Șarpele* și *La Țigănci*, de la *Nopti la Serampore* la același *Pod*.

Inițial, *fantasticul* din nuvela *Un om mare* constă dintr-o ruptură patologică în planul *realului*: inginerul Eugen Cucoaneș, suferind de macranthropie, devine uriaș, mai înalt ca pădurile, și, copleșit de boala lui nenorocită, se retrage în munți, unde rătăcește gol. Vizitat acolo de prietenul său (naratorul) și de fosta sa logodnică, el le scrie cu dificultate pe o tablă (graiul nemaifiind omenește inteligibil) cuvintele: „*E bine*“. Urmează această pagină de dialog și descriere: «,— În ce sens e bine? strigai eu. Te

simți mai liniștit? Vezi lumea cu alți ochi? Vezi lucruri pe care noi nu le putem vedea?... La toate aceste întrebări, strigate cu o supremă încordare și mai mult ghicite, se mulțumi să-mi zâmbescă și să-mi arate, cu un braț ridicat visător, cerul. Reluai întrebările. – Spune-ne, totuși, ce vezi, ce simți, ce înțelegi! Spune-ne dacă există Dumnezeu și ce-ar trebui să facem ca să-l cunoaștem noi! Spune-ne dacă viața continuă după moarte și cum să ne pregătim pentru ea. *Spune-ne ceva!*... Prietenul meu îmi arată atunci din nou cele scrise pe tablă și, cu o izbucnire de bucurie, ridică brațele către cer și începu să ne vorbească. Răsunau văile la cuvintele lui. Era ca prevestirea unei furtuni, tremurau copacii și se plecau crengile. Leonora închisese speriată ochii și noi toți ne făcuserăm parcă mai mărunți decât păream că suntem. Dar în mine, cu toată teroarea, stăpânea dorința de a ajunge până la el și a afla tainele pe care le cunoștea acum. Am așteptat să înceteze și am scris pe tablă o altă întrebare: „Ce este acolo?“. Am scris cu majuscule ca să poată citi cu mai multă ușurință. Eugen păru puțin plictisit de străduințele mele, dar, deschizând palma ca să-i dau bucata de cretă, se așeză din nou la lucru. După câteva minute îmi arătă: „*Totul este!*“ Înălța brațele către cer, îndreptându-le apoi către pământ, către munți și văi. Mă arătă pe mine, zâmbind, o arătă pe Leonora. pe șofer, apoi bătu vesel camioneta cu latul mâinii și începu să râdă. Îl priveam tustrei în neștire. Văzându-ne cum stăm acolo nepricepuți, se depărtă de noi și rupse dintr-un copac o creangă. Apoi, cu atenție, smulse din ea trei rămurele verzi și ni le întinse, pe rând, la fiecare. Le-am luat cu mare teamă, parcă am fi ghicit, ca prin vis, că ni se dezvăluie o cutremurătoare taină.“» Întreaga scenă e văzută și considerată de un spirit romantic. Urieșenia apare ca o reintegrare în natură, ca o reprimordializare a omului, care redobândește facultățile de a comunica cu *totul* ale vârstei de aur. Întrebările naratorului, ca și răspunsurile macrantropului, merg într-*acolo*. Doar că irumperea în realul desacralizat a acestui *altceva* e *terifiantă*. Și, în pofida vestirii transmise prin

intermediul ramurilor verzi, fenomenul rămâne în sine malefic, demoniac din cauza monstruosului, patologicului, teratologicului sub semnul cărora se manifestă. Inocența și seninătatea dintâi, redobândite pe această cale natural-*aberantă*, nu sunt rodul unui *miracol*, ci manifestări fantastice. Fiindcă ruptura din planul realului nu a desființat realul în nici o parte a sa. Ceea ce pare a se fi rupt de real nu a devenit ireal, ci un alt real; fantasticul s-a creat prin încălcarea *normelor* realului și nu prin abolirea realului însuși. Iar ceea ce ne interesează pe noi acum este caracterul *romantic* al textului de mai sus, care ne trimite, împreună cu alte forme de fantastic, la puternica influență eminesciană asupra prozei de tinerețe a lui Mircea Eliade. Într-adevăr, prin narațiuni ca *Domnișoara Christina*, *Șarpele*, *Secretul doctorului Honigberger* și *Nopti la Serampore*, trece, mărturisit adesea, *fantasticul* eminescian din *Luceafărul*, din *Strigoii*, din *Sărmanul Dionis*, din *Cezara*. Or, cum influența lui Eminescu asupra lui Mircea Eliade nu ridică numai o simplă problemă de surse, de ascendență literară, ci se arată a fi o problemă de modalitate a realizării fantasticului în proza scriitorului conștient de a-și realiza opera sub zodia „*morții lui Dumnezeu*“, ea trebuie cercetată în această lumină.

S-a mai observat că *Domnișoara Christina* reia tema *Luceafărului* (cu deosebirea că un bărbat este ispitit, în noua împrejurare, de duhul unei moarte). S-a mai observat că în acest roman fantasticul se instalează treptat, dar rapid în narațiune, de la atmosfera generală până la declanșarea brutală a evenimentelor demoniace, întrepătrunderea realului cu irealul fiind realizată de scriitor cu o știință epică remarcabilă prin contrapunctul perfect, în acțiune, al personajelor purtătoare de demoni (toate femeii) cu cele determinate să-l înfrunte (toți bărbații). Dacă însă tema poemei lui Eminescu e dată în chiar ideea romanului, inserțiunea versurilor din *Luceafărul* și *Strigoii*, ca și a unor fraze din *Sărmanul Dionis*, are funcția precisă de a transpune noile plâsmuiri epice în *vraja* lirismului eminescian, cu

puterea sa malefic-incantatorie. Când doamna Moscu recită Sandei versurile poetului, perspectiva în fantastic se deschide la fel de larg ca și prin rostirile eminesciene nocturne ale Christinei.

Întorcându-ne la avertismentul savantului, personaj din *Adio!...*, putem, prin urmare, presupune că, lipsit el însuși de *credință estetică*, deoarece, prin chiar atitudinea sa științifică față de temă, i-a abolit puterea de iradiație magică, autorul *Domnișoarei Christina* a reintrodus irealul viu în narațiune, remagicizând tema cu ajutorul textelor eminesciene direct reproduse, texte încărcate de vrajă autentică.

Modernizat, motivul *Cezarei* reappare în *Șarpele*. Instaurarea fantasticului e de astă dată mult mai lentă, dar și mai subtilă epic, prin crearea unui personaj realist, seducător (în sens viril), dar mai mult dubios decât misterios: Andronic. Acesta acționează la început prin inteligență, pregătind minuțios terenul pentru magie (jocul noaptea în pădure, povestea feroasă din pivnița mănăstirii). Dar pseudomagia din scena descântării șarpelui nu depășește, în ciuda multiplelor simboluri implicite actului prin știință, semnificația epică a reprezentării unui caz de hipnoză colectivă. Cu atât mai meritoriu este jocul autorului cu subconștientul personajelor sale în timpul somnului lor, care, tot ca la romantici, dar în mod deliberat, devine o plasmă unică, generală, un plan ascuns pe care se înșiră *somnurile* reunite, întrepătrunse, deși diferențiate. Peste hipnotica fugă nocturnă a Dorinei apoi în insulă, ca și peste boccacesca descoperire a celor doi amanți dormind goi, îmbrățișați, în zori, plutește greaua umbră paradizică din *Cezara*: umbră eminesciană mai magică decât practicile simpatice și mistificatoare ale lui Andronic și constituindu-se de asemenea ca o modalitate pur estetică (analogie, comparație): magicul real, împlântat în fantastic.

Doctorul Zerlendi din *Secretul doctorului Honigberger* și Suren Bose din *Noptile la Serampore* practică prin rafinate și superioare mijloace oculte aceeași reducere la voința proprie a timpului și spațiului, ca și *naivul* Dionis. Prevenit de jurnalul

intim al lui Zerlendi pe care îl descifrează, naratorul din *Secretul doctorului Honigberger* nu trăiește nici o clipă sentimentul înfricoșător al alterității realului, la trecerea autorului aceluși jurnal spre Shambala, adică spre tărâmul fericit al spiritualității curate. Acest sentiment ră sare doar în clipa când naratorul și, o dată cu el, cititorul constată invazia irealului în real prin faptul de a fi participat, de a fi intrat și ieșit într-un și dintr-un spațiu și timp *moarte* fără nici un drept, adică fără dreptul demoniac pe care însăși practica magiei îl poate da sârmanului Dionis, lui Zerlendi sau lui Bose.

Oricum, în *Domnișoara Christina*, în *Secretul doctorului Honigberger* și în *Nopti la Serampore*, fantasticul se produce prin contactul și întrepătrunderea realului cu irealul, a lumii vii cu lumea morților, ca în versurile și proza lui Eminescu, după cum în toate aceste opere literare, ca și în *Șarpele*, opere create sub semnul conștiinței „morții lui Dumnezeu“, deci a contactului exclusiv științific (obiectiv) cu misterul, magicul, adică *irealul viu*, provine, ca prezență activă, doar din directă sau analogica manifestare a vrăjii eminesciene într-însele. Așa cum am remarcat însă, un element nou apare în *Secretul doctorului Honigberger*: sentimentul alterității realului din finalul povestirii semnaleză o prezență magică „autentică“ (subiectivă).

Scurtele nuvele *Douăsprezece mii de capete de vite* și *Ghicitor în pietre* alcătuiesc, împreună cu desăvârșit grava povestire *La țigănci*, zona onirică, reluată și explicitată în *Podul*.

Într-adevăr, ca într-un vis acum, aparența realului nu semnifică nimic altceva decât această aparență, prin care nu se manifestă decât *irealul*. Irealul a invadat și a anulat complet realul, căruia i se substituie, fără ca jocul cu „aparența“ să împietzeze asupra deplinei sale înstăpâniri. Gavrilescu, personajul din *La țigănci*, nu poate ieși din irealul căruia îi aparține pentru totdeauna. Nu poate *ieși* nu numai fiindcă e un personaj mediocru, fără destin (el n-a existat nici în viață, așa cum nu există nici în moarte, cu toate apelurile morții de a-l determina să

existe într-însa: a avea destin înseamnă a-ți perpetua existența dincolo de limitele vieții), ci fiindcă de fapt omului nu i se poate oferi nici o ieșire. Prin repetiție, locotenentul de roșiori pare totuși să iasă, revenind din morți ca locotenent de roșiori, datorită coincidenței *oppositorum*. Dar această ieșire e o biată iluzie, deoarece *coincidentia oppositorum* implică persistența mortului, a spectrului în frumusețea lui pentru viață redobândită. În literatura onirică, visul (cu toate libertățile și constrângerile încărcăturii lui de simboluri) nu poate fi depășit: a povesti un vis înseamnă a ieși din vis. În literatura onirică, visul nu se povestește de către cel treaz, ci se trăiește ca atare în propria sa sferă, în irealitatea iremediabilă: o irealitate care nu se comunică prin faptul că păstrează aparențele realului, deranjate doar de posibilitățile infinite, *fantastice*, la care e supus. Specifică literaturii onirice este însă împrejurarea că realul se oglindește în ireal, această oglindă arătându-i o față a sa, pe care fără ea n-ar cunoaște-o. În *Dans le labyrinthe* sau *L'année dernière à Marienbad* ale lui Alain Robbe-Grillet, oniricul se manifestă ca atare.

La Mircea Eliade, oniricul semnifică literar depășirea conștiinței savantului că „Dumnezeu a murit“ prin renunțarea la hierofaniile luate în considerație ca obiecte desacralizate și tratate distanțat estetic; într-o lume profană, visul iradiază încă magia sa, și astfel, spre deosebire de *Domnișoara Christina* sau de *Nopti la Serampore*, *La țigănci* și *Podul* nu mai recurg la magia eminesciană, fiindu-și magic suficiente. Desigur, ceea ce se întâmplă cu Iancu Gore din *Douăsprezece mii de capete de vite*, cu Emanuel din *Ghicitor în pietre*, cu Gavrilescu din *La țigănci* ține nu de starea de vis, ci este pătrundere în *celălalt* spațiu și timp, la fel de iremediabil ca și visul. Dar această pătrundere definitivă în ireal impune tehnica literaturii onirice. Totul se *întâmplă ca într-un vis*, ba și mai grav, mai apăsător și mai înfricoșător decât coșmarul. Și la această treaptă a literaturii sale resacralizate, omul de știință, autorul *Istoriei religiilor*, care știe că „Dumnezeu a murit“ și care s-a îndepărtat de romantismul

literar, poate readuce și reconfirma, fără primejdii pentru literatură, pe savant în textura prozei beletristice: *Podul* amestecă fără nici un prejudiciu discuțiile teoretice cu situațiile onirice. *Upanișadele*, ca elemente științifice clasate, conviețuiesc în irealul căruia îi aparțin deopotrivă, prin repetiții metodice halucinante, locotenentul de roșiori *destupând a doua sticlă de vin* ori fetița citind bătrânei dintr-o carte. Alcătuit din materia ireală a lui Hyperion, locotenentul de roșiori nu mai are menirea de a transfera vraja eminesciană într-o lume des-magicizată, ci de a sublima, prin contrast, propria vrajă a noului univers.

GIB MIHĂESCU SAU PARADOXIILE NATURALISMULUI

Cine pornește la cercetarea operei lui Gib Mihăescu trebuie să treacă prin terenul îndeajuns de vast și de neplăcut pentru zăbavă al nuvelisticii lui; o nuvelistică specifică prin ceea ce a rezultat din ea, fiind deopotrivă semnificativă prin puterea autorului de a o depăși în chiar tematica și modalitatea ei. O psihologie inferioară și abuzivă domnește aici, provenind dintr-un rău naturalism, în care aplicația perseverentă la cazurile insolite nu merge către *absurdul* ce se integrează perfect în natura umană, ca un dat al său propriu, ci către *aberantul* care, îngrijorându-ne doar, nu ne revelează nimic asupra naturii noastre. Căci demența în sine, manifestarea bio-psihologică a aberantului, e opacă, e o lume de porți închise, prielnică întrebărilor noastre de ordin spiritual doar prin analogie. Rămânând cerc închis, psihopatologia își pierde valențele spirituale, și în mâinile neprecaute ale scriitorului, prin forța lucrurilor diletant în materie și dispus a da frâu liber imaginației sale, rătăcește printre enormități. Cazul de histerie tratat de *medicul* Arthur Schnitzler, în povestirea *Fräulein Else*, comportă interes în primul rând datorită virtuților estetice ale monologului interior. Iar prudența (măiestria) artistică a lui Andreev, obținută prin sinteza formală dintre naturalism și simbolism, garantează eficiența sondajelor sale umane. Autorul *Anfisei* parcurge etapele tragicei senzualități ale unui Kostomarov cu aceeași aplicație profesională (literară) cu care doctorul în medicină Kerjentev din *Ideea* își macerează în conștiință „nebunia“. El e

nu mai puțin riguros în realismul iluminat al nuvelei *Povestea celor șapte spânzurați* precum și în fantasticul străveziu al *Poveștii unui necunoscut (EI)*, fiindcă, paradoxal, tocmai depășirea tematicii îl obligă la respectiva rigurozitate. Ce a putut să determine tradiția predecesorului rus în gândirea lui Gib Mihăescu, se poate desprinde comparând *Abisul* lui Andreev, adică oribila trezire erotică a tânărului romantic Nemovețki, cu momentele erotice provocate de groază din *Vedenia*, *Brațul Andromedei* sau *Femeia de ciocolată*: pe de o parte contrastul dintre puritate și abjecție, contrast inclus în corolarul posibilei demențe; pe de altă parte contactul direct cu demența; și anume o demență care se cere, de către suflete primare, erotic exorcizată. Cu privire la întâia fază a activității de prozator a lui Gib Mihăescu, problema care se pune este prin urmare aceea a vulgarității obiectivelor sale. Multa psihologie se adresează mai cu seamă nesfârșitelor dorinți de posesiune erotică ale provincialilor (sau ale inșilor cu mentalitate provincială), care văd în copulație cea mai vrednică preocupare a lor. Încât gelozia nu apare aici ca motiv de analiză a iubirii, ci ca pretext de desfășurare a instinctelor, până la brutalitatea ultimă. O notă maladiv obsesională, coroborată cu halucinații triviale străbate existența personajelor sintetizate de donjuanul de joasă speță, Manaru. Și dacă nu s-ar putea spune că în ideea de la care porcede mai lungă narațiune *La Grandiflora*, ca și în mediul pe care ea îl vizează, ar lipsi datele ce promit un prozator de factură mai profundă, nici „romanele“ *Brațul Andromedei* și *Femeia de ciocolată* nu împing epica lui Gib Mihăescu mult mai departe. E adevărat că în ambele compuneri „psihologia“ încetează de a fi chiar atât de sufocantă, de dezordonată, confuză și „teribilă“. Scriitorul începe nu numai să se organizeze pe spații sporite, dar să se și calmeze. Nebunia lui Negrișor, din *Femeia de ciocolată*, s-a mai aerisit, subtextul ei erotic s-a așezat pe o linie bine

susținută de fantastic; chiar ambiguitatea acestui fantastic în analiza „cazului“ de alienare mintală, ca un proces real, indică un progres; și cu toate că nebunia lui Andrei Lazăr din *Brațul Andromedei* se păstrează pur și simplu în limitele clinice ale „cazului“, ceea ce estompează contururile personajului, banalizându-l, societatea care-l cuprinde câștigă în schimb oarecare profil, societate împalidată însă de repetarea aceluși obsesii erotice ale membrilor ei. Mai evidentă devine în cadrul celor două narațiuni predispoziția lui Gib Mihăescu de a acorda personajelor sale înglobate într-un mediu vulgar, atributele intelectualității, conjugate însă din nefericire, acolo unde sunt mai puternice, cu „țacăneala“ lor. Nu e tot una să tratezi intelectuali care „deviază“, sau indivizi a căror intelectualitate apare ca o formă a „devierii“. Demnitatea estetică cea mai înaltă din lumea de până acum a eroilor lui Gib Mihăescu o deține Geo, din drama *Pavilionul cu umbre*. Și lucrul se explică ușor prin faptul că, o dată cu Geo părăsim sfera biologică și ne situăm în cea morală. Fără îndoială, ne aflăm tot în marginile unei patologii, căci încercarea sistematică a bărbatului de a o detraca pe Liana vine dintr-o pornire morbidă; această pornire nefiind nici efectul dorinței animalice de posesiune nici urmarea unui obstacol, deci a unei refulări în stare să ducă la demență, ci produsul unei demonii. Geo nu are „creierul aprins“ ca Manaru din *La Grandiflora*, el nu face acte necugetate: cu o logică implacabilă, el cade prins în mrejele demoniei sale personale, care se identifică logicii estetice, obiective; demonia ce o purta într-însul țintind pe alții se întoarce împotriva lui însuși. Într-un fel deci, prin patologia lui, eroul din *Pavilionul cu umbre* se solidarizează cu cei din nuvele, din *Brațul Andromedei*, din *Femeia de ciocolată*; într-alt fel prin situarea sa morală, oricât de inextricabilă, prin sănătatea sa psihică și biologică, Geo se solidarizează cu locotenentul Ragaiac, cu Mihnea Băiatul, cu

Mihail Aspru, personajele romanelor importante ale lui Gib Mihăescu.

Ca o curiozitate totuși, dar și ca dovadă a organicității unei opere, locotenentul Ragaiac irumpe de-a dreptul din colcăiala imundă de sexualitate a literaturii de tinerețe a scriitorului, reprezentând chiar o sinteză estetic mântuită a acelei literaturi. Estetic mântuită, deoarece au dispărut „cazurile“ irelevante, a dispărut vulgaritatea viziunii și mîzga de psihologie necontrolată, amatoare de enormități. Universul obsesiv amoros, al cărui centru este eroul principal al romanului *Rusoaica*, și-a rezervat natura, ca *natură* însă, înțelegând prin aceasta că omul nu este silnicit la a plăti mai multă dobândă decât se cuvine datoriiilor sale întru ale cărnii. Idealist erotic, așezat într-o conjunctură care să-i ofere zări pentru satisfacerea idealismului său, Ragaiac e un om de o sănătate morală și biologică perfectă prin caracterul ei obișnuit. Nu om de rând, firește, căci intelectualitatea, pe care autorul i-o prevede, îi dă o justă distanță a lucrurilor vieții: își visează exotica „rusoaică“ sub categoria aventurii într-un înțeles mai angajat sufletește, însă fără a se pierde în reverii nebuloase. El nu visează marea iubire (posibilă de altminteri în alcătuirea sa umană personală; în orice caz nu exclusă), ci corporalitatea ideală, ca un Don Juan lucid și sceptic asupra implicațiilor sentimentale, caracteristice epocii de materialism nedisimulat, chiar juvenil exuberant, căreia îi aparține. În așteptarea celei ideale, aventurile triviale n-o maculează, nu-i tulbură semnificația. Printr-o splendidă intuiție sau chiar conștiință a democrației amorului, scriitorul egalizează experiența amoroasă a eroului său cu experimentele personajelor mult inferioare lui în ordinea pregătirii spirituale: nici simplii ostași (țărani), nici femeile cu care au ei relații și în mediul cărora l-au atras din simpatie masculină pe locotenentul lor, nu poartă pecetea vulgarității, oricâtă trivialitate ar implica amorul necesar.

Dimpotrivă, un naturistic și subtil arhaic respect al castității, chiar considerată ca plăcere, se manifestă într-un joc liber deschis dintre delicatețe și necesitate biologică, tocmai la cei de jos, care nu apar niciodată în postura josniciei. De astă dată, Gib Mihăescu nu cade victimă vulgarului nici atunci când sub pana sa învie, pe aria aceleiași preocupări, societatea urbană, burgheză în speță. S-a topit parcă *urâtul* în care își trăiau existența lor crispată funcționarii și profesorații de provincie, plămădiți din unica materie a acestui urât, respins cu ochii suspect de fascinați de însuși următorul lor. În *Rusoaica*, arta mare a lui Gib Mihăescu se vedește prin știința sa estetică și morală de a nu pune în contrast idealul și realul (ceea ce ar fi fost cu puțină bineînțeles, cu rezultate nu mai puțin impresionante, dar altele), ci de a le unifica sub formula și ea valabilă a „vieții așa cum e”, fiecare din cei doi termeni ai opoziției păstrându-și abstracta consistență. De bună seamă, un atare efort de organizare creatoare l-a silit interior pe romancier să-și purifice și stilul, în același sens de a eluda cu maximă grijă vulgarismele lexicale și a feri trivialitatea expresiei de orice nu răspunde unui naturalism cu puritatea împlinită. Egal cu sine și concentric conceput, acest roman iradiază din focarul eroului său, Ragaiac, mănunchiurile de raze plenitudinar distribuite, dând întregului o vitalitate excepțională. Este clar că Gib Mihăescu a avut nevoie de haosul mentalității sale antecedente, adică de acea gestație greoaie, penibilă și nebuloasă a operei, spre a se desăvârși într-un corp luminos prin adevăr și cu veritabilă pondere asigurat prin sevele viului jăratec ce-l străbat în toate direcțiile orânduirii lui.

Dacă locotenentul Ragaiac nu e nicidecum un cinic (demoniac) asemeni lui Geo din *Pavilionul cu umbre*, de care îl apropie doar simpla împrejurare a ființării lor subiective în planul binelui și răului, dacă el nu luptă împotriva binelui, și cu răul contingent de fapt fiecărui individ pus de meandrele vieții să-l

cunoască, Mihail Aspru, care se înrudește cu protagonistul *Rusoaicei*, prin obsesivul său ideal erotic, se confruntă puternic cu principiul moral, în sistematicul și lungul său efort de a o cucerii pe Donna Alba. În acest masiv efort chiar fețele moralului din romanul *Donna Alba* se oferă aprecierii și dezbaterii critice. Ambiția ca etos, iată grava temă a densei narațiuni; densă până la fastidios și probabil acumularea epică orgolioasă definește formal noua operă, față cu rotunjimea de meduză convenit și grațios încărcată cu veninuri a celeilalte. După cum nici *Rusoaica*, nici *Donna Alba* nu realizează încă, în creația lui Gib Mihăescu, romanul unei iubiri. În locotenentul Ragaiac, autorul n-a putut analiza dragostea eroului său, din simplul motiv că ea nu avea o bază reală ci una ipotetică; ea era o aspirație destinată să nu-și atingă finalitatea, ci să fie compensată de ceea ce aruncă la țărnam apele tulburi ale „vieții așa cum e”: desigur, ne găsim aici în albia destinului estetic al operei, care nu putea să-și îngăduie a fi altfel. „Iubirea” lui Mihail Aspru pentru Donna Alba se formează brusc, ca o fixație de adolescent pentru o femeie necunoscută și din toate unghiurile de vedere inaccesibilă; totuși, de-a lungul sutelor de pagini ale romanului și al multor ani ce au trecut, acest sentiment nu evoluează, încât la sfârșitul cărții, când ambițiosul și tenacele bărbat își realizează „visul”, cucerindu-și idolul, nimeni n-ar fi în stare să măsoare capacitatea afectivă a eroului, structura și complexitatea sensibilității sale, unicitatea experienței lui erotice. E adevărat că și aparițiile Albei sunt îndeajuns de sporadice și ne semnificative, spre a nu prilejui cristalizarea sentimentului respectiv. Chiar admitând că intenția scriitorului a fost alta, că dezvoltarea și implicit descrierea dragostei ca atare, cu avatarurile, tensiunile și nuanțele ei infinite nu l-au interesat, suspiciunea în ce privește darul său de observație psihologică în materie de eros persistă. Nu fără a o considera ca o explicație mai adâncă asupra naturii talentului său, larga înclinație a lui Gib

Mihăescu față de instinctualitatea patologică (nuvelele) sau normală (*Rusoaica*) trebuie luată serios în seamă. Renunțând la senzualitate, în noua sa operă, locul erosului rămâne vacant. Donna Alba nu este așadar simbolul unei iubiri, ci simbolul unei ambiții – virile ce e drept, dar al cărei mobil îl constituie, mărturisit sau nu, snobismul. Ambiție virilă, căci subiectul ei e o femeie de o mare frumusețe; deci nu sete de putere, căci setea de putere nu este o caracteristică neapărat masculină. În *Donna Alba*, analiza erotică va fi astfel înlocuită cu relatarea bogată a unei serii de strategii, în vederea cuceririi obiectivului propus: strategia de a se infiltra în casa Albei; strategia de a se impune în ochii soțului ei; strategia de a redobândi pentru Alba averea strămoșilor Ypsilanți; strategia de a obține tezaurul epistolar compromițător pentru femeia râvnită; strategia de a o dobândi pe ea însăși cu ajutorul acestui nefericit tezaur. Și prin fiecare din ele în parte, prin cumulul lor gradat – nu însă suficient ca motivare a unei mai diferite, mai variate integrări a eroului într-un tot unitar epic deschis, compactul volum se stratifică, cenușiu dar impozant. Iar cum fiecare dintre strategii implică o raportare etică, fețele lor morale își construiesc, de-abia ele, cu aviditate dar și solid, eroul. Mihail Aspru apare pe de o parte puternic axat moral prin însăși stăruința ambiției sale, nobile ca atare, în statutul său de plebeu, înălțat de inteligență și muncă onestă. Doar că, fără să o vrea fățiș, fără chiar să și-o mărturisească mereu sieși, el înșeală și fură. La condiții inegale, și adeseori fie și egale, strategiile nu se pot executa fără înșelăciune și furt. Neapărat, Mihail Aspru se crede pe sine un strateg îndreptățit, deoarece cucerirea unei femei superioare de către un bărbat înzestrat cu necontestabile merite personale, care îl fac mai potrivit cu acea femeie deosebită decât soțul ei, e un fapt admis îndeobște de morala burgheză, răzvrătită împotriva celei medievale. O imoralitate, să zicem necesară, riscă însă să aducă

cu sine alta, fatală. Iată de ce, la ultima dintre strategii, Mihail Aspru se îndoiește asupra tacticii care trebuie adoptată, adică pe linia binelui sau a răului. Și deliberarea lui se arată mai mult formală decât reală, tocmai fiindcă în fond nu iubește, ci vrea să câștige pariul vieții sale; undeva e mai aproape decât s-ar crede de Manaru din *La Grandiflora*, dacă nu l-ar deosebi de acesta din urmă stăpânirea de sine, echilibrul interior, inteligența și cultura. În orice caz, drumul străbătut de Gib Mihăescu de la un personaj la celălalt este considerabil.

Cu *Zilele și nopțile unui student întârziat*, autorul *Rusoaicei* și al *Donnei Alba* ajunge în sfârșit la treapta iubirii: pură, ciudată, neașteptată, aproape cu nimic de prevăzut în soarta obiectivă a eroului, dar logic împlinind virtualitățile sale sensibile, abil circumscrise de scriitor, pentru a ne descoperi câte mistere ascunde sufletul omenesc. Donjuanismul de mahala al lui Mihnea Băiatu, neputința lui de a se încadra în ordinea serioasă a societății, aparența sa de tip amoral din cauza prieteniiilor strânse cu indivizi atinși în chip efectiv de daltonism moral, îi conferă profilul miticesc, de simpatică secătură de București (în ciuda originii provinciale, ca a atâtoro din personajele aceleiași autor) – simpatic prin candoarea cu care înșeală credulitatea și senzualitatea femeilor (gazde) și naivitatea soților încornorați, deopotrivă tratați de dânsul cu sincerul regret de a se afla în postura de mărunț excroc. Postura lui autentică e aceea de impostor fără voie. Mai greu își înșeală profesorii (și înșela și tânărul Mihail Aspru, dar acela s-a biruit prin voință, pe când întârziatul student e complet deficitar pe această latură a persoanei lui insignifiante, menită ca viața până în cele din urmă să-l expulzeze, dacă tocmai în *inima* lui n-ar fi stat scris altceva), cu duioșie nedisimulată își duce de nas părinții și pare în permanență dispus să ia lucrurile de la capăt în bine. Tribulațiile lui locative, amoroase, universitare sunt expuse alert, nu fără o

comică compasiune, în orice caz înțelegere colegială, de naratorul amator acum de un pitoresc social și moral stăpânit pe gama întreagă (fără nici o dâră de morbiditate, patologie, psihologie cauzistică și fantasmagorică) – pitorescul social intervenise norocos și în *Donna Alba*, prin aristocrații declasați Raoul Ypsilant și Preda Buzescu, ori prostituatele din mansarda unde erau sechestrate scrisorile Albei. Fie cât de superficială la prima vedere (măiestria lui Gib Mihăescu atinge o culme în tehnica sa de a-l înfățișa pe eroul său parcă mereu „la prima vedere“), sensibilitatea etică a lui Mihnea, adică substructura-i pozitivă se revelează într-un fel de filigran narativ, cu prilejul a două momente importante din cariera sa miticească: substituirea de nume cu colegul său eminent de la Facultate și menajul său fictiv cu „domnișoara“ Vevé. În primul caz, conștiința lui vinovată se strecoară ca o fină otravă licoroasă prin îngrijorările și satisfacțiile izbânzii; în al doilea, el se lasă prins într-o urzeală mai jalnică moral decât cea pe care însuși o pregătise, cu aceeași conștiință încărcată. Caracteristica de bază a existenței atât de precar morale a lui Mihnea constă în împrejurarea că studentul întârziat ar nutri parcă mereu planul irealizabil de a scăpa de sub destinul ce i l-a hărăzit autorul. Gib Mihăescu se joacă cu personajul său ca pisica cu șoarecele; o pisică destul de crudă și de jucăușă în același timp, pentru ca obiectivitatea romanului să nu sufere, dar totodată să capete o tonalitate specială și care aici se cheamă farmec. Cuprins în hotarele perspectivelor sale condamnate la lipsă de perspectivă, Mihnea nu are decât o singură aspirație (ca și Ragaiac sau Mihail Aspru, are și el una, modestă, dar mai avară din pricina prea flexibilei lui structuri voliționale): să facă, ori să se facă în așa fel, ca perspectivele să se instaureze. Și fiindcă l-a iubit probabil mai mult ca pe ceilalți eroi creați de dânsul, și dorind să-l salveze, Gib Mihăescu i-a dat studentului întârziat dragostea, dragostea mare și adevărată, pe

care *el n-a visat-o*, acel sentiment pur și inhibant, în fața căruia pornirile instinctuale și ambițiile substitutive se sfiesc, se tem chiar și lasă imaginația fundată pe afectivitate să se involbureze cu tragică noblețe. Mai vie și mai complicată decât Donna Alba, superioară ei ca feminitate; mai reală decât „rusoaica“, dar în realitatea ei accesibilă doar prin moarte, Arina (care are poate ceva din prințesa Ludmila Pavlovna a lui Andreev, cea care a luminat sumbrul destin al profesorului Storâțin) a mântuit zilele și nopțile studentului cu cea mai profundă vocație intelectuală dintre toți eroii lui Gib Mihăescu.

TRAUMATISM LIRIC:
ION CARAION

Încă din primele sale plachete, publicate în vremea războiului și în perioada imediat postbelică (la care se pot adăuga versurile unui *Caiet vechi*, adaos la culegerea *Cimitirul din stele*), Ion Caraion impune prin prematura-i stabilitate a sensibilității, nedezmințită mai târziu, ci doar sporită de lirismul său definitiv. Poezie a mizeriei sociale și a mizeriei umane produse de hidoasa conflagrație, cu toate consecințele în spațiul și timpul văzute și nevăzute. O sinteză personală între Bacovia și Arghezi, cu mai profunde accente decât realismul ideatic al candidului lucid care era combatantul Camil Petrescu. Deși le mânuiește cu știință și le modelează cu manifestă conștiință a datelor sufletești proprii, tânărul poet proclamă caducitatea rigorilor estetice tradiționale; el e un artist protestatar, agitat de fermentii revoluției: „semănăm soare, culegem vermină / la fundul purității, fără agramatică, / disprețuim cuminența reumatică / a inșilor bolnavi de centimetri pătrați // ne gătuie măsura, ne pune cătușă / geografia unor molii cu belciugul la ușă“. Repudiind îndeletnicirea esteților, a „mallarméenilor“, „Libertatea“ lor „de a privi într-un lighean cu apă“, junele Caraion amenință: „alături de singurătatea animală a cui / cuvintele cenușii se anunță ca un taur cu coarne?“ – e cenușa cuvintelor negre, fierbinți, menite a fi cotidian rostite pe praguri. Această aplecare asupra realității brute este programatică desigur, acum, dar, cu o fenomenală intuiție a destinului său liric și cu același dispreț față de artistul profesionalizat în măreția împlinirii lui, tânărul contestatar vaticinează, profetia sunându-i lui însuși: „Când voi ajunge poet mare la ferme de imagini // Când voi ajunge poet mare în anul nu

știu cât va fi o zi plouată pe țâțele-amândouă / și-n noi o bubă-amară urcată pân-la gât“. Înseamnă că rădăcinile vizionarismului său întunecat sunt mult prea adânci, țin de structură și zările acestui poet nu se vor lumina vreodată. Metafizica lui anticristică se arată sângeros placentară: „Vezi, ducem cu rana din carne pe Domnul / și-n fiecare seară îi dăm să mănânce-un paing“. Născut sub zodii de profet mort: „L-am pipăit curios ca pe-un ren: putezea liniștit între cocori. / Fusese ultimul bogat din muzeul acela / învârtit pe loc de câteva ori“, imun la mistere, nu-i rămâne decât să constate: „Cercul meu suferă de promiscuitate dirijată“ și să poarte cu sine nostalgia unei tenebroase „vârste de aur“ (încă o dată, dovada originalității sumbrului lirism): „O! Oamenii dintâi au trăit violent pe pământuri țepoase, întinse / alături de labelle și sângele lor, / alături de mirosul și disperările lor / într-o libertate de viață superbă, compactă, înfiorătoare“. Vârsta de aur scufundată sub smârcurile zeului tutelar, Hades: „Mă vei ierta vreodată, subpământean univers?“

Cu un astfel de fond moral, poezia lui Ion Caraion se realizează mai întâi prin atmosferă: orașul mizer, boem, proletar, banal: maidane „cornute“, mazăgă, buruieni, gândaci, frig, înserare, lucrători concediați de la fabrica de postav, o pensionară maniacă recent mutată în cartier, o femeie cu obrazul de lipie străbătând piața, negustori strigând straniu, ganguri sordide, năpădite de vermină, pretutindeni urâțenie: „oraș ca un câine cu bube ieșit dimineața din lăzi“; de asemeni, dezolante aspecte urbane intime, cu posomorea lămpii, cu pereții tapetați „de circumstanță“, cu tovarășii ce sporesc solitudinea: „Seara s-a făcut din ce în ce mai puternică, / tu stătea ca un hoit la picioarele mele / – încolo totul era firesc, / până și numărul de ordine al grădinii botanice, / cusut pe o tablă afară“ sau „îmi va părea rău de tot ce n-am putut crede până la capăt, / de obrajii tăi ca niște bame lichide / și de sânul pădurii cu bube roșii în păr...“ Platitudinea deliberată împletindu-și metafore violente: „Întoarce timpul gulere impudic, / fântânile se miră cu brațele la

gură, / din palmierii tineri ies chioșcure de căldură / și-și vând hingherii galbeni vertebrele în public“. O boemă pe măsură se creează: poeți nevrotici, care își colindă prin urbe neurastenia și o scriu pe ziduri, amestecând alcoolul cu igrasia și ploaia, în țipătul lor „spân“ (atributul semnifică, prin contrast cu candoarea, mutilarea precoce). Nu fără o viziune-colar: „La marginea vieții zăceau / oamenii veacului întunecat, / privindu-se unii pe alții ciudat / asemeni cavalerilor Sfântului Graal“.

Iar atmosfera se potențează prin imaginile agresive ale mutilării: mâini ciunje, tatuete, dalia nopții ciungă, pomi retezați, lumini junghiate, garduri slute, vieți trăite pe jumătate, bolnavi de scorbut, picioare sucite; prin deșeurile devenite imagine: bandaje moi de tuse, fotografiile proaste, rochii întoarse, mănuși uitate, magazii de haznale, sârmă spartă, pereți de cârpă; prin leșetic, moale, umed, vomitiv, mios, lenevos, somnolent, lentoare, cocleală.

Era război: „Parcă ierburile răsar cât cărjele și se țin după noi / cu unghiile, cu ghearele, cu dinții cât o seceră“ sau: Era război și lepră, oamenii mureau în burg / schimonosiți, îngrozitori / ca niște vase negre cu flori / coclite-n amurg, pe fundul apelor“.

Ceea ce ar putea să pară curios, dacă n-am ști că e aici vorba de o structură fundamentală, versurile ulterioare debutului său excepțional ni-l dezvăluie pe Ion Caraion ca pe un poet traumatizat în adolescență și purtându-și glorios trauma la vârsta „fermei de imagini“, adică a plenitudinii expresive, conforme plenitudinii experienței sufletești, care nu a dus însă la vreo transformare în lirismul de la începuturi sortit – luând aici soarta sub masca ei cea mai neagră (însuși recunoaște că viața a făcut dintr-însul „o sperietoare“). Sărutat de soare, el simte astrul duhnind a alcool și a hală; cerul rămâne urât, bătrână mocirlă care-l înecă; sângele încearcă cu greu să se scoale, din prelingerea sa metaforic declinantă; și doar biruința integrală a întunericului l-ar mai putea determina „să se întoarcă“. Viziunea imagistică pendulează cu siguranța artizanului cumpănit între

sobrietate („O apă de metal îmbracă asfaltul, / dintr-o dată se cascadează ținutul auster“) și cutezanța responsabilă („A cui i-această zi de alb și verde / – cu instrumente leneșe de piei“), între ostentația realismului comun („Și pe lângă niște curci care se bat, trece trenul“) și naturalismul halucinant („Din Iisusul ca un biscuit uitat în ciorap“). O soartă pe care poetul totuși, în sfârșit, și-o „cântă“ ca un Apollon împodobit cu mazăge: „Ești aici, lângă mine, cum ar fi dintele / nenorocirii într-un serai de mătase“ sau „coroanele copacilor oceanici / îngenuncheau sub ape, să se roage, / cu anterie gemene, de panici“. Refuzând *visul*, el vede zugrumări pe pereții pe care îngerii țin prelegeri. *Natura* orașului odios, de altădată, s-a rafinat, în versuri făcându-și loc, cu bună știință estetică și rea conștiință morală, aerul gras, pisicile răioase, prosopul muiat în sânge, rochia udă lipită de trup, șoarecii din groapa cu apă, guzganul de la circ, mesele de operații, piața de legume, hoitul bălos, ulmii mirosind a sânge de slugi, belșugurile găunoase, parcuri patibulare, viermi de apă dulce, cimitirul de păslă, tumorile, lucrurile murdărite, furuncule, gunoaii lexicale, fiolele de holeră, îngerii leit-motiv, deșeurile de gânduri, de trofee, molime tolănite pe creier, rufe de păpuși. Pentru că versurile care conțin aceste elemente au căpătat o greutate mai mare, deopotrivă prin simplificare și complicație a vechilor motive. Războiul s-a ridicat la viziune simbolică a ororii, ca mister profan: „Noapte cu bube. Stătută ca o baltă. / Mă-ntorc de pe lumea cealaltă. / Dracul mână caii. Surugiul doarme. / Luna atârână de pe cer ca o tenie. / Orb și fără părinți, mută vedenie, / între crani și arme“, s-a decantat în propria sa oglindă imagistică: „sicriu lângă sicriu călăreți colorați / rătăceau căutându-și prin filme ciorapii / din preajma primului război canibal“. Obsesia oaselor stăruie și ea, la alt nivel: osemintele lunii întrebă prin văzduhuri despre cei de jos; oasele acestora au menirea de a deveni instrumente pentru cântec sau prilej de introversiune ideatică („Mi-nnumăr lichenii de pe tibii și tac / între oasele mele ca-ntre primele dogme“), întocmai ca spre fenomenul originar

goethean, aici *naturalizat* prin inventar, dar sursă a viziunii cosmogonice a *urâtului*: „Lângă oase, haine lângă haine, oale lângă oale, toamnă // O eternă pulverizare și realcătuire a universului / Acolo și soarele a fost pârșos / acolo și liniștea a fost sălbatică / și câtă mlaștină cât urât“. Viziune cosmogonică accentuată naturalistic, altunde: „haosul s-a recuibărit în nervii pământului / nechează o scroafă, grohăie o iapă / materia se reasează-n duh // și e zgomot în suflete“. Autorului acestor viziuni exercițiul poetic îi apare, ca și în trecut, invenție de cuvinte meschine, bucătărie unde se pregătesc otrăvuri, dar propria sa poezie de tinerețe, acum, „îl latră“; căci el știe astăzi că răul se află într-însul, „ca drumul printre roțile nunții“. De fapt, este vremea maximei concentrări expresive, obținută prin sfâșietoare dureri ale spiritului revărsat în carne: „copacul din fereastră se uită la fotografia fantomii“ – „salioanele albe își mângâie botul“ – „ca niște protuberanțe de panoplie / din care bea moara de vânt“ – „Câte-un pendul molatic / mușcă spărtura caldă din aerul cămășii“ – „Cu genunchii ca o legătură de ridichi de lună, / o țărancă / se uită la peruca de gheață a regilor verzi“ – „Calomnia avea prăvălii în groapă“ – „Sos de saltimbanci cu supă de legume“.

Neschimbându-și deci orizonturile dinlăuntru, dar substanțializându-și expresia, Ion Caraion își va rosti cuvântul suprem în acele poeme importante, în care gândirea sa poetică și siguranța majoră a expresiei libere, cu meșteșug de mare poet, convertită la „gramatica“ metaforică (total degajată însă), se constituie într-un adevărat clasicism al protestatarului de odinioară. Lucrativele bacovianism, în paradoxala-i conjunctură, ajunge vital până la exuberanță. Jivinele din apele interioare, molima, craniile, ploile neconținute, înecații (suavizați ca fecioare, tineri visători frumoși) devin feerie cosmică (*Coșmar*). Ticăloșia cețoasă, mieroasă prelingere, deșeurile sacralității, buturuga, rogojinile, broaștele, oasele se înalță la demnitatea extazului moral al fatalității (*Antigona*). Mirii învestmântați în

viscole, pietrele, focul mistuirii, poetul-vates plafonat cunosc o genuflexiune mistic umilitoare (*Lucruri în genunchi*). Cârjile părăsite (deșeuri), vasele nespălate, capetele împăraților decapitați se transfigurează într-o tragică viziune a pustirii (*Sans coup et soleil*). Pluvioasele orașe abandonate de bărbații purceși la războaie, dezmațul, teama, amnezia morală, totul „cântă“ profetic, vaiet premonitoriu (*Lazării morții*). Apa noptatecă, ganguri, ștreanguri, hoitul de iepure, scaunele, miturile decăzute încălcându-se inefabil într-un damnat paradis (Pădurea stinsă). O viziune apocaliptică de fosile vii, în vibrând antedeluvian, germinația universală, devoratoare de sine, sub dureroasă solaritate (*Dimineața rodului*). Istoria dizolvată în organic, biruința înspăimântător luxuriantă a naturii asupra spiritului (*Les choses de minuit*). *Oile întunericului* sunt un pretext pastoral pentru o turbure trăire cosmotică. *Ploi de august*, un „cântec“ al oaselor și al neîntregului, cu bogate ecouri în etosul ultragiatic. *Giordano Bruno*, viguroasă ideologie lirică, adică un foarte grav „joc“ de idei. *Îmblânzitorul de stihii* simbolizează puterea veninoasă a cuvântului dintâi („șipățul“ – metafora). Deșeurile, spectralul, lipiciosul contribuie la o fabulă cu morala existențială (*Visa. Totul era vâscos*). Depresiunea existențială, tragică epură în sine a spiritului, chinuita filozofie a necunoștinței întunericului și somnului, oboseala împinsă, prin trăirea acută a singurătății, la scepticism unanim – toate acestea gradează acum ferm și superior același lirism vehement izbucnit în tinerețe, cu netăgăduită grandoare sensibilă menținut în *Sub dumnezeu impar, Pământ și tristețe, Iocasta visează, Pomi*. Virtuoz, poetul fixează balada, tâlcuind dionisiac scepticismul său cosmic (*Lady Mac Lye*), filtrându-și misterioase nostalgii prin prozaic (*Textilierul din Avignon*), rememorându-și vechea boemă, cu simbolice întrefeseri de deșeuri morale și cosmos destrămat – foșnete de cocori, femure, oboseli, funingine, păduri ce invadează cu tenebra lor implacabilă taverna spectrelor (*Umbre*). Singuraticul tardiv (*Uneori*), chiar în temele curajos erotice prin introspecție (*Sânii*,

morocănosul și șerpilor) sau ironie (*Femeia alternativă*), urmărit pururi de mizeria orașului care i-a retezat brusc adolescența (*Fertilități*), își confruntă însă bărbăția artistică, parcă spre a-și verifica de pe culmi celelalte tărâmurii sensibile, ce le-ar fi putut cuceri, dacă ar fi vrut, în versurile ospitaliere închinată naturii naturante (contrastând cu vegetalele costelive, crescute din inima sa neagră, vâscoasă, purulentă): *Uverturi și ferigi, Printre alge, Plenitudine, Nuanțe*. Atari versuri: „prin tigva unui rege (sub-scoica spartă-n două / a cerului) deasupra tăcerii, cerul ouă / nedumeriri sau stele de zinc; la care latră / cantoanele din câinii pădurilor de piatră. / Și latră nemișcarea prin zloata ca tutunul, / fugiți, cu botul umed, frenetici, câte unul – / la arborii pe labe, din cețuri, dimineața“, cu virtuozitate generoasă „turnate“, aparțin (norocită festă!) „fermierului de imagini“, și nu spre paguba sa și nici a poeziei române.

ION GHEORGHE ȘI ORIGINILE

Bine organizat, pe cicluri ce se dovedesc etape gândite, ca și cum evoluția sa însăși i-ar sta la îndemână în acest scop, lirismul lui Ion Gheorghe e programatic. Năzuința lui formativă are drept subiect mai întâi o mitologie personală, rezolvată în măsura în care poetul își echivalează trăirile cu o stare mitică perpetuă, și drept obiect mai apoi, ca dobânzi ale acestei perpetuități, o mitologie românească, realizată în măsura în care, aplicat pe diferite planuri, programul se menține în limitele poeticului, rămânând numai expresie lirică. Astfel cheia poeziei lui Ion Gheorghe, în sensul obținerii stării mitice, ni se oferă o dată cu ciclul *Vine iarba*. Prin șocul aproape apocaliptic al trecerii bruște, silnice, de la mentalitatea rurală la cea urbană, izvoarele mitologice țâșnesc virulent, dureros, căci apa lor nu e diafană și răcoroasă, ci groasă de săruri și fierbinte, ca sudoarea, ca lacrimile, produsul caznei și al chinului. De unde, asperitatea imaginilor care notifică travaliul formativ: „eu, mângâindu-ți ramurile părului / cred că purtam pământul / prin care-abia mă despărțisem de țaran“ (*Pigmalion*). Fiindcă orice construcție din oraș înseamnă o înfrângere, o abolire a naturii, natura (iarba) invadează compensatoriu, sub forma spiritului ca mitologie, lumea construcțiilor: „Ies zilnic la marginea arborilor, / fug din râul somnului cu ochii arși de nisip – / peste umăr simt păsările adulmecând / pe unde se scoate sămânța de iarbă mai bine“. Și dacă la români singura mentalitate autentică este cea rurală (boierii gândeau ca sătenii și ciobanii), purtând neatins însemnele arhaității, când se vede amenințată de moarte, ea răsare oriunde și oricum poate, printr-o sălbatecă luptă, redată de

sălbăticia viziunii: „Într-o urnă cenușa femeii cu picioare de țap; / capul țaranului – ou de rață răsucit la lampă – / plodul creierului searbăd și fără sămânță; / plânge femeia tăindu-și părul / și clocind iarăși capete de țărani: / toată lumea cu fața la răsărit, / fiecă țaran iese din casă cu pui de salcâmi“. Dar această sălbăticie (acest fond natural profund) rezultă deopotrivă, aici, dintr-un calcul al poetului: în șapte versuri, ce sunt contorsiuni în mit, cuvântul „țaran“ apare de trei ori; termen coagulat în substanța mitică generală a poemelor din *Vine iarba*, termen a cărui umbră se lasă grea peste toată poezia lui Ion Gheorghe. Calculată fiind și trimiterea la situații mitice date: „Iar din loc în loc, stâlpii de pământ cu iarbă – / țărani care s-au uitat o singură clipă înapoi“, sau la memoria cețoasă a istoriei: „Pietre la râu copiii țaranului; apa trece, / câte-o lespede norocoasă ajunge-n turla catedralei, / stă cu ceasul pe genunchi iar în mijlocul porții / tatăl său o cioplește pe trista visătoare Uta, / îi pune copiii în brațe și-o uită în turn“, sau la aspecte sociale medievale: „ascultați, prin fața peșterii se-nvârte umbra bătei; / de dimineață până seara arde cadranul de iarbă, / craniile sunt rupte cu frunze cu tot, / înțesate cu picioarele în saci, / li se scobește carnea fiartă, cu degetele, / cojile de oase vărsate în râu“. Din caznă și chin, din sudoare și lacrimi, izbucnesc, trezite la o nouă viață, ca după un somn milenar, puterile mitice ale țărâniei grav primejduită. Bineînțeles, viziunile născute de aceste puteri nu pot fi decât sumbre: „Dacă focul va trage și de pe mine carnea / lăsându-mi cenușă pe ramurile coastelor / și viața mea, cu ochii-ncețoșați, își va smulge părul de durere –“ Iar poetul se simte pe deplin îndreptățit să facă referințe la mitologia antică, dătătoare de *tragedie*, mai cu seamă la mitologia infernală: „lumile au fost la început surori zeite, / pedepsite să aducă apă nestatornică în amfore / tocmai de la călcăiul lui Hades“ sau: „în cazan, spune cineva, s-a botezat regele năvălitorilor / în legea de la Dunăre a intrat, în ea a murit, / câinele cu trei capete urlă cu botul pe labe“, sau, atât de clasic trimițând la ocupațiile rurale, elementare, naturale: „La izvoarele

Styxului spală mama și plânge, / pe două pietre, albia de scăldat grâul, / mocirla de pleavă și mălură încearcă să țină lotca, / ratele se mușcă una pe alta alegând ce mai e de mâncare: / neghina, boabele de mazărice și grâul / ce nu s-a mai putut lupta cu apa“. Perfect unite, elementaritatea autohtonă și suflul mitologiei culte, reîmprospătată de acest aliaj, creează baza lirismului pe care îi rămâne poetului să-l dezvolte în planuri obiective. Împlântat în starea mitică, devenită chiar stare oraculară („Cum voi coborî de pe scaunul din Delphi?... / Pe genunchii mei începe să curgă clepsidra, / bob după bob, un siloz întreg de sămânță; / e vânt și urât și aburul spaimei se ridică / de pe borhotul de fructe și pâine strivită“), el este de acum înainte, adică din acest punct pornind, un generator de mitologie, calificat de poemele exemplare din ciclul *Vine iarba: Amintiri din copilărie, Femeia cu pâine, Pietre de catedrală, Barza, Firul Ariadnei, Amiază, Elixirul verde, Arheopterix*, în care cealaltă componentă a lirismului său, sexualitatea, se anunță triumfal și obsedant, în toate variantele fecundației și creșterii, de la sămânță la pâine, de la vegetal la om, cu elementele convergente: știuleții, nectarul, roiurile, laptele de porumb, grăunțele, semințele, rădăcinile, butașii, spicele, ouăle, matricea, înșirate în ordinea intrării lor în scenă.

În primul ciclu de mitologie obiectivă, *Zoosophia*, Ion Gheorghe re-crează, pe un plan al *verosimilului*, mentalitatea baladei populare, utilizând ca model cele două piese fundamentale, *Miorița* și *Mânăstirea Argeșului*. Nu e vorba de o imitație în stil popular, căci detașarea poetului față de model poate merge până la parodie, dar o parodie care se întoarce împotriva ei însăși spre a se anula ca atare, prin gravitatea reală a lirismului. Încât, cu mijloace argheziene și blagiene, verosimilul popular prinde ființă, ca și cum țaranul ar fi trecut prin școala lui Arghezi și Blaga, și, fără a-și altera sensibilitatea mitică, profită totuși de această învățătură bine asimilată. De aici încolo pot fi puse la bătaie, cu dezinvoltura dicteului automat, întreg aparatul

folcloric cult (Creangă și Ispirescu, de pildă), Vechiul și Noul Testament, istoria românilor, istoria limbii române, istoria culturii românești, alături de puterea de invenție verbală și formală a poetului însuși, capabil de un joc imaginativ superior. Datorită lui Ion Gheorghe, trec în mit, pe aceeași cale naiv compozită, un Șincai, un Goga – suprem omagiu adus procedeelelor de cultură, care l-au servit atât de generos pe autor. Firêște, din punct de vedere teoretic (estetic), a strânge în simbolul ciobanului mioritic pe Isus, pe Făt Frumos și pe Mihai Viteazul, este un fapt abuziv, kitsch. Dar în Zoosophia poate tocmai kitschul e ingenuitatea, și, împins până la absurd, el se dovedește a fi un instrument apreciabil în creația mitologică.

Mitologia obiectivă din al doilea ciclu, *Cavalerul trac*, ține de un plan al *posibilului*. Utilizând tot ce știe el (adică, tot ce se poate ști) despre traci, precum și cunoștințele sale mitologice în ansamblu, poetul ne propune un epos pe măsura spiritualității trace, a mentalității lor arhaice. Articulațiile acestui epos sunt de domeniul visului, adică exclusiv lirice; ne aflăm deci într-o poezie continuă, care exclude rigiditățile pre-concepției, ale sistematizării. Chiar dacă sistemul există, înăuntrul său libertatea încapă prodigios. Prin lirism, ne situăm dintr-odată într-o cosmocrație fantastică, în sânul căreia copilăria, pubertatea, formarea eroului de consistență părelnică al eposului, Manimazos, și călătoria lui inițiatică pe celălalt tărâm, se desfășoară după normele purei poezii. Misterul laptelui (simbolizând aici plasma seminală) precede misterul primăverii (mugurii, vlăstarele, ugerii, coarnele, iarba echivalează părul răsărit în părțile gingașe ale trupului tânăr). Inițierea spirituală se petrece la nivel erotic-vegetal: Manimazos se culcă cu planta Logosalvia, ceea ce înseamnă că logosul e un principiu feminin; iar inițierea erotică propriu-zisă, de asemeni la nivel vegetal: Manimazos se împreună cu teiul (o fată). Iată cum simbolismul naturii din *Vine iarba*, ca mitologie subiectivă, se obiectivează. Fiind vorba de mit inițiatic, nu lipsesc momentele de extaz:

„Vede Manimazos și tremură, căci frigurile / îl zguduie: / de dimineață a luat rachiul cu ierburi, / a băut rachiul cu bolbotine / și bălării pentru descântece; / de dimineață a băut rachiul / cu buruiana Iarba Șarpelui / și-acum îl zguduie băutura, / îl cutremură rachiul și-l zgâlțâie / frigurile din Iarba Șarpelui“. Cum fiind vorba de eros, în spațiul cuprinzător al unei cosmocrații, generalizarea erotică duce la un pansexualism dioniziac. Cosmosul ordonat de Marele Șarpe și de zodii se umple de semințe, sâmburi, boabe, fudulii, ouă, icre, lapți și de materiile unde chimia se întâlnește cu biologia: plămădeală, aluat, pâine, clorofilă. Sexualitatea manifestându-se ca extaz cosmic: „Dar cea mai fericită era țărâna – / maica ierburilor, maica stejarului / a livezii și-a holdelor: / fericită era țărâna săpată de copită / când calul își făcea rugăciunea; / fericită era țărâna când simțea genunchii / și picioarele strânse, când simțea / căldura pântecului; / fericită era țărâna – și ofta de bucurie / când de pe pulpele calului / alunecau cele două pietre negre – / cele două pietre – semințe, ca ouăle de găscă; cele două pietroaie; ca ouăle celei mai mari păsări / fericită era țărâna, când de pe pulpele / calului / alunecau pietrele fuduliilor sale / lovindu-se și răsturnându-se / ca ouăle sub femela vulturului / tresărind pe iarbă / ca ouăle de șarpe“.

Al treilea ciclu de mitologie obiectivă, *Mai mult ca plânsul*, transpune mentalitatea picturii populare (icoanele pe sticlă) în *verosimilul* său liric, cu aceeași propensiune spre parodie, ca și *Zoosophia*, dar fără kitsch, deoarece datele culturale de orice fel au dispărut ca atare, persistând doar metaforic. Deși descriptivă adeseori, poezia aceasta nu e însă picturală (statică): ironia liricizată, asemeni satirei din *Flori de mucigai*, asigură dimensiunea strict temporală a poemelor (exemplul cel mai frapant îl constituie adunarea de haiduci la Cina cea de taină). Avem mai degrabă un fauvism poetic (sublimarea țărâniei): „Fumegoase, incerte / între galben și verde / cresc fructele pe zmicele / ca sâmburele de foc în apa unei mărgele; / se coc astre

și planeți / în carnea violetă a primei ceți, / elementuri stranii,
pulberi-vapori / și de-ale căror nume rămânem necunosători; //
Vin apoi fructele celei de-a treia coaceri / la miliardele de vârste
și prefaceri / în care sâmburul inițial / e la pieirea cutărui metal, /
la nașterile elementelor copile / de prin cenușile fosile – /
la-nrucirea castă și mortală / a două elementuri în năvală, /
născând în moarte elementul fiu / în timpul nici vremelnice nici
târziu; / timpul uraniu și timpul plumb / în care aștrii cad ca
pietrele de prund. // A patra vârstă a fructelor din rai / dă scîlpăt
trist semințelor de jărăgai / și multă pâlpare și repede-oboasă /
acelui foc din flacăra inițială; / se-ngroașă carnea putredelor
elemente / din mîzgă și cumplite sedimente; / furtuni tot mai
puține-n sorii gălbejiți / pe după care șchioapătă bătrânii sateliți;
/ oceane au aceștia și continente / și populații violente“. O
adevărată cosmogonie, cu mijloacele descântecului. Dar mai cu
seamă o lirică propensiune irezistibilă spre starea de naștere, de
facere, spre adâncurile tulburi ale existenței sesizate în
materialitatea lor colcăitoare, materialitate cromogenă,
întorcându-se la starea mitică a culorilor, la primordialitatea lor.
Caracterul sexual-mitic al acestui lirism se impune cu evidentă,
deoarece ne aflăm în sorginți cromatice (biologicul și chimicul, cu
ambivalențele mentalității picturale populare): „în pătrățelele de
sus, albastre / plutesc ouă de broaște; / prin preaalbastra mîzgă
eternă, / vezi mormolocii, ca frunzele de lucernă / dau roată oului
femel / cu pliscurile după el – / la polul nord îi crește-o meduză /
cât oul fuge și refuză; / mișcând tăcut și vibratil / plăpânde-i
picioare de copil; / suflă cu spaimă și regretă / femela-n coaja ei
de cretă – / când trei din cei patru bărbați / se închircesc epuizați“.

Ideea semințelor-culori revine în *Descântec la sâmburi și mieji*, poemul central din ciclul *Megalitice*: „și pe tine te-am luat,
sâmbure, și pe tine, nuca alunului, / când nu s-au limpezit miejii
cum limpezește luna cerul pustiilor, / cum luminează piatra
alaunului / apele de vopseluri ale boiangiilor: / și-acum vă strig,
semințelor, și pe voi, miejilor“ – de data aceasta însă cu altă

semnificație, căci ne găsim înainte de pictural și chiar de
mitologia obiectivă, în lirismul original al descântecului, lirism
care a resorbit și simbolul mioritic, dizolvându-l în materia sa
translucidă. Nu fără ca experiența ciclurilor obiective să fi
contribuit la adâncirea spre zonele originare („megalitice“),
bogat magice, mai vechi decât *posibilul* tragic: „Țăranii la
povarnă, – discipoli obscuri / ai unor preoți ce-au pierit demult –
/ părășiți pe-acest pământ cu frați dioscouri, / se dedau și ei, de
spaimă, unui joc periculos și ocult“. Așadar, apocaliptica rupere
de mentalitatea rurală a provocat țâșnirea mitologică, iar aceasta,
devenind experiență, a dus nesfârșit înapoi, spre izvoarele
lirismului: „Prin dărâmaturile de frunză ale cupolei cât cerul, /
copiii găsesc chipuri cioplite, gresie, cremene, os / șerpi și lupi și
mioare, – zugrăviți fierbinte cu fierul – / și mulți se recunosc
și-mbătrânesc primejdios“. Ca tărâm al sortilegiilor, ciclul
„megalitic“ se situează în mentalitatea rurală deplin redobândită,
și miracolul reproducției este motivul ei principal de activare.
Țăranul apare acum sub formă de gigantic posesor al cosmosului,
prin care pătrunde ca printr-o alcătuire germinativă, pe când
poetul acestui tărâm, stigmatizat de obida istoriei, apare sub
formă tragică: un infirm vestitor al lui Dionisos – Priap (*Mutul*).
În masivitatea lor, *Megaliticele*, adeseori infestate de substanțe
imunde puse să slujească vraja, confirmă deci cu prisosință
lirismul „dur“ din *Vine iarba*, și chiar îl justifică peste măsură, ca
o expresie mai temerară, mai impetuoasă, mai nestânjenită a
mitologiei subiective la care Ion Gheorghe tinde prin structură.

CUPRINS

ÎNSEMNĂRI CRITICE (1970).....	5
Tradițiile poeziei române	7
De la G. Călinescu la Heliade Rădulescu	29
Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă	40
Poezia lui Radu Stanca	56
Poezia lui Nicolae Breban	63
LAMPA LUI ALADIN (1971).....	91
Nicolae Breban și realismul actual	93
Meditații la un prozator: D. R. Popescu	103
Poezia în alb-negru	117
ENGRAME (1975).....	143
Un poet plutonic: Ștefan Aug. Doinaș	145
Cosmos	145
Eros	157
Solemnitate și rigori	161
Urâtul și limitele	167
Neantul	172
Parabole și balade	174
Descrierea unui poet: Nichita Stănescu	183
M. Blecher sau „Bizara aventură de a fi om“	197
Proza de artă a lui Dinu Nicodin	220
ANALIZE ȘI SINTEZE (1976)	235
Idealul estetic al omului: Odobescu	237
Un mare prozator și un mare dramaturg: Nicolae Iorga	246
C. Stere sau imposibilitatea adaptării	258
Mircea Eliade sau de la fantastic la oniric	266
Gib Mihăescu sau paradoxiile naturalismului	276
Traumatism liric: Ion Caraion	286
Ion Gheorghe și originile	293

Contravaloarea timbrului literar se depune
în Contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032 B.C.R. Filiala sector 1, București

Lector: NELU OANGBA

Tehnoredactor: CARMEN ILIE

Aparut: 1997 Bun de tipar: 3.02.1997