

837.019

817

EUGEN SIMION

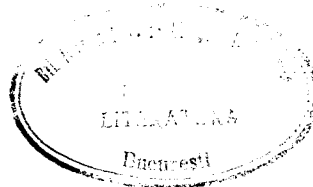
SCRIITORI ROMÂNI
DE AZI, III

1296
9621



CARTEA ROMÂNEASCĂ

1984



MOMENTUL 1945—1947 PRELUNGIRI ALE SUPRAREALISMULUI

Momentul 1945—1947 este marcat și de afirmarea celui de al doilea val suprarealist, format, în genere, de tineri poeți care vor să facă din suprarealism un instrument de eliberare a expresiei umane. Numele lor apar prima oară în publicațiile de avangardă din deceniul al IV-lea (*Alge*, *Viața imediată*, *Muci*, *Meridian*, *Liceu*, *Tinăra generație...*) și în revistele de stînga (*Cuvîntul liber*, *Facla*, *Lumea românească*, *Azi...*), însă poziția lor teoretică în această fază este greu de determinat. Gherasim Luca zice că scrie (*Facla*, nr. 1416, 22 iunie 1935) pentru că trăiește „epoca cea mai formidabilă și mai revoltătoare din istoria acestei țări, cea mai plină de motive care să-mi ațîțe și dinamiteze sensibilitatea”, iar D. Trost, alt spirit doctrinar în 1945, critică în 1937 (*Lumea românească*, 9 iulie), încercarea de a concilia automatismul verbal cu marxismul. Paul Păun este pentru „un nou realism” (*Lumea românească*, 19 iunie 1937) în care poate să intre și suprarealitatea onirică, însă condiția este ca principiul artistic dominant să rămînă realismul. Un avangardist din vechea gardă, Ștefan Roll, atacă grupul ortodox din jurul lui Breton și aprobă (*Azi*, nr. 32, 1938) pe Louis Aragon care, rupîndu-se de vechea direcție, a încetat să mai facă oficiul de „flagelator al formalismului cultural burghez”.

Poziția lui nu este izolată în epocă. Suprarealismul începe să fie considerat după 1933 o formă anarhică de revoltă și chiar mai mult decît atît. Iată cît de sever este avangardistul român : „În mazochismul literar ce-l proferau toți suprarealiștii, Louis Aragon a fost primul care a știut să evadeze și să se integreze în disciplina propriilor lui posibilități, care era și disciplina unei culturi fundamentale“... Și mai aspru se arată față de dadaism și suprarealism publicistul de stînga și, mai tîrziu, cineastul Victor Iliu în eseu *De la dadaism și suprarealism la*

realismul social (Dacia nouă, An II, nr. 4, 9 ian. 1938). E cel mai dur, probabil, rechizitoriu ce se face mișcării de avangardă. Punctul de pornire este că suprarealiștii, falși revoluționari, exhibiționiști și practicieni ai absurdului, ar face o artă incoerentă și, prin aceasta, inutilă și ridicolă. Interesul pentru psihanaliză și folosirea stupefiantului numit imagine sînt judecate în acest chip :

„Acești oameni ocupați în mod exclusiv cu *teoria onanismului și cu filozofia exhibiționismului* și a căror presupusă artă ține de domeniul psihiatriei pozau cu insolență în luptători pentru intransigența revoluționară și onestitatea proletară. Amestecau citate din Marx și Lenin cu *imagini dezechilibrate și invitații la inconștiență, la absurd, la iresponsabilitate*. Pentru acești tineri burghezi leneși, nesatisfăcuți și perversi, *revoluția era o reclamă*. Louis Aragon a plecat din rîndurile suprarealiștilor în urma întîlnirii lui cu Maiakovski, întîlnire care i-a schimbat perfect viața și l-a unit din nou cu lumea exterioară pe care filozofi interesați l-au învățat s-o nege. Această lume exterioară va încerca s-o modifice la un loc cu toți ceilalți lucizi materialişti. Și pe el l-a sedus odată *excesul de formule, gustul minciunii, al isteriei, al histrionismului pasiunilor, al marilor dureri neîmpărtășite și al dilemelor amorului romantic*. Dar *poezia trebuie făcută de toți*. Nu de unul singur, a spus Isidore Ducasse, conte de Lautréamont“.

Nu este greu de dedus poziția ideologică dogmatică a eseistului, deși el caută să se sprijine din punct de vedere teoretic pe un studiu reputat prin profunditatea și deschiderea lui spirituală : *De la Baudelaire la suprarealism* de Marcel Raymond. Sînt și încercări de a apăra suprarealismul și aproape toate recomandă alianța suprarealismului cu materialismul dialectic și istoric. E ceea ce voia, în fond, și Louis Aragon în 1933 și ceea ce recomandase și André Breton în cel de al doilea manifest suprarealist : „Adeziunea noastră la materialismul istoric... cu asemenea lucruri nu e de glumit“... și, mai tîrziu, în *Limites non frontières du surréalisme* : „Adeziunea la materialismul dialectic pe care suprarealiștii își întemeiază toate tezele : primatul materiei asupra gîndirii, adopțiunea dialecticii hegeliene ca știință a legilor generale ale mișcării lumii exterioare și a gîndirii umane, concepția materialistă a istoriei («toate raporturile sociale și politice, toate sistemele religioase și juridice, toate concepțiile teoretice care apar în istorie nu se explică decît prin condițiunile existenței materiale ale epocii despre care este vorba») ; necesitatea revoluției sociale ca ter-

men al antagonismului care se declară, la un anume punct al dezvoltării lor, între forțele productive, materiale ale societății și raporturile de producție existente“...

Unul din manifestele suprarealiste românești (*Critica mi-zeriei*), publicat în 1945 de Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu, ia ca punct de orientare teoretică tocmai aceste propoziții. Asistăm, așadar, în primii ani după război la o *în-toarcere* la suprarealism, dar și la o respingere violentă a vechii avangarde românești, reprezentate de grupul de la *Unu*. Gherasim Luca și D. Trost tipăresc în 1945 manifestul *Dialectique de la Dialectique ; message adressé au mouvement surréaliste international* în scopul, cum sugerează subtitlul, de a face cunoscută poziția tinerilor suprarealiști români față de problemele esențiale ale momentului istoric și față de evoluția supra-realismului. Înainte de a adresa acest mesaj, autorii își exprimaseră poziția lor teoretică în alte scrieri. Gherasim Luca publicase în 1944, tot în limba franceză, *Quantitativement aimée*, exemplar unic (*Les Éditions de l'Oubli*), apoi *Le vampire passif* (1945), precedat de o introducere asupra obiectului oferit în chip obiectiv și anunță un *Prim manifest non-oedipian*, precedat și acesta de un *l'Inventeur de l'Amour*. În ce-l privește pe D. Trost, cercetările lui merg spre oniromancie, în direcția deschisă de suprarealiștii din deceniul anterior, care se arătaseră interesați de practicile magice. *Vision dans le cristal*, cu subtitlul : *oniromancie obsessionnelle*, însoțită de nouă *grafomanii antoptice*, apare la aceeași editură cu nume, bizar : *Les Éditions de l'Oubli*. D. Trost mai publică *Le Profil navigable* (1945) și, în colaborare cu Gherasim Luca, expune *grafii colorate, cubomanii și obiecte* (1945).

Motivul pentru care ei scriu în limba franceză este ușor de înțeles. Vor să atragă atenția asupra mișcării pe care o reprezintă și să se facă înțeleși. Ei reușesc într-o oarecare măsură, căci, în 1947, cu prilejul expoziției internaționale suprarealiste care are loc la Paris, Breton recunoaște că centrul poeziei mondiale moderne s-a mutat la București. Grupul suprarealist român încearcă o îmbogățire a metodei, biziundu-se pe faptul că, încă din primul manifest, Breton atrăgea atenția că definiția suprarealismului nu e definitivă și că ea poate fi „prin orice alte mijloace“ dusă mai departe*. Gherasim Luca și D. Trost

* Asupra acestei probleme vezi și studiile publicate de Al. Piru (*Panorama deceniului literar românesc*, E.P.L., 1969) și de Ion Pop (*Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., 1969).

comunică, în mesajul citat, rezultatele teoretice la care au ajuns în anii de izolare ai războiului. Indiscutabilă este adeziunea la materialismul dialectic, după cum indiscutabilă este încrederea lor în destinul istoric al proletariatului și în „sublimele cuceriri teoretice ale suprarealismului“. Grija noilor teoreticieni este să atragă atenția asupra unor erori, deviații din interiorul suprarealismului. Acestea ar porni, în esență, de la faptul că descoperirile suprarealiste încep să fie folosite în chip mimetic și transformate într-o tehnică transmisibilă mecanic și utilizată la infinit. Cu toate că scriitura automată, colajul sau delirul de interpretare au o valoare obiectivă, spun Gherasim Luca și D. Trost, repetarea lor *idealistă* (mecanică) este primejdioasă, căci le transformă în „tehnici estetice și arbitrară“. Și asta este o „deviație artistică“, o formă de manierism. Riscul este ca, prin asemenea deviațiuni, suprarealismul să se transforme într-un curent artistic și să capete un trecut istoric, ceea ce ar fi o nenorocire căci și-ar pierde caracterul, conținutul permanent revoluționar. Folosirea „ne-obiectivă“ a marilor tehnici suprarealiste constituie, pe scurt, o primejdie mortală pentru dezvoltarea gândirii și acțiunii.

A doua eroare este tendința de a fixa suprarealismul din punct de vedere cultural prin antologii, studii etc. cu consecința de a-l transforma într-un *curent de revoltă artistică* datat, încheiat. Suprarealiștii bucureșteni sînt foarte îngrijorați de această perspectivă căci, în gîndirea lor, suprarealismul este o revoltă neîntreruptă, o mișcare ce se depășește pe ea însăși. Asta arătaseră, mai înainte, și Breton, Éluard, Aragon, Desnos... În declarația din 27 ianuarie 1925, se spunea clar că suprarealismul „nu este o formă poetică“, ci „un strigăt al spiritului care se întoarce spre el însuși“..., iar suprarealiștii sînt „specialiști ai Revoltei“... Mai citim aici o propoziție teribilă : „N-avem nimic de a face cu literatura“... Din fericire semnatarii declarației nu s-au ținut de cuvînt. Au avut repede de-a face cu literatura și — într-un anume sens — au hotărît, prin experiența lor evoluția poeziei în secolul nostru. La acest spirit intransigent se referă autorii manifestului din 1945. Tirziu și inutil, de altfel, pentru că între timp suprarealismul devenise un *curent artistic*, intrase chiar în istoria literaturii, căpătase un trecut istoric... Ei vor, totuși, să vadă în suprarealism „un état continuellement révolutionnaire“. Dar această stare nu poate fi menținută decît — și aici apare descoperirea lor teoretică — prin poziția dialectică „de permanentă negație și de ne-

gație a negației“... bazată teoretic pe soluții sintetice hegeliene, materialiste...

Suprarealismul n-ar putea exista decât într-o opoziție continuă împotriva lumii întregi și împotriva lui însuși, iar negația, care-i forța interioară, este dirijată de „delirul cel mai inexprimabil“. E folosit și conceptul de *hazard obiectiv* și conceptul de *magnetism erotic*, acesta din urmă ca suportul insurecțional cel mai demn de încredere. Dragostea destabilizează ordinea existenței, este o forță redutabilă. Breton spunea în *Point du jour* că „nu există soluție în afara dragostei“. Gherasim Luca și D. Trost proclamă și ei iubirea ca „principala noastră metodă de cunoaștere și acțiune“, citind la acest punct pe Sade, Engels, Freud și Breton. Dar, atenție!, metoda revoluționară relativ-absolută se constituie printr-o iubire „dialectizată și materializată“, prin erotizarea fără limită a proletariatului și transformarea iubirii într-o *iubire obiectivă*. Pentru a deveni astfel, mai trebuie învinsă o teribilă opresiune: aceea a naturii. Revoluția suprarealistă trebuie, în consecință, să dubleze revoluția de clasă cu o revoluție împotriva naturii. Numai atunci revoluția va fi totală și, deci, eficientă. Mesajul citat propune, pentru a atinge acest țel, poziția *non-oedipiană*. E punctul (conceptul) central al manifestului de la București. El prevede eliberarea integrală a omului, inclusiv eliberarea de urmările castrante ale traumatismului natal: „existența traumatismului natal și a complexelor oedipiene, astfel cum au fost ele descoperite de freudism, constituie limite naturale și mnezice, cutele inconștiente defavorabile care conduc [...] atitudinea noastră față de lumea exterioară. Noi am pus problema eliberării integrale a omului [...] condiționând de asemenea această eliberare de distrugerea poziției noastre oedipiene inițiale“... Nu reiese limpede din manifest prin ce mijloace se poate atinge condiția non-oedipiană. Se vorbește de „ingenioasa negație hegeliană, afrodizată pînă la paroxism“, de poziția „frate — părinte“ menținută în inconștientul proletariatului, de necesitatea ca dinții revoluției să sfirtece „pasivitatea inconștientă și naturală a omului“..., dar alte metode, mai concrete, nu sînt indicate în categoricul mesaj. Se ia atitudine, în fine, și contra viselor cu conținut reacționar („nous ne pouvons accepter les rêves régressifs“) și a nebuniilor religioase. Se dau unele sugestii asupra felului în care trebuie produse imaginile prin obiectivarea neîntreruptă a hazardului și punerea lui în acord cu automatismul. Gherasim Luca și D. Trost sînt de părere că suprarealismul poate utiliza descope-

ririle din alte domenii, cum ar fi geometria non-euclidiană, mișcările browniene, biologia non-pasteuriană... și anunță că ei înșiși au încercat să găsească „mijloacele delirante“ pentru a întâlni și fixa imaginea universului... Dar în ce fel și cu ce rezultat, iarăși, nu aflăm.

Rezumînd acest hotărît manifest, elaborat pentru ca suprarealismul de pretutindeni să afle care este poziția exactă a suprarealiștilor aflați la 44°5' latitudine nord și 26° longitudine est, ce putem constata ? 1. Suprarealismul a devenit sau vrea să devină o parte a revoluției proletare ; are o ideologie și propune o tactică de luptă, e drept, curioasă (erotizarea fără limită a proletariatului). 2. Lîngă fatalitățile sociale, există fatalitățile biologice care împiedică revoluția suprarealistă : trebuie, în consecință, exercitată opresiunea împotriva opresiunii naturii și acest fapt nu-i posibil dacă nu acceptăm *poziția non-oedipiană* și 3. Grupul suprarealist român este intolerant față de *deviațiunile artistice* și față de încercarea de a data istoricește suprarealismul ; suprarealismul e o revoluție permanentă sau nu e nimic...

Chiar sub aceste forme bizare, confuze (erotizarea clasei revoluționare...) se manifestă în acest text și în altele o conștiință teoretică. Suprarealismul românesc trăiește acum momentul lui de glorie și, dintr-o mișcare artistică marginală, vrea să devină o forță amplă în revoluția mondială. Retorica acestor mesaje este retorica textelor politice din epocă : decisă, intolerantă, amenințătoare. Nu este de mirare, atunci, de ce unii suprarealiști au devenit în epoca dogmatică intratabile spirite inchiizitoriale.

Poziția grupului Gherasim Luca-D. Trost nu este acceptată de toți tinerii suprarealiști din epocă. Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu publică în 1945 o broșură, *Critica mizeriei*, în care resping vechile poziții ale avangardei (îndeosebi aceea reprezentată de revista *Unu*), dar și atitudinea lui Gherasim Luca „a cărui distanță de suprarealism devine pe zi ce trece ea însăși tot mai apreciabilă în favoarea unui misticism din ce în ce mai accentuat“... Nu este acceptată nici poziția *non-oedipiană* și, în genere, conceptele puse în circulație de fracțiunea rivală sînt ironizate :

„Astăzi d. G.L. trăiește din amintirile d-sale revoluționare, pregătind pe o platformă suprarealistă apariția misticului Non-Oedip. Izolîndu-se de suprarealism, înlăturînd lupta de clasă prin închiderea pur și simplu a ochilor, d. G.L. continuă să-și publice cărțile din epoca sa de suprarealism, alături de care

nu uită să adauge lamentabilele aventuri ale lui Fischer al Sorcovei din Fata Morgana, ca și pe cele la fel de lamentabile ale misticului Non-Oedip.“

Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu apără suprealismul de atacurile criticii literare curente („critica oficială“, zic ei, reprezentată între alții de Tudor Vianu, Perpesicius, G. Călinescu și — vorba lor — de alți „domni“ care sporesc zestrea de confuzii a lumii !), îl apără și de cei care „în marginea suprealismului“ compromit țelurile mișcării. Dar care sînt ele ? Iată ce putem afla chiar din prima pagină a *Criticii mizeriei* :

„Oricare ar fi evoluția individuală a suprealiștilor, un lucru apare clar pentru cel care, lăsînd la o parte certurile, scandalurile, rupturile, inerente oricărui grup viu, va privi *suprealismul* în evoluția lui istorică : PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului. În acest sens, ceea ce ne propunem aici nu este de a discuta asupra eficacității unor metode sau altora, ci de a semnala activitatea unei serii de personaje a căror prezență întîmplătoare sau voită în marginea suprealismului nu poate avea altă explicație decît dorința de a întîrzia cît mai mult, de a compromite pe cît posibil, acest efort [...]

Dacă, în ceea ce privește expresia, omul se găsește tot atît de oprimat ca în absolut toate manifestările lui, vina este într-o egală măsură a poezilor care au oferit un material în permanență confuz și anost, cît și a aparatului de oprinare organizat (poliție, critică oficială) care a utilizat într-un anumit sens acest material.“

- Așadar : poezii, în egală măsură cu aparatul represiv al societății, poartă vină că expresia umană nu este încă liberă. Critica literară (Tudor Vianu, de pildă, atît de politicoș numit de semnatarii broșurii „perfecționatul instrument de cretinizare universitară“ !) se opune, prin neștiința și reaua ei credință, procesului de eliberare a omului. Argumentele sînt absurde, dar nu acest aspect interesează acum. Interesează doar faptul că noul val suprealist se ține mai aproape de textele lui Breton (citat la tot pasul) și apără puritatea mișcării din alt punct de vedere. Un exemplu de abuz săvîrșit în numele revoluției suprealiste ar fi acțiunea de la *Unu*. Scriitorii de acolo au des-

chis granițele suprarealismului și asta este scandalos, e inadmisibil :

„Îndelungata activitate confuzionistă de la UNU, perseverența pestilențială cu care a fost dusă, formidabila lipsă voită de informație, falsurile, felul echivoc de a prezenta lucrurile, participarea în același timp la ședințele societății scriitorilor militari în calitate de *medic căpitan suprealist*, ne umplu de dezgust într-o măsură enormă, ne fac să respingem cu infinită scîrbă tot ce îi aparține. E destul să ne referim la cartea intitulată *Sadismul Adevărului* în care cu o îngrozitoare lipsă de discernămînt sînt puși alături : Jarry, Lautréamont, Virgil Montauceanu, Rimbaud, copiii lui Costa-Foru, Vaché, suprealismul lui Ștefan Petică, poetul polițist Matei Alexandrescu, șoricelul Mickey etc. [...] pentru a condamna cu cea mai mare violență activitatea d-lui Sașa Pană.“

Arătăm, azi, mai multă toleranță și înțelegere față de activitatea revistei *Unu*, unde și-au exprimat tinereștile lor indignări Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Ștefan Roll și alți scriitori din prima generație a avangardei românești. La 1945, cînd spiritele sînt în fierbere și lupta fracționistă, după modelul politic, în plină desfășurare, cei mai în vîrstă doar cu 10—15 ani par iremediabil învechiți spiritualicește și moralmente. O reglare de conturi în interiorul suprealismului și între noua și vechea avangardă care poate fi semnificativă sub anumite laturi. Faptul, de exemplu, că avangarda românească se divide și suprealismul își afirmă, în cunoștință de cauză, propriul teritoriu. Pînă acum avangarda a mers împreună (dadaismul laolaltă cu suprealismul și constructivismul...) la meridianul nostru cultural : aceleași publicații, aceiași autori pentru toate curente și cam aceleași idei. *Integralismul* exprimă în chip elocvent înfrățirea (sau confuzia, cum să-i zicem ?) între vîrstele și școlile avangardei. Rupturile violente care au existat, de pildă, între dadaismul și suprealismul occidental nu s-au manifestat în interiorul avangardei românești, mai unitară din acest punct de vedere și mai tolerantă. De-abia după cel de al doilea război mondial, suprealismul prin ambele grupuri se detașează de părinții și de tovarășii lui de drum. Vechea avangardă reprezintă o *stare de împotrivire*, un spirit insurecțional contra-literaturii oficiale. Suprealismul (sau neo-suprealismul) devine o doctrină ce se bizuie pe o ideologie. El propune un program, o tactică de luptă și nu îngăduie abaterea de la linia generală.

Gellu Naum și Virgil Teodorescu dau în *Spectrul longevității* (1946) un program în cinci puncte al suprarealismului în noua lui fază : „a) încrederea persistentă în automatism ca sondă ; b) speranța persistentă în dialectică pentru rezolvarea antinomiilor care copleșesc pe om ; c) recunoașterea hazardului obiectiv ca indice de reconciliere posibilă a scopurilor naturii și a scopurilor omului, în ochii acestuia din urmă ; d) voința de incorporare permanentă la aparatul psihic, a humorului negru, care, la o temperatură oarecare, poate juca singur rolul de supapă ; e) prepararea, de ordin practic, pentru o intervenție în viața mitică, care ia, mai întâi, pe o scară largă, aspect de curățire aproape totală.“

Ce este nou aici față de ceea ce știm ? Noi sint doar, repet, conștiința de grup în cadrul avangardei europene și accentul mai hotărît politic. Suprarealismul începe, încă din anii '30, să se gîndească pe sine ca o mișcare cu un program politic și o strategie capabilă să săvîrșească, odată cu revoluția spiritului, o revoluție socială. Are o conștiință de clasă și visează să înfăptuiască revoluția mondială. Suprarealismul respinge, apoi, încă de la începuturile lui, ideea de apartenență la o literatură anumită și chiar ideea de națiune. În celebra *Scrisoare deschisă către Dl. Paul Claudel* din 1 iulie 1925, Aragon, Éluard, Breton, Soupault și ceilalți declară : „Profităm de ocazie pentru a ne solidariza public de tot ceea ce este francez, în cuvinte și în acțiuni“. Iar într-un document publicat în revista *La Révolution surréaliste* (15 oct. 1925) cele patru grupuri de semnatori cad de acord că patria este un concept perimat : „mai mult decît patriotismul care este o isterie ca oricare alta, mai găunoasă și mai mortală decît altele, ceea ce ne repugnă este ideea de Patrie care este, cu adevărat, conceptul cel mai bestial, cel mai puțin filozofic în care se încearcă a fi introdus spiritul nostru“. Și mai departe această propoziție teribilă : „Pentru noi, Franța nu există“...

Astfel de scandaloase rînduri sînt scrise totuși într-o limbă de neconfundat și mulți dintre autori se vor remarca mai tîrziu prin extraordinarul lor stil literar. Vor deveni, pur și simplu, ceea ce ei detestau mai mult : maeștri ai literelor franceze. Éluard, Aragon intră în manualele școlare și, prin opera lor, consolidează ceea ce, în 1925, respingeau cu o așa de mare scîrbă : spiritualitatea franceză în secolul al XX-lea ! Vor fi chiar citați de cercetătorii străini (englezul Zeldin este un exemplu) pentru a ilustra modul inconfundabil de a fi francez

în lume. De altfel, poziția suprarealiștilor francezi se va modifica fundamental în timpul celui de al doilea război mondial când vor lupta, cu scrisul lor, sub culorile Franței.

Nici suprarealiștii români nu-și pun problema diferențierii lor într-o spiritualitate în care, totuși, s-au format și pe care fatalmente o continuă. Manifestul *Dialectique de la Dialectique* afirmă chiar o curioasă poziție : „Cette négation doit d'ailleurs se départir d'un internationalisme humanitaire et révolu, qui continue de permettre aux particularités nationales de s'affirmer à l'abri d'une égalité réformiste, en faveur d'une position anti-nationale à outrance, concrètement de classe et outrageusement cosmopolite“... Previzuni completamente false : ce este valabil, artisticeste, din literatura avangardei, se înscrie într-o tradiție (o tradiție a opoziției !) și, cum spune Eugène Ionesco, orice *antiliteratură* devine iremediabil o *literatură* contestată la rîndul ei de *noua anti-literatură*. Un proces dialectic ce nu se poate desfășura în afara spațiului spiritualității naționale. Nici o operă de creație cu adevărat profundă n-a ieșit — este inutil să mai dovedim — dintr-o poziție „outrageusement cosmopolite“ și „anti-nationale à outrance“...

A murit suprarealismul ? Adversarii i-au anunțat decesul de mult. Au apărut numeroase istorii ale suprarealismului și istoriile literaturilor naționale consemnează, în capitole speciale, contribuția acestei mișcări. Și când o mișcare artistică devine obiect de studiu pentru istoria literară înseamnă că viața ei este în urmă, nu în față. Însă poeții suprarealiști, noi și vechi, se apără spunînd că suprarealismul renaște din propriile contradicții și se reinventează pe măsură ce tinde să se fixeze într-o formulă. El luptă împotriva propriei istoricități și, s-a văzut chiar din mesajul *Dialectique de la Dialectique*, împotriva transferului de instrumente de cunoaștere și de expresie. Ca revoluție neîntreruptă, suprarealismul evită să îmbătrînească și să se clasicizeze. Întrebarea este dacă reușește. Studiînd evoluția poezilor reprezentativi, observăm că puțini au rămas pînă la capăt fideli programului inițial și, chiar atunci când afirmă o consecvență în principii, poezia lor trece printr-o inevitabilă metamorfoză. Discret sau pe față pozițiile inițiale sînt abandonate, suprarealismul postbelic devine altceva decît ceea ce fusese. Apar alte forme de avangardă, în pictură ca și în literatură. Revoluția suprarealistă nu mai constituie o soluție pentru spiritul tînăr din anii '50 sau '60, negația caută — în artă — alte mijloace de afirmare.

Suprarealismul nu dispare, totuși, din orizontul unei culturi (cultura europeană) aflate mereu în stare de criză. O criză (a valorilor și a mijloacelor de a exprima valorile în criză !) ce se manifestă printr-un lanț de revoluții. Suprarealismul începe să funcționeze în ultimele decenii ca un *model artistic*. Apar din cînd în cînd poeți care se revendică din suprarealism sau se detașează de el preluîndu-i, totuși, mijloacele. Există o *retorică suprarealistă*, un tip de discurs liric (*discursul care neagă discursurile*) și un tip de imagine (*o imagine a violenței și a legăturilor interzise*) care au fost preluate de poezia post-suprarealistă. Se perpetuează și un mod tipic suprarealist de a respinge literatura, o insolență față de marile modele ce a trecut și la generațiile ulterioare. Dintre curentele de avangardă, suprarealismul este singurul care, disprețuind estetica, morala și orice doctrină constrîngătoare, a propus în cele din urmă o estetică, o morală și chiar o doctrină politică bazată pe acțiune. De altfel, mișcarea suprarealistă a căpătat o structură de natură politică : există un centru internațional, un comandament, o instanță care sancționează pe fracționiști, „trădători“...

Critica românească a fost mereu sceptică în privința acestei mișcări. Se cunoaște poziția lui G. Călinescu din *Principii de estetică* : automatismul psihic pur este o convenție care duce la efecte comice. Dar tot el recunoaște că „suprarealiștii sînt sincer lirici și din cînd în cînd cad pe asociațiuni care sînt adevărate imagini“. O concesie pe care poeții suprarealiști n-au primit-o. G. Călinescu rămîne în ochii lor (asta se vede și din *Critica mizeriei*) un ireductibil adversar. În pamfletul citat sînt date și alte exemple (Vianu, Perpessicius, N. Iorga, Vladimir Streinu...). Vladimir Streinu arătase, totuși, oarecare înțelegere față de unele plachete suprarealiste. În autorul *Drumețului incendiar* el văzuse, dincolo de intenția de scandal literar, „un poet ale cărui deveniri se ghicesc de pe acum extrem de interesante“. Indulgența dispare cînd citește *Vasco de Gama* și promite că nu va mai lua în seamă pe autor decît atunci cînd va dovedi „curajul de a fi cuminte“... Pentru un poet suprarealist aceasta reprezintă o condiție inacceptabilă : cumițirea echivalează cu abandonarea principiilor... Perpessicius este generos dar neconvîngător, Iorga suspectează pe vechii și noii avangardiști de nebunie. Pompiliu Constantinescu crede și el (într-un comentariu din 1943) că suprarealismul este o experiență ratată (sic), dar recunoaște că experiența a influențat, prin opoziție, mișcarea poetică ulterioară : „Vreau să spun că

libertinajul imagist al suprarealismului a dat o îndrăzneță fantezie, care, frînată de inteligență și întremată de sensibilitate, s-a întors la poemul organizat"... (*Scrieri*, IV, 1970). Cuvinte de bun simț, totuși prea puține și prea restrictive pentru a satisface orgoliul poetului tînar convins că, prin el, poezia își schimbă fața...

Propoziția decisivă o scrie, în 1945, Vladimir Streinu : „Tinerii noștri candidați la notorietate au de ales, așadar, între a fi poeți și a fi suprarealiști"... Opțiune imposibilă, invitație la sinucidere... Nu se poate să fii, oare, poet autentic în cadrele suprarealismului ? După experiența lui Aragon, Éluard, Desnos, Michaux, René Char discuția este inutilă. Poziția criticului român s-a dovedit a fi, în acest caz, prea conservatoare.

Suprarealismul românesc încetează să se manifeste, ca grup, după 1947, ceea ce nu înseamnă că suprarealiștii dispar. Ei doar se transformă. Cei mai mulți se leapădă de suprarealism, fac cu entuziasm poezie a evenimentului în cel mai pur stil anecdotic. Unii manifestă chiar intransigența cea mai mare în cîmpul ideologiei. Cîțiva critici proletcultiști deosebit de intoleranți vin din această direcție estetică. Rămîne un subiect de meditație tristă trecerea rapidă a unor intelectuali de la liberalismul fără margini la maniheismul cel mai radical.

După 1960 cîțiva poeți revin timid la suprarealism, căutînd să împace estetica visului cu sensibilitatea timpului. Rezultatul este discutabil nu o dată. Apare o discrepanță vizibilă între gîndirea poetică (de nuanță mai degrabă neoclasică) și exhibiționismul de la suprafața poemului.

După 1966 se prefigurează în poezie și proză o mică școală (*onirismul estetic*) ce reproșează suprarealiștilor faptul că au trădat sensul transcendent al visului. Pentru onirici, visul nu este o sursă de artă, ci doar un criteriu. Unele procedee, în practica poeziei onirice, sînt, cu toate acestea, de tradiție suprarealistă. La rîndul lor, „vechii“ suprarealiști s-au supărat și în cuvinte aspre resping pe tinerii barbari care calcă în țînutul visului. Elocventă este în acest sens reacția lui Virgil Teodorescu. El consideră că onirismul este o impostură, o „doctă infatuare pretențioasă“, un „aiuritor galimatias“... Supărarea este însă de natură mai ales sentimentală. Virgil Teodorescu, suprarealist din vechea gardă, are impresia că formula de *avangardism clasic* este inadecvată și jignitoare (vezi *Parafa visului* în volumul *Armonia contrariilor*, 1977). El rămîne la convingerea că tehnicile avangardei literare, îndeosebi

acelea ale suprarealismului, au contribuit la transformarea lumii...

Onirismul nu-i, totuși, o aberație. Din el au ieșit poeți ca Leonid Dimov și Daniel Turcea care, încercînd să construiască o realitate analoagă visului, dau o mai mare coerență și rigoare discursului. Suprarealiștii n-ar fi trebuit să se supere atît de tare pe ei : oniricii sînt fiii lor spirituali, inevitabil contestatari, revizioniști, intoleranți față de un stil deja constituit în poezie.

1282
962



VIRGIL TEODORESCU

Primele poeme ale lui Virgil Teodorescu sînt decent supra-realiste *. Se vede, în orice caz, grija de a stopa inițiativa cu-vintelor libere și de a controla dicteul. Scrie mai ales despre starea erotică, stare fundamentală pentru suprarealiști („m-am închis în iubirea mea, visez“, zicea Eluard în *Au défaut du silence*), temperînd imagismul și combinația absurdă din fabula onirică. Modelul liric, acum și mai tîrziu, este Paul Eluard pe care de altfel Virgil Teodorescu l-a și tradus. Senzualitatea, puternică în aceste versuri juvenile, trece rar limita de provocare a limbajului. La optsprezece ani poetul a intrat într-o cursă sîngeroasă și atunci „mațele au curs din catifelele lor misterioase“, dar femeia, cauza esențială, n-a fost în stare să străbată „pădurile încurcate ale fecundității“ (un tip de imagine pe care Virgil Teodorescu îl va folosi mereu). O sărmană domnișoară, cea dinainte sau alta, are umerii de mătase veche și poetul îi promite o surprare lentă :

„sînii tăi vor rugini în mine ca într-o gîrlă cu lintițe
și trupul tău o noapte de groază și delir
va fi-nvelit de verdea cocleală a răbdării“..

Numai poemele publicate în revista de avangardă *Liceu* (Constanța, 1932), pe care a redactat-o împreună cu Tașcu Gheorghiu, sînt mai scandalos incongruente. Iată două strofe din *Grade inferioare*, versuri de cazarmă :

„Piesele iarna emit femei sufocate
adînci lichiduri și crampe
Toamnele lungi îmi mîncîcă bocancii
Amorurile din franța putrede late

* Versuri reproduse în antologia *Blănurile oceanelor și alte poeme*, E.P.L., 1969.

Seara ejaculăm la cantină
cu lakerdă slabă și fumăm mult ah mult
Ne plimbăm Bălegarul excrementele din fund
revelează un leșin friguros Segmentată făină“

În rest, mici indecențe de adolescent indignat de „fetida bancă matrimonială“, disprețuitor de autori celebri pe care i-ar da cu ușurință pe un pahar de bere, înfumurări de „dansator falic“ cu trupul cutreierat de febre.

Mai sînt și alte manifestări ale orgoliului viril. Poetul vrea să scrie un poem grozav în care să învelească „pulpele [...] ca o voce de bas“ ale femeii și tot el umblă înfășurat într-o mantie de aer și viscerele îi ard ca un cuptor de cărămidă. Împrumută, în fine, o parte rușinoasă a trupului său unei femei grase și femeia își face din ea o *pălărie*, o *calotă*. Incorporat, descrie latri-nel regimentului și alte mizerii militare. Se plimbă, într-o clipă de grație, cu o stea tulbure pe umeri și expectorează flamingi cu ciocul roșu. Uneori notațiile sînt mai coerente și poezia mai fină. Virgil Teodorescu se întoarce la versul tradițional, așa cum vor face deseori suprarealiștii (interpretii lui Aragon au descoperit în poemele lui numeroși alexandrini înainte ca poetul să scrie *Le Crève Coeur* și *Les yeux d'Elsa*, cărți în stil clasic) :

„Cînd tu revii se face în miezul zilei noapte
și îmi aduc sobolii prin galerie lapte
ridichi de lună nouă și șteviei de sobol
alimentarul bol
cînd tu revii sar blănille de nurci
pe patul meu de fier în care urci
ca o cascadă veche de parfum
vin călăreții oboșiți de drum
începe casa liniștit să ardă
din beciul rece pînă la mansardă
cum arde rapița pe cîmp în lanuri“

unde, în afara unor facilități (*sobolii* care aduc lapte prin galerii, ridichi de lună și șteviei de sobol...) este o frumoasă sugestie a freneziei simțurilor.

Cel ce scria aceste poeme de culoare dunăreană era, în 1936, nemulțumit de suprarealismul românesc care preferă să fantazeze „în fața unei Europe sfîșiate de fascism și imperialism“ (*Meridian*, 1936, caietul zece, pag. 31). Acceptă, totuși, suprarealismul pentru că — explică poetul în altă parte (*Lumea*

românească, 14 iunie 1937) — „este o apropiere de miez, de esență revoluționară a artei“. Va încerca, în consecință, și el să pună în acord o poetică dificilă, neinteresată propriu-zis să comunice cu receptorul ei, cu o filozofie a acțiunii. Într-un *curriculum vitae* de mai târziu (reprodus în volumul *Armonia contrariilor*, C.R., 1977) poetul explică necesitatea acestei alianțe, bazându-se pe cele două mari modele autoritare: Rimbaud și Lautréamont: „Poezia noastră era pusă în slujba revoluției. Eram convinși de necesitatea și posibilitatea unei strînse colaborări între poezie și acțiunea politică, rămânând fiecare în domeniul său specific, fără a uita ceea ce spunea Rimbaud, anume că poezia trebuie să devanseze acțiunea, și nici ceea ce spunea Lautréamont, că poezia trebuie să exprime adevăr practic.“ Problema ce se pune în legătură cu această logodnă este dacă un limbaj incomunicabil sau greu comunicabil poate să devanseze și să provoace, în cele din urmă, acțiunea. Mai direct spus: dacă dicteul automatic și vizionarismul oniric pot deveni instrumente reale ale angajării, cum pretind supra-realiștii. Sartre este foarte dur în scepticismul lui. Adevărul este că poemele lui Eluard și Aragon suferă o sensibilă corecție de metodă cînd se decid să îmbrățișeze *acțiunea*. Ce rămîne, în fond, din programul suprarrealist inițial este libertatea imaginației de a se contempla din cînd în cînd pe sine în stare pură, rămîne gustul metaforei insolite și percutante. Rămîne, evident, actul pur al revoltei, rămîne refuzul ce se întinde de la istorie la artă. Poetul suprarrealist crede, azi ca și ieri, că neagația — chiar într-un limbaj ininteligibil — tulbură prin simpla ei manifestare conștiința umanității („e sigur — zice Julien Gracq — că semnul minus nu este mai puțin productiv în artă decît semnul plus“). În ce-l privește, Virgil Teodorescu scrie — ca să-și exprime pînă la capăt dezacordul — un poem în limba *leopardă*, într-un singur exemplar încredințat unui prieten.

Din însemnările cu caracter autobiografic deducem că a debutat în *Bilete de papagal* (1929) sub numele Virgil Rareș. A urmat liceul „Mircea cel Bătrîn“ din Constanța și a rămas corijent, într-un rînd, la botanică pentru că n-a salutat pe stradă pe titularul acestei discipline. Joacă fotbal cu pasiune și, la un moment dat, ajunge cel mai bun portar al Dobrogei. I se duce vestea pînă departe și intră chiar în prevederile selecțio-nerilor pentru lotul național. Scoate în 1932, pe cînd își făcea serviciul militar, publicația suprarrealistă *Liceu*, iar prin 1935—1936 participă la fundarea „grupului suprarrealist român“.

Publică în revistele de avangardă articole și poeme semnate Coci Taat, Matei Ciunia, Petre Suva, Petre Molcoci (pentru scrierile în colaborare cu Gherasim Luca). Marea, în preajma căreia își petrece adolescența, îi dă o dimensiune a existenței : „prin lichidul vitraliu convulsiv al mării am descoperit lumea ; marea certifică prezența și caracterul poeziei mele“. Faptul se va vedea mai bine în poezia de după 1950, în stil neoclasic. Deocamdată Virgil Teodorescu vrea să compună, prin *Blănurile oceanelor* (1945), un „planetar al imaginației“, pus sub autoritatea lui Rimbaud, Lautréamont, Eluard, Novalis, Gaston Bachelard, Paulhan și Engels, citați în fruntea volumului. Cele mai multe, dacă nu toate citatele de aici, sînt scoase din *Premières vues anciennes* (1937) de Paul Eluard și din *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Paul Eluard și André Breton. O propoziție din Gaston Bachelard pare mai apropiată de estetica tinerilor suprarealiști din 1945 : „Trebuie să i se redea gândirii umane funcțiunea ei de turbulență și agresivitate“... Recomandarea este numai în parte urmată de Virgil Teodorescu, spirit contemplativ, îndrăgostit de caligrafie. Poemele lui — chiar și acelea ce se revendică din „cenușa caldă a insurtecției“ — arată plăcerea elaborației lente, o conștiință de orfevru. Un spirit revoltat care se lasă transcris în versuri catifelate este un spirit pe jumătate îmblînzit. Revolta lui Virgil Teodorescu trece sistematic prin acest proces. Sînt, e adevărat, și momente de nihilism total. Atunci, de pildă, cînd supărat pe existență și pe sistemele ei de comunicare, hotărăște să facă profetii lirice în *leopardă* :

„toe solas corcoe toe vii
glunart asirmi caon...“

dînd mai tîrziu (în *Antologia literaturii române de avangardă*, (1969) și o traducere a poemului : „sperînd să ajung cu timpul profet al zebrelor fecioare“...

Blănurile oceanelor (1945), *Butelia de Leyda* (1945), urmate de două plachete în limba franceză (*Au lobe du sel*, 1947 ; *La provocation*, 1947) au, în ciuda multor obscurități, un limbaj inteligibil și trădează o sensibilitate lirică autentică. Poemele sînt sfișiate de propoziții facil absurde, de felul „eu mulg rochea ta în vase smălțuite“, însă, trecînd cu un ochi amuzat peste ele, descoperim notații realmente surprinzătoare sub raport liric. Poetul anunță într-un manifest (*Munții din vise*) ura lui nestinsă față de prudență, față de poezia ce poetizează natura și, în genere, față de poezie dacă ea nu este făcută, cum pro-

fetizase Lautréamont, de către toți. Autorul traduce astfel o idee pe care o formulase în mai multe rînduri și Breton. „Frumusețea — zice acesta în *Nadja* — va fi convulsivă sau nu va fi deloc.“ Sau, în *Lettre aux voyants* : „sîntem în căutarea, sîntem pe urmele unui adevăr moral [...] ce ne interzice să acționăm cu circumspecție ; trebuie ca acest adevăr să fie orbitor“. O cale este ca adevărul să fie exprimat prin cuvinte pe care filistinii se feresc să le pronunțe, în combinații care să rănească ochiul și să aprindă imaginația. Arta poetică a lui Virgil Teodorescu se exprimă, deocamdată, printr-un șir de negațiuni :

„Urăsc tot ce amenință mersul amenințător al
omului spre libertate
Urăsc tot ce servește obstacolul acestei delirante
eliberări
Urăsc cuvintele care trădează revolta
Urăsc îngrozitoarea trădare a poeților
Urăsc limitarea dorințelor tumultoase
Poetizarea naturii poetizarea acestui cataclism
liniștit
Urăsc femeile curate ca un pahar
din care nu poți sorbi niciodată
Urăsc prudența care falsifică pasul sigur al luptei
Urăsc poezia pînă în clipa în care va fi făcută de
toți
Pînă în clipa în care poetul va dispărea acoperit de
lave
Și mîinile lui vor fi găsite în cenușă
Ca și cheile curții de sclavi
Marile chei căutate de oameni de la începutul
lumii
Urăsc tabla înmulțirii numerele pare impare
divizibile prin doi
Mișcarea diurnă centrifugală
Urăsc cu o indescriptibilă putere
Aceste poeme de dragoste“

În ce constă trădarea poeților nu știm, cum iarăși nu știm de ce trebuie urite poemele de dragoste pe care poetul tocmai le scrie. O dialectică specială, o exagerată teamă — îmi vine să cred — că poezia cade în păcatul pe care îl condamnă. Cade,

în mod sigur, dar dacă poezia este puternică ea poate transforma contradicția inevitabilă într-o expresie mișcătoare a forței spiritului de a-și asuma propriile eșecuri. Poemul în sine este remarcabil prin tonul decis, aproape oracular al propozițiilor. Mai departe Virgil Teodorescu face din eros câmpul magnetic al poeziei sale, urmînd și aici pe Eluard care este, în esență, un poet al iubirii.

„Je chante la grande joie de te chanter
La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir“

— sună două versuri din *Capitale de la douleur*. Poetul român manifestă aceeași statornicie ca și modelul său francez și, spre deosebire de Gellu Naum — care prin bogăția onomasticii feminine urmează mai degrabă pe Conachi și pe Pann — nu dezvăluie identitatea iubirii sale. Virgil Teodorescu dă, în schimb, detalii biologice pe care poeții le trec de regulă sub tăcere. Unele notații vin din macabrul simbolist : „și teniile nebune ți-ar devora fabulosul tău corp“ ; „viermii palizi îți umblă prin carne / întrunind în ei opalul și frigul“... De ce întrunesc viermii *opalul și frigul* ? Din nevoia, desigur, de a realiza o legătură imposibilă. Romanticii cîntau ochii și pletele în care vedeau simboluri cosmice, suprarealiștii nu abandonează aceste simboluri, le desacralizează numai și introduc în spațiul poemului elemente mai puternic sexualizate ale trupului. Virgil Teodorescu este sensibil, de pildă, la puterea de seducție a *subțioarei* și-i dedică un poem :

„Dacă trec mai departe de tine mă întorc să-ți
privesc subțioara
Această pulbere tot timpul prezentă
Să-ți privesc subțioara și s-o beau dintr-o dată
Ca pe o sabie din panoplie“

sau își pune grava problemă a preeminenței sînului :

„N-am știut niciodată care dintre sîinii tăi își
dispută întîietatea...“

Tonul poemelor este serios, nici un amănunt nu lasă să se înțeleagă că în spatele acestor notații se află obișnuita ironie suprarealistă. Stilul lui Virgil Teodorescu, aici și în poemele de după 1960, este să grupeze în jurul unei teme elementele unei reverii fecunde, îmbătate de descoperirile ei. Oricît ar voi ima-

ginația să ne provoace, ea se lasă în cele din urmă prinsă de propria plăcere de a inventa :

„Seara auzi prin lucruri centaurul cum umblă
Să rupă ca pe o frunză conturul lor stricat
Prin balustrada scării fetele de paisprezece ani
Caută lina de aur
Și niciodată nu știi dacă au găsit-o vreodată
În lucruri ciclopilor își sparg ochiul cu care
 priveau chihlimbarul
Cu care surprindeau adulterul
Luntrile lungi se opresc pe marginea lucrurilor
Și din ele cobori însoțită de un nor de lăcuste :
Niciodată nu știi să dispari în întregime în câmile
 din care sorbi
Mirosul tău plutește ca o coamă prin care trece
 vântul
Conturul obiectelor se vestejește sub umbréle
 de soare“

Aici este invocat parfumul feminității, în alt poem este cîntată *rochea* („*rochea* ta seamănă cu un cîine de vînătoare care aleargă prin oraș“). Vine, apoi, rîndul *obrazului de sîrmă*, al pulpei („*pulpa* ta cea mai mortuară“), al liniei triste a *gîtului*, cu notații interesante ca acestea :

„Linia tristă a gîtului tău e o suliță ruptă
E un flux în vinele mele murdar de plante și
 de rechini
Un albatros sexual e linia gîtului tău obosit în
 crepuscul
Îmi primește fruntea în faldul ei se desface sub
 degetele mele
Și totuși nu-i voi scrie niciodată un mare poem
 de beatitudine
Linia gîtului tău e cea mai fierbinte șerpire
Patul meu e un pian de linia gîtului tău început
Sîngele meu un ceai tare în care meduzele ei
 se descompun
Ochii mei îi surd cu o prostească cu o
 deprimantă recunoștință
Și cele mai tulburătoare cuvinte mi se izbesc
 de dinți atunci cînd o ating
Nu nu îi voi scrie niciodată un mare poem de
 beatitudine“

Însă cel mai des cîntat, beatificat este părul, vechi simbol petrarchist. Toate poemele lui Virgil Teodorescu vorbesc de forța erotizantă a părului : „Și părul tău îmi oferă foc“ ; „în spatele părului tău nesfîrșit plin de pietre albastre“ ; „umbrele violete ale apelor ale pantofilor sînt clătinarea părului tău“ ; „părul tău e lampa acestor spelunci“ ; „cenușa e părul tău neadormit“ ; „părul tău e bun pentru îmbălsămat cadavre / părul tău e bun pentru șters pahare“ ; „părul tău va fi solul clarității...“. Văzînd unele detalii trebuie să corectez propoziția dinainte. Beatificarea merge mîna în mîna — sugerează chiar poetul — cu desacralizarea. Ca să iasă din nou strălucitor la suprafață, simbolul trebuie din cînd în cînd cufundat în apele negației. Puțină teroare nu strică în poem. O lecție pe care poetul suprarealist o știe bine. Uneori Virgil Teodorescu dă o definiție lirică globală a feminității, în stilul mai nervos, persiflant al lui Voronca :

„Tu ești femeia ca laptele umflat
Pulpele lungi cum e părul de negri
Cum sînt culcușurile de ferigi
Cum e coama mistreților
Chiar tu ești o umbrelă de ferigi
De patruzeci și șapte și cinci
Ți-am spus că ai sub piele frunze lungi de ferigi
Și cascadele se ascund cînd treci
Pe străzile galbene“

sau aceeași imagine într-un peisaj marin :

„Tu ești femeia în care se strîng de gît oameni
Sau își trec prin umeri cuțite lungi de sticlă
Sau vorbesc despre violențele inaccesibile ale
pantereii
Tu ești femeia în care se deschide visul
Ca o enormă plantă de apă
În care oasele lustruite sînt ace de cusut
Blănurile oceanelor pentru totdeauna“

Poetul spera ca, într-un univers sensibilizat de dragoste, obiectele să-și capete „pierduta lor semnificație“. Dar, citind poemele, vedem că semnificația lor este mereu deturnată de combinațiile paradoxale în care intră. Un viol, vorba poetului, se

petrece în fiecare lucru, „o violentă masturbație“, ca în aceste oglinzi concupiscente :

„Oglinzile vor cere să cadă la pământ ca niște
fiare obosite de fugă
Din cauza ta oglinzile vor fi îngropate în pământ
Pentru că în fiecare se petrece un viol
În fiecare o violentă masturbație
În apele lor liniștite și parfumate
Oamenii vor arunca cu pietre și cu nisip
Un miros de ploșniță strivită va izbucni din ele
Pentru că în fiecare se petrece un viol
În fiecare o masturbație violentă“

Lucrurile nu apar niciodată în starea lor pură și nici nu poate fi vorba în poeme de un simț real al elementelor, pentru că simțul este cu premeditare orientat, am semnalat deja, spre zona de perversiune a naturii. Natura primește și natura inspiră legăturile primejdioase, natura este contagioasă : iată recomandarea pe care o face poetul suprarealist. Lucrurile lasă, atunci, o impresie de seducătoare impuritate. Realul este corectat în sensul grotescului, monstruosului, impudicului, cel mai adesea al bizarului. O propoziție celebră din Hegel spune că ceea ce este real este rațional și ceea ce este rațional este real. Suprarealiștii, care caută în real manifestările iraționalului și în rațional formele inconștientului, introduc în raporturile dintre ființă și lucrurile din afară și chiar în raporturile din interiorul realului o altă determinare. Am putea-o formula astfel : iraționalul devine real prin poezie, poezia dă un corp și un act de identitate irealului, inconștientului, iraționalului. Poezia își asumă ceea ce rațiunea nu vrea sau nu poate să-și asume : ceea ce se află dincolo de marginile conștiinței.

E posibil și este chiar necesar, atunci, a tulbura ordinea rațională a naturii. Pomul poate avea reptile în loc de fructe, din coaja aspră poate ieși o femeie-pasăre... Sublimul rațional n-are viață lungă în poem pentru că sublimul intră rapid în aventuri care-l descalifică. Să cităm dintr-un poem care își propune să vorbească despre „identitatea absolută a pasiunii și a teroarei“, două elemente care merg mereu împreună și se condiționează :

„Privește-mă prin arborii de carne
de frunzele cărora se întunecă ospiciile
respiră și dormi prin arborii de carne

dacă vrei să cunoști identitatea absolută
a pasiunii și a teroarei
aruncă sîinii pe spate ca o omletă
din care sîngele porumbeilor curge vaporos
stăpînul acestei gargare
stăpînul lunii februarie ne va arăta laguna
pe care vrei să plutim
și în același timp dinții lui vor cădea peste
noi ca o ploaie de cenușă fierbinte
În cenușă ne vom căuta buzele
vom căuta efigia lor de cauciuc translucid
pieptănătura ovală a serii“

Sîinii aruncați pe spate ca o omletă, din omletă curge sîngele vaporos al porumbeilor în timp ce stăpînul acestei gargare... iată un mod comic de a vorbi despre cunoaștere și iubire. Sînt de reținut în aceste juvenile năzbîtii cîteva izolate imagini. „Cheamă memoria întoarsă din apele tulburi / Ca un crin de mare purulent“, zice într-un loc poetul. Sau : „Și oasele nu mai sunau în goana efebilor spre aroma seminală a mării“ ; „atunci sînt frumos ca o carabină în lumină“ ; „eu am să te caut cu solemna mea haită de salamandre prin toate minele ruinele“.

La provocation traduce aceleași senzații în proză lirică („Ce grand silence c'est ton épaule où j'entre un peu avant l'heure du sommeil“...), cu mai puțin umor negru și un mai slab spirit moralistic decît în celebra *L'immaculée conception*. Plăcerea de a introduce absurdul în tiparele gîndirii curente se vede mai bine în cele *122 de cadavre* și, într-o oarecare măsură, în definițiile lirice în limba franceză (*Au lobe du sel*). Virgil Teodorescu încearcă, utilizînd o limbă cu largă circulație, să internaționalizeze experiența sa poetică :

„La fébrilité de tes boucles d'oreille
annonce la nuit“

*

„J'accours vers ton image
Comme vers un crime féroce...“

În următoarea carte a lui Virgil Teodorescu, *Scriu negru pe alb* (1955), publicată după aproape un deceniu, nu se mai vede nimic din programul suprarealist. De la Eluard, Desnos, Aragon, René Char, poetul român face un salt de un secol literar și scrie în genul Alecsandri și Bolintineanu. Nu este sin-

gurul. Aproape toți poeții generației sale au trecut prin această curioasă regresie sub puterea circumstanțelor, desigur, dacă circumstanțele pot justifica totdeauna metamorfozele talentului. Adevărul este că Virgil Teodorescu avea o mai veche apetență pentru poemul social, dovadă cele câteva însemnări în stil expresionist pe care le reproduce în *Scriu negru pe alb*. Poemele noi sînt însă în cel mai dezamăgitor stil proletcultist, curios la un poet care cunoaște valoarea limbajului. Cităm din *noile privești* :

„Aicea lîngă Argeș, în Spăteni
Ogoarele au altă față :
Le-au dat, ca-n Uniune, nouă viață
Vreo șaptezeci familii de săteni.

.
Tehnica, tovarăși ! Mîinile
Pe mașini, le încheștăm mereu,
Să plesnească, în cotețul său,
Înecat în bale, ciinele...“

Pentru ce *ciinele* ? Ciinele social, desigur. Viziunea marxiheistă este cruntă :

„Neobosiți lovim, în zidul vostru
Zidari și cazangii cu pumnul greu,
Mineri și lăcătuși izbim mereu
În cei ce-ncearcă să ne rupă rostul“...

Viziunea simplificatoare rămîne dominantă pînă prin 1964—1966, cînd, odată cu volumele *Semicerc* și *Rocadă*, Virgil Teodorescu dă semne că începe să regîndească într-un fel mai profund poezia. Publică acum și poemele rămase în sertar, dovadă că autorul scrie în două registre : unul pentru versurile destinate tiparului, altul pentru poemele de inimă. Dar și în acestea din urmă a renunțat la poetica insolitului și la acea insolență specifică spiritului de avangardă. Spiritul se odihnește acum în calme reverii marine :

„Întorsătura apei în patul ei culcată
e alta după colțul de stîncă detunată,
cu alte peisaje în fundul ei abrupt,
dar cu aceeași calmă lucire dedesubt.
Bulbuci de spumă deasă ridică pînă-n vale
pe care o răstoarnă în faldurile sale,

se tulbură și iarăși se limpezește-n prunduri,
se-aruncă într-o copcă și iese din străfunduri,
dispare și revine, țintind pînă departe,
schimbată și aceeași mereu și fără moarte.“

sau într-un pastel autumnal în gen Pillat :

„În șanțuri toată frunza s-a strîns căci toamna vine,
Ca-ntr-o măcelărie hălci mari de sînge pline
atîrnă norii umezi de-al cerului cîrlig
și verzele în straturi se zgribulesc de frig,
în vreme ce oleandrii au adormit în sere.
Un cîrd de giște albe mînate de-o muiere
trec pe șosea. Trec oameni cu bărbi de sfinți, blajini,
cărutele se-nșiră spre tîrgul din vecini
hurducăind prin bura subțire, de alice.
Par turmele de case la orizont pitice
și-n salturi mari amiaza gonește spre-asfințit.
Dar la hotarul serii hangerul ruginit
al muntelui deodată la ea a tăbărit
și-acu-n Măcin se-ntoarce să moară de urît.“

De la suprarealism Virgil Teodorescu trece, nu mai încap
vorbă, la neoclasicism. El însuși spune în *Drepturi și datorii*
(1956) că nu mai este cel ce-a fost :

„Sînt altul acum
și sînt liniștit citeodată“...

Poemele sînt pline de *amfore* și iubirea (subiectul etern) e țesută acum „pe ghergheful enormei depărtări“. Rareori cîte o extravaganta tulbură discursul liric domol și superficial. Dar și atunci extravaganta intră într-o obositoare fabulă :

„Un Rimbaud țăran s-a așezat lingă mine, la masă
cu iubita lui în ciorapi albi de mireasă,
un soldat Rimbaud, tînăr prin excelență,
s-a așezat la masă cu o ilustră eminentă ;
ca pe o laticlavă princiară
și-a desfăcut mantaua militară.
Tăcea, privind la fata cu fusta înflorată
și cu bariș cum poartă la țară orice fată,
tăcea soldatul tînăr,
tăcea,

tăcea mereu,
îi străluceau doar dinții de straniu minereu,
ca-n apele de munte naivii bolovani.
Tăcea și el ca mine la douăzeci de ani.“

Pe poetul fin care continuă să fie Virgil Teodorescu trebuie să-l căutăm în fulgurațiile unor imagini izolate în cronicile verificate :

„Sub bruma deasă toate-mi par străine
cînd suflă vîntul înghețat de nord,
și ziua moare brusc, după coline,
ca-ntr-un acces de cord“.

În impresiile, comunicate în stilul unui parnasianism evoluat, despre Praga medievală :

„Mă vîntur iar pe străzile de sus
unde-o cetate mîndră a apus,
prin ulițe strîmte ce te-ngheață,
prin gangurile înecate-n ceață,
pe lîngă catedrale durate pentru veci,
pe lîngă trape-n care-au căzut voievozi în beci,
cu țeasta despîcată de satîr,
ungherele pe unde mi-e teamă să mă vîr.
Urc, amețit, pe scările leproase
(anii au spart ferestrele la case)
urc, amețit, cu mucigaiu-n nări,
coboară alte umbre de pe scări,
și-n mirosul de smîrnă și borhot
atîrnă evul mediu ca un fantastic ciot“.

sau în aceste notații în limbaj heliadesc despre diluviul celest și seara ucigașă :

„Mareea corespunde stupoarei-apogeu,
cînd membrele sînt fine ca un celest diluviu,
și seara ucigașă, cu legănări de fluviu,
planează ca un vultur cu coamă grea de leu“.

În *Corp comun* (1968) reînvie pentru o clipă simțul elementelor derizorii și al combinațiunilor disonante :

„vid plin și vid de crăci autumnale,
vid metavid, pe urmă plin prea plin,
există constantin

există bolta podului de grindeni,
există nicăieri și pretutendeni,
extravaganța și porumbul crud
și melodia ceasului din sud,
există farisei, există chipuri
de idioți, deprinderi și tertipuri,
insecte, baligi, tîrfe, croitori,
există scatofagi și necrofori,
există zile bune, nopți tîrzii,
aceleași trist balans pe terezii,
otrepe, zdrențe, dinți stricați, năut,
și-un stol de jilțuri de velur în rut“.

iar oniricul, terifiantul, coșmardescul capătă o anumită pregnanță
lirică :

„Velințele de scame mi-ar fi plăcut mai mult
decît peșchiru-acesta de tumult :
ochi răvășit, cu ieftine minuni,
plesnit în frunte ca la căpcăuni,
cu pielea jupuită, ca martirii
în glandulara clipă-a dăruirii.
Să-ți fi aflat brățări cu scumpe bube
scobind penumbra pietrelor din hrube ?
Mai bine-n pîlpîirea sticlirilor din jur
să îmi împlint regatul de huzur,
regatul meu de pîrtii, paralel,
topit într-al culorilor măcel,
regatul meu legat cu șapte chingi
de oasele bătrînilor flamingi.“

Reapare și gustul pentru fabula onirică și desenul provocat prin
întîlnirea (coincidența) insolită a obiectelor :

„Treceau lăptăresele în faeton
cu pulpele înfășurate-n paie.
Se zărea pe cîmp
un pîlc de case
cu calcanul spre șosea.
Un carnasier le păzea.
Sta a ploaie.
Deasupra norilor,
în vid,
o gigantică mașină de călcat
aluneca placid.“

Tehnica de a juxtapune lucruri diferite este aceea, cunoscută, din pictura suprarealistă. Magritte înșira pe un drum de țară un leu, un scaun, un pian (dacă nu mă înșel), un trombon... Însă acest mod de a compune poemul va fi din ce în ce mai mult concurat și, în cele din urmă, învins de altul mai apropiat de modalitățile (și chiar temele) unui prelungit clasicism. Ideea că Virgil Teodorescu nu se schimbă, nu se „revizuieste“, că el a fost și rămîne un liric în cadrele suprarealismului este contrazisă de substanța și formula acestor versuri linse, agățate de rimă ca iedera de copac. Virgil Teodorescu a scris, după 1970, enorm, pe toate temele și în toate împrejurările. Impresia de prolixitate este de neînlăturat. Multe poeme trec dintr-o carte în alta, în ideea că poezia este neîntreruptă, că poetul, tînăr sau vîrstnic, este, în fond, același. *Poemul întîlnirilor* (1971), venit după ampla și reprezentativa antologie din 1968 (*Blănurile oceanelor*), este o selecție mai redusă din cărțile anterioare. În *Ucenicul nicăieri zărit* (1972), aceleași poeme mai sînt o dată publicate în altă ordine, însoțite, e drept, de un număr de versuri inedite. Parcurgînd și culegerile ulterioare (*Santinela aerului*, *Heraldica mișcării*, *Ancorele lucii*, *Legea gravitației*, *Culminația umbrei* etc.) ne putem face o idee despre felul în care pana vechiului suprarealist întîmpină timpul (interior) și istoria. Istoria este văzută, mai ales, în zilele ei de sărbătoare, iar timpul prin reverii clasicizante. Din cînd în cînd poemul este mai nervos și limbajul mai agresiv, de o materialitate mai aspră, ca în această *invitație* :

„Lumina agățată de ochii mei e singură
ca o blană de sconcs cu mireasmă de mentă
mai palidă ca o văduvă tînără după decesul brusc
mai zveltă și mai palidă
atît de netedă și-atît de grațios împodobită
ca pîntecul balenei care-a-nghițit un om
o liră manevrată de corali
un ibis alb înțepenit în cange
intrați în ochii mei oricînd cu sania cu șapte cai
goniți ca pe-o cîmpie de falange“.

În care se mai văd încă vicșugurile, abilitățile unei vechi poetici a contrastelor semnificative. Însă, de regulă, poetul iubește peisajele domoale, materiile fluide și transparente. Cele patru elemente fundamentale (pămîntul, aerul, focul, apa) stau într-un uriaș marsupiu de sticlă străvezie, amiaza (timpul cosmic)

este o roză de lumini calme. Un sentiment de stabilitate și împăcare trece prin versurile melancolizate de muzică :

„Intr-un fluid crepuscul ne vom găsi amiaza.
Va fi se pare calmul crepuscul revolut,
Cînd o privire albă, fără suport în spațiu,
Se va lovi de stîlpul vederii ca de-un scut.

Va fi amiaza-n care răsare și apune
Intruchiparea rozei în ne-ncepută apă,
În care timpu-ncepe să curgă-n teascul viei
Și noaptea se sfîrșește nainte să înceapă.

Va fi pădurea veche păzită de privesți,
Ovalul unei lacrimi la margini de cîmpie,
Tărîna, focul, aerul și apa :
Un uriaș marsupiu de sticlă străvezie.“

Poemele cele mai autentice sînt acelea ce traduc în chip mai direct melancoliile vîrstei și un stăruitor sentiment de înserare în lucruri, de lunecare în somnul materiei. O *liniște suavă* se izbește de lucruri și un clavir ciudat se aude în crepuscul :

„Cu truda mea secretă și umilă
Intorc îngîndurat nocturna filă,
Ca niște lungi crepuscule înnod
Zăngănitore lanțuri vechi de pod.

Vom trece totuși de pe-un mal pe altul,
Astîmpărînd c-un singur gest asaltul
Penuriei și-al pegrei fără zale
Și dangătul goavelor fatale.

În timp ce pietre dorm în văi adînci,
Împodobește frigul colți de stînci,
Zăpada-și linge alba laticlavă,
Cresc jnepenii în liniștea suavă.

Intră-n oraș coloanele campestre, —
Inteligența florilor se-aude
Ca un clavir al miriștilor crude,
Ca fluturii din lăzile de zestre.“

Lui Virgil Teodorescu nu-i reușesc deloc poemele de circumstanță în care rimează *eră* cu *coleopteră* și nici acelea în care, fără haz, vorbește de „ferestre de lapte acru“ într-un stil sucit și fals, obosit de atîtea excentricități. Mai coerent, dar prea abstract și prozaic, este stilul din poemul *Santinela aerului* bazat pe un limbaj al simplității agere :

„Fiți siguri că marea se clatină fără să-ți pese în
perfida ei carcasă și vă rog să nu vă
îndoii măcar o clipă că exersa în
camerele ei de tortură echivocile figuri
destinate canibalismului“

Îl prefer pe Virgil Teodorescu, din această fază a poeziei, în acuarelele marine și în fanteziile borealice de felul :

„Lăsați să treacă gîndul ca mierlele ovale
surprinse de furtună în mările din nord,
lăsați să treacă gîndul ca un stricat acord
articulat în așchii minerale.

Din cînd în cînd acolo unde banchize scad
cînd insolența dulce a arșiței pătrunde,
foci tinere, din fulgerate unde,
își fac un fel de canapea sau pat.

Și ochii lor, pînă să prinzi de veste,
cu încăperi fluizi, adînci și grei,
iluminînd magnetice proteste.“

În poemele ocazionale, multe și decepționante (grupate mai ales în *Ancore lucii*, dar și în alte volume), Virgil Teodorescu silește imaginația și pune în mișcare retorica (*o retorică a dantelei, a stilului mătășos și strălucitor*) să primească și să innobileze locurile comune. Poezia trece în acest caz printr-un deșert de vorbe goale și lustruite. Cine are răbdare și timp trebuie să-l caute pe poetul autentic într-un „fragil adagiu, o duioasă sedilă“... sau să treacă pe celălalt țarm al inspirației, acolo unde fostul poet suprarealist convertit la dulcea clasicitate, contemplă, toropit de voluptăți agreste, *fluviatilele dune în toamnele tîrzii*.

GELLU NAUM

Dintre suprarealiștii români, spiritul cel mai radical și mai consecvent este Gellu Naum (n. 1915). *Drumețul incendiar* (1936), întâia plachetă de poeme, însoțită de 3 calcuri de Victor Brauner, se deschide cu o notație scandaloaasă din B. Péret : „Le général nous a dit/Le doigt dans le trou du cul“ și cuprinde o instigare la revoltă. O revoltă, întâi, împotriva istoriei și a structurilor sociale, o revoltă, apoi, totală față de stilurile constituite ale poeziei. „Acum fiecare poem este un arsenal de revolte“, „acum dicționarele TREBUIE SĂ URLE“, scrie poetul în prada unei furii ce se extinde și asupra cosmosului, căci iată ce recomandă el confrăților :

„Camarazi poeți ajunge
destul am gîdilat pămîntul pe burtă
el dansează cu luna buric
ascultînd oasele de castagneta ale monezilor
sexul lui de putoare a-mpuțit apele Mediteranei...“

Stilul este acela al *exasperării creatoare* pe care îl profetizase în revista *Unu* (nr. 33, feb. 1931) Geo Bogza : „nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică...“. Gellu Naum pune mai multă revoltă și mai puțină ironie în această exasperare. *Drumețul său incendiar*, care este, în fond, simbolul poetului, promite să pipăie „chiloșii străvezii ai istoriei“ și să-și fluture „ciorapii împuții lingă porțile Academiei Române“. Credința lui este, de altfel, că „lumea a început să pută“ și atitudinea cea mai responsabilă a poeziei este să opună violenței din viață violența limbajului :

„E o înaltă școală de artă aceasta
să-ți scobești creerul ca pe un nas
și din adâncuri să scoți mucii triști ai poemului,

eu singur voi ști să pipăi ca Toma rănile
ireale ale Christoșilor
voi fi un centaur siluind arborii poemului
voi ști să confund cel mai gingaș sex
cu o stropitoare
și dacă va fi nevoie voi ști să-mi
aprend pletele din cenușa lor
să iasă pasărea măiastră a cîntecului nou“...

Ce surprinde, aici și în poemele ulterioare (*Libertatea de a dormi pe o frunte*, 1937 ; *Vasco de Gama*, 1940) este extrema duritate a actului existențial și caracterul cu adevărat provocator, insurecțional al imaginii. Tehnica poetică a lui Voronca se bazează pe o continuă emisie de metafore ce întorc pe dos logica obișnuită și produc, în chip fatal, un sentiment nedeslușit de încântare și stupeoare. Trecută prin straturile uniforme ale acestor imagini, violența gestului se destramă și se domolește. Gellu Naum și, în genere, tinerii suprarealiști din anii '30, reduc imagismul și împing poemul spre zonele primejdioase ale existenței. Ei vor să cultive în poezie o *experiență a limitelor* și să impună o estetică nouă care, în esență, se bazează pe o negație neclintită a artei ca fapt estetic. Scade, în acest fel, numărul metaforelor ce sparg urechile și rănesc ochii poemului și sporește violența poemului ca limbaj integral.

Un teritoriu asupra căruia se concentrează poetul suprarealist este erosul. Aici sînt multe de demascat și, sprijinit pe Freud, suprarealismul a înlăturat cu brutalitate frunza de viță de pe sex și a mutat chiar locul sexului, așa cum se poate vedea și în celebrul *Viol* al lui Magritte. Scopul este, între altele, a ridiculiza morala comună ce face un mare mister dintr-un act vital. Gellu Naum este încă liniștit, aș putea spune chiar melancolic dacă poetul n-ar compara melancolia cu o perdea stupidă în calea simțurilor. În poemul *Vom sări afară din noi uimiți* arată o oarecare prudență în notația erotică :

„O cum au să se mire străzile
cînd n-au să mă mai găsească în zori în
fața parcurilor imense sugînd ultima picătură de
lapte din ugerul lunei

cum au să se mire canalele de absența mea
majestuoasă
văd de pe acum rinjetul nedumerit al gardurilor
și Doamnele întinzându-se somnoroase vor spune
moral :

«Acel tânăr care fuma și scuipa mult
a sfârșit-o, desigur, cum se cuvine, în pușcării.»

Dar eu voi fi în apele tale erotice
cu miinile ca două cărți de rugăciuni îți voi face
jocuri de umbre“...

Dar prudența nu este regula poetului. De regulă sensibilitatea este ulcerată, gîndul e intolerant, obiectele din afară rănesc și stîrnesc o mare mînie în lumea interioară, iar mînia se întoarce în vorbe „asemeni urdorilor“. Poemul este o provocare sau nu este nimic : iată legea. Provocarea lectorului (operație care, în sine, nu este nici de acceptat, nici de respins : depinde totdeauna de ce antrenează ea în planul poeziei !) ia adesea în cazul suprarealiștilor forma antropomorfismului. Pictorii au scos mari efecte plastice combinînd regnurile. Poeții sînt și mai inventivi, florile mușcă, trenurile și arborii au, la ei, trupuri de femei, iar trupurile sînt prevăzute, bineînțeles, cu enorme sexe. Gellu Naum imaginează un fabulos *Cal erotic* care are carnea violacee și devoră cu imensa-i coamă oamenii și ierburile :

„Calul erotic se plimbă pe case
calul erotic care miroase femeile
calul erotic care are sandalele aspirante
calul erotic din care curg evantae
calul erotic care se moaie la căldură ca ceara
și din stropii mari se nasc statuile cu sîni
statuile care se plimbă prin orașe cînd e cald
și se topesc la rîndul lor în ape vagi
Apele rup pieptul cu furie umflă sforile și se scurg
mai departe spre noile forme
unde calul erotic doarme la umbră și visează
femei care-i trec pe spinare halucinate
ca pe un pod peste prăpăstii
fără să-l atingă
femei care se țin de mîna ca în vis
cu ochii pe jumătate închii“

Se vede mai bine din acest fragment o tehnică poetică pe care am putea-o numi *tehnica asocierii infinite*. O imagine trece în altă imagine, într-un lanț nesfârșit, fără a ține seama de ideea, tema inițială. Calul erotic se topește precum ceara, din ceară se nasc statui cu sîni, statuile se plimbă prin oraș și, pe căldură, se topesc dînd naștere la ape vagi, iar apele duc spre străzile de carne pe care patinează femeii himerice... Poemul poate curge în acest mod pînă la sfîrșitul cărții și poate reîncepe în cartea următoare. Totul depinde, pentru ca spiritul cititorului să rămînă treaz și curiozitatea să nu slăbească, de puterea poetului de a combina universurile pentru ca desenul să fie mai fantastic. Femeia Knoss ține în palmă o cutie cu fluturi și rumegă mîinile de sticlă ale statuiilor, în timp ce sîngele îi curge din gură ca o cravată. Tot femeia Knoss are un polip pe frunte și din polip iese o mîină care mîngîie „statuia fratelui magic pe pîntec“. Ea își scoate rinichii și-i pune pe geamuri, iar soarele transformă rinichii în iepuri care rod pe Knoss „pentru că ea este ca un glob foarte mică“...

Puterea acestui discurs se bazează, totuși, pe narcoticul imaginii, iar imaginea se bizuie pe știința de a răsturna sensul normal al relațiilor dintre lucruri. Cînd poetul scrie că „sîinii ca niște vulpi îți pătrund în urechi“ și „din măduvă ai făcut cărți de joc“... el combină în absurd pentru a dovedi că poezia poate, în fond, orice. Să dea chiar un sens nonsensului, să facă verosimilul neverosimilul. Din aceste repetate violuri asupra firescului se naște o retorică a legăturilor imposibile, ușor de învățat, dovadă numărul mare de imitatori. Poetul adevărat — și Gellu Naum este unul dintre ei — dă un sens mai profund acestor jocuri ale limbajului. Deocamdată el se află încă în faza incendiară. Vasco de Gama, personajul (simbolul) liricii sale mînios juvenile, adulmecă și cercetează cu luneta pulpele femeilor :

„unde Vasco de Gama adulmecă pulpele
 pulpele femeilor cu jartiere
 pulpele femeilor cu garduri
 pulpele femeilor cu medalion
 pulpele femeilor cu o catedrală pe ceafă.
 pulpele femeilor cu un vînt pe sin
 pulpele femeilor cu pulpe pe pulpe
 și cu alte pulpe peste aceste pulpe“

și face și alte gesturi, mai pure, cum ar fi spălarea aripilor și plecarea către noi continente.

Coerența interioară a poemelor este mai mare în *Culoarul somnului*, datat 1941 și publicat în 1944. Temele esențiale par a fi visul și erosul. Într-un poem este invocată „agresivitatea transparentă a visului“, în altul, intitulat *Cheia viselor*, femeia este numită „pasere în extaz“ și tot aici se face o clasificare a femeilor somnambulice :

„Femei pe aceste cîmpii inundate
femei elastice femeii sumbre
femei de cristal și de ceară nocturnă
femei cu degete interminabile
cu gene de gheață aprinsă
ne vom construi curcubeie de flacări
ne vom îneca liniștiți în aceste ape amare
în aceste ape metalice
somniale femeii cu pleoape tăcute
ultima pasăre
sapă un coridor în piepturile voastre incandescente“

E cunoscut interesul suprarealiștilor pentru magia neagră și, în genere, pentru practicile oculte. „E o operație de magie neagră să transformi carnea unei femei în cer“ — declara Magritte. Gellu Naum vorbește de *întîlnirile hipnotice*, de *fantome*, de *mediumnitate*, de ființe *vampirice* și, din nou, de *apa agresivă a viselor*. Poemele ce folosesc aceste imagini nu sînt însă tenebroase și nici agresive. Trecută prin spațiul erosului și prin spațiul visului, eterna indignare a poetului s-a diminuat. Poemele arată chiar un oarecare patetism al demonstrației și o retorică mai explicită. Iată o tăcută dimineață cu iubire, fluturi, umbre, nori și arbori :

„Tăcutele dimineți sau tăcutele nopți
e un șold e o pulpă e o panteră
Încerc să-ți prind umerii servindu-mă de o vioară
ca de o plasă de fluturi
dar dacă părul tău sună e pentru că visează
dacă pleoapa ta înflorește e din cauza vîntului
dacă mina ta urlă este pentru că e noapte
dacă urechile dorm e pentru că sînt flămînde
dacă pantofii tăi rid e pentru că se gîndesc
și umerii tăi dacă sboară e poate pentru că e foarte
tîrziu

Dacă mina ta tace e pentru că este o scoică...“

Începînd cu volumele *Medium* (1945), *Critica mizeriei* (1945, în colaborare cu Paul Păun și Virgil Teodorescu) și, mai ales, în *Teribilul interzis* (1945), Gellu Naum își construiește o teorie a poeziei bazată pe ideea obiectului „efialtic“ și a visului ca instrument de cunoaștere. *Medium* cuprinde o confesiune, apoi o epică stranie, din nou o confesiune completată de un număr de *vis*e comentate. Cartea începe (reflex cunoscut) prin a pune în acuzație *Poezia* și, în genere, *Literatura*, cuvinte de rușine, dar, vai, inevitabile chiar și atunci cînd combați în scris literatura, poezia... E ceea ce constată cu imens regret Gellu Naum : n-a făcut decît literatură. „Îngrozitoare decepție !“ ; „sînt infectat de literatură pînă dincolo de măduvă și pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei“, scrie el ignorînd încă o dată faptul că transcriind decepția lui pe hîrtie face, în continuare, ceea ce nu vrea să facă : literatură ! Poezia (literatura) fiind, atunci, o fatalitate, Gellu Naum stabilește instrumentele ei. Mai întîi *visul*, o realitate mai puternică decît aceea a realului, un instrument de cunoaștere mai sigur decît acela al rațiunii. Despre puterea visului vorbiseră toți doctrinarii suprarealismului. Breton trimitea chiar în primul manifest al suprarealismului „à la toute puissance du rêve“. Gellu Naum, deși nu iubește pe romantici, ia ca punct de sprijin pe Gérard de Nerval despre care se bănuie că ar fi fost schizofrenic. Tocmai de aceea, zice poetul român, tocmai de aceea ne întoarcem la Nerval pentru că „schizofrenia a făcut mai mult decît rațiunea conținută în toate capetele timp de cinci secole ; cred că nu e departe ziua cînd schizofrenia dincolo de aparentul ei subiectivism va deveni unul din principalele instrumente de cunoaștere“... Curios, despre rolul schizofreniei în procesul cunoașterii vor vorbi, peste cîteva decenii, filozofii Michel Foucault, Gilles Deleuse...

Suprarealistul Gellu Naum acceptă schizofrenia în măsura în care ea permite o experiență a limitelor. Deviza lui este acum : „refuzul total al oricărei alte realități decît cea a visului, a oricăruia alt adevăr decît al viziunii“. Nerval considera *visul a doua viață*. „Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou du corne qui nous séparent du monde invisible“, scrie el în *Aurélia*. Suprarealiștii sînt nemulțumiți însă de romantici pentru că aceștia se refugiază în miraculos și în mistică, se mulțumesc cu ceea ce Gellu Naum numește „un pesimism al plîngerilor“. Marea lor iubire din secolul trecut este Lautréamont. *Medium* vorbește de timpul și spațiul maldororian și de contemplația maldororiană, deosebind-o de *contemplația narcisiacă* : „Maldoror contemplă pentru că nu poate face altfel, contemplă urlînd,

așa cum un leu privește printr-o cușcă figurile cretine ale spectatorilor înghețați de răgetele lui adânci“. Întrucît Gellu Naum vorbește în *Medium* de semnificația maternă a apei, a pămîntului, a morții, a somnului, ne dăm seama că el citise sau era la curent cu ideile lui Bachelard despre imaginația materiei. Dînd o atît de mare însemnătate visului, poetul nu elimină din cîmpul poeziei elementele derizorii ale vieții diurne și nici n-ar putea, întrucît poemele de pînă acum vorbesc numai de ele : „Îmi place să le privesc în întregime și cu deosebită atenție, turburătoarele semne care apar de nu știu unde, dintr-o hîrtie găsită pe drum, din pălăria voiajorului care flutură la fereastra trenului, din fundul inimii mele, din aripa unei păsări, din ceea ce rețin împreună cu regretul amneziei stupide care mă împiedică să-mi leg viața trează de absolut toate visele mele, de a-mi continua fără nici o urmă de ezitare toți pașii, mai ales cei care se pierd în culoarele profunde ale somnului, din unghia unei femei sau din gîtul unei broaște“.

Din al patrulea vis narat aflăm că *Clava* e cuvîntul magic al poeziei și tot de aici deducem că, aruncat mulțimii, cuvîntul produce o stare de delir liric : „imediat oamenii încep să spuie poeme lungi, interminabile ; orașul tot e populat de mii de oameni care merg declamînd la nesfîrșit“. Poetul e mulțumit și terorizat, în același timp, pentru că va fi ucis. În al cincilea vis îl întîlnește pe Victor Brauner și tot acum (nu știu dacă în stare onirică sau în stare de luciditate) își dă seama cît de profundă este cunoașterea bazată pe vis : „Visele ne dau cu o extraordinară grațitudine, cu o faimoasă și perseverentă amplexare soluțiile cele mai neașteptate, întrebările cele mai fecunde, elementele cele mai halucinante“.

Dar să nu uităm *obiectul efialtic* pe care tinde să-l creeze poezia. Efialtes este unul dintre cei doi fii ai lui Poseidon și ai Ifimediei, celălalt fiind Otos. Giganți, ei s-au răzvrătit împotriva zeilor din Olimp. Gellu Naum dă noțiunii de *efialtism* o accepție magică („mișcarea luminii, a Marelui Androgin, e o mișcare efialtică ; din această mișcare se naște Hé potențialitatea răului“, scrie el într-o notă din subsolul paginii). În privința obiectului efialtic aflăm că el își păstrează prestigiul „feroce sintetic“ și că poate provoca două stări contrarii : exaltarea și temperanța : „În raportul nostru cu obiectul, efialtismul ne apare sub două aspecte diferențiate de timpul și, mai ales, de spațiul agresivității obiectului : efialtism reținut, efialtism exuberant. Din prima categorie : o carte care ne mușcă degetele sau ne injectează ochii, o fereastră fixă care privește o altă fereastră, o

scrumieră imobilă, un coșciug, un nasture încheiat etc. Aspectul exuberant al efialtismului este cel mai bine reprezentat în obiectele licantropice.“

Pentru a provoca starea efialtică, poetul ne propune o metodă : să luăm un ou de găină cât mai mic posibil, îi golim conținutul și-l înnegrim cu tuș chinezesc, apoi, după ce l-am străpuns cu o sîrmă, îl fixăm pe un ecran alb și, la urmă, fixăm totul pe peretele dinspre picioare cînd ne culcăm... Aceasta este *metoda hipnotică de provocare a subiectivismului prin forța impulsivă a dorinței*... La ce poate servi ea ? Ne spune autorul : „Cu ajutorul acestui aparat se pot forța stări de demi-veghe, de reverie trează, particular de iraționale, în care certitudinea eruptivă apare ca metoda cea mai sigură de gîndire. Se sesizează de asemenea cu o uluitoare ușurință aspectul efialtic al obiectelor. În acest climat favorabil apariției fantomelor se cîștigă noaptea.“

Apare și Miss Terria, „mare prostituată onirică, suport sadic al erotomaniei și avidă acaparatoare a poluțiilor nocturne“, însoțită de un cîine numit Maldoror. Ea nu apare decît în vis sau în poem și este, se pare, un vampir, o hienă, „un anotimp complet mov“, o vrabie și îndeosebi un ou, avînd o uluitoare putere de metamorfoză. Miss Terria este, în fond, *Iubirea*, simbolizată în prozele și piesele de teatru din *Teribilul interzis* și *Castelul orbilor* (1946) printr-un șir de femei enigmatice și crude : Zenobia, Lucida Voyantă, Cécile, Luiza, Ursula...

Însă erosul este dominat de umorul absurd. Naratorul din *Patul de crini* (vol. *Teribilul interzis*) este Poet și, în această calitate, poartă tradiționalele plete. Părul poetului ajunge pînă la călcîi și, în afara scopului estetic, el servește la prinderea liliacilor pe care Ursula îi vinde apoi unui negustor din apropiere. Asta asigură o viață îmbelșugată, însă Poetul este supărat că Ursula nu declamă și nu-i laudă versurile și vrea s-o alunge, însă femeia se opune și, ca s-o determine, Poetul își taie pletele cu o lamă. Însă Ursula este de neclintit : „Samson, Samson [...]. Crezi că n-am să te mai ador, imbecilule, chiar dacă n-ai mai avea cap ?“. Femeia moare de bună voie sau este ucisă (proza este voit ambiguă la acest punct) sărutînd șuvițele de păr ale Poetului. Robert (din piesa de teatru *Exact în același timp*) promite Céciliei să se sinucidă, ezită între a se împușca în inimă sau în cap, Cécile este iritată și se întoarce cu fața la perete. Robert, în fine, se hotărăște, trage în inimă, apare Fetița cu Cercul care cere voie să-și ungă buzele cu sîngele mortului... Cécile introduce cadavrul într-o valiză și duce valiza în casa unei rivale,

Luiza. În valiză se află însă cadavrul unui ciine, iar ciinele este aruncat de Fetița cu Cercul pe geam într-un cărucior de copil de data aceasta...

Mai interesante sînt notațiile cu caracter aforistic, celebrele proverbe întoarse spre absurd ale suprarealiștilor. „Poezia este o știință a acțiunii“, scrie Gellu Naum în *Castelul orbilor* și tot aici : vocea poetului e o „erezie capabilă să sfărîme dogmele“ ; „singur langajul poetului, incoherent încă și vag, acest langaj al *perturbațiunii*, acționează și transformă...“. Asta cînd poetul scrie într-un registru grav. Ideile merg însă de regulă spre paradox. „E destul de cretinizant să vorbești limba oamenilor dar melcii sînt completamente surzi“, zice poetul tot în *Castelul orbilor*. Notele din *Teribilul Interzis* și *Spectrul longevității* arată puterea de speculație și o tinerească, frumoasă împotrivire față de conformismele gîndirii. Iată cîteva :

„Poezia adîncește rănile pe care le face rațiunea. Acesta este poate singurul lucru care-i justifică existența.“

*

„Cuvintele sînt ca femeile — s-a spus — ele sînt totdeauna mai frumoase goale.“

*

„Poetul vede în măsura în care orbește.“

*

„A depoetiza universul. Va veni timpul în care toți oamenii vor avea dreptul și datoria de a scoate poezia din propria lor viață, din viața comună.“

*

„Să cretinizăm limbajul.“

*

„Ceea ce se cere de la noi nu este de a pune în locul poeziei o altă poezie, nu este de a încerca o nouă tentativă poetică de orice fel, ci de a reclama ca primă condiție pentru eliberarea expresiei distrugerea totală și definitivă — în sensul de total și de definitiv care se poate accepta — a oricărui gest care poate sugera măcar sublimarea imensei desesperări umane.“

*
„Orice disperare este poetică.“

*
„Trebuie găsit obiceiul de a pierde.“

*
„Un poem trebuie să fie semnificativ și profetic asemeni visului și asemeni acestuia semnificația trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă.“

*
„Cea mai acceptabilă atitudine critică în fața poeziei este de a uita completamente că știm să citim.“

*
„Cel care nu deschide cu o singură mână această carte și nu o citește cu un singur ochi nu o înțelege.“

Din cele 122 de *cadavre* din *Spectrul longevității* (care amintesc de cele 152 *proverbe* ale lui Paul Eluard, din 1925) putem reține aceste inteligente fragmente pline, unele dintre ele, de haz prin insolitul premizei :

„Virful genelor te susține deasupra apelor.“

*
„Cere-mi ce vrei, dar nu accepta.“

*
„Ce se poate cere întunericului când ni se aduc lămpile ?“

*
„Iubesc culoarea pe care o porți în ziua când nu apare soarele.“

*
„Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie.“

*
„Subiectul unui poem depinde de absența subiectului. Cuvintele urmează legea reală a *imposibilității supunerii*.”
*

„Liniștește-te : aceste statui nu te cunosc.”

După 1948 Gellu Naum a scris, în stilul epocii, poeme pe teme sociale și politice (*Filonul*, 1952 ; *Tabăra din munți*, 1953 ; *Poeme despre tinerețea noastră*, 1960 ; *Soarele calm*, 1961), renunțând la hazardul obiectiv și la automatism ca sondă. Într-o carte despre „anii cu fasciști și popi”, stilul este violent expresionist, iar gândirea este marcată de un maniheism atît de puternic încît nu mai e loc pentru nuanța poeziei. În *Soarele calm* ironizează încă „versurile în redingotă” și „ghetele cu scîrț ale clasicismului”, însă poetul, vizitînd un sat în plină metamorfoză socială, scrie poeme în cel mai pur stil anecdotic :

„Băbuța, ultima analfabetă,
oftează ușurel și cască :
noi prăpădim atîta cretă
și ea nu știe să citească !..

Zice că-i vine greu să scrie bețe,
că e bătrînă — și mai spune
că i-ar fi lesne să învețe
un cuvîntel de rugăciune...”

sau :

„Acolo e și lumină mai multă
Pe uliță, o oaie nătîngă,
încremenită lîngă difuzor, ascultă
Ravel, *Concertul pentru mîna stîngă*...”

Cîteva melancolice reverii marine (*Studii pentru un poem la țărmul mării*) sînt admonestate în notele de la subsolul paginii pe motiv că sensibilitatea contemporană nu se recunoaște în tragismul lui Orfeu. Versurile sînt muzicale și clasicizante :

„În fața ta e marea, gigantic sîn, rotund,
sub străvezii marama, zbătîndu-se încet
și ea, pe nesimțite, trezește din afund
tristețea ta nativă de om și de poet ;

pe-aici trecu, în nave cu untdelemn și vin,
pe clinuri moi de valuri, pierzîndu-se în larg,
străvechea deznădejde și geamătul deplin :
pe-âici trecu Ulisse, jelind lîngă catarg

pe-aici, în noaptea scită, pe-o cremene de stîncă
și-a scăpărat, spre stele, copita, un centaur
și tot aici, în unda tăcută și adîncă
și-a înecat Orfeus poemele de aur ;“

N-a dispărut cu totul oroarea poetului suprarealist pentru obiectele lirice tradiționale. La o întîlnire sentimentală poetul se duce nu cu un buchet de flori în mîină (simbol compromis), ci cu o gheată, o *gheată civilă*, simbol al pacifismului. Iată justificarea adusă :

„fac asta nu pentru a retrăi mitul Cenușăresei,
nici pentru că aș ține cu tot dinadinsul să răstorn
niște biete valori estetice
și nici din umor ;
eu nu sînt omul visat de Georg-Cristoph Lichtenberg :
«dăduse cîte un nume fiecărui papuc în parte»
(unuia îi spunea, pesemne, Heinz și altuia Grety),
gheata mea nu e trandafirul public al lui Eluard
oferit necunoscutelor pe străzile Parisului
și refuzat de ele, cu îndîrjire, o după-amiază întregă“

În acest stil de eseu liric, excesiv demonstrativ aici, sînt scrise aproape toate poemele din această perioadă. Odată cu *Athamor* (1968), *Copacul animal* (1971), *Tatăl meu obosit* (1972), Gellu Naum se întoarce la procedeele suprarealiste. În *Athamor* reia *Vasco de Gama* și alte cîteva poeme de tinerețe în ciclul *Oglinda oarbă*. Un alt ciclu (*Heraclit*) din același volum este datat 1958, semn că în secret poetul continua să exerseze în stilul vechiului dicteu. În *Poeme alese* (1974) mai amestecă o dată versurile vechi și noi pentru a dovedi că nu există, în fond, o mare ruptură între ele. Adevărul este că, lăsînd deoparte poemele proletcultiste din anii '50, Gellu Naum n-a abandonat în esență convingerile sale suprarealiste. Le-a adaptat numai unor noi stări lirice. *Poemele* de după 1975 reiau într-o formă modificată discursul de o „ferocitate surizătoare“ (zice Ov. S. Crohmălniceanu) din faza *Teribilului interzis*. Există o mai mare coerență între fragmente și o mai potolită poftă de a provoca

prin imagismul în continuare îndrăzneț, insolit. O aventură a cercului :

„Tată al somnului văr al săgeții frate al echilibrului
aleargă aleargă prin ploaie

Vesela simetrie a începutului
urmărește pe asfalt o linie dreaptă
la capătul căreia așteaptă oboseala“

sau, într-un poem în stil demitizant, o frumoasă sugestie de succesiune a generațiilor și de întoarcere la eternitatea minerală. Sentimentul tragicului existențial nu este cu totul anulat de detaliile comice în marginea temei :

„În fiecare toamnă și în fiecare primăvară
bunicul străbătea cu oile spațiul carpato-balcanic
dus-întors
și oile făceau beee
exprimînd astfel legile tăcute ale migrației

Într-o bună zi oile au murit

În transhumanța lui solitară
bunicul a lăsat să-i crească niște mustăți lungi
și s-a apucat să mîne o turmă de pietre

Apoi bunicul a murit și el
mustățile i-au crescut și mai lungi
pietrele au intrat în pămînt
și au început să-i roadă mustățile“

În ciclul *Heracilit*, unde poetul caută „cuvinte hexagonale“, fără a ocoli totuși marile simboluri lirice, lucrurile fumează „în contururi incerte“. Asta favorizează inserția fantasticului. Multe poeme îl cultivă în varianta aceluia *demonism al coincidențelor* pe care îl întîlnim în plastica suprarealistă. În timp ce poetul ascultă fumezarea lucrurilor incerte, în bucătăria vecinilor tropăie un cerb, dar bătrînii nu-l aud pentru că ei au un ou la ureche și ascultă „tăcerea intactă a gălbenușului“. E adaptată, așadar, metoda efialtică. Poemul cuprinde discret și o parodie a poemului. Unele simboluri lirice reputele sînt luate în rîs,

introduse într-o fabulă absurdă și la urmă vedem că înțelesul grav al simbolurilor n-a fost eliminat de tot :

„În august cînd cerul se umple de tauri
un vultur coboară în vecinătate
și mă anunță de la primul telefon că vine să mă vadă

Admirabil piroman bîntuit de incendii
cu o seninătate neagră peste pene
el vine tulburat de prevestirea unor flăcări sigure
vultur cartezian trecut prin clasele unor aspre colegii

el se împacă greu cu tăcerile mele
dar știe că purtăm același semn sub pleoapă
și simte pe genunchi același aur

Noi om și pasăre pe două jilțuri
stăm îndelung de vorbă
pe cînd iubita mea cu gesturi liniștite reînvie
reconfortantul arhetip al nopții“

Copacul-animal vorbește de „ciudatul bine știut“ și de „mi-grările spre labirinturi blînde“, despre o aventură, în fond, continuă, nelocalizată în timp și spațiu. E aventura poeziei care descoperă și înregistrează fluxul existenței în actele grave și în faptele derizorii, fără preocuparea expresă de poezie (nici măcar de anti-poezie). *Pohemul* e un discurs dintr-un discurs continuu, întrerupt arbitrar de un accident pe care autorul nu-l dezvăluie. Dacă n-ar interveni obstacolul exterior, poetul ar scrie la infinit, spunea Valéry, poemul său... Simțul liric este în permanent contact cu forțele universului, cel mai neînsemnat element poate să provoace declanșarea emisiei : un bătrîn mort pe bălegar, o găină, mutatul unui butoi, întinsul unei sîrme, servirea ceaiului de către Bettine... Centrul poemului este pretutindeni și mizele lirismului se anunță în tot momentul a fi promițătoare :

„Recurg la tine Bettina te rog să mă înțelegi să mă speli pe ochi
sînt pohet

scriu fii atentă cu picusul
mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare și cutare
ceva mai încolo omul acela mai face un zid
clădește în el se închide în el și geme
eu fii atentă trebuie să-l scot

fiindcă mă strigă afară din cercul meu

și eu te ador fii atentă

recurg la tine Bettina fiindcă mă cunoști de copil dintre

am supt amîndoi la aceleași ziduri s-au dărîmat peste amîndoi

cele două războaie
aceleași mame
plecam Bettina la vînătoare de șoimi la pescuit pe coline cu tine

și oamenii se uitau la noi din ziduri plecau cu noi de mînă

liberi se regăseau o clipă două“

În volumul *Tatăl meu obosit*, subintitulat *pohem* și pus sub semnul lui Heraclit („intră o apă foarte pură și foarte impură“), Gellu Naum revine la aforisme, proverbe, tratate toate în maniera umorului negru : „În diminețile următoare mă duceam la universitate pe la ora nouă Aveam picioarele legate cu niște curele și purtam pe față obișnuitul capușon cu moț ca de pitic Lumea se arăta cam dezamăgită de echipamentul meu tehnic atît de rudimentar și încerca să mă convingă să renunț la glugă“

Nu absentează erosul : „La Malmö făceam lecturi entuziasmate dar neputînd suporta climatul a trebuit să plec Acolo am întîlnit-o pe Catherine Mahoney o tînără actriță o veritabilă stea (ridica ochii spre cer) Pohemele mele o vrăjeau ea mă adora și familia o alungă din casă“

Solicitarea permanentă a echivocului este și un stil al pohe-mului, nu numai al tinerei actrițe de la Malmö. Pohemul adună totul, fiorosul și diafanul, derizoriul și profundul din fluxul tulbure al realului și acolo unde nu ajunge cunoașterea ajunge imaginația (poezia) care întemeiază în acest chip realul. Căci Gellu Naum, încă din faza lui nihilistă (*Teribilul interzis*) anunța că poezia trebuie distrusă și poezia trebuie reinventată în același timp. El are, în fond, dreptate. Cine distruge poemul cu mijloace lirice nu face decît să întemeieze poemul. Există mereu — la scriitorii autentici — un echilibru între cele două impulsuri, o dialectică care ordonează și împacă forțele spiritului. S-a spus, pe drept cuvînt, că *școlile* mor tinere în artă. Maturitatea limpezește și stabilizează conștiințele rebele. Suprarealiștii preconizează o revoluție permanentă, evitînd astfel odioasa clasicizare a poeziei. Procesul este, totuși, inevitabil. Chiar și conștiințele cele mai insurgente au domolit, cu vremea, ritmurile. În disputele din jurul suprarealismului s-a pronunțat des cuvîntul *trădare*. Gellu Naum însuși, în *Critica mizeriei*, cita pe cei care au nesocotit ortodoxia suprarealistă. Însă trădarea este, de la un punct al evoluției talentului și de la un punct al evoluției

poeziei însăși, inevitabilă sub anumite laturi. Vitalitatea unei școli poetice se judecă și în funcție de forța ei de a se adopta noilor forme de sensibilitate. *Poeme alese* (1974) desființează — s-a văzut — frontierele dintre vârste și așază versurile într-o cronologie afectivă. Notațiile incendiare din *Vasco de Gama* închid volumul, iar poemele inedite, probabil cele mai noi, din ciclul *Purtătorul de lance* îl deschid. E o propunere, în fond, de lectură : dinspre prezent (maturitate deplină) spre începuturile lirismului din faza militantă a suprarealismului. O lectură, să spunem numai decît, posibilă, cu anumite avantaje față de obișnuita parcurgere cronologică. Privirea critică surprinde mai ușor permanențele lirismului și *figura* spiritului creator, determinată de raporturile cu obiectul liric. La drept vorbind, între versurile din *Purtătorul de lance* și cele din *Vasco de Gama* nu este o prăpastie. Între „doamna perfectă“ din poemul publicat în 1940 și „doamna de mărimea unei semințe“ din poemul scris nu se știe cînd și publicat în 1974 e o deosebire de nuanță, nu de esență. Esența portretului (vreau să spun : a poeziei ce se disimulează în asemenea schițe de un fantastic voios) vine din plăcerea și știința de a divaga, de a amesteca planurile temporale și, mai ales, de a amesteca regnurile dînd cititorului senzația unui univers unic în care *fihințele*, vorba poetului, și lucrurile comunică și se condiționează. *Femeia perfectă* iese din obiectele himerice :

„apele pieptenului cad în picături care
se rotunjesc și devin obiecte

din aceste viori năvălesc armăsarii
armăsarii lichizi pe care e bine să stai
cînd la mîini degetele îți cresc ca niște unghii
și unghiile ți se scutură ca niște pălării

sub ele se ascunde femeia perfectă

ea are în locul mîinilor arbori
și călătorii osteniți vin aici de se culcă
dar arborii îi sug și-i schimbă în păsări
și călătorii zboară cîntînd pe alți arbori
unde e o piine de asfalt din care
dinții pălăriei mușcă cu poftă“

în timp ce *doamna de mărimea seminței* este un produs al
tristeților carnasiere :

„ea își clătina capul pe baza triumphiurilor noastre
de ce nu înțelegeți că e soție de doctor cu inimă că n-avem dreptul
că dormităm într-o groapă cu lei
că ea este un fel de ceva (scrie pe ea) un fel de cum s-ar zice
care se piaptână prelung

în timp ce o altă fihință se plimbă pe partea cealaltă
și noi susținem sus și tare că nu există nici o parte cealaltă
că am pus bamele în pământ și la Doamna-firaral
dracului de pământ că l-a răscolit ploaia că avem
datoria să înaintăm spre mare și să punem
bamele în pământ

doamna aceea bizară contestă atributele poetului Marior
în timp ce noi profetizăm
(avem și niște martori dar nu mai fac doi bani)“

Se observă fără dificultate ceea ce comentatorii lui Gellu
Naum au numit *temporarizarea* mișcării, lentoarea, „zăbava“
(Cezar Baltag) demersului liric. Poetul inventează, acum, noi
forme de a rupe coerența logică a poemului. El grupează la
întimplare cuvintele (*firaral dracului*), renunță la punctuație,
începe cu majusculă în mijlocul versului, introduce paranteze,
reproduce, în stilul indirect liber, vocile unor martori din afara
poemului pentru a întări senzația că poemul este un discurs
neîntrerupt, iar discursul iese direct din fluxul existenței și, încă
o dată, poemul întemeiază realul. Caut, totuși, un sens mai adânc
în această curgere de cuvinte și am sentimentul că-l descopăr
într-un poem ce se cheamă *Imposibil de trecut sub tăcere* :

„Într-o capcană lângă o capcană
fiecare se așază în altă capcană cu o solemnă precizie
și își comunică impresiile despre paradis

apoi fanaticii copii
ne întocmesc discursuri pe formule intuite
și întreaga imensa legătură a lumii se clatină
un fel de măduvă a respingerii aduce starea aceea frenetică
practica turnului aproape de nesuportat
ne-am lipi obrazul de ea am spune ceva
era mai bine dacă spuneam

obscurile cuvinte ale celor înnobilați de marginile
noastre pierdute“

Este o reverie a condiției existențiale. În altă parte aflăm o imagine a memoriei care exilează și a golului în care ne prăvălim :

„(mi aruncam lancea și chiuiam)
arbitrii își fluturau coamele în echivoca lor
imparțialitate
dar noi vroiam și mai departe ne prăvăleam în gol
nediferențiați de apele materne
cuminți spătoși cu toate actele în buzunar
vroiam și mai departe spre caii împușcați pe locurile lor
ne exila o imensă memorie tot ce s-ar fi putut numi
astfel se aduna într-o singură imagine cu formă
nedefinită
exista o femeie denumită Eliza tăia lemne cu un motor
străvechi
noi o priveam bănuitori
și toate capetele noastre la un loc formau un trist
hidrocefal rezemat în lance la capătul lumii“

Apare, acum, poetul Marior, apare și casta femeie Isolda Stella ce tocmai trece într-un helicopter albastru, la 5—6 kilometri de cartierul sudic așteaptă tandra Sarolee, iar pe strada maria rosetti stă buna Gerda Cosmin care înțelege ce trebuie și are inteligența să tacă... Câteva personaje — simboluri dintr-o poezie care inventează mereu *fihințe* și obiecte stranii, adesea *fihințe-obiecte*, ca acel copac-animal prin care pulsează sevele reunite ale universului. În poemele cu linii inextricabile se ascunde uneori un spirit tihnit, ca în aceste reverii domestice :

„Iubita se rezema de ușă de frunte
era o zi din cele mai propice
pentru o devotată și caldă ignorare
iubita avea frunte cu buzunare cu ață cu ac cu tot ce trebuie
noi mîngîiam hărțile vechi colții de fildeș
manșetele de prin dantele
iubita se rezema sau plutea
indiferentă la gesturile celorlalți Iși vi
rîse cuțitele în teaca lor își vi
rîse pumnii în ochi (zornăia)“

de o grație oprită de notații tăioase, persiflante, poetul temindu-se (ne-a dat atâtea dovezi !) de sublimul ridicol. A scris însă de la început și scrie în continuare despre iubire, pe care într-un poem o numește „stare de încredere fără regn“ și despre „marea migrație inaugurală“... În felul său, Gellu Naum atinge aceste sublimități pe care poezia autentică nu le poate ocoli. Un poem tipic pentru gândirea și stilul său în care anecdoticul se amestecă în chip brutal cu lirismul cel mai pur este *Înainte și după* :

„O curioasă nevoie de levitațiune, moștenire de la vreun strămoș războinic și pasăre, îl obliga, în secunda precisă a dragostei, să-și lepede ultimul lest de memorie diurnă. Atunci retina i se făcea elice, singele desfăcea aripi, oasele ușoare își regăseau rînd pe rînd structurile și funcțiile inițiale. În gura lui vuia un oraș depărtat. Undeva, pe cerul lăuntric, se rotea rivalul zăngănindu-și armele generoase. Dar el se mulțumea să-l salute, mîndru, și să pornească mai departe disprețuind sfîrșiturile, pe cînd iubita, culcată alături, îi urmărea pe cutele cearceafului elanurile zborului încremenit“

transcriere dură, iritant apoetică, a unei stări de grație din care vechii poeți au făcut un mare mit.

În poemele (pohemele) lui Gellu Naum pătrund adînc obiectele în starea și cu originea lor incertă. Citez la întîmplare :

„Ochi pentru nas dinte pentru floare
cal pentru sînge om pentru fruct
apoi exista casa aceea neîntreruptă
și cuțitul de pîslă de apă
existau multe sertare pline cu ceață
exista un scaun și se făcea o virtute
apoi mai existau cutiile de scrisori pline cu frunze
și picioarele și ghetele și melancolia
și cîteva cuvinte într-un tub de lemn
și nu știu unde și nu știu de ce

și toate se compensau se compensau“

și, de data aceasta, după o relectură atentă a versurilor :

„mamă a lucrurilor ce au cu mine
eu spun masă pat magazie
dar în poetica dură a legăturilor noastre
trebuie să tai piinea cu plămîinii
trebuie să car apă cu urechile“

sau :

„Întunericul începe de la voci
printre cărămizi iarbă urzici cîrpe și oase
eu fumam un muc de țigare
lîngă mine pietrele gîffiau obosite
lîngă mine o mamă obscură obscenă tăcea
era o seară care se balansa
nu știu de ce se balansa
pînă aproape foarte departe
nu știu de ce se balansa

lîngă mine gîffiau pietrele obosite“

și ce observăm ? O prezență masivă a obiectelor materiale și o combinație atît de neobișnuită a lor încît ele nu asfixiază poemul. Există chiar o senzație de pulsație, de fluiditate în acest spațiu în care pomul produce broaște și pietrele nasc flori. E o posibilitate de trecere între „bine și rece între negru și clar între opac și lichid între incert și salubru“ și *trecerea* pare a fi chiar opera poeziei. „Muncile noastre crepusculare“, zice poetul.

Primul ciclu de poeme din volumul *Partea cealaltă* se cheamă *Legătura cu lucrurile* și, la prima vedere, versurile par a înregistra, în stilul caracteristic, varianta cîmpenească a aventurii poetice... Un poem este intitulat *Oh culegînd la ștevie*, un altul : *Acolo lîngă mal...* Să spunem, înainte de a vedea ce se ascunde sub acest programatic ruralism, suspect la un poet de avangardă, că în volumul *Partea cealaltă* este reprodusă cartea *Descrierea turnului*, publicată întîi în 1975. Aici *fihința* și *nathura* și *pohemul* au o legătură în plus : aceeași consoană enigmatică. Gellu Naum o introduce (ca semn de noblețe ?, ca simptom al maladiei limbajului ?, ca simplu joc ?) în interiorul cuvîntului. Există o anumită coerență, strict formală, înșelătoare în curgerea discursului liric. În realitate e vorba de înlănțuirea de propoziții fracturate, de o retorică răspîndită în poezia ieșită din suprarealism, bazată pe ceea ce am putea numi *raționalizarea iraționalului*. Gellu Naum vorbește în *Partea cealaltă* de

„feroceea mea luciditate“ și nu exagerează prea mult. Poemele lasă, cu toată vorbirea lor continuă, o impresie de veghe a spiritului, de elaborație încetă în ambiguitate, oniric, absurd. O absurditate, evident, calculată, o dereglare a sensurilor pe care o prevedea încă din secolul trecut Théophile Gautier : „La Raison écrivant les mémoires de la Folie sous sa dictée“. Ce-a intervenit nou față de primele revolte suprarealiste este efortul de a da o mai mare funcționalitate în poem iraționalului într-un discurs ce respectă într-o oarecare măsură structurile de suprafață ale poemului. Impresia este că imaginile (punctul forte, totuși, al suprarealismului) nu mai plutesc în haos, că o forță magnetică le ține (și le pune) în relație. Gellu Naum este, în orice caz, foarte priceput în a crea această senzație de mișcare a lucrurilor, de „funcționare“, cum zice el, a reliefului. Un mare exod liniștit, în combinații uluitoare de materii, există în poemele lui exasperant prozaice uneori. Însă, undeva, într-un colț al frazei, așteaptă, fii sigur, o imagine care să explodeze la întâlnirea cu privirea. Poezia determină ritmurile universului :

„Cînd îmi aud discursul semințele germinează mai ușor
mai cu plăcere
fața lor tandră capătă forma unui scut
un scut cu ochii de culoarea whiskyului clătinat
și eu trecîndu-mi antebrațul stîng pe sub curele pe
partea unde se află împletitura de bambus îl folosesc
ca să mă apăr
cele două frunți aflate față în față vin spre mine sunînd
înfundat ca o îmbrățișare
și tu a cui izolare erai (se făcuse ziuă)“.

Un adolescent fluid se acuplează cu o stîncă, în orașul Haralambie se poartă mănuși cu stemă și se desacralizează dragostea, domnișoara L., corista, apare însoțită de o cîrțiță, o alta poartă în pîntec pămîntul cu oceane și continente, printre exodurile poetului există și fihința numită Zenobia, supranumită *refuzul falsei conștiințe* și poetul îi dedică un poem în care răzbate știuta lui luciditate agresivă :

„stăteam așa cu degetele bine întinse
era o lumină gălbuie ceva între fulger și gheață
respirația noastră acoperea vuietele totul se legăna
liniștit
mă speria feroceea mea luciditate“

Poezia gîndită și scrisă în acest chip amintește de ceea ce s-a numit o vreme poezia cotidianului și în care se refugiaseră numeroși versificatori, unii talentați, alții numai veleitari, toți dezgustați, iritați de poezia triumfalistă în manieră neoclasică. Gellu Naum pune mai mult material inflamabil în revelațiile lui casnice (numeroase și simpatice ironice) sau atunci cînd prezintă relația dintre poezie și obiectele din afară. Cum ne revine, el nu ezită să introducă în poem *bîguielile inițiale*, aparițiile gîndirii, voind astfel să dea un sens non-sensului (o veche ambiție suprarealistă). Să citim un fragment din această curioasă artă poetică :

„adesea impregnat de inutilitatea direcțiilor
mă lăsam purtat încoace și în colo și nu neapărat înainte
la începutul toamnei probabil în septembrie
continuum să mă întreb dacă mă încadrez într-un anumit tip de peisaje
și de viduri
vedeam cum lucrurile se îmbină la suprafață dar le simțeam
respingîndu-se înăuntru
și mă atrăgea splendoarea liniilor rătăcitoare
caracterul erotic al formelor noastre de bază
îmi oferea cadrul retragerii în adînc
acel mod de a trăi și așa mai departe

dacă nu mă înșel comiteam cîte un pohem ceea ce ar fi cam
același lucru
deși mă feream intenționat să fac asta
mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie
pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care
nu m-a interesat niciodată“...

unde tehnica digresiunii duce la desolemnizarea confesiunii, relativizarea gîndirii, destrămarea iluziei că poezia iese dintr-o certitudine și exprimă o relație durabilă cu lucrurile. Poezia exprimă, dimpotrivă, o fecundă insecuritate și tinde să dea un corp liric riului impur al timpului. A prinde „splendoarea liniilor rătăcite“ și a lăsa să cadă în poem clipele goale, nesemnificative, a sugera în permanență existența *părții celeilalte* în care fierb revoltele obscure reprezintă o estetică destul de serioasă, în ciuda efortului pe care îl depune poetul, în chiar spațiul poemului, de a trezi neîncredere în propria-i estetică. După ce a tăiat de mai multe ori firul poemului și a narat o convorbire telefonică absurdă cu o domnișoară, el recunoaște, liniștit, că „pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care nu m-a intere-

sat niciodată“... L-am crede pe cuvînt dacă n-am ști că dezinteresul, plictisul intră în corpul poemului ce vrea să prindă fluxul existenței cu formele ei goale și pline.

În *Partea cealaltă*, Gellu Naum duce mai departe aventura începută cu *Drumețul incendiar*, neobișnuită — cel puțin în cadrele literaturii noastre — prin consecvența și originalitatea ei. Într-un poem el vorbește de „poeticăria“ lui și poeticăria stabilește, acum, o legătură mai directă între *dhragoste* (temă eternă) și *moahte* sub semnul aceleiași enigmatice substituiri de consoane. Dhragostea și moahtea sînt „marile repere“ și, împreunate, ele nasc — aflăm — „șoricelul jumătate alb jumătate roșu jumătate negru“. Se petrec și fapte mai grave. O contemplație, de pildă, în natură :

„La cîțiva pași de baltă și pădure
țipătul de cocoș al vegetației acoperă
comoara îngropată nu se știe unde
măsura vîrstelor se cuibărește sub acoperiș
podeaua bine definită e așternută cu ziare
un om încă neformat închide liniștit fereastra
siesta fluturilor poate să înceapă“

sau o călătorie cu Zenobia într-un spațiu profan unde lucrurile spun cuvinte auzite numai de poet :

„Deocamdată e o liniște de marmură Nici femeile nu mai știu
ele care de obicei ascultă cuvintele rostite de lucruri
cuvintele care au nevoie de urechea mea ca să fie auzite
a i i i și Zenobia cu bluza ei subțire în care stă ca niște oase
a i i i și tîmpla mea ca o potcoavă pierdută pe cîmp
adie vîntul cite-o buruiană mă mai vede
a i i i și Zenobia spune Doamne ce bine o duce ăsta
e ziua lui de naștere și moare
se duce la Aliméntara cumpără baterii tot ce pofteste
îi cîntă chitaristul care a murit de gît care cînta cu capul rezemat de apă
ce limpede vorbește fără timp despre purificările dezordonate...“

Văzînd verva cu care poetul își descoase poemul, nu ne vine să credem că el figurează, cum zice, sub semnul unei singularități tragice. Impresia este, și aici, și acum, de *jovialitate în refuz*. Un vers vine să întărească senzația de dezgolire a lucrurilor : „frumoasă e nathura cu zăcămintele ei de *promiscuitate*“. Sau un altul, cu valoare aforistică : „opacitatea surdă funcționează ca un fel de contrapunct“. Să cităm și începutul poemului

Apokatastasis : „A duce lucrurile pînă la capăt pînă la crusta lor de șapte ori pleznită/Oribilă frumusețe“, să parcurgem și acest manifest liric, *Confuzia posibilă* :

„e drept că mai există și tăcerea dar corpurile lucrurilor ne păstrează
cu ferocitate în cadrul lor în care și tăcerea e bună doar
pentru nefericiți că-și pot acționa în ea poetica lor
glandă lacrimală“

Cu toată ambiguitatea programatică a textelor, o idee putem deduce din ele și anume că poetul caută nu zonele luminoase ale materiei, ci *obscuritatea surdă*, nu feericul din natură, ci promiscuitatea, cenușiul, nesemnificativul, cu un cuvînt ne-poeticul, umedele voluptăți ale derizoriului. Poemul este un crîmpei din mohorîta trecere și complicitate a lucrurilor ostentative banale. Ostentația de a semna banalitatea existenței se transformă, în cele din urmă, într-o *poetică a banalității*, sugerată într-un poem :

„Retorica e în vervă blestemată de azi dimineață găinile
obiectele rituale s-au îngrămădit în jurul meu (cutia cu tutun
desenele dăruite de prieteni vii sau morți soba de fier
vopsită cu argint clepsidra scaunul portocaliu cufărul
vechi litera U clopoțelul zen atîrnat lîngă o bardă bine
ascuțită oasele scoase din mare și pictate etc.)

probabil o să plouă pentru că bolnavii în spitalul din
Nüremberg se plîng de dureri reumatice

motanul paranoic s-a frecat de scaun pînă l-a tocit“

Ca să întărească ideea că poezia poate însoți fără complexe banalitatea cea mai agresivă și că în viață se petrec, în fond, atîtea (cum sună o inscripție), el introduce în cartea de poeme un jurnal de modă sau un catalog de obiecte de vînzare, gen *Neckermann*, în care dă amuzante explicații pe margine. Sub un pantof bărbătesc citim : „memorie care din voi va vorbi despre sora lui moartă despre capra lui vie“, lîngă o șapcă : „se înțelege că trăia din propria ei respirație“, iar în dreapta unei fuste îmbrăcate de o doamnă cu o pălărie ornată de un imens porumbel : „în momentele acelea fetele noastre intră în penumbră și iată norii experimentali refuzul programat“... Ciclul se cheamă *Avantajul vertebrelor* și ilustrează un vechi principiu suprarealist formulat de Robert Desnos : „Poezia poate să vorbească de tot în toată libertatea.“

ALȚI POETI. VECHEA ȘI NOUA AVANGARDĂ :
SAȘA PANĂ, PAUL PĂUN, GHERASIM LUCA,
CONSTANTIN NISIPEANU...

Dintre scriitorii legați de avangarda interbelică mulți au continuat să scrie după 1944. O *Antologie /a/literaturii române de avangardă*, publicată în 1969 de Sașa Pană însumează aproape 60 de autori, mulți dintre ei cu o operă constituită în ultimele decenii. O veche convingere a criticii literare este că arta adevărată a avangardei se constituie în afara teritoriului avangardei. „Nici unul din marii scriitori nu este numai avangardist“ — scrie Ion Pop. Se pare că singurul avangardist român consecvent cu sine este Tașcu Gheorghiu care, după ce a publicat 35 de rînduri originale, n-a mai încredințat nimic tiparului. Tăcerea a fost modul lui ideal de expresie. Însă avangardiștii români au fost, sînt încă foarte productivi. Dacă luăm o parte din autorii propuși de mai sus citata antologie vedem că, după război, unii și-au dublat și chiar înzecit opera cu scrieri în toate genurile. Alții au dispărut, însă, după 1947 (Paul Păun, Gherasim Luca, D. Trost) și, cînd citim azi textele lor propriu zis literare, avem o mare dezamăgire.

Paul Păun (n. 1916) publică, lingă mai vechiul poem *Plă-mînul sălbatic* (1933), o confesiune nouă, *Piatra palidă* (1945) în cifra cunoscut :

„Port încă în degete fumul, cuțitul și floarea,
pielea cadavrelui dulce ca brațele nopții,
fruntea lui de ciorap de mătase,
baia umplută cu valuri de frunze
unde mîinile lui atîrnă în apele mării“.

În poemele mai vechi, el manifesta o conștiință de clasă inco-ruptibilă și, în semn de represiune împotriva burgheziei, promitea să dezbrace în piață „femeile cucoane“ și să le arunce chiloții în Dimbovița. Poetul îndeamnă chiar pe proletari să se repeadă asupra numitelor dimbovițene : „să le molfăiți toate încheieturile“.

*

Gherasim Luca (n. 1913) definește în *Le Vampire passif* (1945) „obiectul oferit obiectiv“ (triplu zero : 0.0.0.) într-o proză acută ce studiază ciudatele întîlniri dintre oameni și lucruri. Mai aproape de literatură este *Un lup văzut de o lupă*, ilustrat cu trei vaporizări de Trost, proză în stilul Urmuz și Grigore Cugler (*Apunake*), deși mai subiectivă și fără parodia romanescului. Iată debutul unei narațiuni : „Mă plimb de-a lungul unui

zid purtînd sub braț o bucată de ceață în care pîntecul unei femei, buzele unei femei pe pîntecul acestei femei sînt lipite de fruntea rece a unui gînditor din secolul trecut prin care trece pe rînd o sabie, un fulger și un stol, o lume de păsări. Zidul acesta nu știu prin ce joc al hazardului ieșit din mine și lovit de valurile uriașe aduse de departe, îmi întovărășește plimbările dîndu-mi impresia că mă aflu în mijlocul unui oraș dezgropat, poate al unui oraș de pe fundul oceanului, poate în interiorul unei broaște țestoase. Port o pălărie intenționat demodată, un ochi visător, rătăcit, o gură subțire sub o mustață bogată și în întregime acoperit de catifea, apropierea mea simultană de zidul acesta în ruină și de ocean îmi ridică lacrimile în ochi. Am un plîns tăcut ca într-un somn în care ți se oferă prea multe lucruri deodată, lacrimile apar pe fața mea ca să completeze peisajul acesta cu adevărat de vis în care îmi place să stau în permanență treaz,“ de o discretă poezie a insolitului și de un evident umor negru. Gherasim Luca aduce în text și dramele scriiturii suprarealiste, îndeosebi teama ei (și a autorului) de a întîlni logica realității : „Dacă scrisul ne poate duce la o ultimă analiză, la ceea ce numim noi ultima analiză, atunci renunț la scris cu o mai mare ușurință decît la vinătoare. Nu accept să mă întîlnesc cu propria mea caricatură pe aceste drumuri de ruină, pe aceste funduri de mină părăsită în care îmi place să mă plimb înconjurat de ogarii mei subțiri răniți în mijlocul frunții cu o sulită. Prefer să închei textul acolo unde începe să-l amenințe realitatea și ștergînd cu un creion roșu ultima frază mă întorc pe partea cealaltă ca să adorm mai bine.“

Există aici și în alte texte (cu titluri simpatic teribiliste: *Decolteul singelui și al memoriei*, *Cafeaua de cauciuc*, *Cleptobiectul doarme*) un bun ritm al frazei și o remarcabilă putere de a imagina în sfera absurdului, calități ce anunțau un scriitor autentic.

*

Sașa Pană (1902—1982) se leapădă în 1945 (în placheta *Pentru libertate*) de suprarealism și chiar de mișcarea poetică pe care prin revista *Unu* o animase cu devotament :

„Zvîrl la gunoi cuvintele mătăsoase,
Parfurnurile și moliciunile cotidiene
În care m-am bălăcit douăzeci de ani,
Și desghioc verb zgrunțuros precum faptele,
Precum gîndul de cremene al pionierilor.“

A revenit asupra hotărîrii sale și, în ultimele decenii, a alcătuit o veritabilă arhivă a avangardei românești. Era un om delicat (de profesiune medic militar) și încrezător ca nimeni altul în viabilitatea, permanența literaturii ce se revendică din vis și din hazardul obiectiv. Poemele lui (din care a făcut în 1966 o selecție : *Poeme și poezii*) se citesc greu azi, deși unele imagini arată putere de invenție :

„oval iubit ca o melodie

Și diseară la bal mă vei recunoaște
După eleganța stiletului.

Și din recipientul tăcerii în putrefacție
Se deslușesc lumini din ce în ce mai transparente...

Amintirea miracolului rămîne închisă
În scrinul cu lacăt fragil al nostalgiei...”

Îndrăznelile lui Sașa Pană (*Cuvîntul Talisman*, 1933 ; *Călătorie cu funicularul*, 1934 ; *Iarba fiarelor*, 1937 ; *Atentat la bunele tabieturi*, 1942) merg în sensul imagismului lui Voronca, fără a avea, totuși, fantezia acestuia. El pune o frînă delirului metaforic și, după exemplul lui Breton și Eluard, dă definiții lirice cu o morală întoarsă. *Paragrafe din adolescența poemei* sînt poemele cele mai reușite pe care le-a scris Sașa Pană :

I

„Iubesc locul ocupat de umbra
Luminoasei tale treceri

II

Cred în conspirația surprizelor

III

Singurătatea s-a cuibărit în oglinzi
În sala pudrată de crepuscul
Adăpost purificat

IV

Ecoul tăcerii e luna

V

Corăbierii deșteaptă fluviul
Un cîntec sparge cerul cu fantome

VI

Goală și miez de lumină
Visezi în picioare ca o lălea

VII
O pată de amărăciune pe suflet
Sonată necunoscută

VIII
Să pipăi inefabilul din fiecare cuvânt

IX
S-a oprit la poartă o trăsură și în ea se urcă
depărtarea

X
Bolnav de absența ta

XI
Pentru discuțiile protocolare întrebuițez
scara de serviciu a sufletului

XII
Ucenicie — Mucenicie

După modelul celebrului poem din *Poésie et vérité* din 1942, *Liberté*, de Paul Eluard :

„Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom...”

Sașa Pană a scris, ca și Virgil Teodorescu și alții, mai multe versuri pe această temă (în volumele *Pentru libertate, Poeme fără de imaginație*, 1947) fără a atinge anvergura și transparența lirică a modelului. Limbajul este arid și viziunea simplificatoare :

„Oricite lanțuri, ieri, te-au ferecat,
Oricite lacăte te-au încuiat
Și bice te-au plesnit peste obraz
Cărbuni te-au ars la tălpi
Tu n-ai murit...”

Sașa Pană a scris și proze ironice (*Tilbic, Turească et co., A fost o dată... și nu va mai fi !, Misiunea trebuie anunțată...*) De interes documentar este memorialistica lui : *Născut în '902.*

*

O bună impresie lasă poemele craioveanului Constantin Nisipeanu (n. 1907) care a atras atenția lui Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu cu prima lui plachetă de versuri :

Cartea cu grimase (1933), plină de inteligente năzbitii în stilul *Unu* :

„S-a umplut siringa cu rubin
Din cel mai proaspăt vin ;
Doctore, să-mi oprești un pahar
Că vreau să mă-mbăt la noapte iar.”

sau :

„înfinge penița gândului în artera unei dimineți
și smulgînd intestinele soarelui aruncă-le ciinilor !”

Metamorfoze (1934), *Spre țara închisă în diamant* (1937), *Femeia de aer* (1943) cultivă un antropomorfism trăznit și jovial, cu ingenuități de veritabil poet. Lui Miron Radu Paraschivescu îi plăceau mai ales versurile din *Femeia de aer*, unde descoperea un cult al transparenței și o tonalitate asertorică. Transparența se observă însă și în poemele anterioare, ca și grija de a da o anumită coerență lirică imaginilor ce concretizează atât de violent (Voronca este pentru toți poeții de la *Unu* un model !) abstracțiunile :

„Cîntecul a murit cu noaptea pe deget
Ca un inel de gheață
Exilații au plîns cu lacrimi de cenușă
Iar cîntecul parcă n-a început

Ascultați cum aplaudă aerul de emoție
Notele au rămas o amprentă pe timpane
Cîntecul a murit ca o lebădă
Cu gîtul de cristal încovoiat

Stelele au leșinat pe brațele apelor
Visele au căzut în genunchi
Pe catafalc tăcerea a aprins o lumină
Trece ecoul și-i sfărîmă lacătele”

Versurile lui Constantin Nisipeanu arată mai puțină exasperare decît altele. Lugubrul nu este domeniul lui de vînătoare, iar desenul absurd, care există totuși în poeme, n-are acea notă de cruzime ironică pe care o aflăm aproape la toți suprarealiștii.

El manifestă o bună dispoziție suspectă, chiar și atunci cînd scrie un *poem-epitaf* :

„Somnul se apleacă să guste
Din iarbă o stea umedă
Aud ciinii cum își latră
În artere“...

sau anunță iminente catastrofe :

„La ora zero îți voi trece Spania prin urechi“
.....
Un scaun s-a sinucis
.....
Sîngele îți flutură pe buze o eșarfă..

În *Femeia de aer*, Constantin Nisipeanu creează o femeie-simbol (Ranna), născută — sîntem încredințați — din visul lui ca dintr-o scoică. Poetul ar fi vrut ca sînul ei să fie pian, dar sînul este de algă, sau să fie (tot sînul) un munte, un ocean — însă sînul se încapățînează să fie din oglinzi. Atunci :

„Atunci am ridicat din inimă o sabie
Și am despicat tăcerea care urzea pinze de in
Din vocile noastre.

Deodată am cuprins-o în brațe și am sărutat-o lung
Pînă cînd toate pădurile s-au scurs prin sîngele nostru !“

Ranna e înzestrată cu puteri magice și are darul ubicuității : cunoaște șerpilor după felul frunzelor, culege gamele cîntate de trecători și din ele construiește un ocean și o corabie, în picioare poartă un pantof de bal și altul de călărie, iar primul pantof e transparent și cîntă fără coarde o melodie... Tot Ranna duce pe frunte o umbrelă, ceea ce este un semn, căci „în dragoste umbrelele servesc pentru echilibru“... Cînd o trezește din somn și se duce să tragă perdelele :

„Cu lumină pe miini Ranna este o pasăre cu aripi de fum“

Altădată :

„Ranna își privește gîndurile cum se retrag în artere“.

Poemele ulterioare (*Cartea cu oglinzi*, 1962 ; *Să ne iubim visele*, ca și poemul dramatic *Stăpina viselor*, publicat în antologia cu același titlu din 1968) sînt retorice și fără imaginație. Poetul grimaselor a devenit un elegiac cîntăreț al iubirii și un amator (și el) de reverii cîmpenești :

„Numele tău îl scriu pe această frunză
din care a zburat pasărea argintie
a cîntecului murmurat ce și-a întins gîtul
pe genunchii violeți ai amurgului.
De cîte ori vîntul își va trece arcușul,
vioara din frunză să cînte numele tău.

Numele tău îl scriu pe această fișie
de lumină care îmi inundă sîngele.
E părul tău : mai frumos decît spicele
de grîu cînd le inundă soarele.
Mai frumos decît o pădure prin care mișună
câprioarele. Mai frumos decît rațele sălbatice
ale gîndurilor mele care înoată
ca niște năluci în bălțile de smarald
ale ochilor tăi scufundați în tăcere.“

În rest obișnuitele versuri ocazionale.

MARIA BANUȘ

În *Bilete de papagal* (1928), Tudor Arghezi publica versurile unei copile de 14 ani, Maria Banuș (n. 1914), surprinzătoare prin precizia notației :

„Te caut pe tine, suflete frumos,
Cu frăgezimea și durata unui fum
Incîț mă mir și eu cum de ai loc
În ființa mea de-acum...”.

Țara fetelor (1937), volumul de debut, confirmă și dezvoltă talentul precoce. Sînt versurile unei tinere care-și descoperă trupul și scrie, cu libertate de spirit, despre senzațiile confuze pe care le simte. Pompiliu Constantinescu se arăta încîntat de voluptatea ca „un scîncet reținut, aproape muzicalizat” sugerată de poeme, de ingenuitatea, sinceritatea nudă a notațiilor, dar avertiza pe tînăra autoare asupra faptului că explozia fizică a sexualității nu-i o sursă fecundă de inspirație. G. Călinescu îi rezerva în *Istoria literaturii* un mic capitol, fixînd-o în linia Pillat—Voronca („ingenuități carnale aproape teribile uneori...”). Notațiile nemistificate de literatură au plăcut și mai tîrziu, plac și azi la lectură și, din perspectiva uriașului număr de volume publicate ulterior de Maria Banuș, vedem că *Țara fetelor* rămîne, în fapt, cartea ei cea mai bună. Sînt și alte poeme notabile, mai ales în ultimele volume (*Portretul din Fayum, Noiembrie inocentul*), însă puține au atins originalitatea de expresie și unitatea de ton din versurile de început. Ov. S. Crohmălniceanu le fixează în altă tradiție poetică : Rimbaud (cel de dinaintea *Iluminărilor*) și Rilke (*Lieder der Mädchen*). Adevărul este că Maria Banuș a tradus admirabil din Rilke și generații întregi de tineri au învățat pe de rost versurile din *Cartea imaginilor* și *Sonete către Orfeu* în trans-

punerea inspirată a tinerei poete care dovedea, astfel, că are sensibilitate și față de universurile mai spiritualizate.

Frumusețea poeziei din *Tara fetelor* vine, negreșit, din sinceritatea și libertatea emoției juvenile. Lucrurile merg, cu adevărat, în această dimineață a simțurilor, în virful degetelor, inocența și teama trăiesc împreună într-o lume de stări confuze, iar cîntecul înaintează dezinvolt în ciuda autoarei care spune contrariul. Ființa tînără e la pîndă și de peste tot vin semnele unui mare miracol nedeslușit :

„Pe virful degetelor, pe virful degetelor,
ca pe carnea cireșelor albe,
spre ceasuri frînte, cu ploi de salbe,
cu tristețea abia șoptită a fetelor.

În miezul palmelor, în miezul pîntecului,
s-adoarmă anii neștiuți și grei,
și trup cu umbre de stînjenei
s-adoarmă-n mersul stîngaci al cîntecului“.

Împlinirea fiziologică și așteptarea misterului erotic sînt sugerate în versuri străvezii și numai pe jumătate crude, pentru că, deși poeta este hotărîtă să transcrie totul și să nu țină seama de pudorile tradiționale ale liricii feminine, ea rămîne, în fond, o timidă în stare de criză. Este remarcabil sentimentul inefabil de coacere a trupului tînăr, de pregătire a furtunii interioare. Maria Banuș transpune teroarea metafizică din *Duhovnicească* în cîmpul senzorialității. Fata de optsprezece ani așteaptă nu se știe pe cine și nu se știe ce, cu emoția și spaima cu care *robul* așteaptă semnele divinității :

„Ciulești urechea de sîdef și catifea ?
Ți s-a părut. Nu-i nimeni. E tăcere.
Doar viața curge ca un sac de mere,
în piept, sub sfîrc, cît bobul de cafea.

Miști buzele. Sînt străvezii și crude.
Tresari. Te-nfășuri. Nu vine furtună.
Se coace gura, palidă căpșună,
încet, sub ore, sub frunzișuri ude.

Și brațele le-nalți ca un mărgean,
din pulberea de raze arămie ;
mi te aduce înapoi, tot mie,
cleștar tăcut, din fundul altui an.“

sau aceste notații repezi, gîfite, rupte, despre un univers antropomorfizat :

„O stradă pe care trec îndoită din umeri,
sub primăvara grea ca un pîtec de bivol.
Pietrele drumului și stelele
stau cumiși de poți să le numeri,
numai cîntecul meu îmi sfișie rochia,
sub primăvara grea ca un pîtec de bivol.

Bolborosesc. Și tac. Degeaba aștept între uluci
învinețirea liliacului.

Dedesubtul genunchilor carnea e umedă ca un măr despicat,
și albul ochilor turbure, turbure.

Mă gîndesc, mergînd așa, îndoită din umeri,
la primăvara asta golașă și tristă ca un gît de băiat.“

De la Heliade la Arghezi, toți au cîntat lingoarea fetei nubile, tulburarea pe care o provoacă trezirea sentimentului erotic. Maria Banuș cercetează, cu mai mare îndreptățire, din interior, confuza fiziologie în erupție a fetei ce iese din adolescență și stă, nehotărîtă, temătoare, concupiscentă la porțile altei vîrste. Toate poemele, chiar și acelea mai bine plasate în mediul obiectiv, vor să prindă linia subțire, indecisă dintre bucurie și frică, singurătate insuportabilă și dorință aprigă de evaziune. Un anotimp precipitat, o senzație de forță și, în același timp, de cădere, răzvrătirea trupului tînăr, neputința ființei de a-și mai controla gesturile, iată ce se poate citi în aceste notații ce vin cu mari izbucniri de vitalitate în întîmpinarea lumii fizice. Sentiment complex, nelămurit de prea plin și de gol, de febră continuă și angoasă în contactul cu lucrurile. O parte a spiritului se deschide și se pregătește să ia totul în primire, alta se arată retractilă :

„Nu pot striga. Mi-e gura plină.
Am înfipt colții în vis ca-ntr-o creastă de pepene stacojie.
Credeai c-am s-aștept gongul să răsune de cină ?
Din miezul serii îmi curg simburi lucioși pe bărbie.

Uite ce rău m-am mînjit. Și rid. Urechile-mi ard.
Dacă mă-nalț pe vîrfuri, înșfac de ceafă luna,
de puful ce tînjește printre cosițe-ntr-una.
Am s-o răstorn de-a dura sub coasta unui gard.

Și-am să deschid cu pumnul, în seara asta, ușile.
Singurătățile mele s-or fugări pe drumuri de-a bușile,
să-mi aducă miros de om, de praf, de lemne tăiate...

Imi tremură lumina pe tîmple ca sudoarea,
mă șterg cu dosul palmei. Clipeșc. Și rid de toate.
Dar între sîni m-apasă. Parcă se umflă marea.“

Din aceste poeme originale critica a reținut îndeosebi pe
acelea care notează fără prefăcătorie voluptatea sexualității
incipiente. Este, într-adevăr, un record că, vorbind de actul
fiziologic al împreunării (sau al *alcătuirii*, cum zicea, mai filo-
zof, Sadoveanu !), poezia nu cade în plata trivialitate. În versu-
rile ce leapădă, acum, orice sfială, este o frumoasă senzație de
sălbăticie a trupului pregătit pentru dulcea violență :

„Să nu țipați, genunchii mei.
Drum cu ferigi de nopți, de ploaie.
Genunchi de fier cum vă îndoae ?
Vă mîn spre ei ca pe doi miei.

Pe drumul negurii vă-mping.

Vă vor lua poate între ei
genunchi ce strîng, zvicnind și grei,
ca nopțile de astrahan.
Și licurici de pași se sting.

Să nu țipați, genunchii mei.“

un sentiment ambiguu de ceremonie și nerușinare de animal
tînăr, o chemare tînguitoare de ființă răpusă de simțuri :

„Nu-nțirzia prea tare. Dă-mi glezna și fruntea. Nu mîine.
Azi încă sînt pereții iatacului meu
fragezi și moi și ascunși ca miezul de piine.

Uite, mai licăre încă, alb și dulce în noapte.
Ia-i. Ți-i întind. Sînt genunchii. Nu nu-i vezi,
tremurători și plini ca două căni de lapte.“

Poetul cel mai apropiat în comunicarea acestui mister este, în
continuare, metafizicul Arghezi. Nu cel din *Flori de mucigai*,
ci psalmistul care simte cu spaimă destrămarea timpului și pră-

bușirea materiei. De n-ar fi tonalitatea generală a ciclului, ai crede că *nepipăitul* ce trece prin oase, fluidul care străbate ca o febră teribilă trupul este *nevăzutul*, *imperceptibilul* arghezian ce mișcă la marginea lumii. Teroarea este întoarsă aici spre beatitudine și miracol, neliniștea spiritului este acoperită de plenitudinea simțurilor :

„A fișit ceva. A fluturat nimic.
Nepipăit s-a scuturat prin oase,
din scama visurilor tale mătăsoase,
un fir cît unghia degetului mic.

Nimic. De-atunci îmi gîlgîi însă, lung, prin vine,
tu, străveziu ca somnul mușchiului din apă,
unde vin turmele sleite de s-adapă.
De-atunci, de mult, treci val și val prin mine.

E toamnă. Între noi un pumn de soare,
catifelata poamelor dogoare,
și-un gînd cîrnos ca nuferii de baltă.

Aș vrea în tine să mă-nec de vie,
tu, străveziu ca ziua cea învoaltă
și ca ciorchinii ce s-au copt la vie“.

Apare un sentiment nou de oboseală și risipire, de căutare și negăsire. Trupul se înstrăinează, coapsa plînge în neștire, glasul se pierde în cercuri de ape, o stingere generală, o senzație de vid și de moarte („mi-e gol / mi-e a moarte“) domină acum poemul. Cîntecul însuși este bolnav și o cumplită frică se instalează în univers. Maria Banuș știe să dea un corp liric unor senzații așa de primare, la doi pași de vulgaritate. O evită prin finețea notației și asumarea integrală a destinului ei biologic. Poezia visceralului se ridică la o poezie a existenței pur și simplu :

„Te-am chemat cu dinții strînși și cu genunchii la gură.
Eram miță la pîndă. Eram coardă-ndoită.
De-atîta tăcere îmi tremură buza de jos, sleită,
și-n ceafa mîncată de vînt se-nclăstează chiciură.

Te-am improșcat cu strigăt dulceag ca un val de sânge.
Aluatul inimii l-am întins peste lume, departe.

Brațele-mi atîrnă-acum ca două sfircuri moarte,
cerul mi-e praștie-n ochi și tot nu pot plînge.

Un deochi a găsit cîndva zăvoarele sparte.“

surprinsă, aici, în chiar momentul nebun al rutului de care nu se feresc să vorbească nici cărțile sacre. Mi s-a părut că descopăr în însemnările din *Țara fetelor* accentul de euforie și neliniște provocate de sentimentul de depersonalizare a ființei îndrăgostite pe care îl aflăm în *Cîntarea cîntărilor* :

„Vin cu un sînge nou ca o cofă de zmeură dulce.
Și mă mir. Mă caut. Totul i-al meu și nu e.
Fruntea mea atîrnase vînată, grea ca o gutuie,
și mă rugase încet să se culce...“

dar impresia se risipește îndată ce poemul părăsește planul alegoric și trece la notații mai profane : patul îngust, trupurile de pîslă, gura mușcată de moarte, genunchiul de fier și *arșica frîntă a mielului...* Poezia nu coboară, totuși, sub o anumită linie de ambiguitate și asta este bine, căci talentul nu poate înnobila niciodată indecența, joasa nesimțire. Maria Banuș are instinctul liric sănătos și știe să oprească reportajul senzorial la timp. Ceea ce spune este sugestiv, ceea ce nu spune este, iarăși, sugestiv și salvează lirica ei intimistă de dezagreabile sincerități neartistice. Nu oricine se confesează interesează în literatură. Ca să se impună, confesiunea cea mai sinceră trebuie să dea ideea unei existențe care este, în felul ei, exemplară și semnificativă. Ce este remarcabil în poezia Mariei Banuș din această fază este faptul că ea asociază inițierii sexuale și, în genere, misterului erotic în latura lui corporală o percepție mai generală a lumii fizice. Fata de optsprezece ani care nu mai crede în existența zburătorului și se supune destinului lumesc al iubirii trăiește într-un mediu determinabil social și moral (lumea țîrgului vechi, cu o negustorime mărunță, panicată de viață). Strada, cîna în familie, oamenii din jur nesiguri ca fumul, bucătăria în care spînzură tingirile lustruite, gangurile umede și întortocheate, copiii cu mîinile subțiri ca niște păianjeni, vecina peltică, bunicii care pîndesc din fotolii, iată cîteva din elementele acestei poezii de angoasă citadină întîlnită și la Fundoianu și la Voronca. Maria Banuș nu face, totuși, ca Voronca, o poezie a obiectelor și nu abuzează de delirul imaginii. Lirica ei rămîne în spațiul unei fine senzualități. O pipăire nesigură a obiectelor, o percepere a lumii din

afară filtrată de o sensibilitate complexă, încercată de o puternică senzație obscură. Iese o bună poezie de atmosferă de care, de altfel, Maria Banuș nu se va despărți niciodată. Bîlciul, strada agitată și colorată, casele igrasioase și prăvăliile în care zac pînzele decolorate revin în memoria unei poezii care nu poate să se despartă de acest prim univers. El participă în *Țara fetelor* la viața erosului tulbure și întreține, în același timp, spaima de existență, complementară și statornică în lirica Mariei Banuș. Obiectele descurajante și agresive sînt trase în imagini ce exaltă violența materiei și, în umbra ei, violența oarbei pasionalități. Voronca și, în genere, integraliștii pot fi luați ca punct de reper și pentru poezia de regulă disciplinată a Mariei Banuș. Ea zice „cravașa buzelor“, „gînd cîrnos“, vremea își trage „papucii de pîslă“, „moina ceasurilor“, „rînjetul dulce, cu strungăreață“ al primăverii, gîndul repezit în lume ca un taur, primăvara, din nou, „golașă și tristă ca un gît de copil“... Unele metafore plasează procesul fiziologic în plan cosmic și sugerează tremurul materiei, penetrația și scurgerea sîngelui lunar :

„Și Sufletul lunii, tainicul ei gălbenuș
cît de trist a curs“...

După splendida *Țară a fetelor*, Maria Banuș a trecut la poezia de notație socială și apoi la poezia direct politică. Antologiiile de versuri (ca aceea din 1961 sau volumele de *Scrieri*) cuprind și cîteva poeme datate 1938—1944. Sînt poeme mai dure, în stilul expresionist al epocii, în ritmuri iuți, folclorizante, nu știu cît de potrivite :

„Astfel strecurară
Lent venin de seară,
Rugile avide,
Vocile fluide“

.....
„Rod drăcesc,
Ziduri cresc,
Temelii
Cu stafii
Putred sirg
În amurg“.

Există suficiente elemente pentru o atmosferă lirică, dar atmosfera nu se impune. Volumul *Bucurie* (1949) are un prim

ciclu de poeme, *Cîntec sub tancuri* (1940—1944), din care se poate reține o stampă a vechiului București, aceea pe care poeta o pictase, în culori proaspete, în *Țara fetelor*. Sporește acum numărul faptelor epice și scade tensiunea lirică :

„Hai în Tîrgul Moșilor,
raiu norocoșilor.
Jos, în praf,
printre ulcele,
hai la cortul cu mărgele.
Tu — carafa cea mai mare,
verde, groasă, nestemată,
s-o cîștigi în cui la roată,
numai tu ai fost în stare.
Sus, la bărcile din soare,
inima se-nalță beată.
Numai tu ai fost în stare !“

Se schimbă completamente temele, în raport cu poezia anterioară, se schimbă și instrumentele și ambițiile poeziei. Vocea e decisă, imperativă, poemul are mereu o morală explicită. Maria Banuș se specializează în vaste monologuri lirice și construiește pînze în care figurează durerile umanității. Poezia intimistă este total abandonată, autoarea aspiră cu fervoare să fie o *voce a tribului*. Ea a inventat un număr de tipare și, perpetuîndu-se, tiparele i-au acaparat poezia. Într-un *Poem pentru cor vorbit* se aude, întîi, un murmur venit din adîncuri, vorbesc, apoi, rînd pe rînd, un soldat, un copil, o femeie, un rănit, un bătrîn, în fraze sacadate și biciuitoare ca acestea :

— „Eu, un copil,
Vin către voi,
Cu ochi bătrîni,
Cu pași greoi.
Trăiam într-un grajd
Departate de țară.
Tata și mama lucrau
La groapă, afară.
Săpau.
Eu mă jucam în zăpadă
Eram cînd căluț, cînd mașină.
Tropăiam împrejur, alergam,
Alergam înspre ce-o să vină.

Deodată aud mitraliera
Și țipătul mamei.
Tata și ceilalți cad, fără să țipe,
Aud : «Să rămână ai doi, s-acopere groapa».“

Al doilea ciclu din volumul *Bucurie* se cheamă *Vînt de martie* și cuprinde poemele scrise în primii ani de după război. Unele au intrat în manualele școlare (*Chemare, Patronul, La masa verde, Ancora sus !*) și au fost învățate pe de rost de generații întregi de elevi. Cine, dintre cei care au frecventat școala pe la începutul anilor '50, nu-și amintește de versurile ? :

„La masa verde, față-n față,
Cer unii moarte, alții viață.

Într-un cătun o mamă-și laie
Copilul gol peste-o copaie.

Deasupra focului domol
Jupîinii corbi dau rotocol.

Ei croncănesc. Aude norul,
află poteca și izvorul.

Nu sîntem carne de ospețe,
Să știe corbii și să-nvețe !“

dar de poruncitoarele versuri despre demolarea neîntîrziată a lumii vechi ? :

„Așa revăd lumea în care-am crescut :
Boită, sălbatică, strîmbă, pestriță.
Așa era omul : ciopîrțit și vîndut
La tîrg, ca un boț de alviță.

Adînc, tîrnăcopul ! Infigă-se bine
În tot putregaiul dughenii.
Și monștrii cari latră în umbră, pe vine,
Să-i mistuie focul gheenii !“

Poeta își rescrie o parte din poemele din *Țara fetelor*, dînd acum o viziune aspră despre lumea tîrgoveață. N-aș spune că

schimbarea este în profitul poeziei. Ce era înainte culoare, spectacol mirific devine acum pretext pentru minioase pamflete :

„Directori de circ, buhăiți și zbanghii,
Jupini de tarabă, mieroși și hapsîni,
Vestea chilipirul, chemau mușterii,
Și gușile, salbă, jucau peste sîni.

Vindeau cu toptanu-adevăruri și legi
Și vorbe cari sfîrîie-n untul gogoșii,
Balsam pentru suflet, pomezii pentru negi,
Aceleași cu care s-au uns și strămoșii.“

Toate poemele (și sînt enorme) pînă la *Magnet* (1962) și *Diamantul* (1965) sînt scrise în acest stil anecdotic, răspicat maniheistic, cînd voios, alegoric și idilic, cînd sumbru, amenințător. Răsfoim, azi, cu un ochi amuzat și trist, aceste versuri pătimașe și demonstrative, agresate din toate părțile de teribile clișee. Un patron demoniac, cinic, îmbrăcat în frac și cufundat într-un jilț pufos, promite să fie în stare de orice :

„Nu-s mort, s-o știi. Par mort dar nu-s
Nici singur nu-s. Mulți domni în frac
Mai au cîte ceva de spus
Deși se-afundă-n jilț și tac.

Am fost blajin, am fost prea bun
Azi sunt în stare de orice“...

lucru curios chiar și pentru un cinic aflat într-o situație dificilă și, mai ales, fapt impropriu pentru poezie care are, oricum, alte rosturi. Intervine la urmă și autoarea care sancționează pe dezgustătorul patron :

„Azi știu că duhul tău nu doarme,
Că porți pistolul sub gheroc,
Dar fii pe pace, avem arme
Și ac de fiece cojoc“...

dar într-un stil simplist și în absența oricărei exigențe estetice. Unele compuneri sînt involuntar comice, bunăoară aceea, devenită celebră, despre înfrățirea claselor sociale într-o chiuitoare fabulă :

„Plugul, strungul și condeiu
Au pornit să chiuie.
Și-au pus flori la pălărie
Și văzduhul țiuie.

Țiuie de bucurie
Că-i vremea culesului.
Cîntă creasta, sus, la munte,
Cîntă pieptul șesului.

Hora muncii, hora mare,
S-o jucăm pe rupele.“

Volumul *Versuri alese* din 1953 ilustrează într-un chip dezamăgitor pentru un talent ca acela al Mariei Banuș toate temele și procedeele proletcultiste. Poeme descriptive, poeme anecdotice, interminabile dialoguri și lungi balade (una este de pomină prin amploarea ei : *Sub stelele tinere*). Aici este narată viața ciobanului Niculiță care fuge de la oi și se angajează pe un șantier. Întîmplare verosimilă ca fapt social, dar nu și ca fapt artistic, căci cît de elocvente pot fi asemenea versuri sfătuitoare (și sînt peste 500 !) ? :

„Nu, Niculiță, noi nu vom lăsa
Cîntecul tău să se stingă
De nici o nădejde, de nici un dor
Țîlharii n-or să se-atingă.“

Nu se vor atinge, desigur, dar nici poezia de ei. Poezie a circumstanțelor menită să dispară odată cu ele. Ceea ce s-a și întîmplat. Nimic nu se salvează din această hecatombă a gîndirii nelirice și, oricîtă înțelegere am avea pentru talentul supus vremii și supus de vreme, spectacolul acestor plate povestiri în versuri este întristător. Goethe avea dreptate să spună că orice poezie este ocazională, dar a omis să adauge că în ocazia de care se slujește poezia trebuie să se vadă un sens al existenței și să se simtă un semn al destinului individual. Altminteri : „Duminica viitoare / — sacul, bățul / bocancii în picioare / și- / la drum cu O.N.T.-ul ! / și vom urca... / Va fi atîta cer iubita mea... / — Duminica viitoare, da...“

sau într-un poem *Despre pămînt* :

„Înaintează. Scriu despre pămînt. / Iarovizare. Sol. Îngrășămînt...“.

ori în această reverie uranică :

„S-aud cum valuri cosmice bat / fișia-ngustă de uscat / pe care stăm. / S-aud, s-aud, iubitul meu / cîntarea moșului Omer / și glasul tău“...

Oarecare pregnantă au unele fragmente din poemele în stil withmanian *Ție-ți vorbesc, Americă!* și *La porțile raiului*, apărute separat și cuprinse apoi în volumul *Se arată lumea* (1956). Întîiul este un discurs pe tema păcii și a războiului, a iubirii, fericirii și ipocriziei sociale, în ton vehement patetic :

„Ție-ți vorbesc, Americă, ție / ochii tăi neliniștiți îi privesc, / fața ta limpede — fără de fard — o privesc. / Nu cu America pumnului și a linșajului, / nu cu patroana crimelor și a orgiilor, / nu cu vrăjitoarea ce mîină sabatul drăcesc / al miliardelor, / ci cu tine, / Americă simplă, vorbesc.“

Tonul este cînd aspru și repezit, cînd tînguitor, matern. Viziunea generală a poemului este însă simplificator politică și foarte puțin lirică pentru a supraviețui estetic. *La porțile raiului* este o parabolă în sensul *Cîntării omului*, cu accente profetice din versetele biblice și note dure de pamflet. Dintre autoarele românece, Maria Banuș a scris, probabil, cele mai numeroase și mai severe pamflete ; stilul este acela al indignării, nu al negației cosmice ca la marii poeți de tipul Hugo sau Eminescu ; o indignare ce se consumă într-un limbaj congestionat de cuvinte insultătoare și de imagini grotești : „dihanii încîrligate“, „chițaielile micilor negustori“, „lupi și lupoaice-n decolteu și-n frac“... Adam și Eva, simbol al cuplului care și-a regăsit unitatea și beatitudinea prin propriul efort, se întorc la porțile paradisului din care fuseseră izgoniți. Ei vor să muște, acum, în deplină luciditate din mărul cunoașterii. O complicată fabulă poetică (un discurs despre artă și adevăr, un pamflet contra lumii vechi, un duet despre iubirea în metamorfoză și un nou discurs despre splendida unitate a omului nou...) din care putem reține o parafrază după *Cîntarea Cîntărilor* :

— „Frumoasă ești, dragostea mea,
din creștet pînă-n călcîie frumoasă.
Vreau să te cînt,
întreagă vreau să te cînt,
așa cum ești tu,
cu ochii tăi umezi,
cu buzele tale întredeschise,
și sinii tăi dulci
ca ciorchinii de struguri,

și umerii tăi, cu strălucirea sfioasă
 a mărgăritarului,
 și coapsele-ți largi,
 și pîntecul tău luminos și puternic
 ca un scut de argint,
 și arcuțul întins al picioarelor tale de ciută.
 Beat sînt, iubito,
 de frumusețea și de dulceața dragostei tale,
 beat sînt de vinul acesta.
 Îmbrățișarea ta e o mare
 în care mă pierd
 și mă cufund
 pentru ca-n zori să mă-nalț
 mai senin și mai ager,
 cu auzul mai viu la toate chemările lumii...“

stricată în final prin devierea în plate considerații morale. *Torrentul* (1959) nu aduce o modificare substanțială a poeziei, în continuare patetică, epică, abuziv moralizatoare (*Colocviu cu tinerețea, Credința, La televizor — bătălia Stalingradului*) cu multe elemente imprudent alegorice. Poeta dă prea ușor cep — cum zice într-o improvizație mai veche — la butoiul cu versuri :

„Dă cep, barde, la butoi
 Curgă viersurile noi“...

Poezia adevărată reapare într-un pastel autumnal (*Septembrie*) în care regăsim melancolia luminoasă a lui Fundoianu :

„Septemvire, luminosul. Mai stă pe hornuri barza ;
 Grădina se desfătă în grasele-i culori ;
 În vinete atlazuri se proslăvește varza,
 Și-n roșii arde-un sînge rîvnit de muritori.

Sub cuhnia de vară e-n clocot bulionul ;
 Pe prispă cerceļuși revarsă-aurării ;
 Cetind, adolescentul se lasă dus de zvonul
 Și de mireasma dulcii, prin timp, copilării.“

pentru a recădea din nou în solare beții și cîntece profetice peste care timpul a trecut însă necruțător.

Cu *Diamantul* (1965), *Tocmai ieșeam în arenă* (1967) și, mai ales, cu volumul *Portretul din Fayum* (1970) se profilează o revenire la lirismul autentic. Evoluție cunoscută în generația ei. Maria Banuș a trăit, printr-un angajament total, mai dramatic decât alții, aceste rupturi, metamorfoze stilistice — și nu numai stilistice — ale poeziei. După faza vitalistă din *Țara fetelor*, cea mai împlinită estetic, urmează, timp de peste două decenii, faza — să-i spunem — profetică, militantă și anecdotică. Puține versuri trec granițele epocii. Legea mutației valorilor estetice acționează și aici puternic. Un vers din *Diamantul* anunță, am impresia, o nouă vîrstă a poeziei. Poezia lasă cele două Americi, masa verde a tratativelor, albul și negrul, paradisul și infernul lumii și se întoarce la ceea ce părăsise în euforia profetismului : ființa ca atare, eul profund :

„Așa povestesc înecații, readuși la lumină,
despre ceasul din urmă și viziunile lui esențiale.
Dar poezia nu e și ea clarviziune agonică ? (s.n.)
Nu se-ncheie cu fiecare poem un ciclu de viață ?...”

Clarviziune agonică ? Iată o interogație tulburătoare și o definiție posibilă a poeziei care își redescoperă tonalitatea adecvată și uneltele. Poezia Mariei Banuș devine, cu adevărat, *agonică* în sens mai profund existențial : începe să vorbească de hotare și răsپintii, de apăsarea de fulg a melancoliei și, din ce în ce mai insistent și mai convingător liric, de moarte. Nu este poate fără semnificație faptul că *Diamantul* începe cu un poem despre adolescență, figurată printr-un cerb cu nări fremătătoare care dă buzna în aula Facultății de drept așa cum în *Cîntecele lui Maldoror* rinocerul năvălea în *place Vendôme*. Mai înainte (în faza mînios profetică din *Torentul*) Maria Banuș figura timpul printr-o iapă ce aleargă nebunește și urinează pe pieptul istoriei. Cerbul de acum este mai decent. E simbolul imaginarului ce se întoarce spre spațiul adolescenței. Poate fi luat și ca simbolul poeziei ce se întoarce la ea însăși. Se configurează, de la o carte la alta, un alt univers imaginar. „Calmele ore prinse-n chihlimbarul tăcerii“, de pildă, sau elementele fluide ale visului, sugerate în versuri muzicale și transparente ca o foaie de ceapă :

„Ochii tăi de apă verde,
(Apă verde lumea toată,
Străveziu transfigurată),
Clipa mea în ei se pierde.

Ce-a fost pondere dispare
Sub un clopot de extaze.
Trupul, lung fior de raze,
Taie unda sclipitoare.

Vise, vise de Rusalcă,
Mucegai în clare tente.
Foi de-argint înmoaie, salcă,
În fluide elemente.“

Maria Banuș detestă încă slovele „cuvincios gătite“ și n-arată nici o prețuire pentru poezia ce poartă „cravata logicei“ și îmbracă „ciorapii metaforei decente“, vrea cîntul nud, penetrant, dislocator, dar melancolia spiritului trage mai des poezia spre formele cantabile, jeluitoare. Citim în chiar poemul în care se înfățișează programul de răzvrătire împotriva retoricii tradiționale :

„Rătăceam pe drum pierdut,
fără moarte și-nceput,
lunecam într-un neant,
unde nu e celălalt,
numai ripe de calcar
și acantul funerar,
numai soarele lucid,
în pustiul, ocru vid.“

și ce se observă numaidecît este buna curgere a versului și rigooarea formală. *Diamantul* abuzează încă de parabole și amestecă încă nepotrivit anecdoticul în poezia de meditație. Ele se estompează în cărțile următoare, fără a dispărea cu totul. Parafraza, paranteza epică, referirea la real intră în tehnica lirică a Mariei Banuș. O modificare semnificativă totuși : poemele devin mai scurte pe măsură ce devin mai direct confesive. O presimțire a stingerii, o abia perceptibilă suferință în fața căderii ireversibile :

„Mi-a rămas un petec de carne,
un bănuț de soare,
un cîmp mic cît un zar,
în aeriana, neodihnită desfrunzire a lumii.
De-abia este loc pentru buzele mele.

Le lipesc, o clipă,
de zarul cel tare,
mai înainte să cadă și el,
rostogolit, în amurgul zilei de luptă.“

în tonuri coborâte, neafectate, simple și, cu adevărat, de o remarcabilă clarviziune agonică. Sau această calmă împăcare cu ființa, tristețea luminoasă a spiritului ce își află temeiuri de a spera când existența se pregătește pentru dezastre :

„Ce lacomă eram,
îți ceream o vultură, un salt, o disonanță,
o cădere în gol, o-nălțare la ceruri,
o străfulgerare albă și neagră,
un dans complicat, violent al ideii.

Acum îmi plimb mîinile ca o oarbă
pe conturul craniului tău,
și spun : un nas, o ureche, o gură...
Doamne, sînt fericită.“

Versurile citate sînt din volumul *Tocmai ieșeam din arenă*, de-țesat în bună parte de lirismul declamator (de ceea ce Valeriu Cristea numea în *Domeniul criticii* „patetismul strict laringian“). Senzațiile sînt mai acute și interogațiile mai modeste. Cînd poeta scrie :

„Doamne, ce-am făcut cu zilele mele ?
Capătul lor se apropie, și eu unde am fost ?“

tresărim, întrebarea ne pare sinceră, umilă și de o rezonanță lirică infinit mai profundă decît întrebările retorice și sfidătoare dinainte. O latură a ființei se dezvăluie în modestia acestui suspin, și anume latura fragilă, pieritoare a ființei care știe că trebuie să dispară. Este inutil să spun că este mai multă poezie în aceste propoziții modeste decît în poemele miltoniene, facil sociogonice mai vechi. Poeta pune, cu adevărat, cum promite într-un poem, „demonul“ în paranteză și-l cunună cu asceza. *Portretul din Fayum* este o carte remarcabilă de poezie. Poezia redescoperă temele existenței și se interiorizează. Trece cu mai mare curaj spre confesiune, coborînd vocea :

„N-am știut. Nu-s pregătită.
Nimeni nu m-a-nvățat
să-nțîmpin cum se cuvine hotarul.

Aici agonizează metafora.

De-aici înainte A nu mai e B.

De-aici mesteceni nu mai dau buzna în odaie,
subțiri, disperați, palizi, adolescenți.

Nici în direcția cealaltă nu mai trec undele :

obiectele mele domestice,

cărți și tablouri, becul cu abajur de metal,

nu mă mai însoțesc în pădure,

nu mai pătrund în maldăr de frunze,

în trunchiuri de fagi,

să umple văzduhul de o stranie, gânditoare lumină.“

părăsind alaiurile, piscurile, porțile raiului și, mai ales, acel in-
suportabil prometeism care falsifica relația dintre subiect și
obiect în poezie. Subiectul sporea așa de mult proporțiile obiec-
tului încît acesta strivea, pur și simplu, spațiul poemului. Eul
se dădea rușinat la o parte, lăsînd locul vastelor fresce, colosa-
lelor perspective... Lucrurile nu-și arătau, în această optică,
decît fața lor urieșească, sublim paradisiacă sau grandios in-
fernală, demonică, urîță. A trebuit ca poezia să renunțe la aceste
telescoape enorme pentru ca să poată scrie :

„Am rămas singură

între obiectele plate

Care-mi arată o singură față,

profană, jefuită de nimb“.

O față fără de nimb, dar mai profundă, mai credibil lirică,
precum în acest splendid creion autumnal :

„Trec printre lucruri și case.

Așa treceam parcă și înainte.

Erau ca melcii, fragede, gelatinoase,
scoteau cornițe cu ochi.

Sau un dinte de lapte, un dinte.

Chiar un geam, în amurg, cînd scliffea,

era taină prea dureroasă

și început.

Strada stă pe loc cu ochii închiși,

nu merge cu mine.

Fumul urcă încet, mohorît.

Cînd s-a desfăcut alcătuirea cea gingașă, cînd ?“

și numeroase alte poeme în care stările de spirit sînt notate fără
emfază și fără multă retorică. În cuvinte se deschide un gol,

sufletul se izbește de ziduri de întuneric, spațiul se îngustează, iar spiritul întâmpină fără trufie semnele sfârșitului. Uneori el fantazează și are tăria să pună spaima pe muzică :

„Ce vară, ce vară, ce vară,
și-aceeași tulbure fanfară,
ce noapte, ce noapte,
cu stinele căii de lapte,
și stelele, albele, vin la comarnic,
și picură laptele-n negru zadarnic,
cînd goluri, prea sfintele goluri,
tîrcoale ne dau și ocoluri,
cînd marele Pan se sucește și geme,
cu coarnele prinse în vreme.“

Poezia din ultimele cărți (*Oricine și ceva, Noiembrie inocentul...*) este scrisă în două registre : unul grav despre *trecere, singurătate, bătrînețe, moarte*, altul ludic, cu uluitoare culori proaspete, despre spațiul originar (Bucureștiul vechi cu iarmarocurile și bravii lui tîrgoveți). Un sentiment, întii, al stingerii în maniera lirică a ultimului Arghezi :

„De la mine la tine
amețesc pe puntea subțire.
Nu mai cunosc tărîmul.
E înăuntru ? Afară ?
Nu înțeleg și mi-e frig.
Un duh de psaltire
mă-nșfacă și-mi toarnă pe limbă
scursoare de țipăt, amară.“

O întoarcere la elemente în tradiția, iarăși, a marii poezii, o trecere calmă și demnă spre materie, într-o notație din care retorica spectaculosului a dispărut cu totul. Rămîne confesiunea gravă și înaltă :

„Atinge-mi cu buzele umărul.
E un ciot de copac.
O tresărire de-abia, vegetală.
Nervii pălesc ca iarba și tac.“

Trecerea asta se face blind,
aşa că să nu-ți fie teamă.
Sămînță și plantă nu ne întrebă nimic.
Curînd vom fi cu ele de-o seamă.“

Cealaltă poezie (ludică) se întoarce la peisajul copilăriei și-l reabilitează, după ce îl umilise și-l degradase, liric, în neînspiratele versuri proletcultiste. Renaște poezia ironică și nostalgică, în tradiția stilizată a irimosului, cu vorbe iuți și culori balcanice :

„Să fie șase jumătate,
la Bărăție-n turn cînd bate,
și umbre lungi pe drum podit,
cînd ora dulce s-a oprit,
tot din rubine de sugiuc
și fete mari care se duc
să vadă tren intrînd în gară,
la Filaret, întîia oară.

O, fiare, fum, tulumbarie !
Noi, hai în jos, pe Linărie.
De la comédia-n tulumbe
la a cu trîntă și cu tumbă,
cu lipitori, cu maimuțele,
geam cu perdea, uși de mărgele,
și ochi pîndind din sacnasiu
la roșiorul cu chipiu.

— Tu însă-ascultă de-a ta țată,
că soarta multe ne învață :
nu te uita la pezevenghi.
El sparge muguri, joacă-un renghi !
Tu ia-o-ncolo, lipa, lipa,
ascunde-ți roșie tulipa,
sfioasă fii, miozotis.

Zi : kalispera, dulce vis,
tu dormi în mic sicriu sticlos.
în Bucureștii mai de jos,
pe felinarul de fistic,
din licărire de nimic,
într-o cetate cu geamlîc,
unde suspin în hagiatic.“

și geografia fabuloasă a vechilor cartiere în care mai dăinuie,
ca în poemele lui Barbu, amintirea albei turcimi :

„Din cercei, din cîrcei
de zorele, suc să bei,
verde gust de dimineață,
suflet, scaiule, te-agață
de lumina din Antim,
pantă dulce, aferim !

Și mai sus, mai dus, prin aur,
Arionoaie, Minotaur,
drept sub stele, Dealul Spirii...
Ies din copcile-amintirii,
pompieri subțiri, cu flinte,
cad cu fața înainte.
Sună Patru's'opt din goarnă,
înger sună la cazarmă,
plouă fesuri moi de turci
macii roșii urci, mai urci..“

Poezia este numai în parte decorativă. Ea continuă să se exprime la persoana întii singular și să-și asume insolubilele probleme ale existenței. *Noiembrie inocentul* elimină completamente ludicul, poemele vorbesc aproape numai despre moarte, arătînd — în ordine imaginară — o remarcabilă coeziune. Senzația de înserare în lume, de precar armistițiu cu implacabilul este notată într-o fabulă simplă, transparentă, înșelător ironică :

„totul îmi spune : «e seară
ce n-ai învățat nu mai e timp să înveți
uite apar științe noi
inițiatice graiuri
tu bea-ți infuzia și mergi la culcare»

«numai o clipă» spun
«să privesc Carul Mare și Carul Mic
și Casiopeea
pe astea le știu
încă puțin te rog
pe urmă merg la culcare».

și mama e bună mă mai lasă o vreme“

sau într-o mică și frumoasă parabolă (*Despărțire*) în care ființele se desparte de nume, între existență și artă (o posibilă sugestie) apare o gîrlă de frunze rău prevestitoare. Mod ingenios și profund liric de a spune că destinul ne mîină spre pîntecel marelui :

„numele meu s-a dezlipit de mine
a trecut vadul e dincolo
prin vîntul toamnei
prin gîrla de frunze
de abia ne-auzim

il zăresc
mă măsoară
de pe celălalt mal
cu zîmbetul lui vinovat și ironic

pe cînd eu mă fac tot mai mică
strînsă cu genunchii la frunte
în pîntecul toamnei“

Uneori tonul este mai sarcastic :

„ploaie peste copii
ploaie galbenă cenușie
mari ca dovleci se fac
umflați apoși
de vorbe apoase
fără chef destinul îi mestecă
plictisit culcat într-o rină“

Sarcasmul nu ține mult, nu-i, oricum, o soluție pentru un spirit care privește îngrijorat cum acul tereziei se mișcă într-o parte și alta sub apăsarea unei iremediabile melancolii. Și sub aspect formal poezia Mariei Banuș suferă o modificare : e mai suplă, fantezia merge repede și mai drept înaintea ideii și nu își mai asumă teme pe care nu le poate cuprinde. Poezia se întoarce spre sine, își micșorează unghiul și c-un singur deget apasă, acum, pe clapele unui pian care scoate sunete grave :

„c-un singur deget
un os
cîteva note pe clape

și pianu-i lepros
mîncat dinăuntru
încă te miri
că-ntîrzie slava
liniștitoare tonală
că nu te cuprinde
Ave Maria
și nu te mai leagă-n poală.“

MARGARETA STERIAN

Un loc important în cadrul liricii feminine de azi îl ocupă sau, mai bine zis, ar trebui să-l ocupe Margareta Sterian, cunoscută îndeosebi prin pictura ei în manieră expresionistă tîrzie, deschisă spre un fantastic al lucrurilor naturale. Poezia (*Poezii*, 1945 ; *Poeme*, 1969 ; *Soare difuz*, 1974 ; *Poeme, Imagini, Proze*, 1978 ; *Poeme*, 1983), rar și insuficient comentată, e o reverie intelectuală calmă și luminoasă, deși tema ei principală este suferința erotică. De la cineva care cunoaște bine valoarea formelor și a culorilor ne-am aștepta la comentarii plastice exuberante în marginea ideilor, așa cum fac deseori pictorii care trec hotarele literaturii sau poeții care fac în orele libere pictură. Margareta Sterian evită însă să facă o poezie a obiectelor, iar cînd obiectele intră în poem ele stimulează mai degrabă o *stare de spirit* din care dramatismul a fost eliminat. Poemele nu au *culoare*, metafora este rară și vapoasă, rolul ei nu este acela de a fixa conturul volumelor, ci de a-l șterge. Percepția materiei este cu toate acestea vie și ce mi se pare esențial în versurile limpezi, nemuzicale, de o discretă cerebralitate este un anumit *sentiment al matinalului*. Dimineața, liniștile sînt sonore și fumul luminii plutește deasupra lutului. Un Anghel trecut prin experiența spirituală a lui Blaga descoperim în această acuarelă :

„Curată, calmă dimineață duminicală cu gravitatea unui cimitir
însorit,
cu liniștea care vine mai de departe decît orașul acesta, sau țara
aceasta, sau veacul prin care trecem acum,
pătrunzînd prin ecranul de piatră al albaștrilor munți.
Liniștea mai sonoră decît freamătul apelor în brațele arse ale
pămîntului,

străbați intactă imensa vibrație a văzduhului ca să-ți împletești firul
cu firul singelui meu...

Liniște dură, stridentă, distilată din tăcerea nenumăraților morți
care împinzesc lutul,
din nerostitele mîngîieri ale mamei, pe care n-am cunoscut-o,
din vorbele pe care tu mi le spui, iubirea mea..“

din care nu lipsesc semnele trecerii și durerile existenței (morții sub lut, imaginea mamei pierdute, iubirea nefericită etc.), însă, sub puterea unei lumini blinde, primăvăratice, semnele agresiunii materiale dispar. Despre dimineața anotimpurilor (*primăvara*) va fi vorba mereu în versurile Margaretei Sterian, poetă a ceții aurii și a picăturilor de rouă parfumată. În asemenea elemente diafane, Blaga descoperea o manifestare a cosmicului, pentru autoarea *Soarelui difuz* ele nu sînt decît niște modeste corespondențe ale unei vieți afective ordonate și discrete. O tensiune există, însă ea se consumă înainte de a fi trecută în poem. Ceea ce ajunge în expresia fumurie și sugestivă e doar o stare vagă de neliniște ce stă la jumătatea drumului dintre emoția frustă, directă și imaginea ei rece, conceptualizată :

„Niciodată n-a fost primăvara mai aproape decît dimineața asta
de ianuarie

cînd întia și a doua și ultima zăpadă s-au topit
iar cerul coborît, tot numai văluri cenușii de nepătruns
și-a luat trena în brațe, dezvăluindu-și zestrea de nori mărunți,
transparenti,
și-aleargă pe-ntînsul, adineaori de plumb, să-ntîmpine un posibil
soare.

Harnic, minjit cu noroi, pămîntul rostuiește-n tăcere viață
răzbătătoare,

și totul te-alungă pe străzi, cutezător, nesocotit,
amețit ca de o licoare ilegală.“

Un număr de poeme caută să dea o definiție memorabilă iubirii, temă eternă și copleșitoare. Pentru a evita confruntarea directă, patetică, versurile execută mai întii o operație ingenioasă de învăluire. Piscul este sus, departe, inaccesibil, ochiul de-abia îndrăznește să-l privească, bucuros el întîrzie pe alte forme de relief, mai modeste. Iubirea este atunci un joc de ape limpezi, un zbor de păsări bete de lumină, o durere de floare ce moare sub un clopot de aer. Această stare de grație, foarte

feminină în fond, fixată literar în prelungirea unui simbolism serafic, este din loc în loc străbătută de reflecții mai severe. „Iubire — zice într-un loc Margareta Sterian — e când nervii toți veghează“, dar severitatea nu durează, o imagine dulce și odihnitoare îi ia numaidecît locul : „iubirea e trandafirul cu dulce catifelare“, „luminoasa rază albastră“. Versurile nu sînt în exclusivitate erotice, ele arată în același timp un simț remarcabil al naturii în stare de metamorfoză. Curios, în tablouri Margareta Sterian este mai neliniștită, peștii și florile pe care le pictează arată o anumită voință de dominare. Peisajele în poezii sînt, dimpotrivă, calme, securizante : „cort de catifea fumurie“, „zare limpede, lină, albastră, violetă, trandafiri, „alee înșorită“ etc. Sensibilitatea de aici este aceea a citadinului care, obosit de lumina bolnavă a pietrelor, are nostalgia spațiilor întinse și absoarbe cu lăcomie miresele tari ale humei. Iată un pastel de Pillat văzut de un ochi profesional, cu o cromatică totuși discretă :

„întortocheați butuci cu frunze de smarald din care apare ametistul greu, ciorchini de-albastru mineral, fardați cu-albastrul brumei, pal, sau verde strugure de jad cu praful stelelor pudrat...

În ziua strînsului, ca nestematele din basme, împeștrișau podeaua din
cerdac ;
căldura lor dansa ușor în aer ; albine mari le cercetau cu lăcomie,
nebunatic,
și razele de soare pătrundeau, jucîndu-se, în miezul lor acvatic...”

Poemul se cheamă *La vie* și sentimentul puternic al fecundității materiale e lipsit, cînd trece în versuri, de obișnuita senzualitate a pasteliștilor. Nu fructele intră în primul plan al tabloului, ci *lumina* ce cade asupra lor. Senzația dominantă e de tihnă înfrigurată, de calm în așteptare. „O cunoaștere tandră a lumii“ — zice Lucian Raicu (*Critica — formă de viață*, 1976), o insinuare cu simțurile intelectuale treze în spectacolul măreț al naturii. Margareta Sterian înregistrează procesele vitale ale materiei (germinația, somnul hibernal etc.) și evenimentele mici ca trecerea unui fluture, moartea unui crin cu o egală curiozitate și simpatie. Orice deplasare de linii în acest spațiu poate semnifica ceva în plan afectiv, e suficient ca în bătaia ochiului să intre un pom, o gîză pentru ca motoarele fanteziei să pornească și, odată cu ele, să se deschidă porțile vaste ale amintirii.

Nota ei originală este mica poemă în care simțul plastic grațios se întîlnește cu o reflecție fină, penetrantă. Mișcarea imper-

ceptibilă a naturii e transcrisă cu un fel de voluptate rece (care vine poate și din contactul cu poezia anglo-saxonă din care Margareta Sterian a și tradus (*Aud cîntînd America*, ediție nouă 1973). Ca impresionistii, care cercetau peisajul după un orar al luminii, poeta contemplă (și a contempla este pentru ea totuna cu a medita) același obiect (*lacul*) în anotimpuri variate. Schimbarea, greu de sesizat de către simțul comun, este pentru ea prilej de petrecere rafinată cu suavități. O deșteptare lentă, un abur de parfumuri proaspete, o lumină tină în *martie*, o unduire de catifele grele și o tînguire înceată, cu presimțirea unei dezolări iminente în *septembrie*, un „văzduh dușman“, un „lut cleios“ și un dans frumos și trist al frunzelor în *noembrie*, acestea sînt, într-o rezumare barbară, elementele care anunță o prefacere adîncă în viața materiei cu rezonanțe puternice și misterioase în viața afectivă. Semnele se repetă în alte circumstanțe, un poem sugerează un peisaj după *ploaie*, un altul explozia de vitalitate a materiei în luna mai (*gloria lunii mai*). Acest sentiment panic ia, invariabil, forme delicat cerebrale : „Din brațele copacilor se smulge cerul nou/la-ncheietura lepezilor fumegă primăvara...“, uneori de o mare originalitate formală :

„îngerii vor strînge în grabă aburii durerii“.

Ce mi se pare remarcabil și profund în aceste meditații lirice este faptul că, folosind multe suavități, nu lasă totuși senzația obișnuită în lirica feminină mai veche de sentimentalitate invariabil grațioasă. Versul este mai degrabă sărac, cenușiu, stilul figurat pătrunde rar și atît cît este necesar pentru ca notația să ridice comunicare deasupra gîndurilor obișnuite. Mormîntul liricii feminine este ostentația miniaturalului. Margareta Sterian reușește să comunice un sentiment al fragilității materiei fără să dea senzația că întîrzie în suavitate și tandrețe. Poezia ei are o valoare *plastică* fără să fie *decorativă*, rămîne, cu alte cuvinte, profund lirică deși se învîrte după orologiul solar. Tehnica ei ar putea fi definită ca o transpunere de emoții intelectualizate într-o bucolică sumară, o potrivire a timpului afectiv după ceasul incoruptibil al naturii :

„Lîngă mine regretul se înalță ca o stîncă
pe care tu ai schimbat-o în umbră mai blindă :
ieri abia m-a-nvăluit o ploaie de flori aromitoare.

— mă doare să pierd, fie și una, din plăpînde pețale.

Asculte tăcerile, judece de ce n-a fost prea-ndelungă așteptarea !

La capătul drumului grăbește chemarea cel care nu știe cât am irosit...
Nici eu nu vreau să mai știu rătăcirile, rătăcirile,
Cînd e aurie lumina în asfințit.“

În *Poeme*, impresionismul liric capătă o notă mai grav reflexivă. Nu sînt modificări importante față de *Soarele difuz* : aceeași fugă de concepte și de formele pitorescului în poezie, aceeași emoție discretă în fața spectacolului naturii. Numai meditația înconjură mai stăruitor acum „vîrtejurile finale“, suspinul lucrurilor, respirația amurgului... Desenul simplu arată mîna expertă, iar limbajul direct, fără figurație, trădează un spirit obosit de complicația formelor. Poezia vrea să prindă semnalele toamnei :

„Nimic nu se întîmplă încă, acestea doar semnale sînt ;
vîntul prin iederă se-alungă, frunzele toamnei sîngerează
și totul pare așa, de parcă nu ar vrea să moară,
nici să trăiască nu ar vrea...”

trecerea de la viață la moarte, nehotărîrea materiei sau momentul de împăcare, de liniște a sufletului în ritmurile încetinite ale naturii :

„Sînt singură.
E liniște în jur,
Ceasul respiră, apoi tace, cu timpul vrea să se-mpace
O carte, nici bună, nici rea, se odihnește și ea.
Sufletul meu închină un imn oboselii senine.“

Lipsesc din aceste peisaje subțiate de reflecție materiile grele, angoasante. Demoniacul din existență (pe care în pictură Margareta Sterian nu-l ocolește) stă departe de spațiul poemului. Chiar versurile care vorbesc de aglomerarea obiectelor vechi, degradate, evită nuanța grotescului. O melancolie senină este peste tot :

„Jucării cu resorturi stricate,
cu zimbete vagi, distrate,
rochii prea lungi și prea mari pălării...
În mîini subțiri mănuși îngălbenite,
batiste de dantelă — verveine, armoarii
și urma unei lacrimi căzută — nu mai știi...”

o vie percepție a prefacerii, împlinirii, un mare respect, în fine, față de devenirea și rosturile firii. *Grădina* este un loc de inițiere, o ceremonie misterioasă de culori și parfumuri, față de care spiritul trebuie să se umilească :

„Sîntem ca-n avion
și nici nu știm
de este cer sau de e mare
Valul pe care plutim.

E atît spațiu
și lumină,
ninge albastru.
Mare senină !

E doar o pauză.
Zile deșarte, vă văd aieva
dar de departe...

Vă văd aieva
dar de departe,
Zile apuse,
mi-o fi de moarte ?..."

iedera îmbrățișează cu mâini de spume argintii zidul aspru, *iunie* vine și trece repede, alungat nu se știe de cine, nu se știe de ce... Gîndul dispariției abia pătrunde în acest univers de miracole nedezlegate :

„Iunie a venit
și, iată, iunie cu toate florile sale trece
de o rotire alungat..

Cine de o nouă rotire va mai avea parte,
se va bucura, se va-ngrijora și se va-ntreba :
pînă cînd va mai fi așa ?"

Sînt în poezia Margaretei Sterian și cîteva teme pe care le aflăm și în pictura ei : *vaza, circul, călărețul de circ, oglinda, colina, cupa* și, bineînțeles, *florile*. Exprimate prin culori, obiectele și figurile au o materialitate mai puternică, sînt pregnante și adesea insolite. În poezie, corpurile se pierd în limbajul fu-

muriu. Călărețul de circ, proiectat pe pînza poeziei, nu-i decît o vagă filfiire de aripi :

„Cine zboară mai sus ? Cine plutește și nu mai e decît filfiire pe calul nobil, strunit, ascultător ? Cine, din fugă ne ia cu el în zbor ?“

Discret spiritualizată, deschisă ritmurilor mari ale materiei, poezia Margaretei Sterian este întru totul notabilă.

NINA CASSIAN

Suprarealismul Ninei Cassian din *La scara 1/1* (1947), volumul de debut, este foarte decent : domni subțiri ce poartă mănuși albastre și au profesiunea bizară de a fi urmăritori de cai, stinci cu gîtul „sub fularul alb de lord“, ducele de Maxilar care e înspăimîntat nu se știe de ce o domniță ce îmbrățișează o rață friptă și-și unge corsajul de brocart, doi îndrăgostiți care în clipele de extaz sug „covorul, rufele și ce mai rămînea“, ochii morților tineri care circulă sub asfalt „ca niște ganglioni“ și alți ochi care apar „ca niște pietre ude, ca niște cartofi“ în pantofi, timpul ce fuge cu piciorul ridicat și alte cîteva năzbîtii de om tînăr iritat de literatură și dornic, totuși, să pătrundă printr-o dulce violență în saloanele ei. Se văd de la început nota cerebrală și ironia rece, chiar și atunci cînd e vorba de bucuriile trupului tînăr.

E greu de dedus o poetică specială din aceste caligrame inteligente și îndemnatice. Tînăra poetă nu respectă, în orice caz, dicteul automatic și nu sacrifică senzorialul pentru oniric. Dar nici nu se lasă în voia emoției, nu face o poezie de inimă, patetică sau elegiacă. Bună cititoare a lui Ion Barbu, ea îndepărtează de la sine, ca pe o ispită slabă, poezia sentimentală. Modul intelectual al lirei sale se oprește, în același timp, în pragul conceptelor. Poezia rămîne, acum și mai tîrziu, între emoția intelectualizată și poezia de tip manierist în care intră, bineînțeles, și noțiuni mai abstracte. Însă noțiunile nu rămîn niciodată pure în poemul ce primește semnale venite din zona simțurilor. Conceptele, simbolurile sînt corupte de pasiunile ce se abstractizează pe măsură ce se lasă scrise. De altfel Nina Cassian nu înțelege poezia în afara retoricii. Se deosebește la acest punct de poeții din generația ei, adversari neînduplecați ai legilor constrîngătoare. Revolta împotriva *cîntecelor blînde*, pe care o cunoaște și ea, utilizează formele obișnuite de seducție

lirică : „Dar terminați odată cu-aceste blinde cîntece, / Viclene și cleioase, de neîndurat. / Durerea mea ar vrea să fie singură / Măcar cit un deget tăiat. // Am văzut un copil odată șezînd / Într-un scaun întors cu picioarele-n sus. / Nu vorbea, nu plîngea, nu mișca — / Se pedepsise singur să fie supus. // De ce îmi dați peisagiul cu pomii înscriși / Și comandați tristeți pentru ora de seară ? / Vă trageți iremediabil din poezii uciși / De-o consacrată igrasie pulmonară.“

Nu este prea limpede rațiunea acestui refuz și, mai ales, nu se înțelege pentru ce poezie optează tînăra autoare. Ea trăiește, nehotărît, între *Marele Mister* și *Marele Plictis*, participă la marele ospăț al iubirii, dar în cale este mereu un *zid*. Se pregătește de măritiș „cu fală“ și iubește un „flăcău de carne“ cu ochii noptateci, în vacanță cunoaște emoții violente la țărmul mării :

„Decolorați, în fine, ne trezeam, ne iubeam
Marea scotea din vestă portocaliul geam.
Era timpul să-ncepem să semănăm cu alții,
Am fiert în oală peștii lungi, heralzii.“

Alteori poemul caută simbolurile mari, dar nu direct, ci prin intermediul ironiei fine. Versurile sînt prea sprintene, rimele vin prea ușor și, în genere, tonalitatea acestui *Epitaf* este așa de vivace încît ideea morții iese intimidată :

„Aud o harpă. / Urechea încă nu e oarbă. // Dacă mă cheamă, se poate / Să fie vorba de moarte. // Ce mai palpită, viperă, / Inima liberă, liberă ! // Un rămas-bun scurt / Ochiul încă nu e surd. // Pe mormînt voi îngriji / Să-mi stea-n limbă străină : *Ci gît...* // Ce frumos e un epitaf / Nici trist, nici măcar grav // Simplu tatuaj postum / Pe plastronul de piatră al unui costum. // Și puțin zănatec, cum era / Epitaful spînzuratului François.“
Poemele arată o bună tehnică de a versifica și o imaginație hrănită de lecturi moderne. Metaforele fug, de regulă, de combinațiile comune, sînt noi și sugerează mișcarea iute a spiritului. Un poem începe în stilul Arghezi :

„Toamna din bolta rotundă
Bate un sunet scăzut.
Mult e de cînd a căzut
Tînăra noastră secundă.“

apoi continuă în stil suprarealist, cu o apăsare pe imaginea absurdă, distrugînd emoția lirică : „poemul cu părul de zgomot“. Din transcrierea unui vis (*Freudism*) reținem splendida imagine a luminii ca un pahar cu ceai „în care-a explodat o albină“...

Din alte versuri scrise între 1944—1947 și cuprinse prima oară în volumul antologic *Cronofagie* (1970) înțelegem că Nina Cassian antropomorfizează, dar fără strălucire, în stilul generației : apucă focul „de gușă“, mușcă veacul „zdravăn de picior“... E încă de pe acum iritată de un cronicar dușmănos care râde de tristețea ei. În marginea unui tablou de Chagall notează aceste versuri aspre :

„Ce translucid era, muiat în seu,
cartonul unde ziua înnoptase.

Și îmi curgea pe cer piciorul greu
și statuar, — de inger peste case.“

ingenioase, totuși nu profunde. Frumoasă este imaginea: „ca ogiva de lumină, mai e cale de jumătate de crepuscul“. Stilul poeziei de maturitate (grav și persiflant, speculativ în marginea stărilor de frenezie a simțurilor, ludic, tineresc în repeziciunea cu care trece de la o temă la alta) se observă încă de acum : „Atît de departe ai fugit... În papuci. / Cu glesne de ceară în roșu de fast. / Pînă să-ntreb unde te duci, / cotiseși după colț, intrînd în rîul cast. // Acolo, ape verzi cu sunet de chei / fuga ți-o spală de pe mîini și picioare / și îți spală trupul pînă dispare. // A rămas din tine o pată de ulei / cum rămîne, uneori, după vapoare.“

Nina Cassian s-a lepădat public (*Flacăra*, 7 martie 1948) de această poezie acuzată de critica vremii de formalism și intimism și a trecut fără dificultate la o poezie în stil jurnalistic (*An viu nouă sute și șaptesprezece*, 1949 ; *Sufletul nostru*, 1949 ; *Cîntece pentru Republică*, 1950 ; *Horea nu mai este singur*, 1952 ; *Tinerete*, 1953 ; *Florile patriei*, 1954), grupată în antologia *Versuri alese* din 1955. În culegerea din 1970 (*Cronofagie*) poeta n-a mai reținut din această întinsă producție decît o singură fabulă. Și a avut dreptate să fie așa de severă. Versurile sînt neînchipuit de slabe, orice criteriu valoric este abandonat. Subtila poetă, tulburată mai înainte de *Marele Mister*, scrie acum cronici rimate pe marginea evenimentelor, pamflete crîncene și se arată preocupată de felul în care trebuie să pună „în culoarea versului / macii înțelesului“. Culoarea versului e însă cenușie, iar macii înțelesului întîrzie să înflorească. Stilul unui pamflet :

„Sus, în guvern, ce cap urecheat
Falnic zbir jalnic, «Kerenski-mpărat»...“.

sau stilul unei evocări :

„La grevele din Grivița fierbinte
Cînd spre greviști veneau femei cu piine caldă,
La ale lui Gheorghiu-Dej cuvinte,
Acoperind vifornița înaltă“...

și, în fine, probă de stil meliorist :

„Așa era odată.. Iar azi, cînd anii noștri,
Și-au lepădat cojocul de-obidă și necaz,
Îți amintești adesea de ce spuneau strămoșii,
Și mai adînc ți-i dragă viața ta de azi“...

Pentru Nina Cassian viața (sîntem la începutul obsedantului deceniu) este o continuă sărbătoare, o horă de *fote și ii*, un *crîng de sunete și vîrfuri de tril*, o dezlănțuire, în fine, de forțe tinere și vesele. Durerea, dacă există, este în trecut sau de cealaltă parte a continentului. Lumea este un iad sau o feerie, asta este optica poetului proletcultist. Cînd nu scrie pamflete, Nina Cassian vede mai ales partea de purpură a vieții. Versurile sînt, cu toate acestea, mai degrabă triste din cauza lipsei de imaginație lirică. Artele poetice (*Angajament, Mă-ncumet*) reprezintă o înșiruire de platitudini :

„Lupt și cînt
Cînt și beau
Din palma veștii
Visul nădejzii
Noi stăpîni-vom Istoria, Vremile !
Sună sirenele ! Sună sirenele !“

„Palma veștii“, „visul nădejzii“ arată o putere de invenție scăzută. Nici în negație, în ocara toarsă în versuri (la modă în epocă), fantezia nu arată mai multă inspirație :

„Dați-i, tovarăși, una peste bot
mincinosului
și bandei lui de hoți !
Întrebați-l la ce burjui s-a tocmit,
Cine i-a umplut buzunarele,
de ne toarnă nouă minciunile astea
ca să ne sperie oastea ?“...

.

„Dar trădarea s-a furișat să muște
cu labe solzoase
cu venin călduț în gușa de gușter...”

Mai multă imaginație și, oricum, mai multă poezie există în versurile pentru copii (*Nică fără frică*, 1950 ; *Ce-a văzut Oana*, 1952) și în fabule. O definiție a păpădiei : „Păpădie / străvezie. / Fruct ușor, / Tremurător, / Cînd suflăm, rar în văzduh / umbreluțele de puf. / Și-ți rămîne lujerul / Neted, gol, ca fluierul“...

Poezia propriu zisă reappare cu volumul *Vîrstele anului* (1957) și *Dialogul vîntului cu marea*, continuînd, la începutul deceniului al VII-lea, cînd debutează o nouă generație de poeți și se impune alt stil liric, cu *Sărbători zilnice* (1961), *Spectacol în aer liber* (1961), *Să ne facem daruri* (1963) și *Disciplina harfei* (1965), cartea cea mai pregnantă din această fază de revenire la lirism. Intenția de a evita vechile lirisme venerice (și *obstretice*, zicea malițiosul Zarifopol) este evidentă. Poeta respinge și altfel, în articole, categoria *liricii feminine*, găsind insultătoare despărțirea pe sexe a literaturii. Tema esențială a Ninei Cassian este iubirea, văzută ca o stare fundamentală. Iubirea are o *etică* și o *estetică*, este o formă de cunoaștere și un mod de a fi. Poeta s-a specializat în astfel de disocieri, manifestînd disponibilități pentru toate atitudinile erosului. Simpatia ei merge mai degrabă pe *Afrodita Pandemos* (dragostea trupească) decît spre sora ei celestă *Afrodita Urania*. Însă exaltările, neliniștile trupului întilnesc în calea spre expresie o minte iscoditoare și speculativă. Poezia devine, în cele din urmă, un joc, o definire perpetuă a sentimentului. Jocul poate fi interesant și definițiile lirice se pot impune. *Arta combinatorie* a Ninei Cassian este oricum, remarcabilă. Ea asociază, de regulă, un simț, mai adînc, al naturii în stare de plenitudine, dar nici acesta nu este lăsat să se exprime pînă la capăt, pentru că intervine la timp plăcerea de a construi lumi artificiale. Ce se vede întîi în poeme este bucuria de a scrie, disponibilitatea pentru orice temă. Ipocrizia și moartea sînt tratate cu aceeași seriozitate și pricepere formală. Poemele au, în fapt, o bună alcătuire a suprafețelor, imaginile sînt noi și arată acea agilitate a spiritului inventiv ce se putea remarca de la primele versuri. Maturitatea aduce nu mai multă reținerere, ci un gust sporit pentru speculație în ordine morală. Ipocrizia este definită (volumul *Vîrstele anului*) în 13 strofe ce se constituie, în fapt, într-o mică narațiune lirică. Noi,

cu adevărat, sînt instrumentele de figurație cu multe elemente luate din poetica avangardei. Violenta concretizare a abstracțiunilor, de pildă, umilirea noțiunilor solemne printr-o relație defavorabilă. Caracteristic este acest *inventar* al viciilor :

„Orgoliul, zeul de aur cu ochii verzi / și tăietura gurii subțire — / Indiferența, forma cenușie / cu mîinile-ncrucișate la piept / ca niște zăvoare peste inimă — / gnomul Invidiei, răsucit ca un cîrcel, / scheunînd pe lingă cavalerul Ambiție, / călare pe calul lui negru ca antracitul — / Egoismul, personaj adipos, cu graniți nesigure, / crescînd din el însuși, multiplicîndu-și celulele — / și Frivolitatea, verișoara superbă a Viciului, / și rudele mai mari de casă ale Tiraniei : / coropișnița Ipcriziei, buldogul Teroarei, / curca flască a Demagogiei — / și mai sînt, și mai sînt !“

sau această *odă [a] lucidității*, construită după modelul celebrei ode a libertății de Paul Eluard :

„Dacă mi-aș pierde mîinile și picioarele, / pe tine n-aș vrea să te pierd, Luciditate ! / Tu ești bisturiul de platină cu care încerc / chirurgia adevărului. / Cine te numește uscăciune / sau frigiditate ? / Eu știu că dimensiunea ta dă adevărata cunoaștere, / așa cum în unele după-amieze, / cînd exuberanța luminii a trecut / și seara ambiguă e încă departe, / totu-i uimitor de precis și de curat, / uimitor de intens și de nou... / Bucuria neînțeleasă e numai o jumătate de bucurie, / ca și cînd ai intra în mare cu ochii închiși, / ca și cînd ai săruta o gură necunoscută. / Puterea fără conștiință e înecată ca mîlul...“

Limbajul este direct și de o precizie eseistică, poemul este întretăiat de citate și înnobilat cu nume celebre, discursul, în fine, nu evită formele obișnuite ale prozei, cum ar fi repetiția, determinările cauzale, referirile cărturărești. Cînd poeta scrie : „Cu luciditate cercetînd istoria / Marx a stîrnit incandescența Revoluției“, ea folosește în chip deliberat, aproape fără nici o modificare, sintagamele comunicării prozaice. E reversul poeziei manieriste pe care a făcut-o la început și o face încă, din cînd în cînd, Nina Cassian. Poezia de acum, ignorînd efectele muzicii, caută să prindă muzica ideilor. Evitînd redundanța, ornamentația lirică, simplificînd, în genere, retorica, vrea să numească mai repede și cu o dialectică mai strînsă legăturile de natură abstractă dintre ființă și istorie. Metafora nu-i cu totul eliminată, dar ea suportă o modificare importantă. Alegem o imagine : „cuțitul care înjunghie vietatea elanului“ și ce observăm ? Că sînt convocate trei noțiuni concrete pentru a determina (în fapt : a aproxima) a patra noțiune, abstractă (*elanul*).

Procedeul este lesnicios și s-a abuzat de el în epocă. S-a scris enorm în acest stil despre *umanism și istorie, libertate și necesitate, ființă și eternitate*, relații de natură mai mult filozofică decât poetică. Riscul este de a goli discursul liric de sensurile existențiale și de a răpi filozofiei însăși latura ei cea mai lirică : implicarea omenescului și forța meditației libere, căci cine caută cu dinadinsul asemenea potriviri între noțiuni și formulează zece legi etice într-un singur poem sfârșește prin a nu mai interesa. Discursul liric devine abstract și uscat ca o prelegere. În anii '50 și mai târziu acest fel de a face versuri a reprezentat o tentativă de eliberare de clișeele săltărețe ale proletcultismului. Dar folosit fără măsură și fără talent procedeul a devenit el însuși un împovăraător clișeu.

Nina Cassian a evitat într-o oarecare măsură asemenea primejdii prin mobilitatea fanteziei și un bun-gust, așa zice, al ideilor. Livrescul participă la starea lirică, speculația atacă în chip curajos obiectele materiale. Poeta manifestă predilecție pentru peisajele marine și, în genere, pentru o natură sensibilizată de eros. Din seria anotimpurilor vivaldiene (*Virstele anului*) se remarcă această *acalmie* estivală :

„De șapte zile la rînd,
marea îmi stă fără vînt.
Iată, din zorii plăpînzi,
pîn'la pîrjolul de prînz,
mierea ei verde și clară
nici un cușit nu mi-o ară.
Iată, spre seară, își pierde
chipul ei tînăr și verde
și, ofilindu-se parcă,
moare în zarea cea largă.
Pînă să licăre luna,
marea și zarea sînt una.
Cînd s-a făcut ca mătasa,
luna o taie cu coasa.“

sau peisajul extatic al țărmlui, transpus într-o delicată acuarelă :

„O vrajă e-n toate, o vrajă...
Marea cu sclipătul
Și albele păsări pe plajă
Și iarba subțire ca țipătul...“

Ce încremenită paragină...
Sub plajă-n cămara adîncă,
De veacuri, nisipuri se macină...
Cronos feciorii-și mănîncă.“

Sugestia erotică lipsește aici. În alte poeme, erosul este cel care ordonează materia și-o face să se umple de semne. Oriunde deschidem cărțile, dăm peste urmele unei misterioase legături. *Arzi, deci există*, iată rațiunea unei asemenea priorități. Erosul devine un criteriu de valorizare a lumii. Lașii n-ar trebui lăsați să iubească, îndărătnicii, leneșii trebuie pedepsiți. Poeta promite să strălucească în iubire : „Dragoste, vrut-am să-ți fiu / în primele rînduri“ și se învinuiește, în stilul vechi trubaduresc, că n-a știut să „întărite“ dragostea. Cere, apoi, pedeapsă pentru fugari („ar trebui pedepsită fuga de dragoste“) și cel mai aprig blestem nu poate fi decît blestemul de a iubi. Evazionistii, absenteiștii să fie prinși, deci, în lanțurile dragostei. Cît despre sine, poeta se arată lacomă, nu cunoaște prudența ; o mare sete și o mare foame o devoră ; o mare beatitudine o întemeiază :

„Lacomă sint. Și sorb și-înghit și zbor
și-s mîndră că la reveru-mi subțire,
sclipind, mă decorează uneori
rozeta ta de aur, fericire !“.

Discursul îndrăgostit (toată poezia Ninei Cassian este, în fond, un amplu, neîntrerupt *discurs îndrăgostit*) este mai complex și cu accente mai autentice în *Veghea* din volumul *Spec-tacol în aer liber*. Suferința în dragoste se unește cu plăcerea de a disocia în jurul suferinței :

„Nu pot să cred că dormi
în timp ce sînger
și nici că somnul ți-e vegheat de înger.
Nu pot să cred că dormi
cînd eu mă surp,
atînsă de al lumii zîmbet crud...“

Dar dacă, totuși, dormi
voi fi eu însămi somnul tău enorm.
Din greu vîslind spre ziua care vine,
vei trece-n mine-nchis, legat în mine,
tîrît de valul meu — și-o să te las
livid la țărnul gol al dimineții...
Astfel de veghi
se-aseamănă cu moartea...“

S-ar putea întocmi o mică mitologie a erosului din aceste poeme ce înregistrează cu fidelitate metamorfozele unui sentiment care nu șomează niciodată. Sărutul e o bătălie aprigă, o ispășire lungă : „Sărutările noastre sînt lupte / grele, încete, sfișietoare, / la care participă singele, glasul, memoria“, alteori, sărutul „se sleiește“ pe buzele îndrăgostiților și nu știm, citind versurile, dacă trebuie să fim veseli sau triști. A *slei* e un verb așa de ambiguu ! În ianuar, cînd sînt alungați de gerurile năpraznice în casă, îndrăgostiții „înting“ buzele lor unele în altele. Asta pare dizgrațios, nu se potrivește deloc cu sublimul iubirii. Poeta nu-i de această opinie. Sărutul, despre care noi știm, din literatură, că-i o promisiune de extaz, o poartă spre marile mistere, e o *întingere* de buze sub ochii castelor stele :

„Sărută-mă, iubite, întinge
buzele tale într-ale mele
sub depărtatele stele
surisul tău parcă ninge“

Sprîncenele, ochii, sîinii, genele, pulpele tari sînt celebrate în poeme ce lunecă ager printre idei. Chiar și dinții și fruntea îngustă a bărbatului produc o bucurie vecină cu beatitudinea :

„Dinții tăi stelați, fulgerători,
parcă-mi mușcă inima adîncă.
Ah, mă înspăimînt : ești prea frumos !

Dar îți mulțumesc pentru această
frunte-ngustă, fără de idei,
ce mă lasă să privesc în tihnă
dulcea-ți buză, dinții tăi vicleni.“

Nu-i o exagerare din partea unei poete cerebrale să facă elogiul frunții înguste ? Poezia prezintă, uneori, astfel de curiozități.

Discursul îndrăgostit continuă și în celelalte culegeri de poeme (*Disciplina harfei*, 1965 ; *Singele, Destinele paralele*, 1967 ; *Ambitus...*) deși se simte din ce în ce mai mult concurența altui discurs care privește existența dintr-un punct de vedere mai complex. Sîntem încă în sfera erosului, poeta n-a epuizat „serbările dragostei“. Este ea demnă de iubire ? Iată tema unui poem interogativ, plasat în spațiul marin (spațiul predilect, spațiul securizant al Ninei Cassian ; aici au loc, de obicei, ceremoniile iubirii, aici tristețile sînt mai grele și singurătățile mai adînci... aici, în fine, spiritul ia act cu mai mare acuitate de

condiția proprie). Dar este ființa imperfectă demnă de perfecțiunea și plenitudinea iubirii ? O temă petrarchistă pusă în termenii neliniștii moderne :

„Demnă sînt oare să-not în apele tale, iubire / tînărul umăr frumos împingîndu-l prin lunecătoare, / verzi, transparente culcușuri ? Demnă sînt oare să-adulmec / casta mireasmă a soarelui și, în adîncuri, să turbur / stratul de frig ? Mi se cuvine oare înotul / lung și elastic, fără oprire și caznă, fără / amenințarea înecului ? Demnă sînt oare de-aceste / limpezi veșminte, neprihănite, de strălucita rouă ce-mi arde pe frunte, pe buze, ca un sărut ? / Numai la țârm întorcîndu-mă, numai venind de departe, / și întorcîndu-mă-n brațe cu-această suplă captură, / numai dîndu-vă vouă tot ce-am cules între ape, / numai făcîndu-vă sufletul foarte frumos, numai / iubindu-vă, mi se cuvine înotul festiv în Iubire !“

Sînt și momente de dezolare („nici o emoție nu mă sărută“), sînt clipe de panică („palidă sînt pentru că nu mă iubești“) și atunci femeia îndrăgostită și tristă dansează. Vine timpul cînd marea iubire se sfîrșește și timpul e atunci bolnav, vine, în fine, un moment al bilanțului și atunci timpul se golește de sens, feeria se întoarce spre tragedie. Dialectica subțire și isteată întoarce însă suferința, senzația de gol într-un triumf al spiritului. Există o cazuistică abilă în această pledoarie (*Scrisori*, volumul *Ambitus*) în care sufletul sîngeră și spiritul strălucește : „A șaptea scrisoare ți-o scriu rezemată de un zid cenușiu. / Îmi amintesc gura ta oblică, / îmbrățișarea cu care mă sugrumai, / tot fastul acelei săli de bal / în care erorile mele s-au îndrăgostit / una de alta, la prima vedere, / faptul că ai lăsat clepsidra să cadă, că, brusc, / timpul m-a părăsit, / și-mi amintesc gestul cu care m-ai trimis la moarte. / Stau rezemată de zidul unui tribunal, / dar voi spune doar atît : / Nu te iubesc. / Și voi spune din nou : Nu te iubesc. / Atît. Nu te iubesc. / Nu te iubesc.“

Nina Cassian scie, paralel, și o poezie a faptelor mărunte într-un stil personal în care intră totdeauna, lîngă un mic reportaj, un comentariu moral („căutînd frumosul în viața zilnică, poeta transformă realul, cu ajutorul fanteziei, în poezie, propunîndu-și un adevărat program de amenajare a cotidianului, astfel încît să ne creăm «sărbătorile zilnice», un permanent «spectacol în aer liber».“ — scrie Paul Georgescu în *Păreri literare*, 1964). Faptele sînt trase spre simboluri, iar simbolurile sînt puse în legătură cu noțiuni mari ca *Adevărul*, *Umanitatea*, *Conștiința*, *Libertatea*, *Singurătatea*, *Moartea*... *Destinul*, zeitățile abstracte ale acestei poezii. O plimbare pe o stradă veche e un prilej de

rememorare a unei iubiri tinerești (*Orașul peste care a trecut războiul*), în Caucaz, pe Ahun, simte stihia apei și stihia pietrei, dar numaidecît apare o ceată de oameni cu ranițe-n spate și poeta scrie în stil grandilocvent :

„Pornise Omul, în mișcare suplă,
Cutreierînd a lumii față dublă“...

Într-un sat dobrogean, unde țărani cooperatori ascultă Concertul întii brandenburgic, iar chefalul sare de patru ori în lumină („un arc de argint al exuberanței“), poeta scrie un pastel heliodesc în care introduce și o cronică a evenimentelor :

„...Seara. Turme se-ntorc și cirezi roșcovane / se-ntorc greoaie-n amurg, cu botu-mpingînd / poarta de-acasă, intrînd liniștite în grajduri, / în dulcele lor întuneric ; și iată și taurul, / lat în grumaji, strîmt în șolduri, cu botul pătrat, / taurul brun al amurgului, praful scurmîndu-l, / mugînd înfundat și tainic și greu și a spaimă... / Verzele-albastre sînt liniștea, seara, răcoarea. / Dincolo, marea se stinge ; trec biciclete / subțiri, străvezii, ca niște cumiți libelule. / — Îți spun bună seara, tovarășe președinte, / și dumatiale, directoare de S.M.T. ! / Nu înșir viața voastră căci nu-s poet epic — păcat ! / (Ce carte-ar ieși ! De citit pe nerăsuflate.) / Eu spun atît : buni părinți îi sîntei colectivei / și buni dirijori ai imensei orchestre de spice / și buni filozofi în problemele-acestui ținut.“ Efectul liric este însă dezolant. În alt loc (*Disciplina harfei*) se face elogiul virilului taur și este luat în rîs modestul, laboriosul bou :

„Deodată-n zare, apăru nedeslușit
o formă dolofană, greoaie și tenace.
Să fie-un nor cu-nfățișare de cămilă ?
interogam pe-un nevăzut Polonius.
Cînd s-a apropiat,
era un bou.
Era un bou tăcut,
muind în praf copite liniștite,
cu pielea de culoarea pietrei,
cu albicioase coarne simetrice, cu fruntea
pătrată.
O clipă am sperat, o clipă doar,
să mă înșel, și să-i descopăr dedesubt
pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, dacă nu,

pe un grumaz, virila încordare mușchiulară
a taurului. În zadar.
Era un bou neutru, fără patimi.“

Ce asprime, ce nedreptățire pentru tradiționalul tovarăș al țăranelui, obiect de cult la alte popoare !

În halele de la Hunedoara, direcțiile „năzuiesc vertical“, la cherhana pescarii stau înțelepți la masă, pe Acropole ninge pe carnea încremenită a cariatidelor, într-o fabrică de zahăr poeta descoperă „drumul superb de la pământ la stea“, „sufletul magic al industriei“ și „iuți impulsuri omeneste...“ Astfel de reportaje încearcă să evite mohorîtul stil proletcultist și reușesc într-o oarecare măsură, dar câștigul poetic este minim. Mai interesante sînt meditațiile și jocurile intelectuale din poemele pe teme generale. A produs emoție la apariție *Tînguirea lui Adrian Leverkühn*, o călătorie în imaginație și o adaptare a livrescului la tema socială. Tonul este de epopoe lirică :

„Și, totuși, într-o zare de toamnă, zgîriată
de-acizii verzi ai serii — spre-acel meridian
ce-mi sugera cumplite și reci masacre, iată,
să-l caut, am pornit, pe Adrian.

Un rîu sleit, la dreapta ; la stînga, șaua spină
a cîmpului, și-un singur fantastic bolovan,
ca fruntea unui geniu, trîntită în țărînă,
mi-l prevesteau, intens, pe Adrian.

Din sîmburul durerii să-l fac să germineze
și să-l invoc din umbră, pe fărmul pămîntean
— am ignorat decorul cifratei lui asceze
și am strigat năprasnic : Adrian !“

Nu știu în ce măsură asemenea fantezii abstracte mai satisfac, azi, gustul cititorului de poezie. Noua lirică, oricum, le evită. Elementele epice se restrîng și reflecția caută cu mai mare febrilitate spațiile existențialului în poemele, mai pure, din *Destinele paralele* și *Ambitus*. E vorba, aici, de lunecarea lucrurilor spre neant (*Plan înclinat*) și de oboseala spiritului (*Frig*). Asemenea subiecte necesită, de regulă, un simț metafizic înalt. Nina Cassian părăsește însă greu planul realului :

„Marele plan înclinat într-o parte și-ntr-alta, / și la un capăt un rege, și la celălalt un mistreț, / și la un capăt un bolovan de sare, și la celălalt o carte, / și la un capăt o casă, / și la celălalt un rîu, / și pînă la urmă, marele plan înclinat legănînd /

bătrâni și ninsori, lacăte, ceasuri, frunze albastre, / sceptre melodice, cai și corăbii, legănînd / templele morții și calme-alcooluri, legănînd, legănînd... / Stau răstignită cu brațele-n lături pe-o planșă / și aud lucrurile curgînd și eu neputînd / de două ori să mă scald în același eu însămi, / la rîndul meu, izvorînd, prelungindu-mi-se / miinile, părul, coada ochiului, curgînd / pe o pantă înclinată, curgînd în jos și în sus, / în procesiuni de celule ovoidale pulsînd, / fiind, nefiînd, terminîndu-mă brusc, continuîndu-mă blînd, / o, ați văzut o cruce curgînd ?“.

Am putea decela, aici și în alte poeme, o relație specială cu lucrurile și o figură a spiritului poetic. Cîteva versuri din *Am-bitus* par a ne da o sugestie :

„Eu scriu liber despre toate astea
dar toate astea mă terorizează

.
Eu, scriindu-le, am vrut să le eliberez
dar toate astea nu știu decît să înșface și să devore
toate astea nu se simt libere decît omorînd.
Ele nu cred în viața de dincolo a Poemului“.

Dacă traducem în limbaj critic versurile de mai sus, putem spune că *scriitura* e liberă, dar nu *eliberatoare* la Nina Cassian. Obiectele se lasă aduse în poem, dar, odată instalate, obiectele încep să domine subiectul. O asumare, o supunere, așadar, și, la urmă, o răsturnare spectaculoasă care transformă sensul acțiunii și al dominației. Cel ce scrie vrea să elibereze lucrurile, dar lucrurile devin agresive, acaparatoare, terorizante pe măsură ce sînt scrise. *Să înșface și să devore* : iată o situație nebănuită în poezia Ninei Cassian, atît de energică, liberă, capricioasă, ludică. O poezie superior-mimetică, manieristă într-un grad avansat, supusă spiritului combinativ. Tocmai această poezie simte teroarea obiectelor atît de ușor inventate, convocate, tîrîte și răsucite, după voie, în spațiul poemului. Nu-i o contradicție sau, mai bine zis, nu-i cumva un nou artificiu, o figură de stil necunoscută la un autor răsfățat de talent și de istorie ? Căci impresia pe care o ai, citind versurile Ninei Cassian, este de zbor de pasăre, de neînteruptă ceremonie, pe timp de furtună și pe arșiță. Nu numai existența este o feerie, poezia însăși, chiar în momentele ei de încordare, devine o sărbătoare a obiectelor și a spiritului ce le pune în mișcare. Există o *poetică a comuniunii* și o *poetică a feericului* la Nina Cassian, o agitație și o nestatornicie ce se convertesc, în poezie, într-un joc continuu cu vorbele, într-o permanentă provocare a obiectului. E prea

evidentă arta (meșteșugul, artificiu) pentru ca să nu simțim că sub agresiunea obiectelor materiale este o nesătulă poftă de joc, o voință de beatitudine, o sistematică evitare a tragicului, chiar dacă Nina Cassian vorbește din când în când, la modul ei patetic abstract, de frigul existenței. Nu-i, propriu zis, o poetă a concretului, a materiilor vitale, este doar o poetă care manifestă o atitudine de adeziune la concret, o poetă fascinată de materie, în așa chip încît poezia sugerează un spectacol al realului. Titlul unui volum (*Spectacol în aer liber*) este cît se poate de potrivit: lucrurile participă la sărbătorile iubirii și se lasă trase în spectacolul neîntrerupt al unei fantezii inventive și mistificatoare. Chiar cînd ajung în *planul înclinat*, în lunecarea spre neant, lucrurile continuă să participe la marele spectacol. Într-un singur caz poeta are dreptate : obiectele nu cred „în viața de dincolo a Poemului“. N-au deschidere spre transcendent pentru că nici spiritul ce le observă, le judecă și le împinge spre spectacol, nu privește dincolo de limitele realului.

Cu *Recviem* (1971), *Marea conjugare* (1971), *Suave* (1977), *De îndurare* (1981) stilul devine, e adevărat, mai grav, în spectacol încep să pătrundă simbolurile morții. Modificare importantă, totuși nu profundă. Meșteșugurile, viclesugurile artei manieriste continuă să funcționeze și să țină la distanță tragicul veritabil. Peisajul este (în *Recviem* cel puțin) mai aspru, universul este o uriașă cădelniță :

„Ceață pe zinc. Aceasta-i acum culoarea luminii.
Lapte subțire curge din cer, funerar, mineral.
Raza e numai o gratie gri de grilaj de morminte.

Ca o uriașă cădelniță-atîrnă pe noi anotimpul.
Ne reculegem într-un îngheț de sclipire. Surd.
sună pietrișul cînd pasul nostru carnal îl atacă.

Deci, ne oprim. Doar răsufările noastre se-apropie
luminescente ca niște stafii și trecem tăcuți
și nemișcați, unii într-alții, fără durere.“

Timpul este acum pentru căință, lucrurile devin nepermisoare :

„Ah, totul e de nepătruns
și strigătul îmi atîrnă din gură
moale ca limba unui spînzurat“...

spiritul ludic pare a se resemna sub puterea unei dure revelații:

„Eu intru-n uitare, îmbătrînesc și mă năruî.“

De o resemnare totală nu poate fi, totuși, vorba. Față în față cu realitatea gravă a morții, erosul nu dezarmează. Jalea nu-l intimidează :

„Cînd a intrat iubitul meu, i-am spus : / gata, a murit maica mea. / Ai vrut să fii numai cu mine / și-i gonisem pe toți. / Iar frunzele de sticlă / în sînul cărora un fruct cafeniu / lumina ca o pară putrezită, / frunzele de sticlă s-au mișcat puțin / și au sunat ca niște unghii.“ Versurile sună strident, aici, artificiuil artei anulează ideea de suferință. Pe țărmlul dezastrelor poeta aude încă muzica învăluitoare a mării și se lasă cuprinsă de lanțul ei de spume : „Mi-ar fi poate dor de o goană spre mare / de-o spargere spectaculoasă a trupului ei / și să rîd lîngîndu-i sîniî sărați / și să-mi umplu urechile cu pești, / cu sînge verde, / și să rîd de spaimă de moarte / și, rîzînd, să-mi înghit sufletul cu alge cu tot // — așa era cîndva cînd încă nu mi se lipiseră / tălpile una de alta / și nu mușcasem încă din interzisul pădureț / și nu auzeam la fiecare mișcare a mării / scoicile / zornăînd ca niște lanțuri uriașe...“

Oarba volută a timpului nu strivește încă ființa. Scîrbită, exasperată, ea continuă să se roage pentru marea sărbătoare a iubirii, trupul tînde spre împlinire. Nu mai este exuberanța dinainte, vitalitatea sfidătoare, dar se manifestă încă neliniștea erotică în poeme, e drept, mai crispate, de un haz ce dă în ne-caz : „Cu tine, fără tine, aceeași mi-e carnea prematură, / lacomă, scîrbită, pe care nimeni n-o satură, / o, fără capăt Adaos! Relief căutat / în pivnița neagră a speciei, dulce bărbat, / ninsoare-a sămînței... Vîno, du-te, / alteia, nu mie, i-e dat să te sărute, / să-ți descrețească părul, cu dreapta cu saliva, / și cu imensul ei fier de călcat, care fi-va / într-un fel, certitudinea.... Eu îți atîrn de destin, / ca o parabolă, ciorchine aproape-androgin, / dramă a părului violet, adaus / la cele mai reci teoreme ale lui Gauss. / Iubește-te, ia-te în brațe, iubește-te, / cu două brațe netede și două veștede. / Eu nu-s nici bătrînă, nici tînără nu-s. / Sînt doar Absolutul pe termen redus.“

Ideea sfîrșitului stimulează, în chip curios, poezia ludică. Încă din *Ambitus* autoarea împerechează la întîmplare vorbele și caută muzica sunetelor goale :

„Scrie, scrie, scrie,
scrie, ciocîrlie,
cîntă, vulpe blîndă,
crapă, crap de apă,
scrie, scrie, scrie...“

Lîngă partea stîngă
un rar cărturar,
peste palimpseste
trece pana-i rece,
sctie, sctie, sctie...

Joc în soliloc.
Calfa sctie alfa.
Teta sctie beta.
Mama sctie gama.
Doi copii scriu pi.“

Nina Cassian este foarte expertă în asemenea combinațiuni și în *Lotopoeme* (1972) publică elegii în *limba spargă*, sucind și răsucind cuvintele cu multă abilitate. În *Marea conjugare*, acolo unde se colindă „prin hăul plîngerii“ și se exprimă, în mai multe rînduri, frica de moarte, aflăm amuzante „bolboroseli și borborigme / sublime bilbieli“, menite să înveselească spiritul. Tragicul cavalier de la Mancea, în care unii interpreți au văzut un Iisus Cristos al spiritualității iberice, devine subiect de parodie în care „moară“ rimează cu „subsuoară“, iar „chihotit“ stă alături de „Chihote“...

Dar să urmărim această baladă în limba pe care Nina Cassian, ca să se amuze, a inventat-o, așa cum procedează uneori și suprarealiștii :

„Gorsul își astrige dagul,
neurcit, nemirunit.
Jos, sub magăre,-i vereagul
surf pe care l-a țonit.
S-a plevins cu spină țargă
din căție și vlară.
Viricînd pe Chilnic Margă,
chilnicul arlise : „Gra !“
Făligată-i craia vendă.
Făligată foarte mult.
Lane, lane, gors de bendă
unde țî-e corinul ult ?

Avangarda a cultivat acest gen de literatură care scoate limba la public. Uneori versurile au grație și umor : „La Comarnic / ninge-amarnic. / Pe la blînda Brează / se-mprimăvărează. / La Otopeni e / o topenie. // Mă plimb așa / Ca Bimbașa.“, alteori sînt lesnicioase și superficiale : „Dragă Adame / mi-e foame. / Dragă Pande / mi-e sete de rele“...

În poemele din *Suave* și *De îndurare*, caligrafia începe din nou să fie obsedată de marile teme (singurătatea, îmbătrînirea, moartea, erosul), într-o tonalitate mai potolită :

„Iată, apa e amară, / peștii se umflă, plesnesc / și plutesc urîți, posomorîți, / ca măruntaiele unei fabuloase / jivine explodate. / Amărăciunea, lângă buzele noastre. / Scîrba, lângă trupurile noastre. Prezentul nostru, tot mai depărtat de noi.“
În genere culorile se trag din poem, privirea descoperă „mortăciunea ce duhnește peste apă și peste pămînt“ și rănile văzduhului, iar spiritul, încolțit, conjugă pe *a fi* (verb esențial la Nina Cassian) la un timp primejdios. Poemul e concentrat la câteva versuri și se lasă cuprins de interogații neliniștitoare :

„Mă întreb de cîte ori
o să mă mai sărut cu marea ?
Sub ce formă, șoldul meu gol
o să mai dăinuie pe țarm ?
Din care privire a mea
o să se mai nască mirarea ?
Ce resturi de amforă țipă
din timpul pe care îl sfîrm ?“

Curios, descoperim în *De îndurare*, volum original, unul dintre cele mai valoroase publicate de Nina Cassian, multe „nichitisme“, cum se zice în jargonul literar, prelucrate de o minte ageră și de un condei ușor. Iată *osul-sunet* și *osul păsării de ploaie* : „Dacă lacrima / e oul păsării de ploaie / dacă pasărea e nervozitatea aerului / care el însuși / e un trup peste trupuri / — cum mai pot scrie o carte / în această groapă comună ?“ sau, în altă parte, jocul cu literele alfabetului :

„E prea simplu să vorbești despre „A“
pentru că „A“ e la început,
cu el începe chiar verbul „A ÎNCEPE“.

Deci, aleg „I“,
numindu-l pe rînd țipăt sau spadă
sau jună coloană,
el fiind de două ori în cuvîntul 'FIIND'.

Cele mai frumoase poeme sînt acelea în care sentimentul de oboseală de existență este exprimat în chip mai direct. Nu trebuie o sofisticată argintărie lirică pentru a sugera ideea timpului ce se întunecă și al ființei ce se clatină.

„De-acum încolo, nu te vei mai ciocni de mine
în plutirea ta nocturnă ;
numai întuneric le va fi dat brațelor tale să legene,
numai întunecime și apă neagră.

Zadarnic îți miști limba
iscoditoare, în văzduh și în mare,
gustul meu nu-l vei mai afla,
culoarea mea de aur nu-ți va mai curge
ca o salivă lunecoasă, la colțurile gurii.

Și nu mă întreba ce nume poartă sărutul
pe care trupul tău îl va îndura.“

Nina Cassian a publicat și fermecătoare cărți pentru copii (*Aventurile lui Trompișor*, 1953 ; *Între noi copiii*, 1974...) și un volum de *Confidențe fictive*, cu un subtitlu ce pune pe cititor în gardă : *Atît de grozavă și Adio și Alte proze* (1971, 1976). Este o proză în stilul lui Teodor Mazilu, cu mai puțin, poate, umor și mai multă speculație. Unele pagini (*Aniversarea*) par a fi scoase dintr-un jurnal (autoarea face precizări în acest sens), nu știm cît de real sau fictiv. Narațiunea este, sub raport literar, verosimilă și talentul de moralist al Ninei Cassian, în latură sarcastică, iese bine în evidență. La Paris traduce un manuscris în colaborare cu un profesor pedant și gurmand, spală vasele, mănîncă sucruță la *La Coupole*, merge la cină la avocata Claude, un bărbat, Alain, mizerabil, o ține o după-amiază în casă și nu-i telefonează, biata Gisèle, prietena, suferă de nevroză, alte prietene suferă de *cafard*, împreună cu Mimi Ciurumelescu bea votcă în care pune muștar... Se grăbește să se întoarcă la București pentru o „Aniversare“ sentimentală, dar Titus îi dă întîlnire în stația de autobuz. Întîlnirea este un dezastru și, ca să scape de un urmăritor incomod, naratoarea se adresează unui băiat dezghețat, Ion Gogu, muncitor calificat care citește *Love Story* și fumează țigări Dunhill. Relatarea, în stil repede, are culoare. Tot un dezastru sentimental narează și *Un Love-Story*, reconstituirea unei iubiri de demult. Într-un oraș străin pe care îl detestă pentru că o umple de frig și de platitudine naratoarea reîntîlnește pe Tudor, dragoste defunctă, plecat de mult timp din țară, și stă de vorbă cu el zece ceasuri, în altă zi vede *Păsările* lui Hitchcock dar filmul este anost, se întîlnește din nou cu Tudor și mai tăfăsuiește cu el zece ceasuri, apoi povestirea, cum era de așteptat, alunecă spre trecut și aflăm istoria idilei frumoase

și crude. Mai tirziu Tudor moare și naratoarea, eliberată, poate să noteze în jurnalul său aceste gânduri despre Bărbatul arhetipal și bărbatul ocazional : „Nu, nu e cazul să rup paginile acesteia pentru că Tudor nu mai poate să afle că, în apartamentul lui străin, tremurasem de groaza întâlnirii noastre ca de groaza ciocnirii inevitabile a unor trenuri care se îndreaptă urlînd unul spre altul și tremurasem de fericirea de a-i atinge din nou gîtul cu buzele, de a-l încercui cu brațele mele, în timp ce el făcea comentarii gălante și se resemna să nu mă mai vadă niciodată. Se resemna ? Poate exulta chiar, el era cel care pedepsea, marele învingător în «tournoi»-ul nostru. El refuzase, luni întregi, ba chiar ani, să mă vadă, pe mine, nevrednica și netrebica, invocînd și interdicția — reală de altfel — a femeilor pe care le-a iubit după mine. Dar cine, ce Bărbat arhetipal sau ocazional, ce Tristan, ce Jack Spintecătorul m-ar fi putut împiedica pe mine să mă vad cu Tudor ?! (Nu-i așa că nu m-a iubit ? M-a dat afară din baie și din viața lui, nu avea nevoie de mine.) Eh, complicate sînt jocurile iubirii, niciodată nu se învață nimic.“

Nina Cassian are predilecție pentru situațiile paradoxale. Matei, „o mină plină de dejecții“, flecar și bețiv, tip clasic de ratat, este iubit de frumoasa actriță Elvira, la început de silă, de milă, apoi cu o veritabilă pasiune. După logodnă, ratatul cu înfățișare de monstru părăsește pe frumoasa actriță pentru o casierită și crește acum o capră pe care o hrănește cu parizer. Confidențele fictive sînt, în fond, agreabile.

MIHAIL CRAMA

Debutînd în 1947 (*Decor penitent*, Editura Fundațiilor), Mihail Crama a urmat drumul generației sale : a publicat al doilea volum de versuri, *Dincolo de cuvinte*, abia peste douăzeci de ani (1967). Suficient timp ca autorul să fie uitat de critica literară, suficient timp și ca poezia română să-și schimbe completamente stilul și, bineînțeles, actorii. Citite azi, cu înțelegerea și simpatia pe care astfel de nedrepte destine le cer, observăm că poemele lui Crama nu s-au învechit. Regăsim în ele, într-o formă mai concentrată și cu o mai redusă, parcă, gesticulație exteroară, temele și stilul generației sale. *Decor penitent* oscilează între lirismul nautic, simpativ mistificator, evazionist al lui Tonogaru și violența expresionistă pe care o întîlnim la toți poeții trecuți prin război. Ce lipsește lui Mihail Crama este înverșunarea împotriva Retoricii. Nu abuzează nici de sarcasm, nefiind, în genere, un spirit ironic. Există și în poezia lui acea atitudine jumătate comică, jumătate gravă, neîndurătoare față de istorie, însă de regulă poetul nu întîrzie în negație și nu persiflează temele mari.

Cea dintîi sugestie este de tîrziu și de frig în lume, urmată de alta : de așteptare încordată, de nerăbdare a spiritului în fața marilor dislocări :

„O, desigur, desigur ceasul este tîrziu ;
nici un vapor nu mai lunecă prin imaginația portului.
Mîine la ceasul acesta, noroioase și grele
vor sosi armatele din Nord.
Va fi sărbătoare. Numai orașul va dormi inocent ca
un pui de năpîrcă —
șters voi suna ora revoluției“

Poemul se cheamă *Veac obsedant*, un altul *Cenușă*, apoi *Flux atavic*, *Frig*, *Atavism*, *Post Bellum*, *Cer pierdut...* Expresionismul lui Mihail Crama este, totuși, ponderat, fără mari explozii verbale. Iată un tablou medieval :

„Sintem în Apus — înainte !
o mie trei sute și cît ?
vezi, seniorul e-n frunte ?
brațele mă dor, mi-e urît.

Mocirle și bălți și noroi ;
cîtă noapte-n oase și sînge,
tresar în armură, mi-e frig,
și castelanul din stînga mea plînge.“

apoi, un altul, despre păsările uriașe de pradă care zgîlțieie
Tîmpul :

„Prin văzduhuri metalice toamne —
sîntem atît de schilozi și de goi,
prin umeri trec suliți înalte
și-n ochi se preling istorice ploii“.

și, în fine, o stampă frumoasă, cu o metaforă mai îndrăzneată:

„Cartier de oraș —
toamna ascute cuțite pe sus ;
femei cu brațe cangrenate
opresc Istoria-n porți.

Pe sinii lor calzi amintirea
s-a lipit ca un ban —
numai soldații rîzînd
trec walpurgic spre noapte.“

Îi reușesc lui Mihail Crama îndeosebi asemenea schițe în limbaj denotativ în care e vorba mereu de un pelerin (un soldat sau un marinar) într-o istorie mitică, de rîuri de sînge, schelete, orașe ce se sinucid, vînturi galbene, ascetice, trenuri ce cară mizerie și de nopți ce cad *scălimb și pieziș...* Îndată ce poetul face filozofie sau vrea să construiască vaste pînze cosmogonice (*Creația*, *Perspectivă*, *Ne aducem aminte*), poezia cade în știutele locuri comune : oamenii fug zăpăciți, civilizațiile sînt înghițite de ocean, Dumnezeu este închis într-o sticlură ca an-

tidot pentru veșnicie (transpare aici ceva din isolențele stilului poetic 1945—1947). Poezia trebuie căutată în notațiile lipsite de emafază, de felul :

„ieri printre copacii care-au fluierat la nuntă
au trecut siluetele Don Juanilor morți“...

sau :

„...orașul se sinucide banal : singele lui curge ca un
val în Istorie“...

*

„...Doamne, dă-le o strofă din cîntecul Tău
să simtă și ei că au copilărie“...

*

„...Miroase crud a Istorie
cît mai e pîn'la-nceputul Evului Mediu, cît ?
— Aseară-au trecut Gepizii hotarul
și toată noaptea m-am plictisit de urît“..

În care mișcarea spiritului e mai liberă și expresia mai pregnantă. Se prelungesc și la Mihail Crama temele simboliste („Din sarcofage stranii priveau toți cavalerii/trei regi erau alături în trei sicrie lungi“), trecute prin viziunea *medievalistă*, vag hieratică a poeziei tinere din anii '30 :

„Cînd mă-ntorceam trei trîmbiși sunau peste cetate
și șapte-altare pline cu jertfe m-așteptau
și seara după cină cinci cavaleri de soare
cu cinci făclii de ceară pe scări mă-ntîmpinau.“

Autorul *Decorului penitent* nu-i însă un poet decorativ și nu închide simbolurile (cum se întîmplă la Eugen Jebeleanu în *Inimi sub săbii*) în versuri misterioase, cu mai multe învelișuri. Poetul este un patetic, desface simbolul, îl explicitează și îl justifică uneori mai mult decît trebuie.

Călătoriei într-o istorie ce moare de frig i se adaugă, sub influența negreșit a lui Constant Tonegaru, călătoria într-o geografie fabuloasă. Crama n-are simț plastic, asta se vede ușor, nu este nici un spirit vizionar care să-și proiecteze destinul pe

vaste pinze. Fanteziile lui planetare plac prin acea notă de reverie fină întreruptă de o clipire șireată de ochi :

„Ce secol e la Roma ? Galerele sînt gata ?
Sub scut țin mîna-aprinsă cu sînge și orgoliu,
ca o togă cerul se-ntinde uniform
fluturînd lumina imens pe Capitoliu.

Plutim spre Sud se pare — în fund Mediterana,
în suflete ne-nchidem siniștri ca-ntr-un cort —
e noaptea ca o mare — sintem o clipă veseli :
s-a zvonit aseară că Hanibal e mort.“

Mihail Crama a scris și un *Decor penitent II*, publicat în volumul antologic *Împărăția de seară* (1979) și, după revenirea din 1967 cu volumul *Dincolo de cuvinte*, a publicat cărți noi de poezie : *Determinări* (1970), *Codice* (1974), *Ianuarii* (1976), compuse, toate, într-un stil din care a dispărut aproape complet accentul iacobin, teribilist, teatral. Poemul este mai concentrat și mai reflexiv, cu mai multă artă. Crama se desparte de patetismul anti-retoric al generației, readuce muzica în versuri, purifică spațiul poemului. Autorul se gîndește pe sine ca un „rîndaș la vorbe“, un destin „pregătit pentru ardere“, un poet, în fine, cu „versul [...] ucis la jumătate“. Într-un loc se întrebă : „Sînt romantic ? Nu cred“. Nu credem nici noi, acum, cînd parcurgem versurile elegiace, marcate în chip evident de ceea ce autorul lor numește „marea bălăngănare-a lumii“ și de sentimentul eșecului :

„Să luptăm :
mai avem cîteva bătălii de pierdut —
acum pînă nu se-nserează
pînă nu trec cocorii spre sud.“

Stăruie senzația de frig colosal (în poemele lui Crama unversul dîrdîie, realmente, de frig), de blocare a căilor ce duc spre *Libertate* (o temă ce se repetă la toți poeții „generației pierdute“) :

„Vint galben, asceză,
plop vînat la poartă —
copiii-adunați lîngă soartă
citesc din revoluția franceză.“

*

„Un frig mă îngheață,
ploaia bate de-o sută de ani
oblic pe-afișul din piață.“

Cu *Dincolo de cuvinte* și, mai ales, cu poemele din *Codice*, expresionismul se diminuează fără a dispărea cu totul, lirismul se repliază în interior. Ca și când și-ar lua adio nu numai de la tinerețe, dar și de la un stil liric de a vedea și de a gândi lumea din afară (un stil al excesului, al posesiunii, al concepționării și al arderilor incomplete), Mihail Crama scrie :

„Puteam să fiu poetul cel mai mare
al acestui Timp,
dar când m-apropiam de masa de lucru să scriu,
camera căpăta un sunet albastru,
și mâinile
se prefăceau în nuferi și-n legende —
imposibil să mă concentrez, mă risipeam
transfigurat în lumi
al căror cerc concentric eram.“

dînd vina nu pe istoria care l-a crucificat, ci pe prea marea disponibilitate interioară, pe o presantă, incontrollabilă vocație a risipirii. Mihail Crama a ieșit mai senin decît alții din încercările existenței. Poemele nu lasă, în amărăciunea lor fundamentală, impresia de durere scîrbită, de blocare definitivă în fața miracolului vieții. O tristețe lipsită de crispare trece prin versuri :

„La douăzeci de ani, tînăr eram
ca statuile viitorului —
ochii-mi priveau îmbătați
de nemaipomenita singurătate.“

*

„Fără noi ar fi fost iarnă și munții sluiți —
nu ne cunosc oamenii și nici cetatea —
mai zvicnim o dată, îngeri necunoscuți,
cu partea aripei cu care-atingem eternitatea.“

★

„Cum s-au risipit uitații mei ani —
un viscol, poate în altă solemnitate.
Juram în tinerețe, tată...
(Cum se pierd jurămintele !)
Uneori vrei să-mi spui ceva... uneori ;
atunci ești mare cât tot zodiacul,
dar taci. Mai trece o iarnă, o primăvară
din săracii mei ani...
Mai trece.“

★

„Pilpiam la marile hotare...
Era un înger păzitor
vîndut la ultima strigare.

Aripile îi atîrnau în jos,
și protesta și nu se știe cui
și nici de ce, la țărnul nisipos“.

Poetul a dibuit acum un ton care este numai al lui și-i exprimă cu mai mare fidelitate sensibilitatea. I-am putea zice un ton al modestiei, dar n-ar fi drept pentru că în modestia poetului este și o abia perceptibilă notă de sfidare, un ușor aer băiețesc (aerul, ținuta generației !), conștiința, în fine, că fusese pregătit pentru un mare destin : să întemeieze o nouă artă. A primit însă sacrificiul („arderea de tot“), istoria l-a jucat, timpul i-a fost potrivnic, dar ceva a rămas și trece acum în poezia ce reține nu cenușa amărăciunii, ci flacăra pură a experienței. În *Decor penitent*, Mihail Crama judeca Istoria, în *Codice, Ianuarii* judecă mai ales Timpul. Modificare semnificativă. Timpul este, acum, în destrămare, *ora dintii* (este o veritabilă obsesie a începutului, a clipei aurorale, a unei curate dimineți a existenței, atunci cînd jura să anunțe, de unul singur, ora revoluției“ !) este îndepărtată, călăii și victimele s-au amestecat și nu se mai știe cine a cîștigat și cine a pierdut. Consilierul juridic Mihail Crama scrie o admirabilă poezie pe această temă:

„Timpul s-a terminat
fără apel, fără recurs.
Nu se știe
cine-a cîștigat, cine-a pierdut,
cine-au fost judecătorii, cine împetricinații,

cine-a dus crucea, cine-a urcat dealul,
dacă a fost o cruce, dacă-au fost mai multe,
dacă a fost un fluviu, dacă a fost o mare,
dacă a fost un incendiu, dacă a fost o uitare.“

O voce, așadar, a modestiei mîndre, un ton al discreției și al abnegației. Abnegația, în primul rînd, față de poezie, din ce în ce mai esențializată în ultimele volume, concentrată, de regulă, la un catren din care a dispărut imaginea istească, corupătoare de idei. Rareori o mai aflăm în scurte poeme bahice, ca acesta :

„Trec imperii de gală...
Noroc ! Toarnă vin !

Noaptea se uită la noi
nerușinată-n pielea goală“.

N-a dispărut, se înțelege, obsesia „apocalipticei ore dintii“, n-a încetat nici dialogul poetului cu Istoria ; numai că Apocalipsa și Istoria sînt privite, acum, din alt timp afectiv și cu alte disponibilități lirice. Iată istoria văzută de pe dealurile Sovejei :

„Noaptea ridica hățuri de-apocalips,
în timp ce-ostașii, putreziți la vie,
mai pîndeau
de două veacuri înșirate la rînd,
pe coate, Europa s-o sfișie“.

sau dintr-un colț de cameră încălzită, într-o iarnă mai blîndă,
departe de „vîntul marilor tragedii“ :

„Vă spun : nicăieri, nicăieri nu-i mai bine
decît iarna învelit în șal —
Eu din legenda Babei Dochii vin
călare pe ultimul cal“.

În fața unui pahar de Cotnari, cel pregătit pentru jertfă gîndește mai liniștit la istorie și își imaginează un sfîrșit carnavalesc în sunete de țambaluri :

„Adio ȱngeri și valuri,
oameni și cîini...
Vine toamna, și mîini
murim în țambaluri !“

MARCEL GAFTON

Cunoscut mai ales ca traducător, Marcel Gafton este și un poet original, printre ultimii recuperați din naufragiul unei generații. El a avut tăria să revină la poezie după ce câteva decenii n-a scris (sau n-a publicat) nici un vers. Dovadă că acolo unde există talent există și puțința unei întoarceri.

Non possumus (1972) este un album de poezie tipărit în condiții grafice excepționale. Foaia este groasă și litera este de o șchioapă. Titlurile sînt desenate frumos. de regretatul ilustrator de carte Petre Vulcănescu și, în genere, versurile sînt ordonate în așa fel în pagină încît să dea privirii o senzație de solemnitate. Primul poem începe astfel : „Dar sînt prezent aici !“ și face în continuare elogiul *jordiei*, instrument tradițional de educație. Este invocat Inmem, răzvrătitul, într-o poemă cam obscură ce vorbește de „nunta liniilor — cercul“. Unele imagini sînt pregnante în această simpatică golănie lirică :

„Așteptăm zorile ca pe un ștergar
pe care să-mi rămînă chipul,
aduceam într-un abur privilegiul durerii“...

*

„Salahoream cuvinte, sîngeram
sub mari bandaje de cerneală“

*

„Acestei inimi nădușite-n crimă“...

*

„...dulăi de somn
mă hăpăie-n minciuna lor flocoasă“...

altele sînt însă irelevante, silnice : „cocelei în icter tăciuniu“, „fercheșa podgorie de copturi“, „miriști de creioane mîntuite“... Prin aceste miriști se plimbă o stranie „domnișoară Don Quihotte“...

A doua carte, *Miraria* (1977), tipărită ca și prima în condiții grafice spectaculoase, a fost primită cu metafore sărbătorești de Nichita Stănescu. Este o carte de poeme situată la jumătatea drumului dintre lirismul pur al lui Ion Barbu și jocul verbal al lui Leonid Dimov. Marcel Gafton nu-i, totuși, un iubitor de concepte și nici un ermetic în înțelesul adevărat al termenului, deși versul lui este adeseori cu premeditare dificil. Îi lipsește și simțul pentru universurile aglomerate, culoarea lui este subțire, transparentă, peisajele n-au nimic din onirismul baroc al lui Dimov. Îl leagă, totuși, de acesta plăcerea invenției verbale, răsfațul cuvîntului rar, artificial, tăietura precisă a versului. Marcel Gafton zice „pămînte“, „mafoamele spaimei“, „tăceruri“, „bunicime“, „mă purpuri“, „se galeșă“, „întocmitoare“, „fricoșesc“, „băbăreasă vorbă zîmboasă“, „copacal“, „cozorogească“, „scriștie“, „tristuește“, „belșugînd“, „visuiască“ etc., răsucind cuvîntul ca o sîrmă subțire și moale inventînd verbe din placide substantive, silind, în fine, versul să primească o vocabulă frumos sunătoare. Poezia este, în acest fel, o confesiune, dar și un joc cu silabele, un cîntec, dar și un descîntec, o petrecere cu metafore care ne înveselesc ochiul și ne sucesc mintea :

„Băbăreasă vorbă zîmboasă
untdelemnnoasă,
pe jos și de-a călare
pritocitoare,
și, vorbă zîmboasă,
ori, mai bine, lasă !

De doi piepți scoabă
mereu în treabă,
tu, paparudă,
ciudă și iudă,
vesti o țarcă
speranței, parcă,
oaspe de marcă
de-amoare learcă,

Di mai la deal
cã tot ai cal,
di mai la vale
alde matale,
ceasul încui
du-te haihui,

tu ție meșterã
știe-te meșterã,
tu mie mașterã
știu-te mașterã !“

Cînd vrea sã fie patetic și demonstrativ (*Doamna poluare, Puntea*) Marcel Gafton nu reușește, poemul pierde ritmul, devine o succesiune de împerecheri de vorbe piezișe („țanțoșe zglobii neprihane“, „taman douã nițele turteli“ etc.) agreabile, scãpãrãtoare, judecate separat, obositoare și ineficiente dacã le luãm împreunã. Genul lui este mica *scenetã* liricã, aceea în care lirismul apare disimulat, coborît în lumea faptelor banale și exprimat într-un stil (stilul generației !) plin de delicioase imperinențe :

„De la flãcãruia unui primus era paltonul cald
oala de tuci deasupra
în oala de tuci valuta forte a fãinii de pãpușoi
cocoloãse sub fericirea nerãbdãtoare a lingurii de leman
cîrmaci la capãtul mestecãrii
o minã cu bătãtura țeapãnã pe degetul vecin de-arãtãtor
scînteierea ochelarilor de foame tînãrã
pãi cam așã e — sã te organizezi
fireasca închinãciune a dumicatului
o parcã fugarã îngrijorare
lasã tu ia paltonul
vezi de stai într-un fel de vorbã cu iarna —
mi-a murit mie un salcîm...“

Alte poeme sînt mai apropiate de maniera madrigalului, ca aceste *Chihlimbare incendiate* pe care poetul le complicã prin mici sugestii expresioniste : pãdurea ce „puhoai“ liniști buimãcite, „pãlãlaia“ ce se schimbã în abur, „dantela stranie a destrãmãrii“, „creștetul vãpãierii“, de unde se vede cã lui Marcel Gafton îi este rușine sã se exprime pe fațã. Versul complicã emoția, poemul strînge în jurul lui o vegetație deasã și inextri-

cabilă de imagini ocrotitoare. Privirea trebuie să taie o cărare spre ideea ascunsă în iedera acestor metafore :

„Priveam în gheața incendiată a ochilor tăi amîndoi
în perechea de chihlimbare incendiate
tresărit semnul arătării fără oprire,
scrierea-i mare zorită de cuvinte simple
aburul strigăt mult mai departe,

mă priveam în chihlimbarele incendiate ale ochilor tăi —
nu vedeam decît clipa ca o gîză încremenită păstrării,
în oțelia gheții ripă
colorile zilei de-apoi — zîmbet misterios.“

Voind să acopere confesiunea, poetul scrie un alt poem, mai autentic uneori decît acela pe care ar dori să-l sugereze. Impresia mea este că Marcel Gafton se epuizează în aceste *pregătiri* lungi și labirintice unde el caută tonul potrivit al unei confesiuni ce întirzie să vină. În așteptarea poemului (două piese din *Miraria* se intitulează chiar așa), el își notează incertitudinile, caută o definiție și-o găsește („tors în piezișuri și ciulini / un tors lăptos, mai mult părere“), încearcă, pe scurt, să exprime neputința de a se exprima. Poemul iese, pînă la urmă, din acest sentiment al vidului, al neputinței de a începe. Am putea spune, atunci, că Marcel Gafton ajunge la poezie avînd sentimentul de a nu o putea cuprinde și exprima. În așteptarea inspirației mari, regale, imaginația născocoște și mintea ageră concentrează, complică. Efectul nu este totdeauna satisfăcător, în poemele rămuroase ale lui Marcel Gafton sînt și versuri care nu spun, în fond, nimic. Poema se înveșmîntă, în astfel de clipe (are dreptate Marcel Gafton), „în nesăbuițe“.

În ciclul *Arheologii*, un „peisaj dunărean“ și o „stampă belică“ amintesc de inconformismul poeților de la 1945 și de gustul lor pentru metafora tăioasă, construită pe contestația retoricii vechi :

„Veacul acesta cu miros de pucioasă și zgomot de puști
se tocmeste cu moartea în preajma unei bătălii foarte grele
din zoile vinelor noastre, Doamne, să guști
și granatele să ni le înghiți ca pe acadele
în preajma acestei bătălii foarte grele...“

În *Adică* (1983) Marcel Gafton nu mai păstrează aproape nimic din expresionismul generației sale. Poezia a devenit aproape în totalitate o *ars combinatoria*. Încă din *Miraria*, cartea anterioară, erau semne de ceea ce un istoric al manierismului (Hocke) numește *exerciții pangramatice* și *ornamentistica grotescă*. În poemele de acum, plăcerea lui Marcel Gafton de a mișca sintaxa și violenta topica limbii române a crescut. El zice acum „oarbă holbare holbată la oarbă holbare“, „plînsul rîderea plînge / rîderea rîde plînsul“, „mai foame“, „mă dezome-nea“, „mă mor“, „frig frigulescu“ și „gigea ceasornică la mîină“, sucind și răsucind cuvintele după rațiuni lirice care deseori ne scapă. Visul oricărui poet manierist este să facă din alfabet o *criptografie cosmică*. *Artificiile* lui Marcel Gafton sînt mai modeste. El schimbă de regulă locul cuvintelor în frază pentru a le da mai multă solemnitate și, prin repetiții și potriviri fonetice, vrea să sugereze un sens enigmatic. Nu-i un poet crip-tic și nu-i nici un poet muzical, cum sînt cei mai mulți manie-riști. Numai de două sau de trei ori în volumul *Adică* poemul recurge la muzica frazelor goale. Un exemplu :

„dinozauri — horă-n cer
mușcă-al stelelor piper !
lunii așternutul pal
îngere l-au luat în cîrcă,
geana ta văpaie deal —
uitătură cocostîrcă
pîn'la fila-n unison
albelor odăii spaime,
din creioane
un creion
greața pulbere
îngaime
cerul în piperuri — horă
sus jvinelor de-o oră !“

Manierismul lui Marcel Gafton își caută sursele și efectele în alte combinații. Prin culoarea verbală, poemele lui se adre-sează ochiului și, negreșit, spiritului nostru care să descopere, în asemenea sulemenite propoziții, înțelesuri mai adînci. Căci în jocurile cu silabele, poetul nu renunță la ceea ce el numește (vechi reflex expresionist !) „mățaria mărturiei“. Gafton este, în fond, un sentimental datat la „dedulcită caligrafie“. El vrea în același timp ca versul să fie o revelație. În *Creion*, veritabilă

artă poetică a caligrafului Gafton, dăm peste aceste copleşitoare simboluri biblice :

„un vers — ca Isus, în clipa învierii !

salte lespedeza slinului de pe cuvînt și cuvinte,
șezloanga ta, oboseală,
pețitoare cu fundul mare, toroapă
dedulcită caligrafiei,

butaforii meliță spîn, simțesc
simțirea, arătător la tîmplă sudat
spîn cugetează,

și mîna de mesteacăn a morții ne dă acolada
așintirii în ochi,
cuvîntul caută, se caută,
și spunem preajma, și preajma spune —
eu spun, tu spui, noi spunem...

— o porție de gînduri, fără garnitură
și pilula mea de golgotă, vă rog !“

simboluri, încă o dată, grave, menite să sugereze o conștiință traumatizată de răul existențial ; Marcel Gafton le trece însă prin spațiul „dedulcitei caligrafii“, întinde cuvintele ca niște elastice, asociază vorbele în așa chip încît din chinul și resurrecția de care sîntem avertizați în primul și ultimul vers al poemului nu mai rămîne nimic. Nimic decît o petrecere cu cuvinte și o vagă senzație (poezia se refugiază aici) de așteptare și neputință a limbajului de a cuprinde o stare de spirit mai complexă. Aici cuvintele nu coboară, vorba poetului, de pe „căpriorii nedeslușitului“. Altele ele sînt mai deslușite, dar mai facile, ca în acest joc în „bleu“ :

„suav bas bleu
pledare bleu
tutunuri bleu
vodcuță bleu
aiasmă bleu
trecere bleu
între cenuși
fără de ușă
fără fereastră,

oarece bleu
o jale bleu
cortelă bleu
dogorii bleu
și scundă bleu
trecere bleu
întru cenuși
fără de uși
fără fereastră.“

Cînd nu-și propune să curbeze propozițiile și să picteze cuvintele cu trei rînduri de vopsele, Marcel Gafton redevine poet autentic : tandru și ironic, euforic cu decență, bucuros să întîmpine lucrurile, melancolizat de timp și încă simțitor la tulburările erosului. Un scurt poem, *Pămînt*, e un strigăt frumos și înalt în fața feminității :

„Nu umblau decît nălucile și ora
tîrzie — și-atunci am zărit
de sus, de pe catarg,
adeverire întocmai femeie

și-am strigat : pămînt !“

Un alt pămînt (*Pămînt părintesc*) e un paradis al bucate-
lor, prea vast (vreau să spun : poemul este prea lung), cu o
fină, totuși, intuiție a aromelor :

„sărmăluțe înfașă în scutecul foi de viță
ori de varză murată,
le culcă-n oală de pămînt nesmălțuită —
foc șoptitor dedesubtul unei cărămijoare cît muchea palmei
o zi întregă și o noapte întregă
șoptire li-i“

printre atîtea (din păcate atîtea) propoziții care întîrzie în răs-
făț și suceli cronicărești (de felul : „zice viscolită muiere / cum
cu busuioc se gătau“...).

Marcel Gafton are mai mare haz și, evident, mai mult ta-
lent în descripția interioarelor în stil direct liric. Spiritul poetic
merge acum în vîrfurile degetelor printre lucruri vechi, abandona-
te, tulburat de iminenta trecere :

„podul ticsit de cufere, jucărioare, cărți
sub mute scoarțe prăfuite,
hăineturi care îmbrăcau odinioară — pe cine ?
încălțări care zoreau odinioară — încotro ? și
torcătoare hărnicie ticseala ! năluci
subțiratece, mătăhăloase, infirme
trec în sus, trec în jos
fără să mă recunoască,
se duc, se întorc
subțiratece, mătăhăloase, infirme,
fără să mă bage în seamă
alunecă prin secret personale tuneluri
fără să știe una de alta,
adolescente, multe, adulte,
subțiratece, mătăhăloase, infirme
(năluci de gânduri, năluci de sentimente).“

Alte poeme sînt superficiale, abuzive, cuprinse și asuprite (citez din nou pe simpaticul poet) de „diareea de vorbe vorbișoare vorbișoarele“. Dar cum nu vreau să-l nedreptățesc, spun deîndată că unele construcții verbale sînt ingenioase („mănușile nerămînerii mai prejos“, „călugărițe ale neputinței, mîinile doctorilor“...) și că dintr-un poem fastidios din cauza prea mării comicării a limbajului putem trage, totuși, versuri mai autentic lirice, ca acestea :

„Colorile toate în strigăt
vlaga lor cu deznădejde strigîndu-și din seve
floare, ierbi, frunzișuri în strigăt
vlaga lor cu deznădejde strigîndu-și din seve...“

Degustător de licori verbale alese, manieristul Marcel Gaf-ton este în stare să moară de trei ori în poem pentru plăcerea unui sunet necunoscut, deși era suficient o singură dată pen-tru a ne sugera ideea.

O NOUĂ POETICĂ A SIMPLIȚĂȚII. GRUPUL DE LA STEAUA

În jurul revistei *Steaua* din Cluj se constituie pe la mijlocul deceniului al VI-lea un mic grup literar care încearcă să pună în discuție poezia proletcultistă și să combată, cu mijloace, e drept, timide ideea unei unice metode valabile de creație în arta contemporană. Animatorul grupului este A.E. Baconsky. În intervenția la Congresul scriitorilor din 1956, dar și mai înainte în note și articole, el ia în țis poemele săltărețe din epocă, inclusiv pe acelea scrise de el însuși, și respinge ideea uniformizării talentelor : „Poetii, așa cum apar în coraport și departe de realitate, sînt îmbrăcați în uniformă, tunși cu mașina zero și porniți în plutoane compacte să cucerească zările“.

A.E. Baconsky folosește în chip inadecvat noțiunea de *realism* în poezie, dar în baza ei respinge în mod just „comentariul versificat, relatarea terestră“, „cronica rimată“, „versificarea pedestră a faptului cotidian“, tendința de a transfera în versuri „o întîmplare sau de a comenta la modul patetico-retoric cutare eveniment [...] străină de artă și deci de realism“..., pe scurt poezia proletcultistă (anecdotică, maniheistă), întoarsă în chip bizar la modelele lirice din secolul trecut : Bolintineanu, Alecsandri. Baconsky cere modernizarea poeziei românești și propune, în acest scop, alte modele: Arghezi, Bacovia, dintre români, Maiakovski, Garcia Lorca, Apollinaire, Sandburg, Frost, Lee Masters, dintre străini. Mai tîrziu, poetul va cita și alte nume. Grija lui e ca poezia românească să nu trăiască în izolare și epigonism. Sincronizarea cu sensibilitatea modernă impune și o sincronizare cu modelele artei moderne. *Steaua* duce o acțiune pozitivă în acest sens. George Munteanu, criticul de atunci al revistei, susține în articolul *Anul literar 1956* (nr. 12) că pot exista diferite curente artistice și, fapt neașteptat pentru o epocă plină de prejudecăți, că revista are un program bazat pe ideea modernității : „Gruparea literară a revistei noastre a

considerat și consideră că lupta pentru realismul socialist trebuie identificată cu o luptă pentru modernitate în literatură“... Același critic, exprimînd desigur punctul de vedere al revistei, vorbește de două direcții în poezia contemporană, una *tradiționalistă* și alta caracterizată prin tendința spre *modernitate* (art. *Tradiționalism și modernitate în Steaua*, 1—2, 1957).

Este ușor de imaginat ce reacții au provocat asemenea compartimentări. „Tradiționaliștii“ epocii au răspuns cu violență și în jurul noțiunii de *modernitate* s-a dus un mic război din care învingător a ieșit în cele din urmă (dar mai tîrziu, după 1960), spiritul înnoitor. Baconsky și ceilalți scriitori de la *Steaua* au meritul de a fi pornit această bătălie care viza nu numai poezia proletcultistă, ci un întreg spirit dogmatic. Ei au propus, în același timp, o formulă nouă de poezie (i s-a spus, după o veche formulă a lui E. Lovinescu, *poezia de notație*), care n-a convins și nu s-a impus de la început. A trebuit să treacă un deceniu pentru ca formula lirică să-și găsească tonul adevărat și poeții care o foloseau (Victor Felea, Aurel Gurghianu, Aurel Rău, Petre Stoica...) să-și descopere propria individualitate. Aproape toți începuseră prin a face poezie a evenimentului în stil de cronică rimată, apoi, gîndind altfel poezia, și-au schimbat radical stilul de a scrie. Acțiunea lor merge paralel cu acțiunea, mai generală în literatura română, de recuperare a marilor modele lirice. E suficient să răsfoim primele două cărți de eseuri publicate de A.E. Baconsky pentru a vedea în ce termeni discută spiritele lucide și curajoase (căci este, negreșit, un curaj să pui un semn de întrebare în fața unor concepte ideologice și literare ce par de neclintit) situația poeziei române. Sînt multe idei elementare și multe idei false în aceste articole, dar spiritul lor e pozitiv pentru că apără o cauză dreaptă. *Colocviul critic* (1957) apără, de pildă, cauza poeziei moderne aducînd exemplul lui Bacovia și Maiakovski. Argumentele în favoarea lui Bacovia sînt, azi, discutabile, dar trebuie să le prețuim din moment ce ele au grăbit revenirea unui mare poet în actualitate. Foarte inspirate sînt însemnările despre „ciobănismul vinjos“, „haiducismul“ în poezia timpului. O curiozitate ce nu scapă privirii ascuțite a lui Baconsky : „neoașismul“ se plachează pe o gîndire dogmatică, proletcultistă și utilizează o recuzită literară anacronică.

Mai complexe și, din punct de vedere estetic, mai adecvate sînt disocierile din *Poeți și poezie* (1963). În răstimpul dintre cele două cărți, A.E. Baconsky nu s-a desprins cu totul de prezumțiile epocii (unele eseuri sînt anterioare), dar spiritul gene-

ral este în avangardă. Ne miră, azi, graba cu care poetul se distanțează de „decadentismul occidental“, văzut ca un fenomen unitar, sau ușurința cu care respinge pe Martin Heidegger și, dintre poeți, pe Saint-John Perse. Place, în schimb, efortul lui de a sincroniza poezia română cu sensibilitatea timpului și de a crea, în cele din urmă, o *poetică nouă*. La baza ei stă ideea despre declinul metaforei. Poeții moderni (Machado, Frost, Sandburg, Quasimodo, Ungaretti, Saba, Vallejo...) sînt examinați din acest unghi. Baconsky își justifică, în fapt, propria poezie și justifică, în general, poezia pe care o promovează revista *Steaua*. Modernitatea începe, după el, prin diminuarea funcției metaforei în poezie. Interesul pentru metaforă ar fi un semn de anacronism, poezia poate exista și în afara metaforei, ceea ce este numai în parte adevărat. Dar să vedem, mai întii, demonstrația poetului. El pleacă de la observația că unii dintre poeții contemporani proeminenți elimină din poem împovărătorea metaforă, instrument vechi de expresie, și că poemul modern merge spre un limbaj simplu :

„Cred că spiritului nostru nu-i mai sînt atît de familiare detaliu decorativ și reliefurile voluptuoase ale ornamentelor și, dacă vom privi arhitectura modernă, vom înțelege în simplitatea ei, redusă la armonii de linii, volume și planuri mari, că inaugurăm o eră a geometriei și a stilizărilor îndrăznețe, capabile să realizeze cu un minim de mijloace gradul maxim de expresivitate posibilă.“

Locul metaforei decorative este luat de ceea ce Baconsky numește o „nouă sinteză a simplității“ care, după unii, se confundă cu prozaismul. Însă prozaismul voit, argumentează poetul, poate fi de mare efect în poem, în orice caz creatori renumiți ca Sandburg, Robert Frost, Quasimodo folosesc această strategie :

„Cred că, în structura versurilor, metafora își va rezerva o altă funcție, disimulîndu-și fizionomia specifică în fluxul emotiv pe un temeî contrapunctic și devenind un element al ritmului interior, în sensul de organizare a mutațiilor sufletești pe care le presupune creația. Caracterul ei decorativ e menit să se estompeze pînă la dispariție. Intemeiată pe o nouă sinteză a simplității, ca etapă superioară de convertire calitativă a îndelungatelor acumulări și experiențe, expresia poetică își caută adecvarea la spiritul vremurilor noastre, la noile tipare ale sensibilității omului contemporan.“

Să reținem și alte idei : *prozaismul* are în poezia modernă rolul pe care îl are disonanța în muzică, de-metaforizarea poe-

ziei n-are nimic de-a face cu anecdotica versificată, ca să sugerăm fluidul cotidianului trebuie să recurgem la un limbaj cât mai apropiat de comunicarea normală, lipsită de emfază... Spaniolul Machado, americanii Frost și Sandburg, italienii Ungaretti și Saba sînt înțeleși în acest chip.:

„Frost păstrează întotdeauna tonul simplu, fals prozaic, versul de cele mai multe ori pare sărac și farmecul care te învăluie îl simți venind de undeva din preajma cuvintelor, ca o aromă misterioasă a unor flori ascunse prin iarbă. Realismul e desăvîrșit, fără inflexiuni mistice sau excese metaforice adeseori frizînd platitudinea faptului oarecare. Și, totuși, poezia e infinit mai pregnantă decît în versurile de un sumbru delir imagistic al suprarealiștilor, sau în obositoarea matematică a hermetismului. E ceva din adevărata înfățișare modernă a poeziei, care izvorăște dintr-o nouă atitudine realistă, investind cuvintele cu firescul lor anonim, pentru ca în schimb să capete greutate specifică tonul general, lirismul direct, coșeșitor. Metaforele cele mai rare au fost rostite de nenumărate ori, comparațiile cele mai îndrăznețe nu sînt decît recuzită utilizată de atîtea generații — ceea ce poate și trebuie să aducă nou poetul este tonul care îi aparține numai lui însuși, ca o emanație a propriului său talent; tonul emoțional, care conferă celor mai comune cuvinte sau propozițiuni valori poetice noi și pătrunzătoare. Acest lucru se degajă cu claritate din poezia unor Robinson, Sandburg sau Lee Masters; poetul cîmpurilor de la nord de Boston este și el într-un înalt grad un indice al acestui adevăr.“

sau :

„Epoca interbelică a tuturor căutărilor duce cu toate drumurile ei spre un baroc exasperat; spre o imagistică parasemantică și gratuită — indiferent dacă la ermetici e produsul organizat al unei lucidități matematice, iar la suprarealiști apare ca o excrescență informă a dicteului automat. (Nu spune oare Valéry : «Versurile mele au înțelesul ce li se dă»?) După aceste experiențe, reprezentînd în fond o negație a limbajului poetic, poezia contemporană ajunge la o nouă sinteză a simplității — o simplitate desăvîrșită, aproape magică, o maximă economie de mijloace sub egida realismului riguros, o știință a condensării, a dozajului, a disonanței și geometria lapidară a noii arhitecturi, falsul prozaism, inflexiunea familiară și poliritmia (nu aritmia !) — iată cîteva din elementele poetice moderne; în acest sens Umberto Saba rămîne cel mai modern poet al Italiei contemporane și, dacă mesajul său de o sinceritate zguduitoare

ni-l face apropiat, e și pentru că formele care-l vehiculează ne sînt înrudite.“

Să mai spunem că A.E. Baconsky este prevenit și el însuși previne asupra faptului că există o poezie pseudomodernă ce se ascunde sub un limbaj iremediabil prozaic, că mulți impostori încearcă să ducă de nas cititorul folosind ceea ce poetul numește, inspirat, „un catehism al platitudinii“. Disociere necesară, există, ieri ca și azi, o impostură a simplității, după cum a existat și există încă o impostură a prețiosului, solemnului... Dar să revenim la *poetica* prefigurată de Baconsky și acceptată de gruparea de la *Steaua*. Ea se bizuie pe o revalorizare a limbajului comun și prevede o lepădare de marile solemnități. Se revendică dintr-un *realism liric* ce se opune atît delirului imagistic al suprarealiștilor, cît și complicatei matematici a ermetismului. Barocul, în prelungirile lui moderne, e pus, iarăși, în discuție. Somptuozitatea liniilor curbe nu-i pe placul unor spirite ce se revendică din elocvența punctului și a liniei drepte.

Rămîne în discuție problema centrală a acestei teorii : *declinul metaforei*. Dispare, cu adevărat, în poezia din secolul nostru, funcția metaforei ? În anul în care A.E. Baconsky publică *Colocviu critic* apare erudita carte a lui Tudor Vianu *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, unde aflăm că metafora este inherentă artei și că ea îndeplinește patru funcțiuni : *funcțiunea filozofică, psihologică, catarctică sau eliberoatoare* și, a patra, *funcțiunea estetică*. Ce funcție se estompează (dacă se estompează) în poezia modernă ? Ar trebui să intru într-o discuție vastă și n-am credința că pot da răspunsul cel mai bun. Un fapt este sigur : metaforele pot dispărea din poem, dar nu poate dispărea poezia ca metaforă. Baconsky este îndreptățit să ceară un limbaj mai simplu în poezie, ținînd seama că, în epoca în care el scrie toate acestea, poezia este înțeleasă în chip primitiv ca poetizarea unei idei sau a unui eveniment. Dar că limbajul poetic poate renunța la orice mijloc de figurație nu este de acceptat pentru că renunță atunci la chiar esența lui. Metafora, spunea Ortega Y Gasset, este mai mult decît un mijloc de expresie : *este un mijloc esențial de cunoaștere*. Să spunem, atunci, că metafora nu dispare din poemul modern, își modifică numai funcțiile și își caută alte forme de manifestare. Există o *figurație a non-figuratului*, o *metaforă a limbajului ne-metaforic*, o solemnitate și o bucurie a spiritului în disonanțele versului modern. Toate școlile literare din secolul nostru ne-au dovedit că anti-retorica s-a con-

stituit, în cele din urmă, într-o retorică de sine stătătoare. Insurgenții de azi sînt notarii de mîine ai literaturii. Tendința marilor stiluri este, ca și aceea a unor viețuitoare, de a se reface.

Să nu pierdem însă din vedere că acțiunea poeților de la *Steaua* era orientată, în esență, împotriva spiritului dogmatic și că ea a pregătit revenirea poeziei române la modelele și la uneltele ei. O funcție terapeutică pe care n-o putem ignora. Al doilea element important este că poezia orientată după această estetică a evoluat ea însăși și și-a definit stilul în funcție de datele, mai greu de controlat, ale talentului. Baconsky a formulat o *poetică* și poetica a întîlnit, ulterior, poezia lui Blaga, marele model transilvan ascuns. Din această întîlnire (mai ales cînd întîlnirea are loc la lumina zilei și are fervearea faptelor ieșite din clandestinitate) poezia tinerilor poeți clujeni iese întărită și sensibil modificată. Cum vom arăta în paginile ce urmează, limbajul programatic sărac se umple de semne și prin cuvintele ce fug de metaforele somptuoase începem să întrezărim, de la un punct, orizonturile indeterminării și ale melancoliei. Eliminat odată cu metafora, misterul se întoarce în poem pe alte căi, uneori împotriva voinței autorului.

UN ESTET AL MELANCOLIEI

A. E. BACONSKY

Un poet nedreptătit de critica literară este A.E. Baconsky. S-a scris puțin despre el cît timp a trăit și aproape deloc după dispariția lui tragică în 1977. Putem pune această reținere pe seama omului incomod, mîndru și sfidător, închis într-un cerc de prieteni, tăios și arogant în disputele din viața literară. Cînd îi citești poezia rămii uimit să descoperi sub această armură un spirit melancolic și un suflet aproape sentimental, tulburat de freamătul unei frunze, pierdut în reverii elegiace la trecerea prin aer a unei păsări. În viața literară postbelică, agitată și pestriță, Baconsky părea un aristocrat manierat și rece, avînd în gesturile lui studiate un aer de noblețe recent căpătată. Chipul avea o frumusețe romantică, iar eleganța lui vestimentară devenise celebră. Prelungea, într-o epocă proletariană, felul, specific secolului trecut, de a fi poet : una în comportamentul lui neobișnuit extravagantă unui *dandy* cu melancolia profundă a unui artist de tip nervalian.

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

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

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

Dar un gînd amarnic bate-n tîmple
Și mă-ndeamnă să vă povestesc
Despre cîte-au fost să i se-ntîmple
Satului în care mă găsesc.“

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

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

care, toate la un loc, scandalizează spiritul și-l fac să bănuie că la mijloc este o stratagemă. Mai ales că în epilogul baladei poetul promite că lira-i „neastîmpărată“ va intona fără răgaz alte cînturi, așa cum a făcut Homer cu Odiseu. Ulise și țăranel de pe Someș, Nemeș Niculae, cel cu femeia „naltă și bălaie“, iată o relație comică. S-ar putea, repet, ca în spatele acestor poeme în cel mai de jos stil proletcultist să fie o ironie de poet

dezgustat de insanitățile genului, dar sînt alte poeme în care risul subțire nu se simte deloc, sînt grave și simpliste, anecdotice, pe scurt dezolante. În cărțile de pînă la *Dincolo de iarnă* (1957), n-am aflat decît două versuri demne de un poet tînăr :

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

Cu *Dincolo de iarnă* (1957) și *Fluxul memoriei* (1957), A. E. Baconsky începe să-și taie alt chip liric, mai apropiat de esența și de forța talentului său. Este momentul în care eseurile lui cer schimbarea modelelor lirice și sincronizarea poeziei române cu sensibilitatea modernă. Schimbarea de ton este evidentă :

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

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

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

Corola rece o mîngii în palmă.
După amiaza aceasta cît e de calmă !
Prin ceața toamnei pădurea se despoaie,
Departa se sting ecourile turmelor
Care coboară spre cîmpie ;

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

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

„Nu-i decît adormire, draga mea,
Această despuiere a naturii,
Nu-i decît somn arama toamnei grea,
Te uită-n înălțimi plutesc vulturii,
Dar stai, rămîi în liniștea din jur...
Auzi ? E seva-n arbori, e fiecare rază —
Și dincolo de-al toamnei cețos și stins contur,
Semintele-n țărină sînt vii și germinează.
Și chiar la pieptul meu cînd întîrzii

Simți dorul adiind în răsuflare,
De parcă-n noi, în arbori, în ierburi și-n cîmpii
Pindește primăvara viitoare.“

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

„Dar m-am născut la miazănoapte, eu
Și viscoalele iernii m-au legănat, nu marea —
Pădurile pe dealuri își clătinau mereu
Coroanele de umbră, luînd infățișarea
Unor imense herghelii de cai
Cu negre coame răsărind în zare
Cînd cerul și văzduhul pe care-l respirai
Lovite de amurguri, ardeau strălucitoare.
Și peste toate rătăcea un vînt
Ridicînd umerii și sărutînd frunțile triste, umile,
Dezmierdînd întîrziatele flori de salcîm —
Sufletul singur mai stăruie,
Sufletul singur coborît în izvoare
E chipul meu pe care-l mai privesc,
Chipul de-atunci din zilele acelea
Pierite fără urmă
În ceața galbenă a frunzelor de toamnă.“

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

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

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

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

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

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

„Doarme în liniștea cîmpului goală,
Intinsă, ușor aplecată pe umărul drept —
Ghiociei se-nalță lipindu-și urechea de sini
Ca să-i asculte cîntecul inimii.

Floare de umbră, floare de lumină,
Noaptea așează pe coapse, pe pîntecul plin —
Prin pletele negre vîntul alunecă singur
Ca prin ierburi cu arome amare.

Și cîmpul clocotește de sevele tinere,
De sevele tinere, de sevele tinere cîntă piraiele
Și plantele cresc în jurul ei noaptea
Înfiorate de atingerea pulpelor goale.

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

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

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

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

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

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

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

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

„Oriunde ai fi te port în preajma mea —
Dacă-ntind mîna îți simt genunchii și sîinii,
Dacă privesc văd lebedele sălbatice
Tremurînd în apele fîntînii.

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

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

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

Am înviat din alte țărîmuri scufundate,
Delirul amintirii cu vîlvătăi arzînd
Aduce-n mine timpul din care vin sau poate
Pe care-l voi străbate aeeva nu în gînd.

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

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

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

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

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

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

„Văd ziua trecînd spre apus ca o lebăda albă
mereu mai aproape de stuful amurgului — văd cum lumina
încet schimbă garda cu vîntul. Nu știu de ce
glasul tău îmi aduce într-una o muzică dulce de apă,
și-ți simt răsufierea venind ca un flux nevăzut.
Florile-ncet se deschid lîngă noi, flori tăcute de noapte,
semănate aici ca să fie podoabele sînilor tăi
și să tremure lin la suspinele tale și-acestui răgaz amețit
să-i poarte parfumul. Am uitat cum arată la chip
trecătoarele ploii, am uitat dimineața cu genele pline
de lacrimi, surîzînd la răsîntii albastre — am uitat
și că lebăda albă ce lunecă-ncet în amurg, e o zi
care piere. Ce stranii comori sînt temeiu
acestei risipe ? Iată vîntul, el toate le știe,
iată vîntul cum vine-aducîndu-ne crengi
mlădioase, de salcie.“

Poetul însuși își construiește o biografie de cîntăreț rătăcitor prin orașe care intră sau ies din somn, printre arborii toamnei, ascultînd clopote ce bat din vreme în vreme „și toate cele ce

se petrec în tăcere“. Tot ce se stinge capătă nimb, iar tot ce are nimb în univers ascunde o semnificație. Poezia prinde mai ales luminile palide, sunetele estompate, peisajele situate la frontiera dintre zi și noapte, între două anotimpuri. Baconsky fixează pe mici elemente imateriale în faza lor de declin : sfârșitul de vară, norii ce se îndepărtează, „sunetul stins al cîmpiei“, „zîmbetul vag, enigmatic, al după-amiezii“, lumina bolnavă a amurgului și, cu o obsedantă frecvență, pregătirea de somn a materiei :

„Plaja galbenă — marea violetă și verde —
Norii îngînă chipuri de oameni adormiți în pădure.
Cîțiva brazi rătăcesc pe nisip căutînd zadarnic,
Căutînd zadarnic umbrele verii.

Însă vara a zburat spre miazăzi —
A gonit-o vîntul din Karelia,
Au gonit-o tăcutele gînduri,
Și veghea tîrzie.

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

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

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

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

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

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

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

dar și aici există invitația de a intra în cercurile materiei, dorință de a ieși cît mai repede din raza unei lumini orbitoare. Titlul volumului, *Imn către zori de zi* (1962) și cîteva poeme mai energice contrazic ideea că A.E. Baconsky este un poet al clar-obscurului, un elegiac al stărilor difuze. Dacă parcurgem poemele, vedem însă că innurile ascund o imperceptibilă tristețe. Primăvara pe care poetul o presimte și o celebrează este văzută printr-o sticlă palidă ce domolește culorile și încetinește ritmurile. Există mereu la Baconsky o voluptate a distilării, un filtru al sensibilității care împiedică accesul elementelor agresive în poem. Elementele sînt supuse unei dematerializări lente. Ochiul le îndepărtează pînă ce contururile prea energice se șterg. Este, apoi, timpul care veghează de aproape, este ideea trecerii care dă o notă de zădărnicie. Motoarele poemului bat atunci mai încet, discursul e rostit cu o voce înecată de mîhnire:

„Toate mîhnirile mele demult le-am înfrînt —
N-a rămas decît lemnul viorilor sfărîmate,
Peste care noaptea dansează diavolii goi ;
Mîna mea caută gîtul de lebădă
Al ultimei tristeți care se-ascunde.
Unde e oare ? Iată-i parcă umbra,
Iată-i coroana de vîsc, iată-i urma lăsată
Pe-aceste dale de granit, iată-i făptura
Împletindu-se printre cuvintele versului meu
Și-ncet șuierîndu-mi ceva într-un grai ne-nțeles.
Graul acesta ce va fi vrînd să însemne ?
Văd tinerețea plecînd de la mine încet,

Tot mai departe o văd rămînînd în oraşul din nord,
Lîngă-naltul turn gotic cu porumbei cenuşii
Şi cu clopote. Vîrsta ce vine
Încă nu mi-o cunosc.
Încă n-am învăţat să regret, nici să-mi caut
Un reazim în lucruri trecute. Încă nu-mi vin fiorii
Şi teama cînd toamna mi-aşază pe umărul stîng
Mina ei strălucind de inele. Mă uit înainte
Şi-mi pare bine că rămîn în toate
Zidit şi eu puţin cîte puţin —
Şi-mi pare bine s-aştept iarăşi clipa
Cînd voi călca pe treapta ce desparte
Pe lîncedul Februarie de Martie cel
Cu privirea albastră. — O, primăvara,
De cînd o aştept! Numai gîtul acela de lebadă
Nu ştiu cînd îl voi prinde.“

Există la Baconsky o veritabilă *poetică a migraţiei*, o *reverie a depărtării* şi a *risipirii*, cu efecte de mare originalitate în cîmpul propriu-zis al liricii. Existenţa însăşi este înţeleasă ca o implicare discretă în alunecătoarele lucruri. Cît de aproape este încă Eminescu se vede din aceste versuri în care pîlpîie ideea timpului ce creşte neliniştit în spate :

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

Tăcut mă uit în faţă şi desluşesc cărări
Şi ziua mă sărută ușor şi se desparte —
Cu fruntea luminată de visu-acestei țări
Tot mai departe-n zare mă duc, tot mai departe..“

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

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

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

Vine zăpada undeva în zare,
Văd de departe aripa ei de sîdef
Strălucind în amurguri tîrzii,
Și munții se apropie de sate,
Plecîndu-se tăcuți către cîmpii.

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

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

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

este un *visător de miazănoapte*, un vechi pelerin exaltat de miraje, în spiritul lui este un *vuiet neîncetat* și o *mare liniște*, ființă, cu alte vorbe, a contrastelor romantice, o ființă însă în care stă de veghe luciditatea modernă. Emirul poartă toga de purpură a toamnei și trece prin păduri incendiate de culori, știind că la capătul drumului îl așteaptă nerăbdătoare moartea. Armele lui sînt *surisul*, *nepăsarea* și *drumul*, bucuria lui este să se risipească în amurguri de toamnă tîrzie. Poezia renunță la alte orgolii, e simplă și profundă, o jale demnă în fața iremediabilului din univers :

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

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

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

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

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

Copii străini cu capete de îngeri
te vor urma pe străzi necunoscute.
Chiar adormit vei continua să singeri

ca un amurg. Ascunse printre cute,
cuvintele vor ține loc de plângeri,
și păsările, de zăpezi trecute.

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

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

„celui iubit de femei, amintiri în amurg
îi vor pune un cearcăn de aur,
toamna va fi cea din urmă vertebră
a celui bețiv, iar mereu călătorului,
marea îi va purta inima,
ivind-o și ascunzînd-o de-a pururi
ca pe-un atol. Numai mie ce trec
plin de păsări prin visele lor,
un destin de secantă mi-a dat
darul drumului, drumului drag,
care noaptea revine tatuîndu-mi
pe piept și pe brațe neliniștea lui.
Numai mie soarta pelagică
a celor duși de timpuriu,
de nu li se întoarce decît numele.“

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

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

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

„Tu trebuie să uiți ce-ai fost, ce ești —
semnul durerii singur va rămîne.
Numele tău îl va purta amurgul,
surîsul tău îl va purta cîmpia.

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

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

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

Există, de altfel, un motiv al *străveziului* în poezia din *Fiul risipitor*, urmat de motivul *purpurei* și al *turnului gotic*. Pe acesta din urmă l-am putea pune în legătură cu intenția, mai generală, a imaginarului de a evada spre Nord. Esențială rămîne însă în poemele din care a pierit orice ton declamator și discursiv tema ciudatei evaziuni : o călătorie extatică și o dispariție lentă. Universul fizic stă sub puterea aceleiași treceri, lucrurile trăiesc sub regimul aceleiași melancolii. Nu există nici o agresivitate, nici un viol al materiei. Spiritul se odihnește, înaintea mării plecări, într-un spațiu orfic trecut deja (și aici apare elementul tragic) în amintire. Panismul lui Blaga întilnește în chip neașteptat elegia eminesciană, sunetul jalnic de corn. Între aceste două rîuri de melancolie lirică stă ascuns orgoliul poetului modern. Trecerea este o nouă întrupare, lucrurile se lasă pătrunse și întemeiate de cîntec. Tema biblică a deșertăciunii, reunită cu tema villonescă a regretului în fața timpului care se destramă, capătă la A.E. Baconsky un accent de fervoare stranie. Lingă suferință este mereu *măsura 'naltelor gînduri* :

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

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

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

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

Unde-au pierit toate-acestea și altele-n șir fără număr...
Vîntul în zbor le-a purtat înălțîndu-se — vîntul le-a dus în azur,
Vîntul și spicul omătului, vîntul și cîntecul cucului
Sus în azur, în tăcutul azur.“

În *Cadavre în vid* (1969) și *Corabia lui Sebastian* (volum postum), lirismul reflexiv și elegiac al lui A.E. Baconsky se mai schimbă o dată. Impresia este, la început, că poetul baudelairizează. E vorba (în *Cadavre în vid*) de schelete, de hoituri, de osuarii devastate, de viermi și de carnea ce putrezește sub puterea unei forțe nevăzute. Materia este în stare de disoluție și orice lucru poartă un cadavru la bord. Poezia nu mai pune *nimburi*, poezia consemnează un dezastru. Influența neoexpressionismului german este evidentă. Dar decisivă pentru stilul poeziei este evoluția poetului trecut în altă vîrstă morală. Dintr-o natură orfică el plonjează într-o teribilă criză.

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

pe aceea de claustrare, de rupere a coerenței universale, sugestia spiritului care își întoarce cu vehemență resemnare fața de la priveliștile istoriei :

„Am voit să ard, să înalț, să iubesc, să dărim,
am voit să plîng, să lupt, săucid —
e oare o țară, un timp, un tărîm?...
un zid pretutindeni, un zid.

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

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

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

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

Cine mă plînge ? Steaua
îşi caută singură chipul —
poate că plîng ursitoarele,
poate ciulinii.

Poate că-n trunchiuri gravide,
eu însumi, în trunchiuri de salcie
plîng aşteptîndu-mi
cealaltă naştere.“

În spatele acestor decoruri, uniform dezolante, se simte o experienţă morală dramatică, şi aceasta nutreşte, în fapt, lirismul substanţial al lui Baconsky. Spiritul priveşte cu un ochi resemnat violenţa şi confuzia ce s-au instalat şi în lumea mînerală. Cuvintele s-au şters, sensurile s-au răsturnat, o mină isteată, diabolică organizează viaţa *à rebours*. Călăul a devenit victimă şi victima călău :

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

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

„Nu-ţi fie teamă de-amurg, nu-ţi fie teamă
de-un sfîrşit ruşinos, de o stingere tristă —
ploi nevăzute nu te vor sugruma niciodată —
dormi şi visează un paloş de gheaţă.

Capete negre îţi vor pava ultimul drum,
dormi şi visează siluete lungi de asceţi, dormi şi visează
necunoscutul ritual după care ţărîna
te va investi cu armele cavalerilor ei.

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

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

Poemele din *Corabia lui Sebastian* sînt scrise în două registre : unul, prozaic, realist, cuprinde fragmente dintr-un jurnal european (poetul a stat o vreme în Berlinul occidental), altul, liric, imaginar, pornind de la aceleași fapte, proiectează o călătorie fabuloasă într-o lume ce se prăbușește în propria-i opulență și mediocritate. Poezie dură, sarcastică, voit a-poetică (formal), nutrită de o teribilă conștiință a vidului și a disimetriilor, dislocărilor în lumea din afară. Între cele două registre privirea se plimbă posomorită, fără iluzii. Un ochi observă necruțător o lume ce se computerizează progresiv, celălalt duce impresia mai departe și o pune în relație cu o sensibilitate deja pregătită, dezabuzată, sceptică la modul livresc. Competiția dintre cele două *priviri* este tranșată indiscutabil în favoarea poeziei. Jurnalul realist avea nevoie de mai multă carne epică. Este prea abstract, deși nu lipsit de distincție intelectuală și de o remarcabilă cruzime, uneori, a observației. Poezia este prin natura ei, mai abstractă, și *natura* devine la A. E. Baconsky un stil de a conceptualiza impresiile, stările de spirit. El se implică și se îndepărtează concomitent din poemul împiedicat astfel să capete o notă prea confesivă. Este secretul lui A. E. Baconsky de a ține un just echilibru între două forțe ale sensibilității sale : una ce cade în concret, alta care evadează din concret și caută aerul marilor concepte filozofice. A *ridica la puterea intelectuală a lirei* înseamnă, în cazul lui, o fugă de determinările prea pronunțate, a trage realul, intimul, perceptibilul în zona imaterială a legilor.

Nouă este în *Corabia lui Sebastian* oboseala de cultură, mai insistent este sentimentul de neîncredere în cuvinte. *Cuvintele*, nu cuvîntul. Civilizația pe care o observă cu ochi necruțător poetul este, înainte de orice, o *civilizație a cuvintelor*. O logocrație care agrează gîndirea și intimidează poezia. Cuvintele putrezesc pe trotuarele marelui oraș în timp ce falșii profeți hirotonisesc pe tinerii care au pierdut sentimentul va-

lorilor. O temă eseistică tradusă în limbajul incisiv abstract al unei poezii care îndepărtează, programatic, limbajul figurat, fără a reuși întru totul :

„Plouă și sîntem mereu mai urîți
și cîntarul atîrnă în așteptarea spadei ce nu mai cade
crengile dicționarului goale întîmpină vîntul baltic
și aruncă boneta de cîrpă roșie agățată zilnic
de falsul Hugo — mai departe Guevara
cu barba lui mare și neagră și profetul din India
făgăduind regenerarea prin spirit a trupului
și noul poet salutat cu entuziasm de profesorul
(nu prea bătrîn) care hirotonisește pe tineri
și ratatul bețiv strigînd în bodegă aless weg, abgespielt...
în timp ce vîntul mătură totul și noaptea se-apropie
călcînd peste filele ude ale celebrului hebdomadur
iar în bălțile luminate dansează obiectele... o, e tirziu
și nu vom mai izbuti să creștem, îmbătrînim
adolescenți și copii. Doamne, mai dă-ne o lună,
măcar o lună de vară... hai să strigăm, să invadăm străzile,
hai să scriem un poem electronic, un poem Siemens,
hai să ne strîngem
laolaltă cu toții făcînd zid împotriva zidului,
să ucidem cu pietre primii copii căzuți,
să flambăm cuvintele ce putrezesc pe trotuare,
hai să asanăm ploaia sau... nu mai știu...
lăsați-mă-n pace, numărați-vă singuri vertebrele,
stingeți lumina, mi-e somn...
plouă și bătrînele literaturi europene
sînt pline de apă...”

Neîncrederea în cuvinte duce la neîncrederea în literatură. A. E. Baconsky a devenit un moralist neîndurător, exasperat de ceea ce el numește, într-un loc, „măcelul demagogic”. Obiectele și cuvintele, într-o egală, intolerabilă proliferare, îl terorizează. Moralistul observă cu neliniște cum „marea consumului” atinge și cultura. Au apărut *poemele pneumatice*, *poemul—Laser*, versul cinetic tipărit pe o cravată de cîrpă, versul concret scris pe plăci de plexiglas, în fine, o întreagă industrie a cuvintelor este pusă pe picioare, cu concursul și în entuziasmul artiștilor dezgustați de vechea retorică. A. E. Baconsky, care a negat totdeauna tradiționalismul desuet și a

radicalizat versul (prin de-metaforizarea limbajului) privește acum cu un ochi cît se poate de sceptic exhibarea prostului gust, ofensiva falsei avangarde artistice. O *Ars antipoetica* este, în stilul său abstract sarcastic, un pamflet liric, vehement cu răceală :

„A scrie cu tărițe de lemn a scrie cu fiare vechi
cu bucăți de plexiglas cu obiecte concrete
a scrie pe cutiile goale în care se ambalează
aparate electrice, pe benzi de magnetofon uzate
a scrie în relief cu sunetele modulatorului
fixate pe ecrane metalice — alb, a scrie alb
poeme sortite consumului purtînd seria
anul și marca, poeme perfect funcționale
care nu se citesc ci se consumă cotidian,
poeme și-așa-mai-departe, poeme în U și în O
din tablă galvanizată stînd pe suport tubular
în timp ce mecanismul cinetic dozează efectul
consoanele inoxidabile își schimbă direcția ritmului —
a scrie cu piese de schimb și cu literatura documentară
anexată în elegante plicuri de plastic a scrie
a nu scrie a reproduce a fi reprodus experiment —

THALIA muză a crematoriilor-altare unde se ard
reziduurile industriei moderne, dansează
cu poemul pneumatic
ultimul dans.“

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

„La ce bun această mișcare
această nebulie în cerc această încleștare ?
Preoții noștri
spun că sîntem fericiți, alții ne plîng deși privesc lacom
spre bogățiile noastre — dar toate acestea nu sînt
decît gunoi verbal de imprimat pe epiderma

de hîrtie a veacului. Noi așteptăm cu toate că singuri nu mai știm ce. Pe poduri suspendate stăm scuiplînd în apă propria noastră imagine.“

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

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

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

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

VICTOR FELEA

Victor Felea este un tipic poet „de școală“. El face parte dintr-un grup literar și numele lui, am putut constata urmărind ce s-a scris despre el, este citat mereu laolaltă cu altele. Poetul însuși se prezintă ca un mucenic al răbdării și tăcerii, un „măturător de mici sentimente și gânduri“, spirit somnolent, pierdut printre rînduri (*Gulliver*). Anotimpul lui e toamna, arborele lui este plopul singuratic și foșnitor, spațiul cel mai des evocat în poezie este acela de la marginea orașului, acolo unde începe cîmpia, tema lui mare e timpul sub forma mai ales a *trecerii*, sub influența, desigur, a lui Blaga. Însă autoritatea modelului liric nu se simte de la început în versuri. Victor Felea începe, ca toți din generația lui, prin a versifica subiectele curente în stil tradiționalist domol. Aproape nimic nu se poate reține din primul volum (*Murmurul străzii*, 1955) și prea puțin din cel de al doilea (*Soarele și liniștea*, 1958). Scrie acum ode (*Odă canalului Volga—Don*, *La școala de literatură...*), mici balade, cronici pe marginea evenimentelor (*Citind raportul de electrificare*). Din cînd în cînd aflăm cîte o notație mai intimă :

„De mult iubesc al toamnei tăcut și pașnic ceas...

.
Mereu proaspăta, neistovita senzație a primăverii !
Iată-mă iarăși admirînd firul de iarbă, frunza catifelată,
Respirația pămîntului, forța innoirii,
Și infinitul petrecînd
Cu tot ce învie și capătă formă.“

Versurile din urmă sînt din 1958 și ele prefigurează deja poezia pe care o va face de aici înainte, cu discreție și fidelitate, Victor Felea : o poezie de notație simplă și clară, ușor reflexivă

și mereu melancolică, fără obișnuitele mijloace (muzicale și cromatice) de incantație. Marile emoții, dacă există, se consumă în afara poemului. În spațiul poemului nu pătrund decât emoțiile purificate de o gândire cumpănită, de o frumoasă și loială modestie față de lucruri. Lucian Raicu vorbește (în *Practica scrisului și experiența lecturii*) de o euforie secretă, „o leneșă mulțumire de a fi și de a vibra“... în versurile temperate și cenușii. Însă mulțumirea de a fi mi se pare serios concurată de tristețea de a exista.

Victor Felea este un spirit esențialmente elegiac, asaltat de mici neliniști, un bucolic confruntat zilnic cu contrastele vieții citadine. Structura lui sufletească pare aceea a unui om al colinelor, închis dar nu posac, dăruit muncii, hotărât să nu tulbure pacea lucrurilor. Cu greu poți afla în poezia lui o extravaganță, o insolență, o ridicare neprevăzută de ton, un accent al indignării... A treia carte se numește *Voci puternice* (1962) : titlu înșelător, vocea este, în continuare, calmă, egală cu sine, sigură dar modestă, cuminte. Poemele sociale nu-i reușesc nici aici lui Victor Felea. Sînt prea expositive, fără un pregnant accent al subiectivității. Mai multă substanță lirică au micile pasteluri, reveriile în preajma lumii vegetale. Un dialog „pe șoptite“ cu lucrurile pregătite de marea plecare, o tulburare a sensibilității în fața agoniei naturii :

„Vreau încă o dată să mai vorbesc cu voi, ierburi și flori,
Înainte de a vă culca în țărînă,
Înainte ca melancolicul timp să destrame
Culoarea și grația dulce a trupului vostru —
Vreau să vă spun pe șoptite, acum în lumina de zori...”

De-abia cu *Revers citadin* (1966), *Omul modern* (1967 ; aici se află și poeme vechi, din perioada 1943—1948, nepublicate pînă acum) și, mai ales, prin *Ritual solitar* (1969), Victor Felea pune mai bine în acord stilul său poetic cu ceea ce Baconsky numește, vorbind de Umberto Saba, „fluidul cotidianului“. Dintr-un poem din 1943 deducem o schiță de program liric rămas deocamdată neîmplinit :

„Era o seară profană.
Întîia oară ghicisem grozava pustietate a lucrurilor moarte
Și necesitatea de a le împrumuta un pic de poezie
O, eu singur eram un amurg fără margini
Întristat de goliciunea lucrurilor peste măsură“...

A da „un pic de poezie“ goalelor lucruri e un proiect liric fără mari ambiții, neobișnuit la un spirit tânăr. Victor Felea îl propune și, mai târziu, îl realizează fără a avea obișnuitele complexe, vanități literare ascunse sub masca modestiei. Evită sistematic marile accente patetice, spiritul merge mai degrabă spre resemnare, tonul nu depășește moderația în stările de euforie ca și în stările de amărăciune. Mulțumirea apare mai ales în liniștea agrestă. Aici, după exemplul, iarăși, al lui Blaga, ascultă glasul adânc al pământului și se pierde în reverii luminoase :

„Noaptea, la lumina lunii,
Grădina se umple de umbre tremurătoare
Și poți sta îndelung să privești
Dantela lor nestatornică.

Aici, zgomotul lumii abia se aude
Și de ridici privirea către stele
Îți pare că pământul privește prin tine
În infinit,
În infinit,“

Ceea ce tulbură legătura cu lucrurile simple și întăritoare este gândul trecerii. E tema ce va însoți toate meditațiile, reveriile poetului. O temă gravă exprimată de Victor Felea fără panică, fără accente dramatice și fără multă metafizică, în propoziții simple și sărace :

„De ce să trec ? De ce să alunec ușor
Fără veste, fără sfârșit ?“...

Poezia va învîrți la nesfârșit aceste întrebări și va bea din apa acelorași bucurii elementare. Cele mai comune gesturi (aprinderea unei țigări, trezirea din somn sau intrarea în somn) și situațiile cele mai banale (întîlnirea unui vechi prieten pe stradă, o călătorie în afara orașului) constituie pretexte pentru reflecția lirică, iar reflecția nu se străduiește deloc să înfrumusețeze monotonia vieții :

„Acum sînt iarăși obosit
Și-aud în mine un plîns,
Un plîns de toamnă tîrzie
Cînd ultimele frunze au căzut
Și nu mai e nimic decît o zare goală
Și un suris pustiu.

Acum sînt iarăși obosit
Și zidul vieții mă apasă și mă strînge
Așa cum zidul mînăstirii tot mai mult
Îi stăvilea și-i ucidea suflarea
Soției lui Manole.
Ce lume peste trupul meu se-nalță
Și cine-i Meșterul cel mare
Ce vrea la temelie ei să mă zidească?“

Aici e jalea stinsă a sufletului, într-un poem sau două mai încolo este o tresărire a spiritului într-o seară tîrzie și calmă, apoi vine, din nou, dezolarea... Poezia lui Felea este, în fond, un veritabil jurnal meteorologic. O meteorologie lirică, desigur, o reacție a spiritului la modificările materiei. Anotimpurile, ceasurile zilei și vîrstele nopții, apoi, din nou, diminețile, amiezile, serile potolite și serile ploioase, angoasante, provoacă un șir neînterupt de stări de suflet pe care poetul le notează fără a căuta metaforele strălucitoare. Oriunde deschidem cărțile lui dăm peste *dimineți prozaice* „totuși frumoase“, *zile ce se sfîrșesc* și provoacă gânduri esențiale, iar gândurile dau o tristețe care nu-i numai a poetului, ci și a timpului însuși, aflăm *ploi nocturne* „cu vuiet fraged“, *nori fumurii* ce „se duc spre vest“, *ceți* vestitoare de somn, amiezi de vară și, iarăși, *dimineți înnegurate* și *cenușii* de toamnă, *dimineți iritante* de primăvară... Poetul este inepuizabil în a nota asemenea schimbări de climă și, în legătură cu ele, modificări ale vieții interioare. Uneori astfel de oscilații duc spiritul spre marile simboluri ale ființei și ale cosmosului. Victor Felea se apropie, și de ele, cu prudență :

„Cîtă lumină și cît întuneric
e în șubredul meu trup !
Cum se avîntă și cum cade apoi
din cerul de sus în adîncul noroi.

Ce deplină e viața în șubredul meu trup !
Și totuși, toate lucrurile mușcă din el și rup,
pe toate le hrănesc și totuși cîtă viață mai am în plus
pentru toate gurile de jos și de sus.

Sînt al meu — cum în fruct e sămînța ;
cu toate acestea, nețărîmuriță mi-e ființa !
Nu mi-e teamă să plec, oricît de departe —
Viața mea ca un pom îndrăzneț crește din moarte.“

Poemul citat este din *Ritual solitar*, întâia carte unitară sub raport tematic și estetic a lui Victor Felea. Aici apare mai insistent tema morții și tot aici poetul încearcă să dea biografiei sale o dimensiune mai complexă. Destinul îi apare (din nou ecouri expresioniste !) ca un bătrîn păstor orb, iar rolul poetului în mijlocul unei firi pătrunse de mister este să surprindă și să transpună ritmurile cosmosului :

„Eu împlinesc
un ritual străvechi și solitar.“

Schimbarea de ton este evidentă. Meteorologul începe să se gîndească în alt chip pe sine în raport cu lumea materiei. Îndrăznește chiar să privească din cînd în cînd dincolo de lucruri. „Mi-e sufletul ars de soarele Neîndurării“, spune el cu o voce neașteptat de plină, amplă. Și pentru a marca această schimbare introduce un semn grafic ce lipsea pînă acum în ortografia poeziei : majuscula. Scrie *Neîndurare*, *Himerele*, *Cercul singular și îngust...* Poetul pare a se întoarce cu fața spre crepuscul, senzația de stingere începe să domine versurile. Timpul în oraș se rarefiază și tot aici sufletul simte că îmbătrînește în „vacarmul singurătății“. Poemul care se ferea de orice atingere cu filozofia caută, acum, teme mari și relațiile ascunse, cum ar fi, de pildă, relația dintre conștiință și materie, dificil experiment în poezie :

„Uneori conștiința e numai materie,
numai trup, oboseală, o cantitate
de lucruri familiare,
o nemișcare,
o elegie greoaie, o stîncă,
o tăcere adîncă.“

De la *margin*e, unde poetul se fixase și unde se simțea bine pentru că acolo arde neînterupt focul marilor taine, vin semne neliniștitoare :

„Lasă viața să se sfărîme
Ușor ca o ceașcă subțire !
Ar fi atît de plăcut, atît de dureros
Să intri în căldura pămîntului frumos.

Nu-i nici o lumină, nici un sărut
Să mai susțină trupul grăbit —
Ar fi de ajuns o suflare ușoară
Și el s-ar frînge ca un zbor ce arma-l doboară.

E-atita jale și-atita noroi
Pe drumurile-n goană străbătute —
Azi trupurile noastre de strigoi
La margini stau ca triste cioburi mute.“

Semne neliniștitoare și, totuși, în ordinea firii, fără zarvă, într-o lunecare lină, poezia însăși fiind pentru Felea o umbră ce trece fără grabă printre lucruri. La alții verbul galopează în versuri, adjectivele scot nerăbdătoare capul din propoziții, substantivele cuceresc ca o cavalerie rapidă spațiul imaginației. Lipsite de combustia primară, anonime, fără culoare, somnoroase, cuvintele circulă iritant de anevoios în textele autorului clujean ; rolul lor nu este să se impună în memorie, ci să numească direct și simplu obiectele și relațiile normale dintre ele. Puține versuri se pot reține din această cauză. De aici a venit și rezistența criticii, nemulțumită de o scriitură, s-a zis, prea prozaică, fără imaginație. Poemele sînt, adevărat, prozaice uneori pentru că așa le vrea autorul, de cele mai multe ori pentru că în simplitatea, cumințenia, prozaismul lor nu reușesc să semnifice ceva esențial și profund, însă că ele n-ar avea imaginație și, în genere, că poetul n-are capacitate de invenție, asta nu mai este adevărat. Estetica pe care o respectă Victor Felea dă roade mai ales în ultimele volume publicate (*Sentiment de vîrstă*, 1972; *Cumpăna bucuriei*, 1975 ; *Reminiscențe naive*, 1977 ; *Gulliver*, 1979), unde aflăm versurile cele mai reușite. Poezia devine tot mai mult un suspin al timpului și se îndreaptă, cu mai mare curaj decît pînă acum, „cătrecă ceva ce se află în afara cuvintelor“. Apare chiar o nemulțumire față de limbajul poeziei. Felea simte obstacolele ce stau în calea comunicării, în primul rînd o inerție structurală, o împotrivire ce vine din adîncurile ființei:

„Scriu cu neputința mea de-a scrie
Scriu fără vlagă fără poezie
Dar încerc să mă strecor în cuvinte
Ca un animal supus și cumințe“.

Vine, apoi, rîndul imaginației poetice, tăgăduite de alții, tăgăduite, în chip prefăcut, desigur, de poetul însuși, dar unde este prefăcătorie, ironie, este și puțină mîhnire :

„N-ai imaginație — mi-a zis —
Și prin urmare ești în pom
Sau poate la pămînt
Sau pe geantă

Și habar nu ai ce vei scrie
 În continuare
 Fiindcă ești lipsit de orice imaginație
 Și nu vei ști cum să te descurci
 În timp ce respirația neagră a nopții
 Va ocupa orașul
 Și te va surprinde
 Așa cum ai fost întotdeauna
 Prozaic și fără imaginație
 Și-o vei sfecli — mi-a zis —
 Pentru că o asemenea calitate
 Este esențială în munca unui poet
 N-am pic de imaginație
 O voi sfecli — am zis — “

Să se observe că scrisul a devenit mai alert, sarcasmul este un alcool care face să se miște mai repede vorbele în arterele poemului. Tăcutul, inertul, somnorosul liric transilvan slobozește caii imaginației în poemele care deplîng tocmai lipsa imaginației. Sînt cîteva definiții lirice substanțiale în aceste cărți scrise sub amenințarea sentimentului morții. Ele se revendică din „legile simple ale trecerii” și se bizuie pe „poruncile aspre ale răbdării”. Poetul însuși a devenit, ca Nerval, „blîndul turn al Melancoliei”. Meteorologia lirică, racordată la sistemele universului, tinde să devină, timid e drept, o cosmogonie :

„...întregul suflet e undeva pe-afară
 în ecoul tuturor lucrurilor,
 în sunetul stins al timpului nemărginit,
 în vibranta analogie cu întregul univers”

Se simte mai bine în poemele acestea, dominate de ideea timpului și a transcendenței, influența lui Blaga. E locul de a spune că poetul *Nebănuitelor trepte* a fost continuat în poezia postbelică în două feluri cel puțin. Poeții de la *Steaua* au cultivat cu discreție *panismul* în mici pasteluri spiritualizate. Tinerii din anii '60 preiau și dau o accepție mai profană *expresionismului* blagian în poeme ce exaltă miturile lumii țărănești amenințate de civilizația industrială. Pentru că n-au curajul să aducă îngerii în oraș, ei fac să circule faunii printre mașini și evocă duhurile pădurii în poeme delirante. În versurile lui Felea, Blaga intră sub înfățișarea dintii, stimulînd meditația asupra tainei și a trecerii. Poezia din urmă își înfinge rădăcina mai ales în „huma crispată de taine”. Plopul galben ce tremură pe deal

e îmbrățișat de *timpul orb* ca și poetul ce se simte cuprins, închis (simbol cunoscut) în fibrele arborelui umflate de crepuscul. Apare mai stăruitor senzația de oboseală a materiei, sentimentul de târziu și frig în suflet („eu însumi îngălbenind la un sărut al timpului“). În călătoriile lui poetul este mereu însoțit de steaua palidă a singurătății („stai mic lângă piramida singurătății tale“). Bucolismul lui Felea este corectat energic de o gândire ce cutează să pună în discuție cu mai mare acuitate mersul lumii și nenorocul destinului :

„Se pregătesc triumphiuri zboruri nalte
Se întristează frunza dînd să plîngă
Semințele adorm în cuiburi calde
Fuge o ploaie prin văzduh nătîngă

Mi-e gîndul dus la ierburi și la riuri
La pacea din pămînturi și din vînt
La norii albi întinși subțiri în briuri
La toate dulcile iluzii cîte sînt

Stau la fereastra mea într-o pierzare
Și nu știi suflete dacă suspini
Ori plopii inventează-n larga zare
O nostalgie ca un cîmp cu spini“

Poemul însuși își modifică, am impresia, ritmul și limbajul, o anumită nerăbdare se observă la autorul care ne promite, într-un loc, să rămînă pînă la capăt „o instituție a răbdării“. Să parcurgem această admirabilă *Chemare* în care se simte ușor nerăbdarea răbdării :

„Mă caută frumusețea de-afară
Mă caută și întrebă
Unde ești urîtule întunecatule răsucitule
De ce te-ascunzi în gropile tale
Care put de singurătate și de înfrîngeri

Vino cu mine
Prin aerul spălat și netezit de îngeri
Vino lângă riuri lângă munți lângă mări
Mire al meu să ne pierdem în zări
Să ne pierdem în ochiul imens
Vioriu
Strălucind de cunoașteri și vise

Te aud am strigat dar nu pot să mai plec
Din aceste adâncuri obscure
Din acest sumbru înec.“

și ce vedem ? Că în calea bucolismului a apărut violentul sentiment al eșecului, că existența însăși pare o groapă imensă și întunecată în care stă ferecată ființa. Luminosul și mereu răbdătorul poet începe să iasă de sub vraja reveriei calme și să noteze nervos pe hîrtie stările lui de spirit. Deși promite să scoată un imn transparent „din paiele de aur ale eternității“, ies, în cele din urmă, mici elegii muzicale cuprinse de brațe de cenușă :

„Mult lumea din lăuntru meu e tristă
Acolo-i o ciudată toamnă iară
Acolo flutură-n neștire o batistă
Pentru toți anii ce plîngînd plecară

Acolo stafii umblă în derută
Și e o spaimă și e o sfișiere
Oglinda îmi arată-o mască slută
Zadarnic mai privesc în amintire“

Se prefigurează, în *Gulliver* mai ales, o veritabilă mitologie a renunțării, refuzului, a timpului ce se îngroasă și a lumii vegetale ce se lasă din ce în ce mai alarmant dominată de legile trecerii. Toate acestea sînt, evident, simboluri ale ființei ce simte lanțurile iremediabilului :

„Ființa se refuză sau cuvîntul ?
Mă-ntorc spre mine și întreb adîncul
Ce se întîmplă cine s-a pierdut
Și zace stins ca un oștean pe scut

Ce se petrece omule oștene
Te-au înghețat zăpezile viclene
Sau te-ai lăsat tu singur dus răpus ?
Cine pe umeri doliul ți l-a pus ?

Soluția e de a te supune marii treceri, de a reintra în ritmurile materiei. Victor Felea exprimă în stilul său lipsit de orgoliu această idee ce răzbate de atîtea ori prin marea poezie :

„Lîngă un rîu undeva între munți
Lîngă un rîu inocent

Sed pe bolovaniile lui rotunjiți de murmurul apei
Și-o blîndă somnolență
Îmi apasă ușor pleoapele umerii
Și mă cufund în miezul străvechi
și plin de miresme al timpului
Și încet încet
Eu însumi mă preschimb în timp
Într-o vastă fluiditate
Într-o pură alternanță de reverii și mistere“

Ce este de prețuit, întîi, la Victor Felea este credința și perseverența lui într-o formulă de poezie dificilă din cauza simplității și aparentului ei prozaism. Poetul a străbătut un drum lung și marginal, luptînd cu neînțelegerea altora și cu inerțiile proprii. Și-a învins tradiționalismul inițial prin cultură și dorința de înnoire. Fapt demn de admirat pentru că, dacă nu ne putem alege firea, așa cum nu ne putem alege părinții, sîntem răspunzători de ceea ce facem cu firea noastră și ceea ce devenim. Pentru a deveni poetul notabil din ultimele cărți, Victor Felea a sacrificat un mare număr de însemnări inexpressive. Din notația simplă au ieșit, în cele din urmă, poemele de o melancolie transparentă.

AUREL GURGHIANU

Din echipa de pasteliști cultivați de la *Steaua* face parte și Aurel Gurghianu (n. 1924), în versurile cărui se observă de îndată stilul discreției, mișcarea încetă a impresiilor, iubirea de nimburi de ceață și, în genere, o melancolie ce însoțește ca o umbră reflecția. Un vers mai vechi (din *Strada Vintului*, 1968) exprimă limpede opțiunea pentru moderație, teama de „marile cuvinte“ : „tonul discret mi-e mult mai potrivit“. Poetul nu se înșală : discreția îl prinde bine, vocea cumpănită, atitudinea măsurată față de lucruri arată un mod de a fi pe care n-avem de ce să nu-l prețuim în poezie. Lucrurile din afară dau impresia că nu se grăbesc, nu se grăbește nici spiritul care le observă. O scenă oarecare, o siluetă ce se pierde în noapte, o șoaptă și o tăcere de „una sută grade“ — iată motivele de reflecție ale poetului.

„Doar o lumină
cernută prin altă lumină.“

Nu o lumină plină, orbitoare, ci una trecută deja prin filtrul altei lumini, eliberată de nucleele ei explozive.

Gurghianu elimină din versuri nu numai *marile cuvinte*, dar și metaforele ce ar putea spulbera prin violența lor liniștea lucrurilor. El rămâne astfel credincios programului liric formulat de A. E. Baconsky. A debutat în 1954 cu volumul *Drumuri*, urmat în 1957 de *Zilele care cîntă* și în 1962 de *Liniștea creației*. Puține versuri din această fază rezistă, azi, la lectură. Gurghianu este, cum au spus toți criticii lui, un tradiționalist liniștit și bonom. Modelele sînt acum Alecsandri și Coșbuc. Iată stilul euforic din *Pasteluri* :

„Spre voi mă-ndrept, o, cîmpuri ca niște mări albastre,
Spre voi, plugari, ce harnici de veacuri le arați,
De cînd păzeau la graniți meleagurile noastre
Armatele cu arcuri — de daci și de sarmați.

Neliniștite cîmpuri cu ape sclipitoare,
Cu păpușoi ce-și urcă puterea din pămînt,
Cu ierburi ce vibrează din munți și pîn' la mare
Ca niște corzi în vînt,

Vă port în nări mireasma în fiecare vară ;
În parcuri prăfuite ori colindînd pe străzi,
Mă-ntîmpină mirosul de rapiță amară
Și parcă văd prin sate asinii cu poclăzi“

iar în *Întîmplare cu Sodomia și găinile* aflăm modul anecdotic
din *Balade și idile* :

„Soarele-i apus acum,
Doi s-au întîlnit în drum :
— Să trăiești, nene Mîhai,
Zice Negrea — Cum mai stai ?“

Unele notații izolate indică și frecventarea altor modele lirice:

„Toamna umblă prin grădina mea
Cu palori și respirații lente...“

Într-un *Pastel de iarnă* apar primele semne de spiritualizare a
emoției și de trecere la o poezie din ce în ce mai puțin epică și
din ce în ce mai mult reflexivă :

„Ninge peste grădina de mult scuturată
Și toate se umplu de pace, liniștit, în amurg.
Vîntul a stat. Nici un ram nu mai frînge.
Rănilor pomilor s-au învelit cu zăpezi.

În mine-î un cîntec mai dulce ca o tăcere,
Aici, sub fulgii care m-ating.
Crini albi par crengile-nflorite-ntr-o noapte,
Un alb fastuos, sub cerul închis.

De-atîta alb grădina se rotește cu mine
Și parcă cineva m-a strigat.
Dar nimeni nu trece și toate stau mute.

Poate-a fost vocea auzită prin somn,
Vocea iubitei — când pomii-n neștire
Se bucurau de zăpezi și plîngeau.

Fondul tematic tradiționalist rămîne dominant și în *Biografii sentimentale* (1965), numai atitudinea poetică începe să fie mai detașată și imaginația mai bogată. Evocările (părinții, frații, colindele Ardealului, peisajele industriale, apele țării...) sînt slabe reportaje elegiace. Mai multă poezie există în reveriile cîmpești, în bocetele stinse în fața bătrînelor sălcii de pe Mureș sau în vibrația acestor stanțe marine :

„În toamnă te-am văzut, și-n primăvară,
Felina mea cu trup fluid și tandru,
Veneai de nu știu unde și spălai
Picioarele acestei țări, bronzate.
Și plin de amintiri, a doua oară,
La țărnul tău rămas-am, singuratic,
Sub ploile de glasuri ce cădeau
Din gușa pescărușilor, pe valuri.
Spuneam cuvinte... Cine să m-audă ?
Și le rosteam încet, cu bunătate : Adu-mi
Arome tari de alge. Deslușește-mi
Mirajul ce mă face să te caut
Cu-adorarea neofitului. Arată-mi
De ce în preajmă-ți simt că pot privi
Mai mult, spre adîncimile din mine.“

De-abia în *Strada Vîntului* (1968) poemul se leapădă de mărunta anecdotică și temperează descripția. Un prim semn de alarmă pentru spirit : sentimentul trecerii :

„Iată, vîrsta voastră intră-n declin.
Se stinge carnația. Surisul devine albastru

.
E o tristețe aceasta, a vrajei care s-a rupt,
A tinereții fără-ntoarcere...
.

scrie cu îngrijorare poetul despre iubitele de altădată. A doua temă este aceea, îmbrățișată de toți poeții de la *Steaua*, a comuniunii cu forțele universului vegetal. Panismul lui Blaga este

tradus în mici poeme ce stau la jumătatea drumului între reflecție și emoția directă. Tipică pentru lirismul cenzurat al lui Gurghianu este această *Rugă* :

„Umple-mă, toamnă, cu soarele tău —
Ia forța copacilor și toarnă-mi-o-n vine
N-o lăsa să se scurgă-n pământ
Cînd eu, alesul lui Dumnezeu,
Mă tîngui pe dealuri streine.

Fața de la miazănoapte mi-o-ntorc
Să nu se deprindă cu umbra prea mare,
Cu mușchiul, cu pietrele verzi
Ori cu somnul ; cu prematura iernilor
îmbrățișare.

Spală-mi ochii cu apele Dobrogei
Ca să am viziunea timpurilor ce mă zidiră,
Ascute-mi auzul ca să pot asculta
Acel sunet de daltă
Lovind în piatra statuilor antice.

Întregește-mă-ncet, fibră cu fibră
Ca să pot cînta pînă-n seară
Neostenit chiar dacă febra mă-ncearcă,
Chiar dacă-mi pare mai palidă
Aura soarelui.“

din care toate formele tradiționale de seducție lirică au fost îndepărtate. Rămîne o poezie fără culoare și fără muzică, hotărîtă să prindă și să purifice fluidele realului. Simțurile nu percep direct lucrurile. Poezia este un gest, este o mirare, o interogație, este transcrierea unei stări de spirit care vrea să acopere și, la rigoare, să elimine, starea de suflet care-o însoțește în chip curent. Poemul nu vorbește, atunci, de lucruri, ci de „esența lucrurilor“, nu de sentimentul singurătății, așa de răspîndit și, în fond, atît de favorabil poeziei *leneșe*, ci de „vina prea mare-a singurătății“... Toate acestea într-o confesiune despre singurătatea mîndră a poetului în *cetate* și despre puterea poeziei (reminiscente ale mitului orfic !) de a prinde și a modifica esența lucrurilor :

„Seară verde, coboară peste mine din nou
Ca să mă pot adînci în vina prea mare-a singurătății ;

ca iarăși și iarăși să am imaginare-nțîniri
și proaspete revelații
și de fiecare dată să cred că mi-am lepădat vîrsta
și că umblu prin lume ca un vrăjitor
care schimbă c-o șoaptă esența tuturor lucrurilor.

Îmi voi trage o glugă pe ochi
și voi rătăci astfel prin cetate.“

S-a vorbit, în legătură cu poezia din *Temperatura cuvintelor* (1972) de o influență a noului suprarealism asupra lui Aurel Gurghianu. Dar cît de suprarealiste pot fi aceste versuri discursive ? :

„Viața lui Apolodor din Damasc
nu necesită multe comentarii.
Grecul avea — între altele — boala de-a construi poduri
prin care să rămînă-n Istorie.
De aceea cred că purta pisici pe umăr,
curbate, cu ochi fosforescenți
care să vadă-n adînc.“

Imaginea insolită a pisicilor curbate ce stau pe umerii arhitectului este cu totul nevinovată. Poemele sînt doar mai inventive, mai livrești și cu un ritm mai alert decît cele de pînă acum :

„E primăvară și plouă
plouă în strada Salcîmilor,
plouă peste surîsul amar.
Plouă pe ciuful meu alb,
pe mîna ta ca o scoică
din care beau ploaia,
plouă pe ochii tăi care-au plîns
obosiți de prea mult studiu.
Plouă pe spaima singurătății,
pe gura dorită.
Plouă pe vid.
Trimite-mi dacă poți un semn.“

În acest stil de reverie și de sentimentalitate ironică sînt scrise versurile din *Poarta cu săgeți* (1972), *Curenții de seară* (1976), *Orele și umbra* (1980) și *Numărați caii amurgului* (1982), cărțile cele mai bune ale lui Aurel Gurghianu. Poetul își construiește, acum, o efigie, foarte asemănătoare cu aceea pro-

pusă de Baconsky. El este „somnambulul Istoriei“ ce rătăcește prin *Cetate* și aude bătaia marilor ritmuri ale universului. E multă gravitate și convingere în aceste poeme, dar este și o detașare, o ironie simpatică de om citit, hîrșit de viață și melancolizat de vîrstă. El scrie despre *diminețile sacrale* și, într-o criptogramă, despre „binecunoscutul pistil al întoarcerii în vară“ sau despre exodul carelor în cîmpia Ardealului (motiv pe care îl aflăm și la Aurel Rău), dar mai pregnante sînt micile poeme sentimentale și erudite, cu o imaginație ce iese din tradiționala cumînțenie, ca în această falsă stampă medievală :

În primele zile de mai
ieși Nicoletta, dulce valkirie
să-nnebunească burgul bătrîn.
(De fapt, ea nu-și dădea seama de-aceasta.)
Ținea în mină tija unei lalele
și fără să vadă pe nimeni
împrăștia o subtilă otravă de jad.

La trecerea ei
cîțiva se sprijiniră de ziduri
loviți de-o ne-nțeleasă lingoare
și stăteau fără sînge.
Trupul ei de lujer înalt
își purta blestemul lui sfînt prin *Cetate*.”

În ultimele poeme publicate de Aurel Gurghianu apare o nuanță ludică, sub influența, probabil, a poeziei mai tinere interesate mult de măști și de efectele parodicului. Poetul clujan este prudent și mereu bonom, afectuos în nevinovatele lui insolente. O Malvină se leagănă pe Majestic „printre oase albe de focă“, iar poetul privește prin ochean la *Arhetipul* „ce trece ca un consul orb“. Unele versuri sînt de o remarcabilă vivacitate :

„Pun cravata la gîtul copacului
dar mă strîng ațele dracului
și mă depun sub podul de piatră
pe unde curge apa mulatră.

Cu zorii voi veni acasă
cînd larma acută se-ndeasă
și-mi toarnă pe trup o carcasă.

Voi crede că mă-ntorc din Ierihon
fugit de sub ziduri ca un poltron
cu trîmbițele-ascunse sub palton.

Am pe față negru de fum
de la cuptoarele din Nostra-Room.“

În *Orele și umbra* poezia revine la simbolurile serioase și la tonalitatea ei obișnuită. Orele sînt calme în poemele de aici, iar umbrele dau lucrurilor o vagă notă de mister. Spațiul acestei luminoase melancolii este orașul. Poetul a părăsit șesurile aromitoare, în calea lui ies, acum, statuile. Poartă, e drept, în buzunar o „sămînță cu aripi“, luată de pe „Muntele Sfînt al Nopții“, dar reveriile lui nu se întorc spre lumea bucolică. Sămînța cu aripi amintește de Blaga (cel din postume), ca și imaginea *Cercului* căruia i se supune totul :

„despărțirea și timpul
învierea și golul.“

Aurel Gurghianu îndeapărtează însă ceremonialul metafizic, imaginația lui se mișcă în cadrele unei mici poeme în care, intrînd, lucrurile își pierd forța de jubilație, vitalitatea dezordonată. Poetul cultivă *vagul*, *întomnatul*, *tirziul* din ele și vrea să prindă în versurile desfăcute de orice ornamentație lirică zvonul profunzimilor.

„E vremea poemelor sugerate de liniști“

zice autorul într-un vers cu valoare programatică. Notația e foarte aproape de banalitatea prozei, doar un accent, o mișcare abia vizibilă a frazei înviorează asemenea calme reflecții :

„Leul prin gura lui împroașcă apă
Și-un pui de brad se lecuiește-n somn.
Rotiți-vă, fecioare fără nume.
Călciul vostru sîngeră-n apus.

Mărgelele de sticlă sună-n stropii
Care se sparg cu pocnete pe sîni.
Deasupra aerul e mineral, Și berze
Pășesc pe el cu șoareci în plisc.
Sătenii își ascund sub barbă vîrsta
Călări pe caii murgi, sculptați în lemn.
Se fierb în Crucea zilei mere acre.
Auzi o spadă filfiind pe sus

Ea taie-n stîncă semne de-ntrebare
Apoi se-așază-n palmă de copil.
Și micul om se-ndreaptă către munte
Să ispitească împietritul Sfinx.“

Oră, poemul din care am citat, cuprinde, totuși, simboluri mai abstracte și are un ton mai hotărît liric decît altele. Gurghianu iese uneori din starea de discreție și introduce în poem imagini, nu zic mai violente, dar oricum, neobișnuite pentru spiritul lui eminentamente potolit. Într-o *Himeră montană* dăm peste „cai [care] rod luna muntelui roșu“, în alt poem (*Așteptînd*) „obrazul lumii s-a umplut de lepră“, în *Ielele* „Ioan cel sărac“ are urechile „arse de înțelepciune“... iar într-un scurt și frumos poem elegiac (*Mergi*) dăm peste acest imagism îndrăzneț:

Nici cai nu mai sboară peste acoperișuri,
numai luna cu urechile ei de vulpe
iese din cortul norilor ca o vivandieră.

Există în poemele lui Gurghianu și tendința de a mitiza după exemplul lui Blaga locurile comune, cu acel sentiment că privirea poeziei poate transforma orice noțiune într-un mare simbol. Unele imagini le înțelegem, altele nu. Cine este, de pildă, și ce semnifică „pasărea Ioan“, cea cu „mîndru cioc“ ? Poemul este dedicat lui Ioan Alexandru, dar îmi este greu să leg imaginile dinainte de numele lui. Asemenea notații și altele (*Felinarul și ceața, Musafirul de seară, Badinerie, Intimitate...*) îmi par lipsite de expresivitate, chiar dacă lipsa deliberată de expresie pregnantă poate constitui un stil în poezie. Îl prefer pe Aurel Gurghianu într-o notație mai bine articulată, aceea, de pildă, de la începutul poetului *Alonjă* :

Îmi place noaptea
câci e atleta nebunilor
c-o grenadă de aur în dinți...

sau versurile în care ideile sar dincolo de umbra lucrurilor :

„Rostul meu ar fi să vă scutur puțin
pereți octogonali
groși, lucizi,
închizîndu-mă în formula voastră
geometrică.

Dacă voi avea timp
 voi bate cuie în carnea de piatră,
 locuri pentru nenumărate oglinzi :
 convexe, concave,
 în care-ți poți vedea chipul
 gambele și rotula
 în splendida lor diformitate
 așa cum au gândit-o niște zei urși
 pe când eram doar Logos,
 crîmpeie de idei abstracte.
 Dar mă adun
 și-mi pipăi ochii, fruntea
 și venele cu sînge tot mai gros.
 Mă uit în jur și fac o temenea
 apoi vă mîngîi ziduri ne-ndurate
 singur rizind de strîmbătura mea.“

Volumul *Numărați caii amurgului* nu aduce o modificare a lirismului dominant, în continuare, de ideea trecerii și de imaginea lucrurilor care *întomnează* în micul și marele univers :

Aud cum se rup norii,
 cum crește oul în păsări,
 cum fierul îmbătrînește,
 cum se-nnegrește țărina —
 aud cum asudă oglinda,
 cum masca-și tocește surisul,
 cum ochiul își schimbă culoarea,
 cum părul se face de iarbă —
 aud cum se-ntinde girafa
 să ne pască pușin.

Gurgheanu face și acum o poezie a micului fapt cotidian (trecerea pe stradă a unui ciine stingher, despărțirea de veverița Mariana, tusea veteranului de pe strada Colinelor, veghea studentei de pe strada Urania, pocnetul fasolei), o poezie de o grație a simplității, evazivă și nostalgică, uneori agitată (la suprafața versurilor) și plină de taină :

„În aerul cu-aromă de oțet
 un claun bate într-al lumii gong
 și iată, lin plutește peste culmi
 suflat în aur, capul lui Armstrong.

Caii-și ciulesc urechile-nfricați.
Ascultă primul geamăt de trompetă.
Capsule albe, clăile de fîn
țișnesc spre cer cu șuier de rachetă.

Închideți ochii. Așteptați așa
cît timp un vraci în peștera din stîncă
pisează plante să putem visa
cum caij rup din lună și-o mănîncă.“

Aurel Gurghianu a publicat și două cărți de memorii (*Te-reza și alte confesiuni*, 1978 ; *Carnet*, 1981), un jurnal, în fapt, interesant în măsura în care aduce amănunte despre viața so-lidarului grup poetic de la Cluj.

AUREL RĂU

Traducătorul lui Machado, Seferis și Saint-John Perse în limba română, Aurel Rău (n. 1930), este un spirit elegiac pe care cultura și voința de modernitate l-au ajutat să-și depășească datele temperamentale și să se despartă de bucolismul inițial. El și-a schimbat orchestrația lirică pe măsură ce și-a modificat modul de a gândi poezia. Primele poeme publicate (*Mesteacănul*, 1953 ; *Focurile sacre*, 1956) sînt în stilul anecdotic și maniheistic aproape general în epocă. Aurel Rău versifică fapte cotidiene și scrie balade, imnuri, pamflete pe teme curente. Un fragment din *Cvîntul lui Blag Zenobie* :

„Lup viclean și ucigaș
Pielea oii o-mbrăcași
Hoț de codru ! Și prin noapte
Te cunoaștem după pași
Cui ai dat tu băutură
De ți-a scris pămînt puțin ?
Mijlocaș ! Tu, stîrpitură,
Tu te poți spăla cu vin !“

Ca și A. E. Baconsky și alți poeți lucizi, Aurel Rău a ironizat cu un ceas mai devreme asemenea cronici rimate. Vagi urme din Bacovia întîlnim în unele notații ce au un mai pronunțat caracter senzorial :

„Plouă pe străzi, plouă cu liniște rară,
Străzile cîntă ca un pian.
O, început, soare, tresărire, elan
Și tu, primăvară. Fără liman
Setea de-a fi crește cu ploaia de-afară
Ca un pian sufletu-mi se înfioară
Pe care cosmosul cîntă cu mîini de titan“...

Cu volumele *Unde apele vorbesc cu pământul* (1960) și *Jocul de-a stelele* (1963), poezia începe să se lepede de epică și de solemnitatea muzicii goale. Aurel Rău *subiectivizează* pastelul și cerebralizează notația. Cultivă un soi de impresionism liric, un „panism“ stilizat, coborât la senzații. Dintr-o speță obiectivă, pastelul modern tinde să devină o *pură viziune*. „Pentru prima dată — zice Jean Pierre Richard referindu-se la acest proces provocat de Rimbaud — lucrurile se prezintă în nuditatea lor evidentă și în strălucirea liricii lor“... Mai trebuie spus că, în secolul nostru, peisajul tinde să devină în lirică mai mult o *stare de spirit* și mai puțin o *stare de suflet*... Aurel Rău oscilează încă între reportajul liric și poezia de notație senzorială. Caută în chip programatic în ambele cazuri limbajul simplu, denotativ. O temă veche (transhumanța țărănească) este tratată printr-o succesiune de propozițiuni ostentativ prozaice :

„Tata se duce în cîmpia Ardealului
lasă în urmă cortegiile de munți,
lasă în urmă grija ogoarelor.
Prinde la căruță cai negri
și în ritmul domol al roților sub povară
coboară spre cîmpia Ardealului.“

capabile, totuși, să dea un sentiment de gravitate și de ceremonie în univers. Orbirea bunicului are consecințe asupra cosmosului : se întunecă o lume (lumea copilăriei), se tulbură mersul anotimpurilor :

„Asta-nseamnă că vîntul venind peste cîmpie,
Unde a scuturat petalele perilor sălbatici
Și a bătut în porțile de lemn din mai multe sate
Spre a stîrni moriștile cu zvon de bondar cînit,
Nu mai înclină în largi amurguri
Lungile trîmbe de fum spre nord.

Asta-nseamnă că verile toate, cari vor veni,
Iernile toate cu săniș zburînd năpraznic,
Fagii din marginea zării și zvelții mesteceni,
Repetînd prin ani toate undele curcubeului
Și făcînd sufletul să tresară de-atîtea ori
Cu gîndul la pluguri, la seceri, la timp de coasă —
Nu mai răsar din țărîină și din azur,
Sînt mereu albastre și-amestecate.“

Se remarcă fără dificultate că fondul tradiționalist a rămas în poem, numai atitudinea față de teme este alta. Discursul se de-liricizează progresiv pe măsură ce mijloacele solemne de incantație sînt abandonate. Un program și o experiență ce au reprezentat, negreșit, în epocă un progres. Spre a ajunge la o modernitate mai plină și mai profundă, poezia română trebuia să înceapă prin a scoate limbajul de sub tirania clișeeilor. Poezia este de multe ori sacrificată în această salutară acțiune. Poemele de început ale lui Rău nu mai satisfac azi integral în simplitatea lor demonstrativă și poetul însuși le-a eliminat mai tîrziu cînd a făcut o selecție mai riguroasă din tot ceea ce a scris (*Versuri*, 1982). El ordonează altfel poemele din *Stampe* (1964), *Pe înaltele reliefuri* (1968), *Turn cu ceas* (1971), *False proze* (1972), *Zei asediați* (1972), *Micropoeme și alte poezii* (1975), *Cuvînte deasupra vămii* (1976), *Septentrion* (1980) și publică versurile pe care le-a ținut pînă acum în sertar.

Primele acorduri lirice (1947—1949), în vers cantabil, sînt violent blagiene : „veri pline de veac“, „nopti pline de duh“, ape ce „iscă neptunice șoapte“, plînsul codrilor, ruperea zăgazarilor cerului, vietăți ce se retrag tulburate în ascunzători și lasă urme pe zăpadă, tulnice, în fine, care mugesc spre apus. Cîte-o vastă abstracțiune („lumile țineau sfat cu casele satului“ sau „satul, în seculare rugăciuni adîncit“) anunță pe pastelistul de mai tîrziu care spiritualizează emoția în fața lucrurilor. „Tristeți de bronz“ risipite pe pajiști sugerează alte lecturi și alte modele lirice. Trebuie să spunem că Aurel Rău le-a păstrat pe amîndouă. Din versurile publicate între 1949—1955, autorul n-a mai selectat acum decît o baladă (*Balada cu Miron Prîsăcaru*) și cîteva catrene epice. Un vers : „șușoteau brîndușele pe plai“ din balada citată sugerează stilul și calitatea notației de atunci. Celelalte poeme sînt însă serioase și arată un poet hotărît deja să spargă coerența descripției și să strice muzicalitatea pastelului. *Grădinarul* este, desigur, în linie blagiană, însă notația este mai concretă, obiectele nu se deschid încă spre mituri. Cîte-un strigăt, o imagine plac și azi :

„Octombrie ! Ți-amintești cum a zvicnit
Vestirea lui, roșind pāduri și ape ?“

sau

„Ținutul se-nvelise în nori ca într-un șal
Jilav plutea un aer greu, ca după ploaie.“

G. Călinescu descoperea în 1959 la tînărul poet „o vibrație discretă la solemnitățile naturii“. Criticul observa și tendința de a pune „așezămintele industriale [...] într-o situație patetică față de fenomenele geologice și vegetale“. Vibrația discretă a rămas, situația patetică a dispărut. Cînd supraviețuiește, totuși, în poem, ea pare cu desăvîrșire învechită. Nu este, în fond, numai stilul lui Aurel Rău. Este stilul unei epoci care, în plan literar, încearcă să susțină o realitate de tip citadin printr-o sensibilitate de tip bucolic. Aurel Rău mi se pare autentic ca poet în notațiile care sugerează o stare confuză a naturii, o îndeterminare plină de sensuri în sfera realului. Cînd scrie (în *Floarea de colț*) :

„în pacea severei lumini
în aspra tăcere din veacuri“

notația devine mai abstractă și mai profundă. Cînd se ține aproape de eveniment, ea cade în cronică absurdă :

„Boieru înhamă o mîță neagră
și suie-n telegă.
Și fuge
la deal și la vale.
Fuge
Cu soața-i betegă.“

Poemele din ciclul *Memoria lucrurilor* (1952—1960) sînt la origine *reportaje lirice* : notații, adeseori în stil mitologizant, despre *așezămintele industriale*. Citite azi, multe dintre ele lasă o impresie bizară (*Fumurile fabricii de ciment*, *Suflătorii de sticlă*, *Ceata*) de grandoare silnică și patetism gol. Aurel Rău salvează uneori asemenea schițe prin evaziunea spre mituri. În mijlocul unui poem descriptiv, el introduce două versuri care sparg orizontul notației realiste și tulbură tonul prea solemn al versurilor :

„E o grozavă boală cu prevestiri de moarte ?
Și singele de tauri stropește lutul brun“...

Poetul este mereu atent la „misterul adîncimii și-al naltului mister“, dar nu știe totdeauna (în ciclurile din această perioadă) să le armonizeze în chip convingător cu celelalte imagini, mai brutale, ieșite din observarea directă a realului. Sînt mai au-

tentice poemele care înregistrează o vagă melancolie citită în sunetul vesperal al clopotelor :

„În codri răzlețite, fără de timp, sihastre
Ele-și vorbesc prin surde clopotnițe-n amurg
Și-o-ngrijorare-s clopotele care curg...
Trec înspre turle umbre mari și-albastre.“

Aurel Rău e sensibil mai puțin la dezlănțuirile unei geologii sălbatice, ochiul lui melancolizat descoperă mai degrabă semnele modeste ale trecerii și ale miracolului naturii : un mesteacăn „plin de lumină“, curgeri de „iazuri coclite, în somn cenușiu“, foșnirea trestiei, vaga melancolie „a privirilor duse în infinit“, lanul care-și „zornăie monedele“, „vîntul vinețiu al inserării“... Într-un poem dedicat lui Brâncuși, descoperim ideea acestei arte poetice :

„orice gîndire sau formulare este incompletă
Starea de cîntec se țese lin.“

Acesta-i și sentimentul pe care îl avem la lectura poemelor : o pregătire lentă a cîntecului, teama mereu de confesiunile prea brutale, o voință frumoasă de contemplație și un efort de a privi banalitatea existenței din perspectiva cosmicului. Acel principiu poetic enunțat de Novalis, după care lirismul echivalează cu „ridicarea la putere“ a detaliului, revine și în poemele lipsite, voit, de culoare ale lui Aurel Rău. Puterea lor de sugestie trebuie căutată în limbajul simplu, sărac, dar nici atît de simplu și nici atît de sărac încît să nu ne dăm seama că autorul l-a desenat astfel. Aleg un poem reprezentativ pentru acest tip de poezie care ocolește metafora provocatoare. Se cheamă, după o sugestie din Blaga, *Mă încredințez universalei prefaceri*, și se deschide cu un motto din Bacovia : „aud materia“... E o contemplare de sus a vegetalului, un cîntec lin și cu premeditare lipsit de fervoare al prefacerilor obscure și al legăturilor misterioase dintre lucruri. O filosofie discretă pătrunde în peisaj, un spirit livresc își supraveghează emoțiile în fața plenitudinii și vastității naturii :

„Plouă primar și letargic mereu...
Mă încredințez universalei prefaceri.
Ca niște panglici albastre și verzi

(Cald te-nfăsoară și-n ele te pierzi)
Plouă primar peste apele bălților
Cu noi împletiri și desfaceri.

E însăși viața ce-nvinge aici
Fără oprire și-ntoarcere.
E facerea lumii — în cercuri mici
De vârste dezbracă-te !
Și ascultă, ascultă cum lent dăltuiește,
Cum rîde plîngînd și cum plînge rîzînd
Materia care lucrează, gîndește,
Găsește și iar rătăcește gemînd !
Soarele-n haos abia se zărește.

Sînt grinduri ce n-au mai rodit de demult.
Cu pași de mistreți și cu sălcii cu iască,
Sînt ogoare mai vechi ce pâlcesc în amurg
Cu holde-nspicate ?
Pătrundă-le plin, zgomotînd le-nvelească
Apele-n veci clătinate !"

Sînt, în fapt, trei nivele, trei stiluri lirice în poezia lui Aurel Rău : unul patetic și epic, complet demodat, altul care împacă poezia de notație cu reflecția și, în fine, în *Micro-poeme*, *Septentrion* și ciclul inedit *În lungul țărmlui* (din volumul antologic *Versuri*), notația se concentrează, devenind chiar aforistică. Nu se schimbă sensibilitatea și nici nu dispar obsesiile poetului, se modifică doar limbajul și se deschide spațiul poeziei. Dintr-o cronică a lumii vegetale, poezia devine o cronică a stărilor de spirit sau, cum spun unii dintre comentatorii poetului : un amestec „de spirit epigramatic și bufonerie stilizată“ (Petru Poartă), o „desfășurare fastuos barocă“ (Mircea Iorgulescu). Limbajul este, în orice caz, sarcastic, poemul se rupe urmînd dezordinea ritmurilor interioare și se încheie deseori prin sugestia unei calculate indeterminări. Iată o *comuniune* care pune în acord perceperea lumii florale cu nașterea discursului liric (o temă nouă la Aurel Rău) :

„Florile dalbe... Și roșii și galbene
Cîntă prin asfințitul de primăvară îngîndurate.
Se dăruie vîntului, droaie, petalele ;
iar gliilor, fructele. Ca sîmburi mărunți enormi
vezi sfere cerești strălucînd în sintaxa ploii.
Consoane țîn partea frunzelor.“

Al doilea nivel (stil) n-a dispărut din poezie, este doar trecut printr-o scriitură mai complicată, mai hotărâtă, parcă, să înregistreze simbolurile fundamentale în versuri cu o bătaie mai scurtă și o viteză mai mare.

„Omul care săpa în grădină
a murit, a murit
Primăvară de primăvară săpa
în grădina lui sub fereastra mea
Iau eu văzându-l știam
că în curînd voi fi fericit
Îi era primăverii vestitor
înaintea cocorilor
Apăsat de hîrleț și trebăluind
din zori; zilei în zorii lunii
mult mă făcea să-i invidiez
pe oamenii acțiunii
Ca un Argus era pentru păsări
pe care nu le înțelegea
dar îl dădeau gata florile
Acum vîntul de miazăzi
de sub geamul meu s-a oprit
Nici un cireș, nici un păr
nici un prun nu-i înflorit
să-i stea-n jurul casei la căpătii
ca niște mari luminări aprinse
Pe straturi chiar și zăpada
e veche de zece zile cînd el avea
semne dinspre pămînt
Își spunea socotesc
că iarna va fi scurtă
Bine-ar fi fost să-și fi spus așa
mi-ar fi mai ușor să trăiesc
Cum ultima noapte și-o petrece
într-o odaie negreșit rece și cu o stofă
neagră peste oglindă
somnia nu vrea să cuprindă
nici de formă
Fă-i că-i pensionar
dacă nu o jumătate un sfert de normă
Doamne
în rai
ca grădinar.“

Aurel Rău a scris și frumoase acuarele marine și câteva remarcabile poeme heladice. Nu pot cita decît o inspirată schiță grecească (*Asclepion*) în tonuri clasice :

„Aici izvoare sacre încă sună.
Bolnavi veniți pe mare-aduc prinos.
Ion Pillat, iau toana ta drept bună.
Mă-nchin smerit luminii mari din Cos.

Pe zece drahme pot să duc la gură
Acest cleștar fluid trimis de zeu.
Sînt munții-n zori. Și stanța mea impură
Urcînd, e-n școli la odă în Alceu.

Clădim altare ca și-atunci nădejdi
Și frumuseții îi cioplim statui
Dar drumu-ales foiește de primejdii.
Cunosc la cotituri flecari destui.

Un rug de portocali pe rod, sub focul
Țișnit din Halicarnas, îți aprind.
Tămăduim cît stă-n puteri ; știi, locul,
de mii de ani, și el e suferind.

Ci de crezut eu cred. Cu prețul sfadei
De rime-arhee, scut stau, neclintit.
Sticlească, dar coloanele Eladei,
O clipă pentru neofitul scit !“

În sfera inspirației sale și cu un stil care a lovit, într-un moment necesar, în prejudecățile poeziei tradiționaliste, Aurel Rău este un poet reprezentativ pentru *noua sinteză a simplității*.

PETRE STOICA

Neacceptat de la început de critică, Petre Stoica a făcut multă vreme (debut în 1957) o poezie voit simplă și discursivă în mai vechea manieră a poeziei „de notație“, cu un sentiment de neîncredere în formele solemne, întâlnit și la suprarealiștii de felul lui Robert Desnos. Aceștia au adus lucrurile comune în poem și au descoperit metafizica banalității. Metafora suferă o deplasare spre concret și versul se leapădă de podoabele retoricii tradiționale. De la *imagea-mit* se ajunge la *imagea-obiect*, cu efectul de a implica poemul în mișcarea simplă a realului și de a-l face să respire mai adânc parfumurile vieții de fiecare zi. Petre Stoica evită însă dicteul automatic și face o poezie coerentă, deductivă, sugerînd, după caz, gravitate în fața cosmosului mic sau ironie afectuoasă pentru elementele derizorii. Există o poetică aici și ea tinde să boicoteze teme mari de inspirație :

„nu scriu poeme cu substrat hegelian
nu scriu poeme înaripate de mitologie grecească
nu scriu poeme despre coapsele femeilor din provincie care iubesc poezia
subtilă
nu scriu poeme despre nemurire și despre gloria celor rămași în bezna
piramidelor
nu scriu poeme care să permită speculații absurde
nu scriu poeme cu rime tocite ca roțițele din Roskopful bunicului
• • • • •
scriu despre iepuri și anotimpuri
scriu despre riia de pe limba mareșalului
scriu despre măreția frunzelor de varză creață...“

Primele plachete de versuri (*Poeme*, 1957 ; *Pietre kilometrice*, 1963) au un caracter experimental și, într-o selecție de mai târziu (*Orgoliul*, 1970), poetul n-a reținut decît cîteva piese

din această fază. Sînt însemnări directe, pe temele curente ale epocii, dar fără patetismul, emfaza care bîntuiau în poezia de atunci :

„Cîteodată sint trist ca un țârm spre care
nu se îndreaptă corăbii

Orele trec grave ca luna pe cer
Storurile, imense pleoape, se trag peste

geamuri“...

derutînd critica prin programaticul lor prozaism. Petre Stoica are în mișcarea de înnoire de la *Steaua* spațiul și tonul lui. E un spirit elegiac („un melancolic care ricanează“ — zice Valeriu Cristea), ușor iritabil, hotărît să aducă în poezie lucrurile și stările fără poezie : tristețea unei femei tinere care întinde rufe pe frînghia subțire, oboseala rugbiștilor care părăsesc stadionul, liniștea grilajelor vechi și a zidurilor roșii, rezonanța de orgă a ploii printre frunzele sfeclei de zahăr... Poate ieși o poezie substanțială din valorizarea acestui univers banal ? Iată ce întrebă, mai mult tăgăduitor și retoric, comentatorii. Poate, desigur, dacă poetul știe să transforme lucrurile umile în simboluri. Un discret lirism se simte în notațiile mai acute ce surprind rotirea cosmică și melancoliile vîrstei :

„Ziua piere prea repede, fără cîntec de greieri,
fără suspinul roții de la fîntînă... Și iată,
focul se ivește în față sau poate e numai
inima verii ce-și aruncă ultima umbră
peste cîmpurile în ceață viorie.. Acolo
un bătrîn frumos își încălzește miinile reci
și ar vrea să spună drumețului întîrziat
întîmplările minunate ce treptat se nasc
în gîndul lui... Dar odată cu focul sau inima verii
adoarme tăcut — și în vis pe-un cal ruginiu
gonește îndărăt spre tinerețea pe care
acum și-ar trăi-o altfel...“

Cu *Miracole* (1966), *Alte poeme* (1967), *Arheologie blîndă* (1968), *Melancolii inocente* (1969) poemul, lipsit în continuare de strălucire formală, își află temele și își fixează într-o oarecare măsură stilul pînă aici oscilant între descripție și notarea ne-transfigurată a emoțiilor sociale. Talentul poetului (care a depus, paralel, și o muncă benedictină de traducător, îndeosebi din poezia germană) se va revela însă integral după 1970 cînd pu-

blică *O casetă cu șerpi, Sufletul obiectelor* și celelalte poeme care arată plenitudinea vocii și originalitatea universului liric. Sint însă câteva poeme remarcabile și în cărțile anterioare. Tristețea duminicală din lirica simboलिष्टilor este sugerată acum prin mijloace ne-muzicale :

„Duminici cu prăjitură cu mac
și degete năclăite de miere,
cu muște agonizînd
între geamuri orbite de praf,

duminici cu drumuri la cimitir
(după-amiază, la ore de jar
cînd pînă și morții-n adînc
gemeau însetați) —

duminici
cu vizite la mătușa noastră
(fecioară la cincizeci de ani),
capul mătușii era un cactus bolnav
dar ea ne iubea cu adevărat,

duminici cu flaut și contrabas,
cu pietricele în pantofii strîmți,
cu creștetul prins în menghina soarelui
și cu o palmă tunînd după ceafă...”

și tot astfel senzația de suspendare între două anotimpuri, de plutire în somn și de evaporare :

„Ore incerte
între vară și toamnă,
cînd sufletul ar vrea
să fie sus, cu o pană de vultur,
dar inima strigă
dorindu-se răstîgnită
pe cruce de femeie.
Apoi vine noaptea
și trupul plutește în somn,
corabie condusă calm
de busola stelelor.”

Un ciclu este dedicat „cu dragoste” marelui Hesiod, un alt poem lui Rousseau—Vameșul „cu stimă și considerație”, roadele pămîntului primesc ca la Anton Pann și Voronca atribute

omenești, în latură, e drept, mai mult erotică : pepenii verzi au netezimi de coapse femeiești, merele au rotunjimea și tăria sînilor Dianei (Diana, probabil, mitologică). Lipsește nota moralizatoare, lipsește și deliranta senzorialitate din *Ulisse* în această pioasă laudă a legumelor și a tihnei casnice :

„O, în cartofi
așteaptă cel mai dulce parfum ;
seara, cînd mi-i fierbe soția
bucătăria plutește
corabie plină cu flori de la tropice.

În felinarele ardeilor
soarele aruncase
cite-o flacără, să ardă sublim
pe masă, lingă pîine și vin.

Mărire, pătlăgelei, mărire !
În auriul ceas de amiază
așezată pe ziarul pavatorului
întrece-n strălucire și sorii.

Alune și nuci și migdale..
Scot din sac un pumn și-l arunc
pe acoperișele lumii, pînă tîrziu
s-aud în mine murmurul sfînt
de pace tomnatecă...“.

În *Arheologie blîndă* și alte poeme Petre Stoica reconstituie universul copilăriei într-un Banat imaginar ce a intrat, cu o notă mai acut fantastică, și în proza lui Sorin Titel. E redusă și aici nota de sentimentalitate, prezentarea este făcută într-un limbaj fără culoare, metaforele sînt izgonite din discursul ce se bizuie, ca în tot ceea ce scrie Petre Stoica, pe puterea elementelor comune de a sugera o semnificație a realului. Gravura unui vechi tîrg :

„Ah, cai furtunoși sau resemnați, cai de plug,
mîngîiați pe bot, căutați pe-ndelete la dinți,
cai goniți în cerc să se vadă că nu sînt bolnavi,
și armăsarul ridicat în două picioare subțiri
arătîndu-și pintecul argintiu cu pale de foc —
și nebunul privea mîngîind nevăzute obiecte,

copilul plîngea îngrozit, uneori asculta
melodia flaşnetei, monotonă ca zilele verii
ce-aveau să nu mai revină vreodată —
ah, și planetele papagalului nu spuneau niciodată nimic
despre viața celor îngenuncheați cu pălăria în față,
ale celor lungiți ca reptilele, veșnic cerînd
banul coclit de sudoarea din palmă...”

Poezia tinde să fie cronologia unei existențe cu evenimentele
și stările ei de Miercuri și Vineri. O masă abandonată și un
pahar răsturnat pot constitui materia unui *poem umil* :

„O masă părăsită
paharul răsturnat
pete de vin
Doamne cineva a plîns
cineva s-a gîndit la moarte
cineva— poate chiar eu“

Există în aceste *melancolii inocente*, cum le zice poetul, o
notă de solidaritate cu ramura obscură a lumii, un franciscanism
din care a fost îndepărtată nota de măreție cosmică prezentă la
Arghezi. Lucrurile modeste nu comunică în alt tărîm, în calea
lor nu stă nici o metafizică, dar trista lor mediocritate poate fi
un semn :

„dar flori de hîrtie stau părăsite pe dulapul spălătoresei
plîng în tăcere printre cutiuțe pătate de muște
zadarnic așteaptă o mîngîiere — ‘agonizează
lîngă ceasul deșteptător care nu mai deșteaptă nimic

și sfinte-s buchetele din geamul cu amurg
unde o femeie visează încă să se mărite și
timpul o privește cu ochi de cărbuni
și ea nu știe că-i albă demult

din cite răni plînge lumea !“

Odată cu *O casetă cu șerpi* și cu cele aproximativ zece vo-
lume care urmează poezia lui Petre Stoica devine mai enigma-
tică și mai sarcastică. Notația e mai agresivă și locul melancoliei
în fața lucrurilor ce pier e luat de o stare existențială mai
acută :

„Plouă argintiu și toate se innegresc
și lemnul crucii și chipul tău de fecioară
perdeaua atîrnînd afară putrezește — e steag
de doliu albinele au băut polen otrăvit
vine seara cu lumini de mucegai și rugină
cresc negri bureți pe indicatoarele drumurilor
și bijbiind intrăm deodată în somn
ploaia ne întunecă pînă și stelele din vis
dormim îmbrățișați ca să nu rătăcim
și cînd ne trezim e iarnă de mult
memoria noastră neagră naște pietre albe
ești încă tu și foarte palidă mă întrebi
de ce acum“

Petre Stoica începe să-și construiască o biografie simpatică de boem citadin și mic fermier de cîmpie, crescător de iepuri și cultivator de legume. Nu-și părăsește temele și nici stilul, însă temele își fabrică, acum, o retorică mai adecvată. Discursul liric pare, în orice caz, mai concentrat și ritmul notațiilor este mai iute. Poetul renunță la propozițiile explicative și tristețile lui iau forme sarcastice. O ramură îndepărtată a expresionismului de tip Trakl trece prin vecinătatea acestor poeme din ce în ce mai intolerante față de formele degradate ale civilizației și mai receptive la manifestarea materiilor vitale. În poemul ce sugerează, prin lipsa punctuației și rapiditatea cu care se în-lănțuie cuvintele, emisia continuă de tip avangardist, licărește în adîncuri neliniștea. Bucolicul Petre Stoica simte suflul neantului și sarcasmul lui maschează rău teama ce se strecoară printre rînduri :

„În sfîrșit pe roți ruginite a sosit și duminica
o sărbătorim spălîndu-ne de pe față funinginea
săptămîinii sau privind plictisiți pe fereastră
a sosit cu promisiuni aurii cu bomboane cleioase
pînă și călăul are zi de odihnă recită din Biblie
își indeamnă copiii să lase nebunul în pace
în parc bătrînii dezleagă cuvinte încrucișate
dar se poticnesc la cuvîntul moarte și pleacă
visînd eternele duminici din rai visînd
nu-i nimic vîntul face dreptate stinge focul
pasiunilor micș lingă praful de pe gurile statuiilor
bronzul să poată roști mai departe sentențe
nu-i nimic stimați iubiți preamăriți pămînteni

iată și seara închinați-vă la altarul săptămîinii
și rugați-vă pentru sufletul lui Cristofor Columb
rugați-vă demni“

Din simbolistica expresionistă vine *magul* pe care Petre Stoica îl introduce într-un poem derutant prin schimbarea rapidă a planurilor de percepție și insistența ton zeflemitor :

„Magul iese din apa mihoasă proclamă
o nouă culoare rugbiștii se închină cu prapuri
întîmpină înțelepciunea care pleacă pe catalige în lume
și baloanele de săpun porumbei se înalță spre cerul
spuzit se înmulțesc anotimpurile calde hameiul
e declarat adevăr universal manualele de botanică
trebuie rescrise în spirit mai critic fecioarele
își dezvelesc helenicele coapse de marmoră filozofii
ridică teorii pentru viitoare poduri aeriene pe care
centaurii vin din zare zornăind din zale și zaruri
dar nimeni nu vede cometa nimeni nu aude
gheața troznind sub limbă“

Un autoportret (*Un biet acar pe linii secundare*) ne avertizează că există un subtext grav în aceste discursuri care amestecă, la suprafață, lucrurile esențiale cu lucrurile derizorii, tragicul cu comicul. Simpatice, neliniștitor și, în orice caz, admirabil liric acest mesaj care parodiază celebrele testamente :

„După moartea mea dați piatra la o parte
veți găsi mesaje scrise cu cerneală simpatice
veți spune totuși a fost un poet un cărturar a fost
un bețiv cu premii la academia păsărilor dar
purta cunună de paie ura delicatețea ștampilelor
și umbla printre noi călare pe diavol de ce de ce
în secetoasele zile dirija un triciclu cu abur
din goană binecuvîntînd tîmnia mîgării și lacrima
noi eram dirijori el un biet acar pe linii secundare
în sfîrșit a plecat și după ploile de primăvară
din craniul său va crește un soi de lăcustă
va mîncea însă conopida altora deci
să-l primim“

Ca Leonid Dimov și Emil Brumar, dar în alt stil, Petre Stoica face o poezie a căminului. Un ciclu de poeme e dedicat *bucătăriilor*, altele vorbesc cu seriozitatea cu care romanticii

vorbesc de aștri de *damigeana* din casă, de *fierul de călcat* și *bătătorul de covoare*... Cronica existenței mărunte continuă cu noi întâmplări și noi stări de spirit pentru că nici o iarnă nu seamănă cu alta și nici o tristețe nu-i identică alteia. Petre Stoica realizează, în acest sens, o performanță. Poezia lui, de la *O casetă cu șerpi* la *Prognoză meteorologică* (1981) foiește de micile evenimente și lucruri umile. Marile teme sînt sistematic excluse. Sînt evocate, în schimb, cuțitele încîrligate ce se avîntă în carnea roză din mașina de tocat și viermișorii tubulari ce se pregătesc de întîlnirea decisivă cu piperul și sarea. O elegie e dedicată piulițelor și rîșnițelor de cafea, o odă se adresează degetelor care curăță cartofi și un poem consemnează spălatul rufelor și clămpănitul tocătorului. Zeița acestui univers de obiecte mărunte „din rasă distinctă“ pare a fi *damigeana*, vas profan pentru un mare cult :

„Damigeana este obiectul răsfațat din casa noastră
umblăm cu ea de parcă am ține în brațe un copil de-abia născut
entuziasmul nostru față de acest obiect
înfășurat în scutece de nuiiele subțiri
scade odată cu descreșterea greutateii sale
văzînd-o golită pînă la ultima picătură
ne cuprinde o melancolie firească și-n cele din urmă
o așezăm în locuri sacre ferind-o de obiectele invidioase și dure
în anumite momente îi facem spălături interioare
și nasul nostru din fire curios
îi sărută buzele de sticlă prin care
va trece poate chiar mîine acel lichid prețios
capabil să lipească aripi viselor de mult obosite
sau fericirii numai bănuite să-î dea
certitudinea unui nume de floare“

De mare efect este jurnalul agricol al omului de cultură retras în singurătatea unei mici ferme. Petre Stoica atinge aici, probabil, notele cele mai autentice ale liricii sale. A și găsit tonul potrivit pentru a exprima un original virgilianism modern : nici în întregime ironic, mistificator, nici cu premeditare serios. Iată o săptămîină de lucru din calendarul poetului-gospodar :

„Luni am instruit găinile apoi
am cîntărit lumina solară din fiecare ou
marți am semănat morcovi viitoare
cozi de cometă pe cerul bucătăriilor

miercuri am ieșit la plimbare cu iepurii
 am discutat împreună despre
 posibila interzicere a bombei atomice
 joi mi-am defrișat barba iar seara
 am ascultat broasca țestoasă
 depănându-și străvechile amintiri
 vineri am primit în audiență cocoșul
 cerea extinderea curții
 să poată ucide cocoșul vecinului
 sîmbătă m-am îmbătat cu Hesiod
 în timp ce trîncăneam
 despre ultimele cuceriri agro-tehnice
 duminică după-masă pe-o vreme cu ploaie
 am participat la funeraliile cîrței“

ceea ce pare o parodie a marilor motive hesiodice, dar parodia ia în ultimul moment alt curs. Într-un *Cîntec de plecare*, poetul anunță despărțirea de sfintele obiecte domestice și intrarea în marea uitare. Nu va fi așa, în cărțile următoare (*Iepuri și anotimpuri*), *Un potop de simpatii*, *Copleșit de glorie*) spiritul însetat de puritate și adevăr se va întoarce mereu la ele. Imagismul devine mai îndrăzneț în ultimele culegeri de poeme și el este grefat pe un fond de melancolie luminoasă.

Petre Stoica este, în fond, un spirit bucolic nutrit de cultură, și versurile sale evocă fără patos motivele pasteliștilor noștri : toamna cînd se distilează rachiul pentru nunți și botezuri, muncile agricole, moartea urzicilor, melancolia nucului, fierberea bulionului și așezarea lui, gospodărește, în rafturi, fructele umile din pădure etc. Însă în acest univers pașnic, fecund, pătrund semnele altei existențe și pe acestea le notează, iarăși, fără grabă, fără anxietăți vizibile, poetul, prieten al mărarului și al iepurilor, cititor avizat, în același timp, din simbolisți și expresioniști. Originalitatea lui Petre Stoica îmi pare a veni din întîlnirea dintre o sentimentalitate de tip bucolic cu o tehnică poetică nouă care dizlocă armoniile din primul plan. Placat pe această sensibilitate, imagismul (bazat pe o ingenuă antropomorfizare a lumii fizice), dă întii impresia unui spectacol extraordinar în sfera vieții mărunte. Primăvara, ciocîrlia „își schimbă grijulie ciorapii“, șoarecii „dansează polca în jurul sticlei de gin“, iepurii „adulmecă urmele îngerilor“, vulpile „cîntă un imn de pace pentru adepții scorușilor“, un copil se plimbă cu o bufniță pe umăr, încalecă smeul și „trage norii de urechi“, iar poetul, ultimul exemplar din breasla crescăto-

rilor de iepuri, trimite o scrisoare Domnișoarei Rozmarin, stimabilă mai ales prin faptul că nu deznădăjduiește a crede că, într-o zi, crescătorul de iepuri va avea „o bicicletă și mai frumoasă“ etc.

În astfel de mici construcții fantastice, unde bizarul intră și tulbură, fără nici o pregătire prealabilă, simetriile vieții naturale, Petre Stoica urmează pe integraliștii noștri, dar cu prudență, cu grija de a nu distruge, printr-o mișcare prea liberă a imaginației, emoția lirică. Acolo unde figurația lirică atinge absurdul, intervine oportun ironia pentru a marca o sinteză de universuri ostile :

„Cine este omul acela care se plimbă cu un tigru pe acoperișe ?
cine este omul acela care în locul capului are un ghiveci cu mușcate ?
cine este omul care plînge în hohote pe țărnul mării înserate ?

cine este omul acela căruia scorpionul îi mănîncă o unghie de la
picioar ?
cine este omul acela care își piaptănă părul cu o greblă uriașă ?
cine este omul acela care atîrnă de firul balonului transparent ?
cine este omul acela care își tatuează pe piept o pipă și-un balaur ?
cine este omul acela care mănîncă usturoi în timp ce se gîndește la
glorie ?

desigur găsiți un răspuns potrivit
în tratate de filozofie din raftul de jos.“

Astfel de jocuri imagistice, dătătoare, involuntar, de umor negru, nu sînt lipsite de un sens mai serios, ca în acest *Poem clasic*, unde juxtapunerea de elemente disparate dă sugestia unei existențe paralele neliniștitoare :

„Chiar în această clipă cineva prăjește pîine pentru iepuri
chiar în această clipă un filozof își pune lipitori de import
chiar în această clipă fata grădinarului își piaptănă peruca de mărar
chiar în această clipă se prăbușește Turnul din Pisa
chiar în această clipă se naște un viitor Napoleon
chiar în această clipă simt că nu mai pot suporta.“

Cînd se decide să vorbească direct și să se apropie de lucruri cu mîinile goale, Petre Stoica scoate sunete elegiace. El practică, s-a văzut, o profesiune pozitivă, cultivă iepuri și varză, sapă grădina, scoate cu voioșie apă din puț și spală funinginea de pe ciocul porumbeilor călători (aici intervine perspectiva insolită ce spulberă ideea de desfășurare normală a idilei agreste !),

după care faptă poetul anunță, cu glas patetic, bucuria de a fi exponentul acestui univers gospodăresc :

„eu sînt o rimă pentru toate fructele umile din pădure
eu sînt o mărturie tăcută
pentru nimic în lume nu mă retrag
din grădina rezervată pentru mine
pe vremea cînd zeppelinul mai era o speranță“.

Respins programatic, temele mari reintră pe furis în poemele fără culoare, apăsate prozaice. A cînta viața simplă și a observa universul din poziția cultivatorului de pămînt (chiar dacă acest lucru se petrece numai în planul fanteziei) nu constituie o atitudine minoră în artă. Cosmicul poate îmbrăca și aceste haine sărace, nu e nevoie de o privire pironită totdeauna dincolo de orizont pentru a putea sugera existența unei realități profunde.

Aventura rustică e dusă mai departe și consemnată în volumele *Un potop de simpatii* (1975) și *Copleșit de glorie* (1980). Dintr-o scrisoare adresată unui confrate rămas în spațiul citadin, aflăm noile griji, deloc metafizice, ale chibzuitului agricultor :

„Mă întreb din nou cum o duc
o duc foarte bine
ieri mi-am săpat grădina iar azi
număr stăncuțele adunate în nuc
am învățat pe dinafară trepetnicul
primăria mi-a acordat un ajutor financiar
să-mi pot încheia în bune condițiuni
studiul asupra aricilor
domoalele oș ale fermei de stat
behăie îngerește prin sat
pe drumuri cocoșate se leagănă
căruțe cu fin și coceni
una s-a răsturnat chiar acum
vezi se apropie iarna
am în curte patru steri de salcîm
sunt cineva
cămara mi-e plină cu murături princiare
am și usturoi și linte și chimen
și am și cîteva vedre de molan
à propos nu vîi cu mașina Irtei
să tragem un chiolhan ?

din cauza sciaticei
nu mai fac ocolul lumii
pe vestita mea cămilă de fum
uneori mai evadez din raiul gospodăriei
și plec să cumpăr porumb la Ghimpați
la revedere și salută-mi iubiții confrăți.“

iar din alte însemnări deducem că fermierul acesta curios are și alte inițiative. Trăiește și acum printre purici, giște și scaieți, a părăsit profesiunea de crescător de iepuri, dar s-a apucat de alta, nu mai puțin nobilă, de crescător de melci. Simpatice, încă o dată, acest poet inconformist care trăiește pe malul Neajlovului și scrie versuri bucolice numai pe jumătate sincere. Bucolismul lui, în plină epocă industrială, are, evident, un sens polemic, însă că Petre Stoica este un spirit rustic idilic nu putem spune. Omul are mai degrabă psihologia unui hippy care, dezamăgit de complicațiile civilizației, vrea să se întoarcă la ocupațiunea de culegător. Un savant psiho-sociolog dădea acestei întoarceri (răspindite în societatea și în literatura modernă) o interpretare psihanalitică : o formă de revoltă împotriva tatălui (simbolul societății tehnocrate). Natura fiind simbolul maternității, revenirea la starea de culegător înseamnă revenirea omului la spațiul original, acela în care el s-a simțit cu adevărat fericit... Ipo-teze ! Să lăsăm psihanaliza și să vedem, mai de aproape, bucolismul lui Petre Stoica. Omul pe care îl zărim din când în când pe străzile capitalei, întors din exilul lui rustic, nu aduce cu el liniștea ogrăzii. Este mereu iritat, barba lui e aspră și provocatoare, vorba repezită și cîrtitoare. Violența e, totuși, de suprafață : omul cu barba hirsută este un om de litere, teroarea lui verbală este un mic spectacol. Este poet în adevăratul înțeles al cuvîntului, în poezie și în viață. Are opinii ferme, simpatii și antipatii ce nu îngăduie nuanța. Poartă la gît un șnur de piele de care este prins un obiect „psychédélique“, iar reverul hainei este brăzdat de un lanț gros de care atîrnă, probabil, un ceas moștenit de la bunic. Umărul este apăsător de cureaua unui sac de voiaj în care pot sta foarte bine și manuscrise și cocktail-uri Molotov. De departe, pare mai degrabă venit din vestita colonie de la Cristiana decît coborît de la Bulbucata de Ilfov.

Poezia nu are nimic de a face, evident, cu ținuta și umoarea personajului. Dacă i-am făcut portretul este că în niște Sfaturi adresate criticilor literari, Petre Stoica afirmă, mușcător, intolerant, că un interpret literar este un „coborît în oceanul ab-

stracțiunilor“. Nu este, de bună seamă, numai atât. Este și plăcerea criticului de a face din cînd în cînd o baie de impresionism, de a reveni la instrumentele tradiționale ale profesiei pentru a nu pierde deprinderea de a le mîni !

Dar să revenim : poemele noi sînt sarcastice, bucolice cu un sens critic interior, orgolioase la suprafață, lucide, grave și cît se poate de amare în sensul lor adevărat. Petre Stoica scrie fără nici o preocupare de retorică, mizînd pe un anumit umor absurd pe care l-am observat și în cărțile anterioare. Tehnica (o tehnică, o retorică totuși există) constă în a pune în același vers lucruri incompatibile. A introduce, de pildă, o perspectivă derizorie într-o viziune grandios cosmică. Poetul stă culcat, să zicem, în iarbă și meditează la soarta lumii și deodată „căscatul unui ciine (îl) smulge din liniște“. Sau se gîndește la gloria lui literară în timp ce curăță cartofii în bucătărie ! „Cît de frumoasă e iarna la noi în Balcani !“ suspină poetul, dînd un sens sublim reveriilor sale campestre, pentru ca numaidecît să ridiculizeze simbolistica aceasta măreață printr-un simbol nou, descalificat : „emblema ei e șoricul de porc...“. Este, desigur, o facilitate la mijloc, o tehnică literară ce se poate învăța repede. Petre Stoica o folosește în chip deliberat pentru a dărîma prestigiul retoricii pompierești. Să sape și să otrăvească, zice el, rădăcina oedei grandilocvente și ridicole. Că în această operație de demistificare rămîne, totuși, puțină inocență nu mai încap_e discuție. Poemele sarcastice nu distrug cu totul naivitatea existenței rustice, sentimentul de plenitudine pe care îl dau lucrurile simple. Din întîlnirea cu acest univers, iese o biografie în care angoasa modernă și liniștea agrestă încearcă să se îngăduie. Poetul fermier distilează în septembrie rachiuri subtile, apoi exersează la xilofon. Seara bea la bufet și țărani din sat îl salută cu ironie : „trăiască domnu poet“. O Paulina se piaptănă îndelung și în soba țărănească duduie focul. Se bea țuică fiartă și se discută despre structuralism. Poetul are 21 de vise și unul dintre ele prevede că cineva i-a dăruit de ziua lui un „bucet de leuștean“. Într-un poem mai direct biografic ni se dau semnalmente :

„Sunt de statură potrivită port barbă și am o concepție de viață perfect asamblată ceea ce înseamnă că îmi plac gogoșarii în oțet și mai cu seamă îmi place să vă pun sub nas adevăruri pline cu praf de strănutat.“

Dar semnele sînt, în alte versuri, trucate, fotografia se aburește, poetul își dă altă identitate. Fantezia, în această voită viziune sarcastică, este inventivă, desenele ating uneori absurdul grotesc al suprarealiștilor :

„Acelui bărbat cu frumoase mustăți de crepdeșin conferiți-ordinul Leușteanul cu spade din lemn solemnitatea aibă loc în prezența furnicilor el a descoperit tactica retragerii elastice din fața unui dușman inexistent.“

Stilul împreunării ilogice dintre cuvinte pentru a trezi risul este de dinaintea suprarealismului. Cine nu știe versurile celebre ale lui M. Zamfirescu ? :

„Văzui oameni de hirtie
Cu mustăți de chilimbar
Lei de cocă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muștar“...

Propozițiile sînt corecte, doar sensul lor e absurd. Petre Stoica dă de regulă un sens mai grav ironiei lui aspre. Lîngă joacă este și un protest, o amărăciune ce acoperă pagina. Lucrez, zice el într-un loc, „la un studiu despre / comportamentul caprei în fața cușitului“. Joaca începe să semene a teroare. Discursul liric este construit pe alternanța de bășcălie și gravitate, sarcasm și indignare sinceră :

„pentru mine poezia nu-i fete de l'intellect
e doar un felinar în ceață
cum ?
sau un fluture pe degetul îndrăgostitului
ce cred despre Valéry ?
fiecare vers al său este un sicriu de cristal
de cînd scriu ?
de cînd mă știu
ce întrebare !
nu întrebuițez mescalină
la magazinul nostru sătesc nu se vinde așa ceva
beau doar votcă atît cît încape
în degetarul mătușii mele
eu ? ! zvonuri lansate
de fostele mele amante
vă înșelați profund
.....
ce să comunicați Europei ?
că într-o zi voi trece cu trotineta
sub arcurile ei de triumf
cam asta e tot și
à bientôt“.

Petre Stoica scrie, în afara acestor poeme simple și alerte, un număr de *Sfaturi* unde versul e mai lung și discursivitatea mai mare. Sfaturi, evident, false, confesiuni, în realitate, ascunse sub propoziții explicative, moralistice care de care mai năzdrăvane. Citez pe acelea adresate *Celui care se logodește cu scrisul*. Iată estetica agricolă a lui Petre Stoica : „Reține faptul că butoaiele odată golite își pierd personalitatea lasă-te înduioșat de fluturii depuși pe felinarele de odinioară aprinde un băț de chibrit și iluminează noaptea poemului eşuat când fiul tău îți pune o piedică admiră fotografiile trase la dagherotip ia în mână o bucată de lăpislazuli și coboară în abisul amintiri privind po-doabele cerului nu uita de existența lăzilor de gunoi.“

Sfaturile poetului nu ocolesc, cum s-a văzut, nici profesiu-nea criticii literare. Nu sînt, evident, prea generoase. Premoni-țiile lui sînt sumbre : „iar atunci cînd opera ți-e încheiată cul-că-te în așternut cu viespile...“. Ce să zic ? : puteau fi, pentru criticul literar, și pedepse mai ingenioase. Alteori, Petre Stoica își dă impostura pe față. Demască mașinăria *gloriei* sale : iată-l, dar, „bătrîn și uitat de zile“, ascultînd ronțăitul șobolanilor, ad-mirat de o frumoasă cititoare ilfoveană... Să cităm și această artă poetică :

„asta e situația v-o spun cu deplină sinceritate
poemele mele au duritatea pămîntului sărac
parfumul lor e duhoarea florilor căzute în șanț
au strălucirea lămpii afumate
gîfîie ca o roabă din secolul trecut
au gustul unturii de pește
au gustul fructelor pădurețe
au gustul vieții refuzate
poemele mele copii părăsiți în ploaie
poemele mele degete înghețate
pomele mele saci cu zdrențe
poemele mele da poemele mele glorioase
dacă nu vă plac
suflați-vă nasul
și dați în ele cu pietre.“

Dăduse, mai înainte (*O nuntă de cenușă*, 1978) o imagine severă a erosului : plaja pustie, o carte abandonată și deschisă la cuvîntul iubire, cercurile de sare ale nopții, măștile scorjite ale toamnei, ultimul val care spală cu fervoare urmele îndră-gostiților pe nisip... Senzația de îmbătrînire în univers este prinsă în aceste notații amare :

„Copiii spun e toamnă e toamnă într-adevăr
soarele își depune cu duioșie trompeta și mierea
pe tufele de răsură ce cad în genunchi e toamnă e toamnă
altora le aparțin bucuriile aromele nucilor coapte
mie mi se cuvine această necuprinsă tăcere sărată
născînd inele de negru pămînt pentru logodna cu ploile
născînd cupe de ceață pentru dulcea sărbătoare de nuntă
în patul adînc al zăpezii și mie și mie totodată
mi se cuvine aripa care nu mai poate pleca sufletul
zburătoarei lovite de gloanțele de sticlă ale tuturor fericiților
cîntînd răgușit e toamnă e toamnă.“

Expresionismul este aproape programatic în *Prognoză meteorologică* :

„Pasărea Hölderlin strivită sub roțile mașinii
Cine desfășoară mosoarele acestui timp?“

Experiența rustică este în urmă, melancolia luminoasă s-a risipit, întors la viața citadină poetul regăsește limbajul violent al lucrurilor. Stilul a căpătat o notă de urgență, poemul este redus la cîteva propoziții, iar în spatele propozițiilor sarcastice se simte o mare spaimă :

„Pierdut hîrtii adevărind
cunoștințele bunicilor despre adevăr
oricum erau nule rog gășitorul
să nu mă mai deranjeze

●
Pierdut Carta viețuitoarelor din pădure
aducătorului recompensă
o pușcă de vînătoare

●
Pierdut în tramvai sau în bibliotecă
încrederea mea în destin
o declar absolut nulă

●
Pierdut puncte de orientare în ceață
mă aflu lîngă vila lupilor
aștept cu încredere“

●
„Tatăl meu purta pantaloni bufanți
și totuși cel de al doilea război mondial a izbucnit
eu port pantaloni evazați“

●
„Și ce dacă sînt adeptul ceaiului de sunătoare?
și ce ? înseamnă oare că nu am dreptul să număr
petecele de pe fundul istoriei ?“

Curioasă evoluție. Petre Stoica merge tot mai mult spre o poezie ce condamnă în tonuri decise maladiile civilizației actuale, urmînd aici pe A. E. Baconsky din *Corabia lui Sebastian*. Poemele sociale, care nu-i reușiseră deloc în primele cărți, sînt rescrise acum în alt stil și cu altă stare de spirit. Și sub această latură poetul reușește să fie de multe ori substanțial. Fiind mereu împotriva *poetizării* și părăd că ignoră miturile fundamentale, Petre Stoica a reușit să-și creeze și să impună printr-un admirabil efort propria-i poezie mizînd pe ceea ce este mărunț și modest în existență. A publicat și o carte de memorii : *Amintirile unui fost corector* (1982), cu amănunte prețioase despre Adrian Maniu, D. Stelaru, A. E. Baconsky, Marin Preda...

TIBERIU UTAN

Intr-o generație bogată în pasteliști (Ion Horea, Ion Brad, Aurel Rău, Al. Andrițoiu, Aurel Gurghianu, Victor Felea, etc.), Tiberiu Utan își are locul și nota lui originală, provenită dintr-o sensibilitate aparte pentru universul *mic*, plin de transparențe și suavități. Tonul elegiac al versurilor și atitudinea delicată ce se poate ghici în spatele lor au fost puse în legătură de către comentatorii primei sale culegeri (*Chemări*, 1955) cu lirismul lui St. O. Iosif. Ca și acesta — și, în genere, ca toți poeții ardeleni — cîntă în ritmuri domoale patria, desprinderea de Maramureșul natal, evocă pe bunica înțeleaptă și duioasă, speciile vegetale elegiace (salcia, mălinul) cu un accent, totuși, nou și un sentiment mai acut al condiției poetului în această lume de sublimități vegetale. Modelul poate fi mai degrabă D. Anghel, situat la hotarul dintre tematica tradițională și sensibilitatea modernă, deja *bolnavă* de subtilități. Serafismul din *Versuri* (1961), *Carte de vise* (1965), *Clipe* (1968) trimite la versurile diafane din *Fantazii și În grădină*, mai puțin atitudinea subliniat personală a confesiunii, nervozitatea notației. T. Utan este un timid și poezia este pentru el un joc cu porțelanuri fragile, o trecere printr-un cîmp de flori, cu spaima enormă de a nu le strivi. Extazul este frinat de infinite precauții, confesiunea caută un limbaj mai obiectiv din aceeași frică de *expunerea* totală, din teama poetului de a vorbi în tonuri prea înalte despre lucruri atît de delicate :

„Deschide o fereastră spre noapte și stai mut :
o pasăre albastră își țese așternut.
Ademenește-n slavă o lună ca de zmaț
spre care, -mpins de aripi, îți vine să te-nalți.
Ascultă : își scoate colțul un mugur dintr-o ghindă,

gorunul de pe-acuma vrea brațele să-ntindă [...] și-nvie-un fir de rouă tot cerul, sub tulpină, că intră Primăvara năvală în grădină.“

Din bucolica tradițională, T. Utan alege mai ales elementele ce indică o *transparentă*, o ardere și o lumină potolită, evanescentă, evocate cu un sentiment de solidaritate franciscană. Alții sînt obsedați de geneza cosmosului și de marile forțe ale universului, T. Utan e mulțumit dacă în luneta lui lirică intră „bobul cît o lacrimă de mic“, aripile „mici cît două pleoape“, cînteții și mălinii, busuiocul, păpădia, copacii stingheri aruncați între ape vrăjmașe, sugerînd o modestă trăinicie și un orgoliu : orgoliul de a exista, de a supraviețui ducînd mai departe legile unei creații obscure. Poezia este, între aceste modeste suavități — „un sărut de frate“, un bandaj de lumină, rostul ei este „să lege rănile“ și să aline suferințele sufletului :

„Floare albă, ai deschis
ieri, involt, peste ulucă,
gene lungi, pe ochi de vis
limpezi ca un dor de ducă.
Unde ai găsit atît
cîntec gingaș ? În petale
și pe-al meu l-ai zăvorît
prins în aripile tale (...)
O, de-aș ști că-ai răzbătut
în grădina fiecărui,
sol de liniște, alb scut,
să-nflorești mereu, să stărui...“

Numele lui Arghezi, evocat ca un geniu tutelar într-un frumos poem, nu este fără raport cu această obsesie a lucrurilor mărunte în care ochiul poetic descoperă o reverberație, o „țandără“ din lumina mare a cosmosului. Păpădia, floare umilă crescută în locuri inestetice, exclusă de poeți din seria simbolurilor fundamentale, poate fi, totuși, simbolul unei frumoase devoțiuni și poate da o sugestie despre aspirația ce se manifestă în lumea creației obscure către lumina ceaștă. Antenele ei fine înregistrează vuietul mecanismului cosmic, ochii ascunși în firele de scamă privesc mersul astrelor :

„Risipite-n ierburi
flori de păpădie
despre voi un cîntec
nimenea nu scrie [...]

Prea vă treceți iute
triste flori de scamă
oamenii vă calcă
vîntul vă destramă.
Nimenea pe lume
nu vă ia în seamă..."

Pe măsura obiectului lor, versurile se purifică, devin transparente, diafane, evocarea îndepărtează reliefulurile prea dure. În poemele lui Utan, lucrurile nu intră decît sub chipul lor străveziu, dematerializat. Învelișul material rămîne în pragul poemului. Acolo unde, totuși, culoarea este mai densă și lucrurile se văd mai limpede prin pînza fină a versurilor, efortul poetului este de a o scoate în evidență dimensiunea lor *solară*, ca în acest pastel pillatian :

„Am să te iau cu mine prin marile podgorii,
să rătăcim, de mină, pe deal la Crăciunel
cînd frunzele tivite cu roșu funigel
descriu în vîntul toamnei ciudate traiectorii.
Și-am să-ți arăt lumina cernută-n crengi de ceri
cînd nucile vor iia prea strîmtă să și-o spargă [...]
Să-ascuți apoi, în hatul cositelor otave,
în alunișuri, vrăbii, sfădindu-se nerod...
...Un gînd mai vechi îmi strigă văzînd atîta rod :
Să intri-n poezie ca toamna pe Tîrnave..."

Lîngă floare, lumină, aripi, T. Utan așează și o *spadă*, pe care o învîrte grațios în aer tăind capetele unor dușmani nevăzuți. Aceștia trebuie, totuși, că există undeva, din moment ce, înconjurat de paradisuri florale și urmărit de cercuri de lumină în deplasările lui pămîntene, poetul este scuturat din cînd în cînd de frigurile mîinii și lansează teribile avertismente. Este momentul în care paloșul care stă nevăzut la șoldul acestui liric prerafaelit începe să șuiere și poemul își schimbă atuncea vocea, limbajul se înăsprește, metafora devine mai concretă. Din ciclurile *Cărbune roșu* și *Triptic rural* din volumul de *Versuri* din 1961 reținem cîteva desene în cărbune. Altele s-au învechit odată cu evenimentele pe care le-au evocat cu prea mare fidelitate istorică și prea puțină viziune subiectivă. T. Utan a scris și el versuri de circumstanță, mai des în primele volume (complet depășite sub raport liric), mai rar în *Carte de vise*, *Clipe* și *Goana după vînt* unde lirismul, mai pur,

lasă deoparte anecdota și subiectivează evenimentul. *Temele* sînt aceleași, nici modul de a le exprima nu s-a schimbat, numai concentrația versului este mai mare și reflecția mai profundă. T. Utan încearcă să pună și el, cum au pus și alți pasteliști ardeleni, o ramă filozofică evocării, descrierii, sub influența, negreșit, a lui Blaga, de la care vine și ideea corespondenței cu *firea* naturii, pe deasupra regnurilor. În poem apare de altfel și dimensiunea timpului, absentă înainte. Frumusețea lumii vegetale, roadele încep să fie percepute cu acest ochi mai dilatat, tulburat de gîndul *trecerii* :

„În foile tale înfășură-mă. În crengi.
În umbra umedă și aromitoare.
Dacă ți-aș atinge trunchiul,
cireșule, ar cînta ! [...]
Cit semănăm amîndoi
în roșia roadă a verii fierbinte !
Lăsarăm tinerețea înapoi,
pădure din semințe și cuvinte.
Eu — năzuințele, tu — crengile, întinzînd —
soarele ni-l încercuim în tulpină. [...]"

Mica simfonie în alb nu s-a încheiat. Universul mai are încă rezerve de puritate, speciile vegetale trimit încă imagini ale unei naturi diafane : deosebirea este doar că poetul începe să-i *audă* nu numai să *vadă* aceste semne. Bolnav, în continuare, de suavități, poetul *aude* cum înflorește liliacul, *aude* „pulsul sevei ne-nctate“, vibrația „fibreii în pom“, *aude* desfacerea frunzelor din meri, *aude* „șipătul alb al brazilor“ și ivirea colțului de iarbă prin stratul de pămînt umed, obsesii tipic blagiene, tratate într-o manieră personală, cu o mare risipă de lumini și sunete discrete :

„Auziți ? — se desfac
frunzele merilor, prunilor,
caisul își aprinde florile.
Oameni,
e ceasul minunilor !“

Tiberiu Utan cultivă acum *Cîntecul*, poemul muzical concentrat, transparent, întors invariabil spre fața luminoasă a lucrurilor, cu rare și neînsemnate momente de tulburare, ca această însemnare pe fișa de temperatură pe un pat de spital :

„O filă arsă, ca un doliu,
pe geam în casă mi-a intrat ;
dansind într-un curent de aer,
pe cercevea s-a așezat.
Am vrut să arunc afară-n
pustia curte de spital,
dar mi-o aduse-n casă iară
o pală-a vîntului, un val [...]
O frunză veștedă, septembrie,
un semn de toamnă mi-a trimis.
I l-am primit. Ah, geamul, geamul
acela a rămas deschis...”

Poetul se apără de gîndul de a fi încercat de singurătate („înstrăinat de liniște / fără singurătate sînt“), singurătatea fiind nefecundă, iar nefecunditatea un mare păcat existențial. Priveliștea unui copac fără frunze și fără păsări pare acestui poet care respiră prin flori și privește lumea prin boaba de rouă simbolul unei deșertăciuni de proporții cosmice. E un atentat la ordinea materiei, un viol al creației și al armoniei universale :

„Dureros răsucit. Ca un braț de schilod
medieval, peste coapsele unei tinere.
Degete strîmbe, cu ghimpi. Frunze mici
încărcate de țepi.
Claun cu pletele-n vrej, rădăcini
ce nu ating solul. Nimicule verde [...]
Ții umbră năpîrcii și umbrelor,
copac fără păsări.“

Rănit de asemenea spectacol, ochiul caută avid priveliști compensatoare și în poem pătrund din nou pinii, portocalii, „curatele zăpezi“, se aud șoaptele Izei și freamătul gorunului din curtea părintească — semnalele unei *chemări a originilor*, temă dominantă în volumul *Goana după vînt* (1973). În *Clipe*, culegerea anterioară, apărea un sentiment de oboseală, o percepție mai directă a morții. Existența nu-i fără margini, se moare chiar și în paradisul de flori, poezia nu poate opri procesul fatal. „Fratele timp“ dă tircoale și Utan, pînă acum atent la ploaia de lumini (I-am putea numi un *elegiac al luminii* !), începe să vadă și întunericul ascuns în lucruri. Timbrul poetic, în orice caz, se schimbă, senzația că universul se golește devine dominantă :

„O, din pustiitul meu regat,
prin care-un vînt strein
a smuls și ultimul măslin
surpîndu-mi ultimul oraș —
o, dacă te-ai întoarce
tu care azi mă lași
rănit cum sînt și nu-s.
Dar s-a mai spus,
vai totul s-a mai spus.“

Meditația este mai puternică și îmbrățișează aspecte mai dramatice în volumul *Goana după vînt*, pus aproape în întregime sub semnul întoarcerii la origini de care vorbeam înainte. Ceva, o chemare tainică, o presimțire, o voce interioară îndeamnă pe poet să revină la ceea ce a părăsit și atunci el ia calea nordului, spre țara mirifică a Maramureșului, tutelată de *Marele Cerb*. Simbolul care revine în mai multe poezii este acela al *clopotului*, simbol, desigur, al misterioasei chemări care trezește spiritul adormit de sublimități: „clopot în dungă“ (*Înainte de drum*), „clopotele spuse-n sus“ (*Echo*), „clopotul sub care mă zbat“ (*Clopotul*) etc. Cînd nu se aude clopotul, răsună buciumul bătrînului Ardeal și, deșteptat din reverii luminoase, Tiberiu Utan evocă Oltul, gorunul lui Horia, fluierul lui Iancu, doina veche, pe Pîntea viteazul, temele, cu un cuvînt, de totdeauna ale liricii ardelen. Nostalgia originilor înseamnă, deci, și o revenire la tematica tradițională în versuri, totuși, elevate, lipsite de crispația tradiționalistă. Maramureșul, țara goticului românesc — cum o numește sugestiv cineva —, este pentru T. Utan un fel de Dacie eminesciană unde înfloresc pînă și pietrele, plouă cu stele, rîurile limpezi și repezi sînt brăzdate de pătrăvi, zăpada este „dulce“ și pe ea „horesc“ cerbi care poartă o lumină tragică în coarne. Poetul numește acest tărîm „*Sicilia mea*“ și această Sicilie mitică se suprapune, firesc, peste imaginea Patriei, văzută botticellian ca o armonie de regnuri :

„Sînt plin de flori — din umeri
la glezne-abia le numeri,
din degete ce pipăiră veacul
a rămurit în lila liliacul,
lasă în urma-i rădăcini
călcîiul greu umblatul prin străini,
nedureros neașteptat din coaste
răsar brîndușile albastre,

iarba și grîul prind să-nfloare
și patruzeci de cercuri rotitoare
în trunchi string seve, nou altoi mereu. [...]
fii dezmierdată, Maică Românie.“

Versul este aici și în celelalte poeme mai *rupt*, notația mai agitată, poetul, atent la alt fel de melodie, își permite și câteva asperități de limbaj. Respirația poemului este, în orice caz mai rapidă, pulsul mai precipitat, urmat de pasaje normal prozaice. Dar tocmai această tulburare a muzicii exterioare face poemul mai apt de a primi și alt fel de lumini, decît cele îngerești. Tiberiu Uta nu mai înăbușă, în orice caz, glasurile mai obscure ale ființei și nu mai simte atît de acut nevoia de a trece o privire invariabil purificatoare prin obiectele de lut. Spiritul înconjură noțiuni mai primejdioase ca *Speranța*, *Destinul*, lângă serafii cu săbii de flăcări albe apar și făpturi patibulare, cum ar fi porcii, șerpîi și rechinii, imagini ale unei existențe mai dramatice. Planurile existenței se întretaie, extazul stă în preajma singurătății învăluitoare („sunt singur ca un plop în dunga zării“), în spațiul poemului crește și o floare neagră, rău prevestitoare, de care poetul este obligat să ia cunoștință :

„Ce scurtă omeneasca trecere
cîtă gheață la cei doi poli
vor veni vor veni să îmi secere
ritmii blajini și domoli.“

POEZIA ANILOR '60. ADDENDA

CEZAR BALTAG

Cezar Baltag este un poet fin care publică rar și duce în agitata noastră viață literară o existență discretă. Nu l-am văzut protestând împotriva criticii, nu umblă cu parul în mână prin redacții să ceară socoteală celor care nu-l proclamă mare poet. Baltag prelungește un mit care, în epoca noastră, este pe cale de dispariție : mitul poetului oracular, mitul poeziei incantatorii. Poemul este pentru el o sărbătoare a rostirii, poezia este o duminică a spiritului. Ea are, în chip fatal, un caracter emblematic și se nutrește din izvoarele mitului. A scrie este a elibera un număr de semne și a ascunde alte semne în limbajul complicat, aproape ermetic al versului.

Hocke vorbește de o poezie a *subteranelor spiritului*, cu o bogată tradiție în cultura europeană. Ea vine din spiritul *asianic* al antichității și cultivă imaginea lumii ca *labirint*. Cultul lui Baltag pentru simboluri mari și plăcerea lui pentru limbajul ezoteric, pentru criptografie, ideograme l-ar rîndui printre *manieriști* (Ion Pop îl plasează în această direcție). Un manierist în sensul propriu al cuvîntului *poetul Răsfrîngerilor* și al *Odihei* în *tipăt* totuși nu este, pentru că cerebralitatea joacă în poemele sale un rol important. Poezia mi se pare a fi, la el, opera părții de veghe a spiritului. Modelul ei este mai degrabă Ion Barbu și, într-o oarecare măsură, Valéry, prin lirismul lui de reci extaze intelectuale.

Un spirit treaz, loial, de o frumoasă gravitate. Are în ființa lui o gingașă rigoare și o curiozitate, în ordine intelectuală, neobișnuită la poetul român care se conduce, de regulă, după filozofia păsării cîntătoare : harul natural îi pare îndestulător și ineputabil. Baltag citește enorm și scrie puțin, lucru, iarăși, rar pentru că poetul procedează invers la meridianul nostru : scrie mult și citește din ce în ce mai puțin pe măsură ce reputația lui crește. Dintr-o călătorie de studii în America, unde l-a cunoscut

pe Eliade, Cezar Baltag s-a întors cu un interes sporit pentru mituri. A tradus, de altfel, *Istoria credințelor religioase* și în mai vechile *ideograme* se arăta preocupat de mișcarea secretă a arhetipurilor.

Poezia lui este rafinată și profundă, bine articulată, strînsă în jurul unei idei cu o bătaie, de regulă, foarte lungă. Mi s-a părut o vreme că Baltag vrea să scoată poezia din zona senzorialului și să conceptualizeze simbolurile. Cînd recitesc, azi, poemele vechi, observ că procesul de conceptualizare nu-i esențial. Esențială este voința de a ajunge la mituri, și, prin resurrecția lor, de a reda poeziei demnitatea, noblețea ei metafizică. Fundamentală este credința poetului că versul are o valoare multiplă, că un cuvînt poate să exercite o influență magică. Factorul existențial nu este absent din poem (Baltag vorbește în mod curent de iubire și de moarte, de naștere și de trecere), însă existențialul trece, înainte de a pătrunde în vers, printr-un proces de purificare. Rămîne *semmul*, umbra lui spirituală. Poezia vorbește nu de săgeata care străbate văzduhurile, ci de energia brațului care o lansează.

La debut, Cezar Baltag voia să exprime o „dimineață a simțurilor“, mai tîrziu, în amiaza spiritului, interesul lui merge spre ceea ce Valéry numește „*maîtresses de l'âme, Idées*“. Sunetul versului este de la început plin, de o remarcabilă gravitate. Iată patru versuri scrise la 20 de ani :

„Trepte în sînge, trepte adînci,
Trepte spre inima, amforă spartă,
Marea-și lipește pulpa de stînci,
Vîntu-și izbește fruntea de poartă.“

și altele scrise la 40 de ani, sub altă zodie spirituală (o zodie, un timp al miticului în poezie) :

„Poate e un înăuntru și un înafară
care mai poate fi ghicit
și o cheie care nu s-a pierdut
și un lacăt de unde încă mai poate
încape lumea.“

Versurile din urmă, mai complexe, mai aluzive, despovărate de orice figurație lirică, se îndepărtează de prozodia tradițională, nu mai fletează auzul nostru, dar incită (cu aceeași rigoare) spiritul și-l silesc să primească imaginea unei lumi peste care au fost trase porțile grele ale misterului.

În *Comuna de aur* (1960), volumul de debut, Baltag este un vizionarist și un liric calm al trăirilor patetice din familia primului Barbu, cel din *Lava, Ființa, Munții...* Versul este solemn și sentențios, cu luciri metalice. Nouă este penetrația confesiunii în poemele tăiate în materiale dure. Ca toți poeții din generația lui, Cezar Baltag își plînge copilăria carbonizată și vede războiul ca o prăbușire de ceruri și o golire a timpului :

„Eram neverosimil și inocent altoi,
Înmugurire pură de cald și de lumină,
Și nu știam că bolta își scutură în noi
Cîrpe de foc din vasta-i crinolină.

Mărăcinoase vînturi tremolizînd eterul
Îmi înecau surîsul într-o oglindă rea,
Muriseră lumina și frunzele și cerul
Și lilieci de sînge dansau în mintea mea.

.....
Aproape fără vîrstă am rătăcit atunci...
Subțire caravană plutind în ceața mată,
Lăsam în lutul unor carbonizate lunci
Copilăria mea carbonizată.

Agoniza tăcută și neagră-n pieptul meu
În zbaterea ciudată a orelor și-a clipei
Cenușa unei păsări și așteptam mereu
Zvîcnirea de pe urmă a aripei.

.....
M-am poleit cu ruguri adînci înfipte-n
carne,

Eu ard cu fiecare atingere un trup.
Bivolii mei de aur iau beznele în coarne
Și sparg taftaua nopții,
și-o-nsîngeră,
și-o rup.“

Paul Georgescu, care-i recomandă versurile, vede în el un poet de idei, un spirit mediteranean („un apolinic cu aripi romantice“, „o tăioasă înțelegere, o voință secretă și tenace spre înțelegere“...). Caracterizare bună, cu precizarea că spiritul apolinic și tăioasa înțelegere au fost repede subordonate de iubirea pentru simbolurile ascunse și de voința de a încifra mesajul liric. Poetul fuge acum de „otrava îndoielilor nătinge“, se închină soarelui, simbol mare al certitudinilor și al fecundității,

nu prețuiește foșnitoarea trestie, clasicul simbol al fragilității gânditoare a omului, vrea culorile izbînzii și „răcoarea vînjoasă a zorilor“... Poemele lui sînt pline de văpăi, piscuri de lumină, surîsuri fierbinți, invăpăieri de aur, fierbinți, luciri de foc, izvoare de lumină, explozii de ardoare (o adevărată mitologie a arderii și a purificării) și, în modul liric al lui Arghezi, tinărul poet cîntă „vuinda energie“ :

„Ascultă în tăcerea deschisă și intoarsă
La margine de veacuri, în vreme, undeva,
Vuinda energie din noi cum se revarsă
În cheltuire, fără a se epuiza.

De-o seamă cu țărina, mereu sub alte
forme,
Reală, pipăită și văzută,
Din mers își zămislește spiralele enorme
În timp, mișcarea noastră evolută.“

Prea discursive aici, poemele devin mai concentrate și de un lirism mai pur în *Vis planetar* (1962), unde încep să năvălească miturile și întâmplările sacre, din ce în ce mai abstractizate, ermetizate. Este la mijloc o concepție, un program liric, este însă și un tip de sensibilitate care, evitînd comunicarea directă, caută protecția marilor simboluri aluzive. Un poet mitologic, în sens neoclasic, Baltag cu hotărîre nu este. Este un liric modern, bolnav — în termenii lui Eliade — de sacru și doritor de epifanii, obsedat de secretul legăturilor lăuntrice. Existența de la suprafață nu-i decît o palidă expresie a ceea ce se ascunde, actele fundamentale, simțurile, întâmplările prin care trecem au, toate, un corespondent în alt plan. Cum poate ajunge poezia la stratul profund, cum poate dezlega semnele care vin de acolo și acaparează spiritul nostru ? Ce poate și ce nu poate *privirea*, ce este în spatele unui sunet, ce zeu trăiește în interiorul lui ? Iată un mod, aș zice, *grec* de a gândi relația dintre poezie și univers. De a vedea peste tot *praguri*, de a ghici într-un descîntec o relație profundă, într-un joc de copii o ceremonie magică. Cezar Baltag acordă un mare credit acestor mituri degradate și, printr-o expresie adecvată, vrea să le redea puterea incantatorie inițială. O operație care îi reușește. Versurile trezesc la lectură o senzație bizară de vrajă și disperare, de joc și gravitate, de implorare exasperată a unei zeiță care s-a retras din lume.

Cîteva motive se repetă în poemele crispate de atîtea idei, tăiate în materia unei limbi din care au fost eliminate culorile pîngăritoare. A rămas doar expresia purificată, capabilă să primească subtilitatea și infidelitățile capricioaselor „*maîtresses de l'âme*“... În *Vis planetar*, poemul deschide hotarele mitologiei :

„Cirezile de minotauri
pășteau domol printre salcîmi.“

Un peisaj în convulsie însoțește năvala de centauri, un zbor frenetic de sunete întîmpină miracolul întrupării mitice. La tînărul Nichita Stănescu, sunetele eliberate devin obiecte poetice de sine stătătoare, obiecte plutitoare printre îngerii care călătoresc cu o carte în mîină. La Cezar Baltag sunetele devin zei :

„un zeu pe jumătate sunet
înnebuși deodată-n aer.“

Admirabile versuri, acestea și multe altele, ieșite din mîna unui poet care are o conștiință artizanală exemplară. La apariție, *Vis planetar* a dat impresia unui *vizionarism sideral*. Recitite, acum, observ o curioasă tentativă de a spațializa sunetele, materiile fluide, de „a despica“ timpul și de a surprinde foșnetul secundelor. Nu sunetul haotic, primordial, romantic, ci sunetul ordonat, cuprins de geometria auzului. Poetul spune : „turn sonor“ și „azur suplu“. Sunetele se roteșc în spații vaste, iar cînd își pierd forța gravitațională atunci din ciocnirea lor se nasc zei. A percepe, zice un filozof, este a situa. Cezar Baltag percepe obiectele prin sunetele lor. Iubirea însăși trece printr-un sunet înalt :

„Un galben rar, minat dinspre salcîmii
rămași m-atinge și tresar abia,
și trec prin cel ce sînt și umblu altfel
și împrumut un chip al altcuiva.“

Statura lui îmi va apare poate
de foarte sus, de la zenit, curînd,
ca un dulgher adolescent ce bate
în căpriorii cerului rîzînd.

E-o bucurie clătînînd ecouri
în sunetul înalt prin care treci.
O, miez de zi al marilor platouri,
tăcut cadran solar, albînd poteci !“

Sînt, în fine, în această fază de *dimineată a simțurilor*, și semne mai complicate. Toamna trimite, bunăoară, semnul „duce înzadarului“, în sevele ei se scaldă o nimfă vegetală. Încă de acum se vede gustul pentru abstracțiuni, efortul de a împinge poezia dincolo de simțuri. Viziunea cosmogonică, pe care Cezar Baltag o moștenește de la romantici și, poate, prin Philippide, de la neoromantici, este concentrată la maximum și arată o puternică voință de a transcende concretul, visceralul. Poemul vrea să prindă fluidele „altei gravitații“, mai pure :

„Asfințit de nebuloase. Orizontul explodase
într-un du-te-vino tragic, parcă respirat cu greu
de plămîni unei alte gravitații mai înalte,
atrăgîndu-mi, respingîndu-mi moleculele mereu.“

Unele teme le aflăm la toți poeții care debutează în anii '60. Ieșirea din adolescență, de pildă, apropiata vară a trupului. Cezar Baltag le dezvoltă în modul său liric solemn, asociind legile stelare. La Nichita Stănescu totul era un joc sublim, aici este o meditație înceată, o dibuire a semnelor ascunse în lucruri :

„Între noi murea lumina. Printre albi salcîmi în floare
umbra ta se subțiasă rămînînd numai un semn...
Ostenit tăceam și mîna o-ntindeam să te ajungă
cum pierai topind în aer părul tău de untdelemn.

Oh, nu ricoșa din mine soare făr-asemănare
ce înveșniceai a verii zi de șase luni la pol,
retrăgîndu-se din lucruri, strălucirea ta dispare,
cu nervoase mîini te caut și îți aflu locul gol.

Și azi incendiindu-mi memoria, ești oare
chipului meu, în preajma apropiatei veri
a trupului și vîrstei, oglinda visătoare
robind adolescența mea de ieri ?

Sau poate că iubirea, eșarfă de candoare,
trecînd în zbor molatic deasupra mea, supus,
să fi topit în aparenta-mi nemișcare
sîngele sclav și forța fragilului suris ?

Mă-ncinge amintirea chipului tău în care
mi-e chipul ca-ntr-un fluviu de fildes oglindit,

rotind în largi spirale, căci după legi stelare
magnetic unghi mă leagă de țărmi, necontenit.“

Amiaza spre care se îndreaptă spiritul însetat de vastele solemnități și de orizontul pur al Ideii este un spațiu de uriașe coloane, o boltă în care se pierd sunetele clipei (*Cădran școlar*). Lângă acest lirism obsedat de marile simboluri ale devenirii, este un altul, încântător sentimental. Tonalitatea afectivă din *Răsfrîngeri* este anticipată în aceste versuri care alegorizează iubirea :

„Vom trece de mină prin inima
septentrionului și
în Părul Berenicei topindu-ne
spre ziuă vom asfinți.“

sau în mișcarea lentă a unei romanțe spiritualizate :

„Cîndva, suind un clin fierbinte,
zării o fată înainte.

Galbenă zbatere-n pleoape,
departe poate, sau aproape.

Era frumoasă și venea...
Amurgul o întîrzia.

Era un dor neînceput
și nesfîrșit, și am trecut

cu pasul, dintr-o dată cald,
unul pe lingă celălalt.

Și nu știam... și nu știa...
ce dor adînc ne despărțea“.

Nichita Stănescu a adus în poezie lupoaica tînără, Adrian Păunescu mielul ce merge resemnat spre moarte, alți poeți figurează simbolurile tinereții prin galopuri nebune de cai și se instalează într-un os de pasăre (tot Păunescu)... Cezar Baltag sugerează anotimpul lui liric și existențial printr-un *ren visător* :

„Zbucnindu-și din umbră statura
ca un ren visător și frumos
la capătul vîrstei aleargă
tînărul meu echinox“...

Mai des intervin însă miturile, *suavii zei...* Poezia nu le asumă însă integral, nu se hotărăște încă să părăsească senzorialul, frenezia simțurilor tulburi, bucuria fraternizării cu universul material :

„În amurg, cînd amintirea ta îmi evaporă
trăsăturile obișnuite,
mă opresc lipindu-mi fruntea de arbori,
și strigătul meu e oglinda în care
materia își zărește chipul

O, iată, fruntea mea
a curs în scoarța copacilor,
și navighez în lucruri
topindu-mă în ele, înflorindu-le,
eliberînd din coaja ghindei sutele de ani
ale stejarilor.“

Cu *Răsfrîngeri* (1966), înția carte de maturitate, Cezar Baltag începe să ia distanță față de „pozele“ generației. Versul muzical devine oracular și ermetic, limbajul capătă acea *obscuritate indispensabilă* pe care Baudelaire o cerea poetului modern. Lîngă miturile cunoscute (Absalom, Euridice, Astarteea, Afrodita, Cronos, Demeter, Acteon, Apollo), apar zeitățile abstracte : *Nimeni, Uitarea, Acum, Mîine, Neclipa*, simboluri ale neantului și ale clipei individuale. Motivul central al poemelor mi se pare a fi *treccrea*, iar odată cu ideea devenirii și a metamorfozei apare și sentimentul morții care nu va părăsi, de aici înainte, poezia gravă a lui Baltag. Prin *șirul de numeni* trece dar *Nimeni* (un *Nimeni* visător), în lucruri este însămițat „sufletul lui Heraclit“. Poetul este cel care introduce în inerția materiei verbale duhul devenirii care relativizează totul, obiectul și instrumentele de percepere :

„Văzul meu e o trecere
Azul meu e o trecere“...

Poezia este privită în oglinda acestei idei. Sufletul e o prăpastie în care zilele, anii, lucrurile se prăbușesc pentru a renaște în flacăra versului. Mod abstract de a spune că arta scoate esența ei pură din sacrificarea realului. Destinul poetului e instabilitatea, fuga spre izvoarele ideii pure :

„...eu am numai drumul, dar drumul e-n mine,
un ghem pe care doar goana poate să-l depene,
ascuns mie însumi alerg, eu, flacăra drumului.“

Simbolul prefacerii ireversibile este gândit în altă parte
(*Răsfrîngere în arbore lacom*) în plan cosmic :

„Stîlp galben, soarele-n scădere
developează an de an
un viscol de himenoptere
din ochiul meu răsăritean.
Doamnă Morgană, Astartee,
asmută-ți viespile de foc
și ceartă vămile lactee
să nu-mi oprească umbra-n loc.
Cel ce devin și cel ce sînt
se devastează reciproc.“

Ființa este o verigă într-un lanț de reîntrupări succesive, de
răsfrîngeri și armonizări provizorii de elemente contrare, de
plus și minus (*Ceasornicul*) :

„Cel ce nu e a venit,
cel ce e s-a risipit,
eu însămințez în lucruri
sufletul lui Heraclit.“

Lumea trăiește sub semnul lui Apollo, lucrurile navighează
mereu spre Sud, existența e închisă într-un cerc sonor :

„Toate sînt sub semnul tău, Apollo.
Clipa plouă-n noi torențial.
Ieri a rîs un ulm. O vară-ntreagă
o femeie a iubit un deal.

Un stejar, unde septembrie țese
ulii într-un aprig cerc sonor,
de jeri seară vremea o măsoară
Absalom, pendul nemișcător.

E aici un loc din care-n toate
laturile lumii se aud.
Nordul e un punct din care-ncepe
numai Sud și Sud și Sud și Sud.

Cîmpul plouă-n lucruri. Valea țese
ulii într-un aprig cerc sonor.
Unde duci, soție a-ntîmplării,
inimile noastre în ulcior ?“

Imaginea, mai criptică, a lui „Absalom, pendul nemișcător“, necesită o explicație. Poetul transpune, fără modificare, semnificația biblică a personajului. Absalom, fiul lui David, s-a răsculat împotriva tatălui și, învins în luptă, a fugit, dar părul i s-a încurcat în ramurile unui copac. Suspendat, el a fost prins de urmăritori și străpuns de trei ori cu sulița. Absalom nu formează, propriu-zis, un mit. Cezar Baltag face din el o imagine a condiției de existență.

Mitică este și figurația poeziei erotice. Astarteea, citată de mai multe ori, e zeița cerului la popoarele semitice. Protecția ei se capătă prin sacrificii umane. Înțelesurile mai adînci ale poemului (unul dintre cele mai reprezentative pentru lirismul lui Cezar Baltag) vine din ideea iubirii ca forță pustiitoare. Sub acțiunea ei, materia, amintirile, întîmplările dispar, timpul se fragmentează :

„Știu bine cine ești și cine nu ești
spuse ea, sfișiindu-mă.
Zilele mele pier ca fumul
și oasele mele ca tăciunele ard,
deschide spre mine auzul în ziua cînd te strig
și iubește pulberea mea arzătoare
pentru cei care urlă pierduți în urechea-mi pustie și eu
nu îi aud niciodată.“

Să observăm că poemele nu au, în această perspectivă a trecerii, acea notă tragică obișnuită în astfel de circumstanțe. Neliniștile, dacă există, sînt împietrite în versurile riguros desenate. Prezența miturilor dă o senzație de calm și de permanență. Semnele eternității sînt, ca în peisajele lui Philippide din *Monolog în Babilon*, mereu pe aproape. Există o ordine în univers, nu trebuie forțate ritmurile, nu trebuie atinsă geometria creatorului. Sunetul și nesunetul, făcutul și nefăcutul au o simetrie :

„Știu bine cine ești și cine nu ești,
spuse ea, legănîndu-mă.
Toate au timpul lor,
și pentru tot lucrul sub cer este timp :

timp pentru departe și timp pentru aproape,
timp de sunet și timp de lipsă a sunetului,
timp pentru niciodată și timp pentru oricare timp.
Cine se grăbește? Timpul trebuie măcinat.
Zeul pașilor recheamă trecutul.“

Poemul cel mai complex, un poem aproape programatic, din această fază de trecere spre lirismul mitic, este *Monada*, nedreptățit la apariție de Vladimir Streinu. Citit acum, poemul nu mai pare atât de ermetic. Este afirmat un motiv care va deveni în poemele ulterioare frecvent : motivul întoarcerii spre spațiul original (spațiul miturilor, spațiul *increatului*, momentul revelației neantului, voiajul spre „un fluture“ primordial gravid de stihii). Versurile au căpătat deja acea notă oraculară, cuvintele spun și totodată ascund, o parte se luminează, sub forța rostirii, alta se obnubilează. Voiajul spre originile pure ale cuvântului de care vorbea Mallarmé devine o urcare (sau o coborâre) spre lumea larvară a începuturilor, acolo unde locuiește un Dumnezeu astenic :

„Din drumuri înnodate, în spații muritoare
un fluture perpetuu în care dorm stihii,
codru de viscole ereditare,
enorm stejar de nervi și hematii,
metamorfoză-ntoarsă, strămoș invers,
copil în care mama doarme spre a-l naște
și somnul alb al unui Endymion fosil
neîntimplări de tinerețe paște,
aude cum respiră ostatic și fierbinte
ca larva în adâncuri de muzical tunel
un Dumnezeu astenic în crinul ce presimte
necroza paradisului din el.“

Cu *Odihnă în țipăt*, Cezar Baltag plonjează în lumea de simboluri ale bașmului. Scenariul din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* este refăcut din unghi liric. Poezia se apropie din nou de existență, dar din direcția miturilor fundamentale. Nașterea este o răstignire de sine, viața este o *odihnă în țipăt*, abia trecut de pragul ființei omul este luat în primire de *lupii simțurilor*. Tonul poemului devine biblic :

„Durere din Durere. Nicăieri adevărat
din nicăieri adevărat...“.

iar versurile primesc materia în formele ei netransfigurate. Drumul spre mit trece prin carnea obiectelor care agrează existența omului. Dar omul și-a făcut din spaimă un ou protector. Dumnezeu lui sălășluiește în noroi. Țipătul existențial al poemului se aude limpede :

„Chemați, aduceți la mine
oul de spaimă,
adăpostul meu, neliniștea mea,
Dumnezeul în care mă încred,
nămolul meu,
mierea mea,
scorpionul meu,
țărîna care mi-e scris s-o iubesc,
da, să iubesc pulberea
lui, pieritoare.“

Poezia nu renunță însă la simboluri oculte. O nimfă dă roată în poeme, o *leoaică-păianjen* veghează simțurile, o armată de furnici forfotă și toacă totul, un *Vulture*, un *Fluture*, un *Șarpe* trec prin peisaje onirice. În inima lui Hymnos se află fântina nimicului și în somn cel ce visează este atacat de „leii nimicului“. Toate acestea spun ceva, dau o idee despre o stare de criză, gîndul nu mai fuge după miturile ce continuă să dea tîrcoale poemelor, gîndul rămîne pironit în Țipătul ce răzbate prin limbajul ermetic. În *Șah orb* (1971) și *Madona din Dud* (1973), universul se umple de semne magice, numai semne. În poeme pătrund animalele și plantele cu putere magică (ciumăfaia, omagul, cicoarea, cînepa, tetrarhul, țintaura), limbajul reproduce formele incipiente din descîntece :

„Odată ca niciodată, ca altădată, ca oarecînd
altă dată ca adineauri, ca încă o dată, ca nu prea curînd
adineauri ca altădată, ca o singură dată, ca nuștiucînd,
încă o dată ca niciodată, ca altădată, ca nici într-un
rînd“

sau zicerile din jocurile de copii. Ziceri, evident, stilizate, cu simboluri obscure strecurate în automatismul propozițiilor :

„Joacă fiară în genunchi
cu brațele pe triunghi
desfăcută la greșeală

în ploaia transcendențială.
An, dan, dez,
zizi, mani, frez,
zizi, mani, pomparez...“.

Cîteva balade dezvoltă motive din folclorul țigănesc (*Olean-dru*), nu știu cît de autentice (ca folclor), dar admirabile ca elegii și descîntece erotice :

„Bate-mă, Doamne, să zac,
într-o pădure de mac,
și țigăncile să vie
cu bice de iasomie
și cu funii de petunii
ca la răsăritul lunii,
să mă cheme și blesteme
cu ocări de crizanteme
și să mă boscorodească
cu frunze de îngerească :
Kai-te cea-mă ?
kai-te garauă-mă ?“

În *Unicorn în oglindă* (1975), lirismul se concentrează asupra unui număr de simboluri (emblemă) : *Șarpele, Pasărea, Balanța, Calul, Oglinda, Mireasa, Clopotul, Cercul*, unele luate din basm și desfăcute de înțelesul lor inițial, altele inventate de poet. Nu cred că mă înșel văzînd în ele un simbol mare, desfășurat în nuanțe, al morții. Semnele care apar în poeme par a sugera un drum fără întoarcere, o imposibilitate de a sări dincolo de cercul existenței. Versurile sugerează ceva grav și iremediabil în univers. Cîteva sînt extraordinare :

„Ea trecea ca o corabie
Cu catargele evaporate“.

Altele dau sugestia unei tragice corespondențe :

„Ca și cum eu, cel de aici,
aș fi dormit sub un clopot
pe care tu îl lovești fără încetare
cu un vuiet de neînchipuit.“

În ultimele poeme (*De la capăt*) incluse în antologia din 1981 (*Poeme*), Cezar Baltag desface parabola lirică, explicitează

(dar numai pe jumătate) simbolurile, traduce miturile într-o poezie cu valoare mai mult aforistică :

„În câte sensuri
se poate traduce
strigătul unei păsări

DA ?

NU ?

Lipsește termenul mediu
care nu e nici
afirmație
nici negație
și fără de care
omul
e o pasăre mută

Inventează-1.“

Egal cu sine, original prin felul în care asimilează și interpretează miturile, Cezar Baltag are un sunet care este numai al lui și o rigoare ce trebuie admirată pentru că se manifestă din ce în ce mai rar în poezia de azi. La debut, el disprețuia firava trestie pascalină ; acum se identifică integral cu destinul ei. Poetul este lujerul fragil care își gîndește condiția și ridică plin de demnitate ochii spre cerul care îl apasă. Cunoașterea este începutul libertății lui...

FLORIN MUGUR

Am avut multă vreme impresia că Florin Mugur a fost și a rămas un scutier al lui Nicolae Labiș. Azi, când îi recitesc cărțile, îmi dau seama că în poemele noi n-a mai rămas aproape nimic din romantismul brav și retoric al primelor versuri. Există, în fapt, două stiluri complet diferite. Până la volumul *Mituri* (1967), Florin Mugur e un versificator abil, dar fără personalitate. Gîndește și scrie în umbra lui Labiș, tînărul maestru. *Cîntecul lui Philipp Müller* (1953) narează un eveniment relatat de ziarul „Pentru pace trainică, pentru democrație populară“ în versuri lamentabile ca acestea :

„Pierea ucisă iarba sub șenile.
Fascismul năvălea, urît ca moartea.
Dar Stalin, în acele aspre zile
Netulburat privea la Kremlin, harta“

Nici în *Romantism* (1956) nu apar semne de individualizare a talentului. Sînt, aici, toate temele și toate clișeele proletcultismului. Un poem este dedicat unui demnitar (ministru) care „gîndește și visează“, altul povestește o excursie veselă la munte :

„Cîntăm. E-așa de bine să trăiești
Și versuri să-ncropești cu sîrg, în grabă
Pe colțul unei mese muntenești,
Voinică, simplă, ca un om de treabă“.

În poemele ulterioare (*Visele de dimineață*, 1961), Florin Mugur, deși mai rimează *candori* cu *flori* și *cumplite* cu *robite*, începe să schimbe structura poemului. Debutase între timp un alt eșalon al generației : Nichita Stănescu, Cezar Baltag... Florin Mugur este mai tînăr cu un an decît Nichita Stănescu, dar,

debutînd mai devreme și în alt stil poetic, pare a aparține altui timp și altei generații poetice. Nu este numai cazul său. Mulți poeți formați în preajma lui Labiș au rămas, după 1960, izolați de cealaltă parte, novatoare, a generației. În 1961, Florin Mugur scrie încă în stil bombastic despre frenezia de a te avînta în „vasta feerie“, despre „albastre ploi cu soare“ și din nou despre fosforescențele ploi purificatoare. El ia meseriile pe rînd (*Fierarul, Potcovarul, Poemul despre oțelar...*) și întocmește, în stil retoric, portrete inexpressive sub raport liric. O notă mai personală aflăm în *Pasteluri de toamnă* :

„Soare de toamnă, soare-al metalelor, slavă !
Se năruie drumul de piatră. Trec taurii grei“

influențate, e drept, de noul lider al generației, Nichita Stănescu. În *Mituri* (1967) și *Destinele intermediare* (1968), Florin Mugur își află temele și stilul poetic. Renunță complet la poemul anecdotic și la stilul jurnalistic de pînă acum. Din romanticul euforic iese un poet al interogațiilor, neliniștit și sarcastic. În noile culegeri de versuri nu mai transpare nimic din imaginea anterioară a poeziei. Numai un poem (*Armata de cavalerie*) din volumul *Portretul unui necunoscut* (1980) mai reia tema eroică, dar cu ironie. Sarcasmul de acum :

„C-un glonț în inimă, pe vechile fotolii
Zac zeii tîrgului, jechoși, pîrliții lari,
Hei, unde e Armata de cavalerie,
Hei, sfințișorii ei cu ochelari !“

marchează despărțirea de vechea poezie sentimentală. Florin Mugur n-a cuprins, de altfel, nici unul din poemele de început în antologia *Dansul cu cartea* (1981), semnul unei salutare conștiințe critice.

În *tripticul* cu care se deschide citata antologie, aflăm o primă definiție (sentimentală, e drept) a poetului : „amant al cărților“ care confirmă cealaltă definiție, dată de Ștefan Augustin Doinaș în prefața cărții : un poet situat „la confluența între lirismul faptului de cultură (...), jocurile gingașe ale unui spirit fantast și o conștiință bîntuită de *melos*-ul suferinței sale“... Definiția este corectă, numai că, pentru a respecta ordinea importanței, trebuie să punem întîi *melos*-ul. Faptul de cultură vine în al doilea rînd. Florin Mugur nu-i propriu zis un poet al livrescului, este doar un poet care introduce *cultura* în *existența* lui și o trăiește ca atare. Referința la Emil Botta este

bună : poetul din *Bestiar naiv*, din *Cartea Prințului* trece prin teritoriul *Himerei* și are predilecție pentru decorurile imperiale, fiind, în esență, un melancolic care își joacă puțin suferința. Nota arlechinescă este, totuși, redusă. Florin Mugur nu caută cu dinadinsul grotescul, sarcasticul pentru a exprima tragicul existenței. E numai un prinț întristat care trece prin lume cu o carte în mână (*Prințul Ioan*). Așa cum trece deasupra orașului *îngerul* vizionaristului Nichita Stănescu.

Esențial la el este, mi se pare, un simț (un sens) neobișnuit al fragilității lucrurilor. Toate imaginile care definesc raporturile cu universul din afară arată o ezitare, o teamă, o senzație de inconsistență și o suferință provocată de inconsistență. Voind să aleg o sintagmă elocventă pentru natura lirismului său, am ezitat între mai multe formule : „bastard al pîndei“, „vibrînd la marginea subțire a înțelegerii“, „pe-un eventai care tremură“ și multe altele. Mă decid, în cele din urmă, pentru definiția : „un fel de suspîn al febrilității“. Ea vrea să spună că, în poezie, există nu numai melancolia, există și o febrilitate a melancoliei : o agitație interioară, un sentiment acut al disoluției, al rupturii care n-ajunge la suprafața versului decît ca *un fel de suspîn*. Energiile distructive sînt eliminate sau mascate, contactul cu lucrurile de o suspectă, amenințătoare vitalitate este mereu amînat. Legătura se stabilește, în cele din urmă, prin intermediul faptului de cultură. La aceasta servește, între altele, muzeul imaginar : îmblînzește obiectele, le despovărează de forța lor barbară. Între subiectul care adulmecă, pîndește cu teamă și obiectul care se deschide, amenințator, spre acest subiect înspăimîntat se așează o *foaie de hîrtie*, cum sugerează Florin Mugur într-un mic poem sentimental (*Roman*) :

„Vreau s-o sărut, o las să vie
dar cineva-ntre gura mea și-a ei
așează lent
o foaie de hîrtie.“

Imaginea poate fi înțeleasă în mai multe feluri. Poate fi sugerat, de pildă, faptul că *livrescul* ne împiedică să trăim actele fundamentale, că, fixată în calea simțurilor, literatura barează elanul spre plenitudine. Aleg, totuși, cealaltă sugestie posibilă : înainte de a fi un obstacol, *cartea* este un filtru, un spațiu de ocrotire. Trecute odată prin spațiul culturii, obiectele ajung în poezia de acum lipsite de agresivitate. Volumul de versuri din 1977 se cheamă *Piatra palidă*. Titlu semnificativ : materia

cea mai dură vine, spre poezie, încărcată cu semnele devitalizării ei. *Paloarea* este nota unei vitalități pierdute.

Florin Mugur, care este un poet inventiv, găsește o mie de moduri de a sugera ideea de teamă în fața materiilor care periclitează „marginea subțire a înțelegerii“. El contemplă lumea, cum și zice, „cu ochii speriați“. Prințul lui, îl citez din nou, scrie Biblia cu spaimă. Aleg un singur exemplu (din poemul *Jumătate de om*, volumul *Cartea Regilor*, 1970) :

„A omori cu suflarea
a omori cu bătaia ceasului.
N-ai ce face.
Prea fragilă această zi
această viță de vie cu vinele verzi.
Cuvintele taie.
Nu pot, eu nu pot
nu mi s-a dat dreptul de-a omori.
Doamne, trupul meu în pământ
să nu deplaseze nimic.“

Există, dar, o dublă violență pe care poetul vrea s-o evite : violența, știută, a obiectului liric, și violența limbajului care se pregătește să ia în primire acest obiect. „Cuvintele taie“ : cuvintele trebuie, atunci, stăpânite, scurse de forța lor brutală. În „țara (...) subțire“ a poeziei nu este acceptat nici un fel de viol, pe „străzile Himerei“ trec, cu predilecție, fete palide, prinți palizi, cabotini palizi și chiar o „școlăriță a fricii“...

Tema esențială a poemelor lui Mugur derivă, repet, dintr-o exacerbată conștiință a fragilității. Totul *tremură* în versurile lui, chiar și Dumnezeu : „pe mal Dumnezeu tremură de frig“ (*Situația*). Nu întâmplător animalul cel mai des invocat de poet este *iepurele*, iar arta pe care o stăpânește (o stăpânește, e bine spus !) *prințul* său este „arta fricii“. O *Veche baladă despre prinț* dezvoltă, cu o ironie foarte tristă, motivul acestei înspăimântate fragilități :

„O, arta fricii ! Prea grăbite fapte.
El tremură-n amurg atât de tare
de parc-ar stăpîni deodată șapte
suflări și șapte trupuri muritoare.

Cum să-l omori de șapte ori deodată ?
Pe armele întinse din povești
pe umbra lor în iarba nemișcată
se-așează moale cărăbuși regești.

E-o primăvară cu fantome. Ține
în stăpînire șapte duhuri de poet.
Ridicați armele, țintiți-l bine
va trebui să-l omoriți încet.“

O spaimă care nu ia, totuși, forme de coșmar. În calea fricii și a sentimentului de *subțirime* a existenței stă poezia. O frică meditată este pe jumătate învinsă. O *Biblie* scrisă cu teamă este un obiect săvîrșit, o aventură dusă pînă la capăt. Lumea contemplată cu ochii speriați este, orișice am zice, o lume înțeleasă, asumată. Rețin două versuri din volumul *Portretul unui necunoscut* :

„Iar ochiul lui imens e ca o lupă
la capul unei crize lungi de nervi“...

Ele îmi întăresc ideea dinainte : poezia este o lupă care mărește și, în același timp, o lupă care stăpînește, ordonează vastul univers al fricii. Prințul lui Florin Mugur (prin care se înțelege, evident, poetul) scrie *biblia* lui printr-un lung exercițiu al spaimii, cu o răbdătoare voință de a da o conștiință inconsistenței, labilității, imensei *fugi* în care a fost antrenată existența lui. Este admirabil sugerat aici efortul omului de a-și construi un destin durabil pe temelii nesiguranței :

„A scris cu spaimă *biblia*, a scris-o
prinț după prinț, lege cu lege, miel cu miel.
Dă cu picioru-n carte. Ea nu tresare. Neagră
stă amenințătoare lîngă el.“

Este scriitura (*Biblia*) o salvare, este cartea un capăt al înstrăinării ? Este în măsura în care este o nouă amenințare, spune poetul. Desăvîrșită, poezia (cartea, scriitura) se oferă, din nou, creatorului ca o interogație neliniștitoare („Neagră stă amenințătoare lîngă el“). Desprinsă, puțin înstrăinată de cel care a scris-o, opera se deschide spre alte căi ale incertitudinii. A devenit, ea însăși, un obiect ce stă la *marginia subțire a înțelegerii*.

În jurul acestei obsesii (aș spune că ceea ce este mai solid, mai trainic la Florin Mugur este, fără paradox, obsesia acestei nestatornicii !), în jurul acestei obsesii, deci, poetul construiește o mitologie luată, parte, din cărți, parte inventată de el. Cele mai multe teme, personaje, simboluri vin din Shakespeare, scriitorul care a creat un model pentru toate situațiile de viață.

Am impresia însă că Florin Mugur citește teatrul lui Shakespeare cu un ochi pregătit de cruzimile și profețiile *Vechiului Testament*. De aici vine, cred, febrilitatea lui în fața spectacolului caducității. Florin Mugur se numește singur, nu numai amant al cărților, dar și „amant al cenușilor“ : adoratorul umil și umilit al golului, fugarul înnebunit :

„de-a lungul unor linii de forță nevăzute
cu fierul trist din sînge ruginind“...

Primul mit (primul personaj) este *Prințul*, numit cînd *Prințul Ioan* cînd *bătrînul Prinț* sau *Prințul cu cartea în brațe...* Prințul dansează beat cu o carte în care este scris destinul nesigur al poetului. Gîndul ne duce, deîndată, la alt prinț din poezie, acela al lui Arghezi, trufaș în mizerie, cel care poartă o spadă nevăzută la șold. E imaginea romantică a creatorului. Prințul din poemele lui Florin Mugur vine dintr-un Olimp cu zei oboșiți. A pierdut atributul trufiei, pierzînd conștiința genialității. Zeii se nasc *palizi* (semnul fragilității) din frică, într-o îndeterminare care trage spre grotescul monstruos :

„Jumătate de Jupiter vinăt, urlînd
Jumătate de Pluton cu tîmplele sparte de
stele
Călare pe-un iepure șchiop“...

Ulise se teme de haos (*Ulise către Ajax*), Olimpul se prăvale în gol și zeii mor ca berbecii... Bătrînul sir John Falstaff dansează beat și „gîfii amenințări“... Poemele din *Mituri și Destinele intermediare* arată o ezitare între bufoneria groasă (sensibilitatea, în fond, la grotescul tragic, transpus în plan mitologic) și un viu sentiment al vidului și al oboselii. „Piatra palidă“ poate simboliza o oboseală teribilă, dar și o rezistență, un exercițiu de răbdare. Poezia (poetul) e „doar un abur pe un trunchi de piatră“... Lucrurile sînt „împrejmuite de goluri mari de aer“, iar cuvintele ascund mari goluri interioare :

„E-n mijlocul cuvintelor un gol
clar ca o albie de rîu secată“ (*Stix*)

În această mitologie obosită apar și *bufonii*, tot *palizi*, bolnavi și ei de șovăieli, uitați de istorie pe scenă, pedepsiți să joace rolul leilor îmbătrîniți (*Histrionul*). Este în aceste poeme, mai livrești decît cele din volumele următoare, o fină sugestie

a coruperii istoriei prin mitologie, a existenței prin livresc, a tragicului prin grotesc. Poezia stă în inima unui univers impur, poetul este un produs al acestor lumi tulburi care se cheamă, se înțeleg și se întrepătrund. O veche, în fond, imagine a poetului din epoca post-simbolistă. Florin Mugur o reactualizează și-i dă o figurație mitologică, uzînd de o ironie cu buzele pline de sînge (traduc o metaforă a poetului). Unele versuri sînt memorabile :

„urît miroase gloria pe dinăuntru“,

*

„spunîndu-mi te iubesc și ascultînd

ingrozită

cum îi cresc și i se lărgesc în aer cuvintele
pînă nu se mai poate pricepe nimic“

altele (ca acelea din *Falstaff*, *Bîntuiri*) sînt încă prea retorice :

„ea e frumoasă

ea are șoldurile prea înguste

ea crește mereu

cresc oasele, se lungesc, se subțiază

cresc vîjiînd, cresc neîncrezătoare oasele

în trupul fetei blestemate să știe...“

Cu *Cartea Regilor* (1970), *Cartea Prințului* (1973), *Roman* (1975), *Piatra palidă* (1977), Florin Mugur dă acestei mitologii livresți o mai mare consistență lirică, substituindu-i, cu abilitate și curaj, simbolurile existenței. Se schimbă, aici, nu atît figurația lirică, cît semnificația ei. Un poem (*Locul gloriei*) începe astfel :

„Cum să fii rege? întreba. Sosim

întotdeauna prea tîrziu la locul gloriei“

Excelent vers. Ce urmează este o batjocură subțire a ideii de trufie divină. Zeus călărînd pe iepuri șchiopi sau călcînd temător pe nimburi sparte — este o imagine de un comic amar. Florin Mugur nu s-a specializat, totuși, în persiflarea miturilor, ca mulți dintre colegii lui de generație. O parte din semnificația gravă a mitului se salvează și această parte este cea care se vede, pînă la urmă, în poemele *tremurate*, *tremurătoare* ale lui Florin Mugur. El vrea să alunge zeii din poem, dar nu reușește decît să mediteze la absența lor. Fantomele regilor uciși bîntuie spațiul poetic construit pe temeliiile unei sensibilități febrile,

pînditoare. Aș spune, spre a fi în nota metaforică a lui Florin Mugur, că sensibilitatea lui are urechi de iepure.

Există în poemele lui Florin Mugur: o dublă mișcare a spiritului liric : una vrea să apropie această mitologie princiară de faptele curente ale existenței (a aștepta tramvaiul, a trăi o scenă de iubire, a trece printr-un râu de existență...), alta, în sens contrar, de a îndepărta cît mai mult miturile de istorie. Învinge, cred, în poeme cea de a doua tendință. Poemele, mai ales cele din ultimele volume, dau strania senzație că sînt scrise la persoana a treia, că acest *eu* care vorbește este, de fapt, un *el*, un *altul*. Lui Florin Mugur îi și place, cu adevărat, să se figureze în alt personaj : *Prințul*, *băiatul*, *Ingerul* etc. Semne de recunoaștere : toți au o carte în mînă și toți *tremură*, *dîrdăie*, privesc cu spaimă la lumea pe care vor s-o cucerească prin cunoaștere...

Uneori aceste însemne regești se retrag din poem și confesiunea se exprimă liber și cu o remarcabilă profunzime. Voi cita două scurte poeme care exprimă, am impresia, condiția poeziei care se constituie din substanțe fragile. Cel dintîi se numește *Privire* (în volumul *Cartea Prințului*) :

„Și iarăși mi se pare că-nțelegi
că mă retrag prin pulberea fierbinte
cu iepurii mei șchiopi, cu foștii regi
într-o orbire fină de cuvinte.

Ultima frază are punți subțiri
și porți subțiri și stă așa, fragilă
pe ceafa galbenă a unui trandafir
ce-o ține drept și pîlpiile de milă.“

Al doilea poem, dedicat lui Emil Brumaru (*Cîndva*, din volumul *Roman*), este scris într-o notă mai senină. Aflăm o definiție (o altă definiție, a cita ?) a poeziei ca expresie a *zgomotelor mici* din univers. Un franciscanism care șade bine celui prea înspăimîntat de existență și de decorurile ei grandioase :

„Pe el îl sperie doar zgomotele mici
săruturile pîlpiind în lemne
suspînul moale în pahar al apei

pîrîiturile din pepenii gigantici
în care se dărîmă lumi roșii —
noaptea, pocnete

ascunse, ca de gîturi fragile ce se rup
în inocență. Va muri cîndva
de mult prea multe zgomote mărunte.

El însuși, retrăgîndu-se, un murmur
primejdios, poetul, un adevăr bătrîn
ce stă de vorbă concentrat cu focul.“

Poetul — „un murmur primejdios“, tresărind la sunetele liniștii din lucruri, este frumos spus. În *Bestiar naiv*, Florin Mugur dă libertate ironiei, pune mai multă culoare în desen. El inventează vietăți fabuloase în stilul lui Mircea Ivănescu. *Pisicîinele* este înlocuit, aici, cu *globeii*, *siheia*, *ucla* („un animal din păr de înger“), *tarpanii*, *mavrul* etc. : ingenioase jocuri cu simboluri, întretăiate, din loc în loc, de propoziții mai tăioase. Semnificația lor lirică mai înaltă îmi scapă.

În volumul *Viața obligatorie* (1983), Florin Mugur reimprimă 15 din cele 16 inedite (dacă numărătoarea mea este corectă), publicate deja în volumul selectiv *Dansul cu cartea*. Adaugă altele care vorbesc, în continuare, de „marele tremur“, de „fumul mic al ironiei“ și, iarăși, „arta tremurului“, „abece-darul fricii“... Fiiința tremură și universul se cutremură, cam asta ar fi, în rezumat, obsesia de acum a poetului care, la 20 de ani, chiuia whitmanian în fața munților :

„fiți atenți, spun, Enigma tremură încet
doar eu văd cum tremură
pentru asta am fost născut, să-i văd tremurul
și să rostesc evohe și să rostesc huo“

*

„De ce tremuri, mielule?
Îmi miroase, domnule“...

*

„Unde ești, tremure, împăratule, nevrednicule?“

*

„Cerule tremură excitat
de picioarele goale
ale florilor“

„Relațiile mele cu tremurul au fost zilnice“..

Poezia ce traduce această stare de spirit este rigidă, nevrotică, inconfortabilă, de un sarcasm agresiv :

„Fata aceea care trece cu ochelari de soare
fata aceea care rînjește dulce
și paturile sfinților tremură atinse
de rînjetul ei —

ea e aventura, ea e mărginirea, ea e o glumă idioată
se uită la piatra palidă și se strîmbă
se uită la mica serenadă căzută lingă poartă
și-i frînge pe genunchi cîrjele

.
Ea scuiță coji de semințe și-i auzi hohotul de ris
aproape cît doza mea letală iubesc, aproape
cît doza letală
nu chiar atît, dar aproape.

Zațul cafelei are un gust stins de smeură —
ea e aventura, ea e mărginirea, ea e o glumă idioată
un semn, o amuletă, o broască rîfoasă
o cruciuliță de argint pe care e răsțignit August
Prostul“.

Un poem se cheamă *Baconsky*, un altul *Prima carte a Marianei Marin*. Temele analizei critice sînt trase în cîmpul poeziei, dar fără strălucire. Florin Mugur este mai inspirat în unele propoziții din prozele cuprinse în ciclul *Dans mon pays*, ca de pildă :

„Nu e nevoie să faceți liniște, spune cineva,
nu scrie poeme, ci moare“

sau în poemul în șase părți intitulat *Jeanette*, din care remarc două admirabile versuri premonitorii :

„Nici un loc nu e atît de strîmt
încît să nu încapă în el nenorocirea“.

HORIA ZILIERU

Argeșeanul Horia Zilieru (n. 1933) strămutat la Iași și identificat, în cele din urmă, cu spiritul elegiac al Moldovei, a început prin a face o poezie în stil delicat tradiționalist (*Fluierul*, 1950 ; *Florile cornului tânăr*, 1961), recomandată cu căldură de Otilia Cazimir. Se văd numaidecât influențele din Arghezi (în poezia căminului și a paternității) și, mai ales, din Pillat :

„Vino, că răchita peste girle
trunchiul beat și-l clatină în vînt
și cu frunze veștede azvîrle
apele din mine tulburînd.

Din penumbră, fumurii cocorii
se rotesc în semn de bun-rămas,
peste umeri răvășindu-mi norii
să nu-i aflu liniștii popas.

Bruma croșetează zilnic salbe
urmelor pe prundul înzăuat.
Cum aș vrea cu tălpile-ți prea albe
să alergi desculță pină-n sat !

Bucurosul soare, la chindie,
gleznelor le-ar pune noi brățări
să te-aud în toamna mea tîrzie
cum te pierd în lungile-așteptări.“

El a trecut apoi la o poezie neosimbolistă, suavă și ceremonială (o ceremonie a diafanului !), cu o imagistică barocă de priceput orfevru în ultimele cărți. Modelele lirice sînt, acum, Barbu și, într-o oarecare măsură, Dan Botta. Tinde spre un lirism ermetizant, dar ermetismul este, ca la toți manieristii,

limitat la suprafețele versului. Suflet sentimental, altfel, om bun și loial, lipsit de invidii și vanități. Spiritul elegiac din adîncurile ființei nu împiedică însă manifestările exuberante, simpatice teatrale ale animatorului cultural (este de mulți ani secretar general de redacție al *Convorbirilor literare*) în relațiile obișnuite de viață.

Poezia *Orfeu îndrăgostit*, 1966 ; *Alcor*, 1968 — selecție din versurile anterioare ; *Iarnă erotică*, 1969 ; *Umbra paradisului*, 1970 ; *Nunțile efemere*, 1972 ; *Orfeu plîngînd-o pe Euridice*, 1973 ; *Cartea de copilărie*, 1974 ; *Australia*, 1976 ; *Oglinda cu ceață*, 1979 ; *Orfeon*, 1980...) este — trecînd peste ne semnificativele versuri de circumstanță, numeroase la început, mai rare în ultimele cărți — fastuos erotică, plină de aluzii și de solemnități în stilul parnasienilor și al simboलिष्टilor. Horia Zilieru scrie cu precădere despre Eros, adunînd în jurul lui toate figurile retoricii. Iată pianul simbolist, crinul vaporos, femeia palidă ca o regină, salonul elin și discreta muzică aeriană :

„Erai la stinsul sfeșnic, trist pian,
în țărnul de iluzii, diafan,
cu păsări moarte: prin carnale vetre,
pămîntul cast l-am slobozit de pietre
de care te feream, umbrindu-ți sinii,
unde mor albe lebedele lunii.

Regină, în salonul tău elin,
țipa pe clape vaporosul crin
cu palide otrăvuri pe retină
îmbolnăvit de iarna lui divină.

Ca sîmburii în struguri grei, de rînd,
în aer pene auzeam curgînd“...

În *Umbra paradisului* și celelalte volume aflăm, din nou, *lunaticii crini* și *candelile muzicale*, baletul lebedelor pe ape, *clavirele de unde*, *asfințitul rozelor în urne*, *carbonizatele păsări* bacoviene și toate celelalte simboluri ale poeziei de la începutul secolului, într-un discurs lent, țesut mărunț și artificializat într-o oarecare măsură de prea multe aluzii :

„Trec prin văzduh calești cu tari parfume
și de polen cadavre-n alba vale
ca somnambuli polipi pe catedrale
coșmarul iernii îl tîrăsc pe lume.

.

Cenușa zilei leneși chiparoșii
cu fluturii trădării o-mpreună ;
oglindea-i fiara, limba ei nebună
sudarea linge pe canale roșii.

La guri de rai olarul întirzie ;
argilă roata în ospăț îi cere
și vase miine pline de mistere
vor îndesi în haos flora vie.

Mirul logodnei, nunțile cu harul,
simțirea stelei, — vrednic le aprinde
și în pustia ninsă de colinde,
fantoma miinii pipăie hotarul.“

Sînt aici 30 de elegii și, dacă ne-am lua după titluri (*Roză nocturnă cu sînge, Plîngerea magului, Atavica melancolie, Sub cenușa stelei, în Zmaragdia, Smerenie și mîntuire, Agonie cosmică...*), am putea crede că Erosul suferă teribil în versurile împodobite și muzicale ale lui Horia Zilieru. Nevroza simbolistă e întoarsă însă spre jubilație, în spitalul amorului sînt „spasme de parfumuri“ și o desfătare cu tristeți (*Nunțile efemere*). Erosul umblă prin locurile prin care a mai trecut de multe ori poezia : acolo unde fecioarele așteaptă-n rugă împietrite, iar fantomele murmură „în narcozele de seară“ primejdioase cînturi, în timp ce spiritul se retrage în *somn de roze* :

„Cu somn de roze carnea împresoară
obsesii și hemoragii-n adînc;
tîrziu mi-i glasul și cenușa strîng
sub ceața verde în hipnoza rară“...

Versurile, aici și în alte poeme, sînt ritualice și criptice, galante în chip excesiv, cu podoabe și sonorități livrești, de-o eleganță care place, totuși. Horia Zilieru pune gravitate și pricepere retorică în poezia sentimentală :

„Agonizează crinii în cetate
și muzici pun pe tîmple o paloare
și pene ard în albul în lingoare
în ochii orbi visînd singurătate.
Se-ngreuiază aeru-n otravă
(păcatul cu semințele ascunse)

în scoica gurii veștejindu-și frunze
la rîtuale de sărut, bolnavă,
Și curg din ei fiole de rășină,
stamine bat în oasele-mi bizare
și pierd în pîlpiire de candoare...

Sub prapurii penumbre le țin trează
căderea — tandră-n moale izbăvire
și frunți de ceară-ncet peste clavire
între pendule moarte aiurează“...

Poemul din care am citat se cheamă *Asfințitul crinilor* și în el sînt ecouri din Macedonski, Dimitrie Anghel și Bacovia, dar și din Arghezi și Barbu, trecute prin fumurile melancoliei și labirintul calofiliei.

După o frumoasă parafrază barbiană (*Cartea copilăriei*, 1974), Horia Zilieru revine cu *Australia*, la tema lui privilegiată (erosul) pe care o tratează într-un vers mai concentrat. Este în continuare încercat de voluptăți mari și trece prin extazuri împinse pînă la limita insuportabilului, însă în cîmpul lui de observație încep să pătrundă într-un chip amenințător, făcliile de ceară, văile plîngătoare, amanții pali, corbii, cimitirele, nevrozele, cu alte vorbe, toate *figurile* simbolismului astenic. Iubirea devine, atunci, o suferință sfîntă, vegheată de o „clopotniță cu îngerii de pază“ (*Posedat de foc*), pe meterezele dragostei urcă „lumini trufașe“ și laurii unei simțiri mîndre se transformă în cenușă. Bacovia este tradus în codul unei retorici ceremonioase :

„Ah, corbi în muțenie adastă,
în nupțiala lor singurătate ;
prin ochii reci curg bolțile surpate
și se-nfioară turle-n spuma castă.

Coroana albă lăcrimîndu-și spinii
îngheață-n virfuri magice vocale
și-amanții pali în parcuri siderale
ies dezgropați din lăvele luminii.

Ca șerpii cu vaporii de otravă
cresc nervii în smintire și beție
și chipul supt de-o grea melancolie
visează pînza inului, suavă“...

Sînt în versurile lui Horia Zilieru și sugestii ce trimit la Blaga (între ele o definiție a dragostei ca „blînda stare de orbire“) sau la Nichita Stănescu („os hiperboreean“, îngeri care trec cu aortele deschise pe hotarul dintre zi și noapte etc.), de unde putem deduce că pentru împătimitul, cordialul poet ieșean comunicarea lirică începe printr-o *asumare* solemnă a emblemelor poetice tradiționale și moderne. E o umilință, e o trufie în această iubire de Poezie și de convențiile ei prestigioase, azi cînd orice poet face imposibilul pentru a scăpa de ele? Oricum, Horia Zilieru poartă cu orgoliu insignele retoricii tradiționale și nu se sperie de a fi socotit un poet nesincronic. El pune, la butoniera unei lirici frumos împodobite, o *roză putridă* și duce în mîină un *crin sfînt* urcînd, în acest timp, spre turlle albe, inaccesibile ale amorului. Cu toată invazia de imagini funerare („pierdut mormînt“, „giulgiu cald“, fluturi senzuali îndrăgostiți de „candeli și ruini“, „pupila muribundă“, castitatea sînilor care acoperă distanța de la „crin la un iertat mormînt“, „nunți de cenușă“ etc.), poemul erotic nu-și pierde, totuși, caracterul feeric. Dragostea continuă să fie o sărbătoare a simțurilor chiar și atunci cînd prin fața ei trece un carnaval de imagini agonizante. Clinchetul de oase, paloarea fețelor, tristețea amanților tineri prin parcuri siderale nu reprezintă decît semnele și măștile unei pasiuni ce se răsfăță în oboseală și boală, așa cum femeile frumoase își compun uneori o mină de suferință pentru a marca o încordare a spiritului. O *Doină pe calea robilor* sugerează o petrecere erotică într-un decor cosmic funest, cu asfințituri, porți ale neantului și... sîni ce aprind în nopți crunte „roza sfîntă / crinul sfînt“. Roza este *floarea de geniu* a poetului și, hrănită cu suflarea morților, ea dă o beție extatică albă. Fluturii aleargă în nebunie, coroanele de spini plîng pe „golgotha de carmin“ și pe „carnale ruine“ trec roiuri de albine...

Cum se vede, această *astralie natală* presărată cu cadavre și morminte este departe de a fi un tărîm al tristeții și suspinului. Erosul s-a plictisit de oglinzile clare și luminoase, vrea acum confruntări mai dure, spații mai accidentate, și Horia Zilieru, slujitorul lui devotat, fabrică decorurile trebuitoare. Însă, repet, decorurile nu pot ascunde temperamentul, în fond, idilic al poetului și nesățioasele lui bucurii livrești. Acestea sînt uneori puternice și acaparează, falsifică poemul. Ce poate să însemne „căldura gurii cu făclii de ceară / atomii de amant devoră-n spasme“ într-un poem ce se cheamă *Hypnoza*? Dar crinul „mai ortoman“ care locuiește într-un craniu, dar sîni

care „încălzesc mistere“ ? sau „un circ de crini oprit într-o aortă“ dintr-o carte mai veche ? Înseamnă o proliferare a simțului metaforic, un răsfăț în gratuitate, nu străin de temperamentul poetului și de idealul său despre artă, dar excesiv și paralizant aici. Acest trubadur în vremuri moderne pune uneori prea multe corzi la liră și, îmbătat de învelișul formal al muzicii, uită să spună ceea ce intenționa să spună. Însă, în asumarea totală, pasionată a convențiilor poeziei stă, în fond, originalitatea și farmecul liricii sale. Horia Zilieru prelungeste cu o remarcabilă abilitate tehnică imaginea și prestigiul bardului care întreține cu aspră loialitate lumina în candela suferinței erotice :

„C-un veac în urmă m-a ucis o roză
cu vastele pupile de femeie.
Și-n visul mîinii moarte mai scînteie
nisipul din secreta ei nevroză.“

În *Oglinda de ceață* pana lirică dansează pe hîrtie, versurile sînt scrise ba în stînga, ba în dreapta paginii, într-un ballet ce urmează un ritm invizibil al gîndului :

„Rîsu — plînsu plimba ursu
și pe maluri
șobolani
joacă zaruri
bîndu-mi anii“...

Caracterul ludic distonează cu tonalitatea, uneori, de prohod a versurilor. Un poem începe astfel : „Cine stropește pîinea mea cu sînge ?“..., dar văzînd mai departe jocurile limbajului răsufălăm ușurați. E vorba tot de pîinea și de sîngele iubirii...

În *Orfeon* apar clasicitățile, Hera și Zeus, Venera și Amor, simbolurile trag spre zonele sacrului, în cîmpul de semne al poemului se ivesc hierofaniile, retorica se complică. Poemul care dă titlul volumului este conceput ca un oratoriu liric, cu personaje-mituri (*Henoch, Măturătorul, Tsicla, Corul, Corificul*) și indicații solemn patetice de regie : „zidurile plîng orologii oarbe, norii tîrăsc sigiliul marelui eros...“. Ne amintim că și Conachi folosea acest fel de colocviu liric pentru a defini „urgile“ amorului. Zilieru bate spre latura lui sacră, dar într-un mod prea complicat și cu o îngrămădire de subtilități

formale care împiedică demonstrația. Ceremonia versului obscurizează ideea lirică. Îl prefer în poemele ludice, acolo unde el dă o sugestie mai limpede de nestatornicia și răsfățul erosului. Retorica amoroasă este inventivă. Zilieru deviază sistematic trubadurescul *salut d'amour* spre o poezie de pură incantație. Citim într-o *Probă de trandafir sau canto di signo* aceste versuri care merg spre Urmuz :

„pe cînd fost-am logograf / la metoc tilhar-manaf / ea păștea numai andive / și rogoz de adjective / hadaviș / de păpuriș / arpagic de bazar-gic / (ustu)roi de buduroi / $\text{CH}_4 + \text{Cl}_2$ / acum plimbă sarcofaga / la bacalul cel cu braga / ciupav gura cînd deschide / și-o împlumbă cu stafi(de) / el cu barda, ea cu grebla / din hobic scoțindu-mi hleba / căci alibărescu-mi capre / țapi / de napi mahlapi / *et après* / într-o seră berci ciuperci / cît biciul de la ker-ci.“

Stilul de parafrază și zburdălnicie filologică păstrează, în alte poeme, solemnitătea barbiană, aerul acela de demnitate în jocul silabelor :

„prin cafasele grădinii
se uită ca țapii crinii
și din sanacsiu cu geamuri
pestricat isnaf de neamuri
sameși vameși și sicari
și suvari șătrari șoitari.“

Aici poemul este congestionat de turcisme, în altă parte Horia Zilieru scoate din „prundul pelagic“ vorbe la *nadirul dacic*, nu știm cît de autentic dacice, dar de sonorități aspre, în orice caz :

„abur
brusture
balaur
curpen ghiuj și ghionoaie
măgură măgar năpîrcă
rînză strugure șopîrlă
țeapă
viezure
și zgardă
între
matcă și tipar
strînse în ochean să ardă

matcă și tipar
lacrimă și mir și har
n atomi — o stea: zenit: dar tristețile ne
mină-n

Valea-Venerei păgînă
și-un cuțit
la gît hoțit
lin
își adincește lama
în lacteele traheii
curgînd vinul hialin :
arta singelui — la canna galileii.“

De la *abur și brusture* s-a ajuns la *vinul hialin* și la *Canna Galileii*. Întrebarea este cum ? Prin ingeniosul joc al rimelor. Poemele nu exprimă altceva decît verva improvizației, plăcerea împerecherii vorbelor. Sînt în *Orfeon* și poeme mai serioase, ca aceste *lamento*-uri, în stil de asemenea trubaduresc, unde Horia Zilieru revine cu jovialitate și evlavie la *sinii serafimi* și la *frumoasa gleznă suferindă pumă*, la *zăpezile de doliu* și, încă o dată, la *stihurile din sfintele epoci...* Biblia, mitologia greco-latină, literatura veche și nouă, semiotica și iconografia bizantină sînt convocate pentru a susține plîngerile și, mai ales, jubilațiile poetului hărăzit (sau blestemat, nu știu cum să zic) să poarte crucea unei nestinse suferințe. O suferință ce s-a transformat, bineînțeles, într-un obiect de cult. Am impresia că Horia Zilieru vrea să întocmească în *Orfeon* o gramatică a erosului. Conachi a scris o retorică poetică de dragul unei cucoane cu priviri concupiscente, poetul moldav de acum ambiționează să compună un „fals tratat de gramatică“, unde studiază trecerea *nudurilor* prin adverbe, mișcarea doamnelor prin (sau în) *morfeme, sufixe și desinențe...*

În mare vervă prozodică, Zilieru sparge strofele, pune spații goale între cuvinte și lungeste ca un elastic silabele. Iar cînd toate acestea îl obosesc, introduce figuri grafice ca *triunghiul, semnul radicalului* și alte scheme înveselitoare ce nu pot fi reproduse aici. Venera din Milo își dă mîna, în aceste improvizații fine, cu semioticianul Tzvetan Todorov :

„dar *hymera* plînsu-mi-s-a / venerei din milo (nuda) / saskiei majei —
desnuda / dorei maar și monnei lisa / dansatoarei jane avril / cu botine
de trotil / bibeifăcii (paparuda) / domnișoarei hus / iisuse / sîntem /
sufocați / de / muze / nu mai pot la (plug) să trag / ca un (bou) mă vreau

sărac / (pasăre) sub liber cer / (pește)-n apă lerui-ler // semiotii filan-
tropicii / (of ! / țvetanul todorof) / trag în eprubete tropii / și-ntre semn
și sens cu raze / röntgen ale vieții-mi faze / le transpun în ecuații /
stări de grații / troca (dero) / $+n-n=0$.

Aceste combinații arată iscusință și imaginație, bună dis-
poziție sentimentală și puțină (atît cît trebuie) iubire față de
puterea de incantație a cuvîntului. Horia Zilieru n-ar trebui,
totuși, să abuzeze în viitor de ele...

IOANID ROMANESCU

Dintr-o scrisoare a poetului ieșan Ioanid Romanescu rețin următoarea propoziție : „Eu trăiesc izolat, cu nimeni nu mă tutuiesc, eu distrug pînă și lucrurile mele durabile pentru că am o altă idee despre perfecțiune.“ Ce ciudat ! Versurile arată o mare voință de construcție și o încredere nelimitată în Poezie. Nu s-ar putea zice că poetul distruge ceea ce scrie, dovada că și-a adunat într-un volum (*Trandafirul sălbatic*, 1978) versurile refuzate, abandonate și „înlăcrimate — avertizează el — prin sertare“.

Cînd toată poezia modernă este dominată de ideea de criză a poeziei și mulți, foarte mulți autori privesc fără speranță viitorul ei, Ioanid Romanescu continuă să scrie Poezie cu majusculă și s-o adore ca pe o mare divinitate. Nici instrumentul poeziei (cuvîntul) nu este contestat. Poetul ieșan nu cunoaște boala neîncrederii în limbaj, răspîdită în generația lui. Cuvintele, ideile i se supun cu docilitate. Inspirația vine repede, cel puțin așa ne lasă să înțelegem acest poet ce nu trece prin starea de umilință a așteptării. Singura umilință, transformată ușor într-o expresie a orgoliului personal, este aceea de a nu fi profet. „Însă ceva magic în mine există“, se consolează și ne consolează, imediat, autorul. Asta-l îndreptățește să spere că „mugetul“ cîntecului său se va auzi peste veacuri.

Ioanid Romanescu (n. 1937, Voinești-Iași) și-a compus de la început, în linia romantismului crepuscular, un portret de mare însingurat, paznic al lumii și poet al uriașilor. El se hrănește cu aer și vorbește limba zeilor :

„beau aer mîncîc aer sînt singur ocolit
ca stîlpij cu emblema cap de mort

nevastă-mea viața își scutură de mine covoarele
a devenit obișnuiță, cu ochi pe jumătate
închiși călătoresc prin mine clătinat
compartiment cu păsări mari electrizate

doarme pământul cu genunchii la gură
sub trista subțire cămașă de brumă,
beau aer măninc aer sint singur ocolit
paznicul lumii la recolta postumă“

Cu ochii întorși caută nordul obiectelor, noaptea lor boreală și coborît, ca Eminescu, în Walhalla descoperă golul care se prăbușește în gol, golul-tunel din care se naște golul-con cu vârful în „cei ce vin“ și care populează tragicul eon... Primele cărți (*Singurătatea în doi*, 1966 ; *Presiunea luminii*, 1968 ; *Aberații cromatice*, 1969 ; *Poeme*, 1971 ; *Favoare*, 1972 ; *Baia de nori*, 1972) dezvoltă această mitologie în care intră și o notă de ris amar (*Witz*). Rămas singur pe cîmpul de luptă, oșteanul se lasă mîncat de corbi. Solitudinea mîndră și bravada artistului care stăruie în iluzii și crede în himere :

„Cînd nimic nu mai ai de pierdut
cînd nu ai de cine pe cine să aperi
și singur rămii pe cîmpul de luptă
și scuipi fără gînduri pe scut

și se coboară cerul într-atît
că Luna-și cată morții cu mii de felinare
și tu nu pleci de-acolo nicăieri —
respiri pîn' se oprește vîntul
și corbii te mănîncă din picioare.“

Poetul nu țintește gloria și nu este obedient față de nici o religie pentru că iubește existența. El își este suficient sieși ca sfîntul duh și se simte bine numai în spațiul singurătății (spațiul său securizant). Astfel de propoziții traduc un mare mit poetic specific secolului trecut. Azi mitul are nevoie de complicitatea ironiei pentru a putea să se exprime :

„Poezia mea e nervoasă, tot vorbind peste umăr
uită să-și scoată bilet, e coborîtă cu forța
însă de fiecare dată o conduc
pînă acasă prieteni anonimi

nu are glorie
din simplul motiv că nu și-a dorit-o,
nu are religie
pentru că prea mult iubește viața,
nu face prozeliți
pentru că niciodată nu privește înapoi

nu merge în vizită
nu așteaptă pe nimeni
nu visează-n culori
nu se hlizește pentru a obține ceva

are tot ce-i trebuie.“

Mitul se lasă întrupat de un poet care își asumă și cealaltă față a tradiției : aceea ilustrată de poetul damnat, cuprins — vorba lui Nichita Stănescu — de bolile profesionale ale artistului, exilat pe pământ și bucuros să cunoască pînă la pierderea de sine bucuriile contingentului. Aici Ioanid Romanescu întilnește o puternică tradiție moldovenească (poezia simbolistă a disperării provinciale), numai că el transformă disperarea în trufie și dă elegiei provinciale o altă destinație. Elegia nu exprimă jalea creatorului care se stinge într-o lume fără orizonturi, ci mîndria geniului de a trece peste legi și a-și trăi căderea :

„Ieși turtit de sub pîntecele nopții
urci dealul într-o ceață cu salcîmi
acompaniat inutil de rugămințile Mamei
să te lași în sfîrșit de alcool
te amesteci cu hainele acre
ale lucrătorilor sezonieri...”

Uneori orgoliul poetului nu mai caută forme deturnate de afirmare, fișnește impetuos din poem în scurte propoziții oraculare :

„Singur
Sînt un mare artist însăși opera mea
are nevoie de liniște...”

Sînt, în existența poetului, și crize de umilință. Nu prea adînci și nici de lungă durată. El este poetul fără cuvinte, viața lui este un șir de erori și menirea sa e să apere oamenii de prea multe cuvinte. El duce semnele unei vechi înțelepciuni :

„Nu se grăbește
nu se măsoară cu nimeni
traversează continuu
un drum pe care vor veni alții...”

Umilința, modestia, derizoriul trec repede spre orgoliu și sublim. Ioanid Romanescu are 18 argumente (*Vă rog să revizuiți statutul meu de poet*) ca să ceară modificarea condiției sale de poet. Iată unul dintre ele : „pentru că decît să repet o moarte zgomotoasă mai bine duc o viață anonimă”... Poeții, în genere, spune el în altă parte, nu sînt niciodată prea mulți, poeții n-au religie și nici zei, nu așteaptă la uși, n-au familie, au numai iubite, viața lor durează cît o cămașă și, în genere, poeții nu știu ce înseamnă a fi nemuritor sau muritor. Dar mai ales :

„poeții libertatea nu o sapă
și-s cei mai îngeri dintre nesupuși”...

În acest stil sînt scrise toate poemele. Tema lor generală este existența neobișnuită a poetului printre făpturile lumii. Imaginația lui Ioanid Romanescu este inepuizabilă în a inventa noi dovezi în favoarea poeziei ca valoare supremă în ierarhia bunurilor spirituale. Poezia și mai cu seamă marele vizător, poetul. Dovezile sînt, estetic vorbind, ingenioase, plac prin nota lor de enormitate de la suprafața poemului și prin mesajul tragic din interior. Cînd Ioanid Romanescu scrie, la începutul unui poem (*Trăiască Poezia și marii vizători*) : „al dracului am fost, cu patimă în toate”, tonul pare glumeț, bavard și așa și este pînă la un punct. Apoi vedem că veselie și lăudăroșenia ascund o dramă ce este profundă și iremediabilă, dramă trăită numai de creatorul care ia în serios utopia artei.

Limba, gesticulația, răsfațul de sine pot acoperi, de bună seamă, o mare timiditate și un complex al singurătății mîndre. Ceea ce se întimplă, cred, cu poezia lui Ioanid Romanescu cu premeditare insolentă, însîngerată de propoziții solemne. Ceva (și anume puterea de a comunica) o împiedică să devină, între atîtea imagini ale grandorii, încrîncenată în delirul ei verbal. Subiectivitatea inflamată a poetului își alege reprezentări de obicei vîrtos umile, demitizante. În *Poet al Uriașilor* se prefigura greoi și neîndemînic („un grăjdar abia mișcîndu-se / printre rosturile lui”). În alt loc simbolul existenței poetului este trandafirul sălbatic, tăiat de viscole, spălat de torente, neclintit la locul lui de veghe. Un simbol al modestiei triumfătoare și al

frumuseții fruste, devenit, prin exacerbare, un simbol al creatorului care se ivește în huma banalității dure. Pentru o idee atît de vanitoasă, Ioanid Romanescu evită imaginile de preț. Imaginile sînt în chip voit *nedemne* de marele simbol :

„Zadarnic alte anotimpuri
îl spală în torente —
acolo, pe cît poate, maschează trecătorii
care-i îngrașă locul în jur cu excremente

dar pe cînd arborii în păduri
se prăbușesc ruinați de topoare,
el neclintit rămîne — se apără cu spinii
și cu fantoma lui tulburătoare.“

Stilul acesta poruncitor este general în poemele lui Ioanid Romanescu care prefigurează, în esență, o mică mitologie a Poetului. Acceptînd convenția creatorului care vorbește în limba unui Dumnezeu-artist (*Pietre de moară*), sfîrșim prin a accepta și stilul versurilor : un stil al amplitudinii, susținut de o retorică mîndră de ea însăși, încrezătoare în forța de a înno-bila o idee. Toate imaginile marchează, în versuri, o dezlănțuire a vocii, o zgomotoasă emoție. Izgonit din paradisu existenței, omul nu se tînguie singur și mizerabil, ci jeluiește biblic, în acompaniament cosmic, într-un *Mare Plîns*. Misiunea poetului în lume este importantă și, întreat dacă a fost sau nu fericit, el răspunde cu semeție :

„Iertare !
pentru că din tot ce am trăit
urechile lumii le-am astupat cu poezii.“

Cînd în alt poem (*Cu ochii voștri*) se arată rușinat că n-a putut să dea în viață decît poezii, înțelegem deîndată că rușinea este o mulțumire abia ascunsă. Slăbiciunea poetului este sublima lui Virtute. Ioanid Romanescu se roagă de cititorii săi să nu vorbească de el ca despre un martir. Nici măcar un martir al iluziei ? Poemele sale lasă să se înțeleagă contrariul :

„Aud cum curge timpul prin toate cîte sînt,
înfășurat în funii de sargase
vād lumea cum pătrunde în templul din
cuvînt
prin ochii lui ca două mări retrase

.

pe cerul — o fereastră înghețată —
cu stele ascuțindu-se de vînt
imensa panoramă se dilată
genunchii se apleacă tremurînd

iubiți-l pe Homer cel viu, nu din statui,
Pe Laocoon al nopții austere —
pe cel trăind numai semenii lui,
înlănțuit în propria-i putere“

După Homer, al doilea simbol este, pentru Ioanid Romanescu, Cézanne : simbolul *Revoluției continue*. Îl celebrează și pe acesta în propoziții superior sfidătoare. Orgoliul, limpezimea frazelor, privirea de sus plac pentru că poetul îmbrățișează cauza unei iluzii și nu poate trage alt profit de pe urma opțiunii lui decît, cel mult, contestația. Ioanid Romanescu își asumă, cu un mare model în față, riscul cel mai grav pentru un artist. Nu se sperie și, fără nici o precauție, se adresează lui Cézanne cum s-ar adresa vecinului de la parter :

„Nu avem încotro, domnule Cézanne, academia
pretinde ca fiecare pată de culoare
să aibe un contur precis, fiecare propoziție
să se încheie fest — pentru că, altfel,
ideile fuzionează — ce ar spune mulțimea
despre dezordinea din capetele noastre ?
noi nu avem
conturi deschise, noi nu sîntem concilianți
noi trăim revoluția continuă
noi cînd bem ne trezim : ne place
muzica perfectă, ne îmbrăcăm în alb
și vrem o văduvă curată,
ce să facem, domnule Cézanne,
dacă nu sîntem născuți pentru artă ?“

O umilință mai strategică, dublată de o mai mare reflexivitate, se manifestă în ciclul *Antares*. Aici dăm peste un poet care nu mai *asumă*, *sfințește*, *mitizează* lucrurile, ci se lasă asumat, luat în stăpînire de lucruri. Gîndind cu intensitate o obsesie, se lasă în cele din urmă asimilat de ea :

„Eu nu mai sînt eu : am devenit
punctul pe care îl priveam.“

Din acest transfer al subiectului spre obiectul liric iese o poezie cu valoare aforistică de o remarcabilă profunzime. Cele două întinse cicluri *Antares* și *Demonul*, selectate și în antologia din 1982 (*Demonul*), cuprind versuri admirabile, demne de a fi memorate. Ele arată nu atât știința de a construi în paradox, cât talentul de a numi legăturile inefabile dintre destinul individului și marele cosmos. Iată o reflecție despre moarte :

„Învață să mori în tine însuși
pentru a nu-ți fi teamă de moartea
pe care altul ți-a destinat-o“

sau alta despre divinitate ca ideal de perfecțiune și ca memorie a lucrurilor :

„dumnezeu încă nu s-a născut —
el este perfecțiunea pentru că nu există
el a fost inventat pentru că oamenii
au nevoie de o memorie a tuturor lucrurilor“

Sînt judecăți lirice, metafore dezvoltate, alegorii ontologice („o ontologie alegorizantă a dezordinii și stupefacției“ — zice Marian Popa în postfața la volumul *Demonul*), propozițiuni fericit formulate care pipăie nevăzutul din univers și dau prin limbaj o corporalitate profundei neliniști existențiale. Unele dintre ele amintesc de Blaga :

„Ascultă cum cade lumina
ca invizibile degete pe o imensă claviatură“
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
„auzi pocnind semințe ale hazardului“

În altele răzbate vechiul orgoliu al poetului care măsoară cu o privire rece distanța dintre el și ceilalți :

„În ochii noștri se reflectă
nu dimensiunea mea,
ci distanța la care vă aflați“.

Aproape că a dispărut din versuri sarcasmul, gîndul nu mai caută sprijinul ironiei, ochiul privește acum fără prefăcătorie iremediabilul din univers. *Demonul* se deschide cu un prolog în stil romantic în care sînt invocați *Demiurgos*, *Mama*, *Cuvîntul*, *Noaptea* și *Imensa carapace*. Mitul ascensiunii și al incompati-

bilității dintre geniu și contingent este subsumat altui mit, mai puternic și mai aproape de gândirea poetică modernă, acela al existenței ca o clipă de tăcere a neantului. Poetul însuși se prefigurează pe sine ca un înțelept bătrîn retras din lumile puberale, purtînd pe umeri, în cer, sicriul Mamei :

„am fost la Demiurgos, am ascultat apoi
cum nori de îngeri cîntă pentru voi

și am vorbit în șoaptă cu mine pînă cînd
a început o ploaie de lacrimi pe pămînt

păsări se nasc lovind ferestrele opace —
dar vai, Cuvîntul, Noaptea, Imensa Carapace!“

Poemul cuprinde în continuare 51 de fragmente în care fantezia lirică caută sprijinul marilor idei. Ioanid Romanescu nu inventează subiecte noi, le transcrie doar pe cele vechi. Transcriindu-le, le regîndește și, regîndindu-le, le formulează în alt chip. O reflecție despre *bătrînețea* artistului :

„ascultă —
căci sînt mai bătrîn decît piatra
căreia numai lacrimile i-au dat forme“

sau această frumoasă (și ambiguă) prefigurare a transcendenței ca o pregnantă tăcere în univers :

„Acum pentru toate simțurile avem
numai soarele gurii tale

oriîncotro te afli, asupra noastră
pînă și tăcerea ta luminează mai mult
decît jmnurile care străbat Universul.“

și, din nou, imaginea creatorului care poartă în sine infernul, imagine veche în literatură, trecută prin mai multe școli lirice ; poetul ieșan o pune în legătură cu mitul singularității absolute :

„Toate sălășluiesc în adîncul
sufletului nostru

cel ce prieten sieși nu poate să fie
în zadar caută prietenia

cel fără dumnezeu
în zadar îl caută aiurea

lumea e paradisul.
de infernul din mine ochii mei fumează.“

Impresia că poetul se identifică („pînă la uitare de sine și exasperare“) cu punctul fix al meditației (lumea din afară) este, văzînd aceste exemple, discutabilă. Ioanid Romanescu nu vrea sau nu poate să fie niciodată *un altul*. El nu se are, în fond, decît pe sine în vedere, nu cunoaște alt univers decît pe acela pe care îl poartă. Chiar aceste fragmente mai obiective prin caracterul lor filozofic sînt, în fond, confesiuni despre ființa creatorului, condamnată să fie centrul lumii. Totul pornește de la fragila trestie, tot ce se definește se definește în funcție de condiția ei. Poetul se retrage în mîndra-i subiectivitate și atunci el vrea să vadă *vederea* și să audă *auzul*. Privirea nu se lipește de lucruri, lucrurile rămîn îndepărtate și străine. El folosește, în acest caz, în dialogul cu universul o limbă nouă : *limba plînsului* :

„Cu fiecare cuvînt spus
mă simt mai sărac și mai singur

cu fiecare cuvînt spus
în urma mea rămîne un dezastru

.
nu ne mai înțelegem decît
în limba universală a plînsului

.
Atît de singuri stam încît ni se părea
Că fluviul acela se varsă în cer...

Și iată, e timpul
cu lacrima ajunsă mai mare decît omul
să-l poarte pe acesta în pintecul ei
și să-l plîngă.“

Nu totdeauna poezia autentică învinge retorică grandilocventă a limbajului. Unele poeme sînt declamatorii (*Zidul*, *Clanța*), inabil parabolice :

„acum, cînd tremur cărnuri în dansuri de seducții
și sar bucăți de bice în circuri sociale,
eu decăzut la bursa vînzărilor de noapte
pun capul meu pilon la podul prin eroare!“

Voind să cuprindă idei mari, versurile nu cuprind decît vorbe goale și mari. Creatorul, Marele inspirat, dus de visul grandorii, nu le mai aude sunetul adevărat, plin. Însă, vorba lui Ioanid Romanescu, nici moartea, nici Dumnezeu nu sînt imagini ale perfecțiunii. Cum ar putea fi Poezia ?

În ultimele cărți (*Nordul obiectelor*, 1979 ; *Accente*, 1981 ; *Magie*, 1982) accentul existențial devine sfișietor și pune în umbră retorică. Poetul continuă să fie, în figurația lui Ioanid Romanescu, „nebulă irecuperabilă“ tras de cailă furtunii. El doarme pe patul Melancoliei și nu privește decît un unic soare : „soarele fix al singurătății“. În nopțile lui, Poetul este cercetat de umbrele fidele ale lucrurilor dispărute și, în pelerinările lui, caută „calea cea dreaptă a noului labirint“ (*Pietă*) Gloria este, pentru Poet, strîmtă, prea strîmtă în umeri, iar suferința păstrează în el „focul unei tăceri violente“. Puțină, foarte puțină ironie însoțește aceste versuri. Un poem nu cuprinde decît un titlu (format din trei puncte și un asterisc) și o notă explicativă, la subsol. E un mic manifest în stilul avangardei poetice din anii '30, redactat în limbaj voit infatuat. Sus, la etajul paginii, este spațiul alb (discursul pe care poetul refuză să-l scrie), jos, în zona în care este expediată de regulă împovăratoarea erudiție, se află discursul care explică absența discursului dinainte. Exhibiție simpatică, voind să sugereze că Poetul se exprimă și prin tăcerile, eșecurile, refuzurile lui :

„Acest poem pentru care niciodată
nu voi fi contestat sau ridicat în slavă
acest poem din care nimeni nu va omite
cîteva strofe cîteva cuvinte cîteva litere
acest poem absolut singur
pe care nici nu ați putea să-l bănuiați
acest poem care nu curge
și care se-ncăpățînează a rămîne astfel
acest poem nescris care nu comunică nimic
și care-mi aparține în exclusivitate
acest poem în stare pură
— cel mai aproape de perfecțiune —
se dedică tuturor oamenilor fără glorie.“

Lîngă aceste semne ale grandorii lirice există o poezie a umbrei, a fumului, hrănită de sentimentul trecerii și al inconsistenței. Poezia cea mai frumoasă din această categorie este *Corabia*, unde marile simboluri sînt primite cu mai multă umilință :

„Azi aruncînd coroana de rege blestemat
eu m-am oprit la tine ca Noe-n Ararat

am cuie-n mîini, privirile năuce?
doar singur m-am desprins de pe o cruce

Marie din Magdala — poți să auzi. Isuse —
te voi iubi ca-n basmele hinduse

Walkyrie de-ai fi, acum respiri
fumul plutind pe lungi nenorociri

primește-mă, Corabia mea sfîntă!
la pieptul tău mă simt infernul care cîntă.“

Aș cita, în aceeași ordine, și o strofă din scurtul poem *Cel cu toba*, versuri fără strălucire formală, curioase la un poet care prețuiește atît de mult retorica. Versurile comunică însă, în sărăcia lor prozodică, o vagă sugestie de oboseală, dorința de retragere în liniștea cuvintelor :

„așa că în sfîrșit renunți —
nu mai interesează cine bate
din viața din față din fața de viață
din spatele morții din moartea din spate“.

Poetul care vorbea *limba vriașilor* (limba miturilor !) și forța gloria, simte, acum, apăsarea gloriei și zădărnicia perfecțiunii. El scrie încă „în forță, cu nerușinare“, cum zice într-un poem, însă forța și nerușinarea trag spre suferință și renunțare. De la *Ministerul Poeziei*, creatorul cere acum pensie, într-un stil, e drept, lipsit de smerenie, vag ironic, de o falsă politețe. Referințele merg, în continuare, spre marile modele. Chiar în suferință, ființa creatorului este sublimă. Să nu se uite acest fapt și, ca să nu se uite, Ioanid Romanescu îl spune într-o porunci-toare petiție :

„Încă nu m-am desprins de o idee fixă
încă mai port pe ochi un bandaj de ziare
încă adorm cu manuscrisul sub cap
și visez poezia care să mă omoare

secrete nu am, Domnule Ministru,
Patria-mi este singura adresă —
chiar dacă port în cap întreagă harta lumii
pe care o cunosc din cărți, nu ca o stewardesă

de-un timp sint obosit, vederea-mi scade
și s-ar putea ca într-o noapte șuie
pe sfinta masă a melancoliei
să mi se bată miinile în cuie

de-aceea vreau să vin la Dumneavoastră —
cît nu e prea tîrziu — și să Vă rog :
doar pensia lui Milton să mi-o dați,
să mă retrag la țară-ntr-un birlog.“

Ioanid Romanescu coboară uneori poezia la semne mai modeste și scrie într-un limbaj mai brutal concret (*Peregrini în cer, În forță, cu nerușinare, Dragostea mea — cîmpul minat al poeziei, Lanseta cea mai lungă din lume*), unde încearcă și un lirism al obiectelor, îndeosebi în ultimul poem citat. Unele imagini sînt reușite, altele nu. Dumnezeu care își „crăcăna gura“ e o propoziție de o neîndemînică cruzime, estetic vorbind. Femeia care, în delir erotic, strigă : „imbecilule (...) umflă-mă !“ e de un comic sinistru, iar bărbatul care răspunde, cuprins de același delir : „strînge din fâlci și saltă-mă, trăpoaso !“ n-atinge nici el sublimul. Am impresia că figurația lirică nu sprijină, aici, miturile mari de care poetul este realmente obsedat. Alte poeme sînt însă mai îngăduitoare cu iubirea. Ioanid Romanescu creează un personaj, *Domnișoara Ly*, și dă sentimentului de curtenie o anumită suavitate, în tradiție simbolistă :

„Doamnă Ly, îmbracă-te în alb!
sîngele meu în fierbere iubește —
nu pardesiul ros, cu mînci destrămate
și nasturii cusuți aiurea, soldățește

despotic viața s-a purtat cu noi,
trupul tău nu era doar al unei femei —
stele adînci îți sorbeam din privire,
marea-n furtună pornea de sub umerii mei.“

Ioanid Romanescu e un autor remarcabil, clar și personal, foarte loial față de ideea că prin vocea creatorului se exprimă vocea universului întreg.

FLORENȚA ALBU

Florența Albu (n. 1934, Florica, jud. Ialomița) a debutat în 1961 cu volumul *Fără popas*, urmat de alte culegeri (*Intrare în anotimp*, 1964 ; *Fata morgana*, 1966...) reunite, apoi, în volumul *Poeme* (1969). Este, ca și Ion Gheorghe, o poetă a cîmpiei, în tonuri însă mai stinse. Ea percepe „lenea moale“, „somnia“ (concept liric eminescian), „uitarea încetoșată“ și propune o mitologie poetică prin stilizarea folclorului. După alte cărți (*Himera nisipurilor*, 1969 ; *Austrul*, 1971 ; *Arborele vieții*, *Petrecere cu iarbă*, 1973 ; *Elegii*, 1973 ; *Ave, noembrie*, 1975, etc.), în care notează, fără obișnuita frenezie a pasteliștilor, timpurile și anotimpurile Bărăganului, Florența Albu face un pas spre o poezie mai aspră (*Epitaf*, 1981), lipsită de frumusețe formală. Versul nu este muzical și nici nu se sprijină pe o imagine de preț, dintre acelea care îmbată ochiul și deschid orizonturile notației. Notația este sobră, energică, grăbită ca propozițiile unui reporter. Nici o desfătare, nici o culoare în poemele acestea dure în care nu mai pătrund miturile cîmpiei. Satul la care se întoarce acum poeta moare fără poezie.

Tema dezrădăcinării și tema lucrurilor ce pier sînt reluate de Florența Albu în tablouri lirice în care abia dacă pătrunde o vagă nuanță de nostalgie. Nici un ecou din jalea mistică a lui Goga, nici un sunet din evlaviea lui Șt. O. Iosif. Un sentiment de durere din care emoția, dacă putem spune astfel, a fost eliminată, un plîns fără lacrimi — iată ce se observă în aceste aspre poeme lutoase. Cel mai puternic dintre ele mi se pare *Închinare*, unde un mare mit (*tatăl*) piere într-o viziune crudă a existenței sociale :

„Tata a murit acum doi ani, într-un spital
al bătrînilor fără pămînt,
fără dinți, fără iluzii.
Suferea de frigul cel mai cumplit,

boală socială — refuz organic
de adaptare la frigul lumii.

La morgă l-am văzut gol, uscat ca o miriște.
Zburau împrejur
ciorile, corbii cîmpurilor, cînd totul
a fost cules. Cînd pustiul se face atît de pur,
încît se unește cu cerul. Și nici Dumnezeu nu-i
acolo, să facă dreptate.

Moartea era singura întîmplare miloasă
cu el, în ultima vreme.
Și nici drumul subțire măcar,
să ducă acolo unde trona
domnul nostru părinte, robul muncilor
patru-anotimpuri...

Mă rog de miinile sale rădăcinoase,
grele, cu vine umflate de materii exacte:
încruciați-vă blînd, sfinte mîini
ostenite de viață.“

În același chip este evocată *Mama* și, în genere, simbolurile, ceremoniile vechiului sat pătrund în poem fără măreția cunoscută. Lucrurile se sting fără glorie, universul vechi țărănesc a intrat de mult într-o agonie pe care poezia refuză s-o mitizeze. Evitînd sistematic orice concept și orice sublimare lirică, poezia (cea a Florenței Albu în orice caz !) nu face decît să fixeze chipurile și imaginile unei lumi bătrîne, condamnate să moară. Există, negreșit, un simbol în aceste versuri, dar el nu trebuie căutat la suprafața textului, plată și cenușie ca pămîntul Bărgănelului. Simbolul liric este în adîncul propozițiilor sărace și amenințătoare, și profunzimea lui trebuie aflată în violența mută cu care sînt descrise aceste „destine obosite de istorie“. Florența Albu, pe care critica literară n-a cam răsfățat-o, a găsit aici un ton potrivit de a vorbi cu o voită austeritate despre lucruri grave. Un prea mare fast poetic ar trăda seriozitatea temei. Insistența în culoare poate transforma cele mai sărace lucruri într-un peisaj opulent. Într-un *interior familiar*, Florența Albu oprește la timp șirul elementelor concrete pentru a nu transforma micul univers pustiit, agonizant, într-un spațiu sufocat de vitalitatea lucrurilor vechi. Poezia merge cu des-

tulă abilitate spre ideea morții care întovărășește destinul țărănesc :

„Magnetul plin de ace și degetare
în perete. O strachină cu-o nucă
stă capcană șoricelilor.
Lampa de unsprezece
părăsită-n grindă.

Covoare în culori de ceapă, nucă
și frunzele porumbului —
suc vegetal, ce suflu moale
îmblinzind lumina.
În spate, în virtelnițe,
în ghelele de lână,
lucrarea vremii s-a oprit.

Și peste tot, fotografii de miri,
de nou-născuții, răposații.
Eternități.
Treci pragul. Moartea
doarme strînsă ghem,
pe blana mielului de-acum un an.

Nu o trezi. Mai las-o
să se odihnească.
Ea, cu țărani, a muncit în parte,
de la însămînțat
pîn' la cules.“

O stranie senzație de durere și oboseală trece prin aceste *Epitafuri* uscate, scorojite ca tulpinile unor salcîmi bătrîni. O tăcere grea, o picoteală teribilă, un sentiment neobișnuit de *tîrziu* în lume, de *capăt* în istorie, se observă în poezia de acum a Florenței Albu, în ciuda (sau, poate, tocmai din pricina) realismului sever al notației. Poeta vorbește de „jupuirea de fire“, de „lume ciinoasă“, de sufletul „oblojit cu iarbă“, de sperietoarea răstignită la marginea cimitirului, de satul, în fine, dezgolit sub un cer neprietenos. Nu sînt uitați nici chiar „mucii copilăriei“, „gutuile gutuilor noștri“, bozii și laurii, femeile care trec fără cîntece prin miriștile arse. Unele imagini sînt sugestive, altele nu. N-am înțeles, de pildă, ce-ar putea să însemne „vinele umflate de materii exacte“, din poemul pe care l-am citat la începutul articolului. „Materii exacte“ ? Un non sens.

„Mucii copilăriei“ ? O cruzime inutilă. Dar, iată, o notație care compensează dizgrațiosul realism dinainte :

„Noi vom muri aici,
închiși din toate părțile
de libertate. Cîmpie,
exil deschis în patru vînturi...” (Iulie)

Cîmpia ca un exil în imensitatea orizontului este o definiție lirică frumoasă. Mai citez dintr-un *fragment autobiografic* (Florența Albu vorbește rar la persoana întîi ; un stil al detașării, stilul voitei înstrăinări se observă mai des în poemele sale) o confesiune admirabilă care pleacă de la imaginea banală a vînzătorilor de pămînt de flori :

„Cu ei vin, tîrziu, culorile mele,
amiezile galbenului. Păpădia,
aurul, vastități străine la sunet,
grîul copt, macii, fata morgana —
portretele mele
rămase în toate fîntinile,
mîluri, după secarea izvoarelor,
chipul meu uscat și străin
strigînd încă sub cumpene frînte.

Acele cîmpuri... Drojdia soarelui.
Oamenî bătrîni tîrșindu-și picioarele,
la orizont; căzînd de partea cealaltă
prin ochiul care seacă,
eliberat“. (p. 110).

Epitaf este, poate, cartea cea mai bună a Florenței Albu. Lirismul ei discret, serios, nu o dată grav și semnificativ, a găsit aici formula potrivită pentru a reabilita o temă compromisă de alții, spirite mai neguroase și mai zgomotoase.

POEZIA BAROCHISTĂ. ONIRISMUL ESTETIC

În legătură cu poezia smălțuită și ceremonioasă a lui Leonid Dimov s-a vorbit insistent de barochism și de ermetismul balcanizant cu punctul de plecare în Ion Barbu. Poetul s-a asociat însă în chip consecvent direcției *onirice*, încurajată, prin *Povestea vorbei* (suplimentul revistei *Ramuri*) de Miron Radu Paraschivescu. Dintr-o discuție mai veche din revista *Amfiteatru*, (1967) * aflăm că „onirismul estetic“ fuge de visul metafizic al romanticilor, fuge și de dicteul automatic al supra-realismului. Poetul oniric nu vrea să nareze vise și nici să filozofeze în marginea lor pentru a trage un sens al absolutului, nu intenționează nici să exploreze inconștientul. El nu se lasă stăpînit de halucinații, ci, folosind legile visului, intenționează să creeze o operă lucidă, „cu atît mai lucidă și mai desăvîrșită cu cît se apropie mai mult de vis ; și nu este un paradox în cele spuse pentru că apropierea este (vai !) asimptotică ; și nu este un furt pentru că, folosind uneltele demiurgului, poetul oniric primește implicit și un act de proprietate asupra lor“. De aici și din alte intervenții înțelegem că onirismul nu este o metodă, ci o stare. El nu eludează realul, îl percepe doar într-un mod special („axiomatic“). Visul nu este doar o sursă de lirism, este și un criteriu de valorizare („un model legiuitor“).

Refuzînd suprarealismul și fantasticul romantic, poetul oniric cultivă, totuși, ambiguitatea, dar cu luciditate, în chip calculat. Vrea să creeze o lume nu omoloagă, ci *analoagă* lumii obișnuite. Are unele relații de adiacență cu expresionismul de tip traklian (proiecția hiperbolică a unui sentiment) și își află o rădăcină în Ion Barbu, nu cel (simbolist-muzical, abstract) din „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare“, ci acela vizual din „lauda grădinii de îngeri cînd răsare / Din coasta bărbătească

* La discuție participă, în afara lui Dimov, Laurențiu Ulici, Daniel Turcea și alții...

a Evei trunchi de fum". Dintre scriitori români, mai sînt citați în sprijinul *onirismului estetic* prozatorul Eminescu și poetul uranic din postume, îndeosebi acela din *Miradoniz*. Nu este uitat Urmuz, iar dintre suprarealiștii din al doilea val este acceptat pînă la un punct dizidentul Virgil Teodorescu. Dimov coboară mai adînc în cultura română și descoperă o afinitate cu toate acele „medievalități întîrziate“ (G. Călinescu) din *Alexandria, Isopia, Visele de Panaghie* și alte traduceri, trecînd, apoi, la cromatica frescelor mănăstirești și, de aici, la Cantemir, Heliade, Anton Pann, Eminescu, pînă la Barbu, Matei Caragiale, George Magheru, Țuculescu..., căci — explică, el în altă parte (*Lucașfărul*, 6 iunie 1968) : „franjurile, cusăturile, ornamentele universului real, cu memoria și idealurile lui concentrate, sînt esențiale în poezia onirică tocmai pentru că permite lucrurilor să-și exercite singura lor activitate netragică, nedepresivă ; autocrația, automorfismul, intercomunicarea și în ultimă instanță panismul, conexiunea, *trama onirică*...”

Într-o însemnare ulterioară (*Flacăra* nr. 4/1983), Dimov adaugă la numele citate înainte și pe acelea ale lui Dionisie Eclesiarhul, Budai Deleanu, Al. Philippide. Tot de aici aflăm că onirismul tinde să atingă o formă de nou clasicism : „Dorința de a diseca și de a exprima visul m-a animat de cînd am început să scriu ; încet-încet am ajuns la o știință nu numai a visării, ci și a conturării visului treaz. Totul a căpătat un profil literar în cadrul grupului oniric actualmente defunct nu numai datorită membrilor săi, ci și neînțelegerii manifestate chiar de către literații din opera cărora ne revendicăm a precede : Philippide, Virgil Teodorescu și chiar Șerban Cioculescu. Eu nu țin să povestesc vise și cu ajutorul cărților mele nu se pot dezlega înțelesurile viselor. Eu vreau să creez — treaz fiind — un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci este o nouă încercare de a ajunge la un nou clasicism”.

Un nou clasicism ? Poate doar în sensul pe care îl gîndea Valéry și, după el, G. Călinescu : clasicismul ca formă de maturitate a oricărui stil literar și conștiință critică în interiorul operei. Leonid Dimov mai atrage atenția că poetul oniric, considerînd visul nu ca o abdicare de la realitate, ci o parte esențială a ei, face o „poezie realistă“. Din alte însemnări (*Familia*, 10/1982) deducem rolul visului și al „regiei onirice“ în realizarea acestei poezii : „Cînd mă trezesc în fiecare dimineață — scrie Leonid Dimov la aproape două decenii de la debutul său — într-o lume infinit mai stranie și mai inexplicabilă (și totuși există !) decît nocturna forfotă onirică, pentru a-mi reaminti — hipnopompic chiar — că sînt muritor, bolnav și

ignorant, nu-mi pot stăpîni un recul față de contactul plin de cruzime cu formele *reale*. Îmi încep de aceea ziua cîntărind tăria maleabilă, dulce chiar, a lumii onirice, față de duritatea asurzitoare a seninului diurn. Și sînt tentat atunci să exclam «la început a fost Visul». N-am să am însă niciodată răgazul necesar pentru a sacraliza eu însumi această formulă. Vedeți, *Cuvîntul* n-are nevoie de mijlocitori. Putem deci crede că a fost la început și de la început. Odată rostit însă, adică din clipa în care se instituie legea, cuvîntul își pierde puterile și nu mai poate face altceva decît să urmeze la infinit unul și același făgaș. Cu visul lucrurile stau altfel. El recurge la *n* intermediari pînă ce se încropește, iar odată pornit poate urma ce căi voiește. În acest fel, visul ajunge mult mai aproape de lucrul în sine, deși se spulberă odată cu ivirea zorilor. O întîmplare reală deci este încinsă între coordonate stricte, desfășurîndu-se univoc. Faptul oniric se derulează într-un timp și spațiu extensibile, avînd puțința de a urma nenumărate căi. Aceasta pînă în clipa trezirii. De atunci însă *amintirea* unui vis nu se deosebește cu nimic de *amintirea* unei întîmplări reale. Formula «la început a fost Visul» poate fi, deci, sacralizată.“

Reținem de aici ideea că lumea onirică este mai vastă și mai blindă decît lumea realului și că prin vis poți atinge un punct de esență al realității („mult mai aproape de lucrul în sine“)... Și, pentru a îndepărta impresia de haos, aleatoriu, poetul mai subliniază o dată necesitatea *totalizării* și ordonării (printr-o arhitectură riguros elaborată) a visului. După ce emoția onirică s-a revelat, începe un dur travaliu. Reținem, în fine, și sugestia că onirismul depășește spațiul liric : coordonatele onirice există, ca atare, pe mapamond, „ca repere ale sufletului cosmic“...

Conceptul (modul poetic, stilul, starea) de onirism ar putea fi definit atunci în chipul următor : folosește ca sursă și criteriu (model) visul, trăiește sub severa veghe a lucidității, se supune legilor geometriei prozodice și tînde spre plenitudinea unui nou clasicism. Cu atîtea aspirații și coordonate, conceptul (stilul) rămîne încă vag sub raport teoretic. Cîteva note sînt mai sigure. Reacția, de pildă, față de suprarealismul de tip Breton (automatism psihic pur, absența controlului exercitat de rațiune, absența preocupării estetice, dicteu automatic...). Asocierea termenului *estetic* („onirism estetic“) indică o valorizare din acest unghi a visului. O valorizare care începe prin punerea lui sub controlul rațiunii și al Retoricii. Clară este, apoi, disocierea de cealaltă latură a suprarealismului bazată pe *folosirea dereglată a stu-*

pefiantului metaforă (Aragon). Dimov utilizează în chip normal metafora ca instrument liric și totdeauna cu o rigoare exemplară. Metafora nu sare din text, metafora se supune necesităților unei arhitecturi vaste.

Prin interesul arătat laturilor ascunse ale realului, *onirismul estetic* ar putea fi apropiat de manierismul secolului al XX-lea, așa cum îl definește Hocke : o formă de spiritualitate a lui *homo absconditus*, viziunea lumii ca labirint, o retorică bazată nu pe „mimesis“, ci pe „phantesia“ de tip asianic. Aproximarea rămîne totuși relativă. Dimov folosește *limbajul armonicului*, nu *limbajul iregularului*. Poezia lui poate fi apropiată prin varietatea mijloacelor de figurație și știința de a construi un discurs-spectacol de „ars combinatoria“, dar nu năzuiește deloc să fie un „carmen labyrinthum“, o operă criptică, inițiatică.

Mai strînse sînt legăturile onirismului cu barochismul prin ostentația decorativului (cel puțin în cazul lui Dimov) și încercarea de a concilia planurile disonante (*discordia concors*). După Wölfflin, sensibilitatea barocă se caracterizează prin *triumful formei deschise* (dinamismul) în timp ce *triumful formei închise* (staticul) reprezintă sensibilitatea clasică. Rousset ridică la patru criteriile operei baroce și anume : 1) *instabilitatea unui echilibru pe cale de a se pierde pentru a se reface...*, 2) *mobilitatea operelor în mișcare...*, 3) *metamorfoza* și 4) *dominația decorului*. Tot el observă că viața și lumea se prezintă adesea în poezia de tip baroc sub imaginile *apei, flăcării, ale mingei și bulei, ale norilor și vîntului, ale oglinzii și ale zăpezii*. Tipice pentru baroc ar fi metaforele în mișcare (*viori înaripate, lire mișcătoare, țiteră de pene : Gongora*) iar simbolurile dominante sînt figurate de *Circe* (metamorfoza) și *păunul* (ostentația decorativului). Să mai amintim că pentru G. Călinescu toți poeții de atelier (Bolintineanu, Macedonski, Arghezi) sînt barochiști. Este greu de răspuns în ce măsură poezia lui Leonid Dimov respectă aceste criterii. Că este o *poezie de atelier* asta se vede numai decît, dar ce poezie nu este, în fond, de atelier ? Se observă, apoi, în poemele lui Dimov o enormă cantitate de obiecte statice, o aglomerare de materii care nu provoacă o senzație de asfixie și teroare. Senzația este mai degrabă de jovialitate, de bucurie a spiritului în fața miraculosului relevat prin aceste materii grele. Spiritul creator pare atras de stabilitatea structurilor și de capacitatea obiectelor de a iradia. Iar cînd un poet este receptiv la ordinea imuabilă, ne atrage atenția același Jean Rousset, este aproape sigur că poetul respinge formele barocului. Este, apoi, preferința oniricului Dimov pentru *zmațuri, tarabe, bile, hanuri, am-*

fore, cuve, cupe, tapiserii, iubirea lui pentru tîrgul burlesc, pentru bazaruri, iarmaroace, alaiuri, procesiuni, pentru purpure și colorituri vesperale, pentru bilciurile de oale și praznice, ospețe, cine... Cum vom justifica toate acestea printr-un unic concept ? Unele imagini merg mai degrabă în sensul *prețiosului* („prețiosul împrumută metafore ale mineralului și metalului ; el pietrifică universul, lumea sa de imagini este imobilă și cerebrală“ — Rousset), dar numai pînă la un punct, pentru că, în poemul început sub semnul imobilității și dominat de o reverie pietrificantă, năvălesc fluturii, păsările, insectele xilofage. În *turnul dimovian* intră „de-a valma“ viața dinafară și în interioarele ducale se desfășoară un nemaipomenit *bairam* (o noțiune care sub diverse nuanțe se repetă în poeme). Nu trec, apoi, neobservate în poem ironia, verva burlescă, plăcerea de a amesteca planurile, deprinderea de a gândi realul în termenii visului sau poate a vedea visul în dimensiunile realului. Prin ce categorii estetice vom explica această *des-frînată* imaginație lirică ? Și încă o întrebare : dacă admitem că barocul reprezintă, ca și clasicismul, o permanență a spiritului creator, că există — cu alte cuvinte, un *suflet*, o *sensibilitate*, un *stil* de tip baroc pe deasupra epocilor și a stilurilor artistice, în ce măsură mai putem judeca atunci barocul de azi după categoriile impuse de arta din epoca lui Bernini ?

Cel mai sănătos lucru este, în astfel de cazuri, să ne adresăm operei literare. Ea topește, de regulă, conceptele și își impune propriul stil, depășind deseori modelele, opțiunile autorului.

LEONID DIMOV

Leonid Dimov debutează la 39 de ani după ce își încercase ca Lautréamont vocația în matematici și științele naturale. S-a născut la 1 ianuarie 1926, în Izmail, pe strada Vaporului. Copil natural *, a fost crescut de bunicii săi Teodor Dimov și Mitrodora Dimov, el răspopit, ea fostă călugăriță la Kiev. Bunicul devenise învățător și predă în trei limbi (româna, rusa, turca), într-un sat de lângă Izmail. Printre elevi, mulți erau găgăuți. De altfel, poetul nu exclude posibilitatea ca bunicul său să se tragă printr-unul din părinți din acești turci creștinați. Făcuse și politică, și într-un rînd ajunsese (în timpul guvernării lui Averescu) deputat, apoi se transferase în comuna Grivița din suburbia Bucureștilor... Nepotul îl urmează și face studiile liceale la Sfîntul Sava, avînd ca profesori pe Ilioasa, Banea și Gh. Ghiță. Se remarcă la latină, franceză și română. Publică (1942—1943) două poezii în revista liceului și participă la cenaclul elevilor. Se înscrie în 1944 la Facultatea de Filozofie, dar o părăsește, din lipsă de convingeri, în anul al II-lea. Încearcă apoi la Facultatea de Științe Naturale și la Facultatea de Matematici, dar n-are tăria să le ducă nici pe acestea la capăt, căci nu mai crede că știința poate ajunge la adevăr. Este oarecare vreme traducător, apoi liber profesionist, iar din 1963 intră corector la I.P. „13 Decembrie“. A fost sprijinit, la debut, de Șerban Cioculescu. După apariția primei cărți de poeme, își dă demisia de la corectură, devenind, zice cu haz și necaz poetul, un sclav al Fondului Literar. „Am fost și am rămas — mai zice el — un singuratic poate din pricina incapacității mele de a accepta condiția de alogen, falsă în sinea mea atît din pricina

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

dragostei, pentru poezie (limbă) cît și a nedumeririi față de prejudecăți“. În tinerețe și-a pierdut încrederea în știință, mai tirziu pierde gustul pentru poezie. Nu mai simte nici o bucurie în fața foii albe. Continuă, totuși, să scrie (a publicat și excelente traduceri din Béguin, Nerval...) și apariția unei cărți de Dimov este un eveniment în viața literară. Locuiește, actualmente, în cartierul Obor din București, la capătul străzii „Vaporul lui Asan“. Stranie coincidență. „De la vapor la vapori : o evaporare ; cu obstacole, bineînțeles“, scrie poetul.

Volumul de *Versuri* din 1966 cuprinde 47 de mici poeme muzicale, admirabil caligrafiate, de o frumusețe ușor vetustă. Poetul merge în altă direcție decît aceea (expresionistă, anti-retorică) a generației sale („generația pierdută“). Nu merge nici în sensul poeziei tinere din anii '60 (poezie accentuat confesivă, cu o mare libertate a limbajului), dar se întilnește cu ea în cîteva iubiri spirituale : Barbu, Bacovia, Arghezi... Solitarului Leonid Dimov i se alătură repede cîțiva poeți tineri (Virgil Mazilescu, Daniel Turcea...) și, în micul cerc oniric, el se bucură de o mare autoritate. Cu chipul împodobit de o frumoasă barbă bizantină, el apare rar în adunările scriitoricești și vorbește și mai rar. La o Conferință a scriitorilor unde se discută cu atîta zbuclum problemele arzătoare ale breslei, Dimov cere cuvîntul pentru a face elogiul figurii himerice, nervaliene a Poetului și apoi se retrage pentru a nu mai reapărea ani în șir. Poezia este unicul limbaj și ea sugerează, în afara bogăției cromatice, o mare rigoare formală. E ceea ce a plăcut de la început unei critici literare exasperate de delirul verbal al poeziei tinere. Dimov reprezintă corectivul necesar, greutatea care, aruncată pe celălalt taler, echilibrează balanța literaturii și dă cititorului de azi sentimentul că poezia n-a încetat să fie o artă muzicală. Poemele lui Dimov satisfac și spiritele mai dificile prin nota de intelectualitate (*cultismul* ei) și puterea de a sugera misterul lucrurilor simple.

Volumul de debut cuprinde aproape toate temele poetului și anunță elementele principale ale stilului. Dimov e un poet fără metamorfoze spectaculoase, fără etape, fără vîrste. *Versurile* încep cu o mică fantezie (*Uluire*) în care cunoscutul simbol al sacrificiului necesar în artă capătă un sens neașteptat : din pasărea agonizantă, refugiată în camera cu blidare și glastre,

curg vise ce sînt privite prin fereastră de tot satul. Ideea de spectacol e de la început sugerată :

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

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

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

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

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

„La creștete, masa imensă așteaptă,
Cu cîte-un tacim sub lumina coaptă:
Prelung, să tăiem pagurii aduși
Din Africi, de cafri în frac și mănuși,

Meduzele roze gătite cu cimbru
Cu fructe de mare pe spată de zimbru,
In sos ecumenic, anguile cu tic,
Calmari îngropați, violet, în aspic
Și alte, din marea Japoniei, feluri
Cu turme de sepii gonind în cerneluri.

Lumina o scade la pragul ei verde
Și-nfinge cuțitul adinc în lacherde.“

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

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

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

cioburi, Destin cu paseri, Destin cu fluturi... Unele amintesc, prin concizia stilului, de Ion Barbu :

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

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

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

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

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

„Eu sînt, la fiecare, o prelungire curbă,
Doar inima, tendința spre infinit conturbă.
Ugînd cu umbre solzii, încovoindu-și spinii,
Ea bate zîmbitoare și caldă printre linii,
Resuscitînd orașe din punctele omise
Și dans de pajeri blonde jucînd peste abscise.
De mult în repetirea figurilor pleșuve
S-a distilat durerea sedimentată-n cuve
Și toate le-nvelește în triste pungi bălțate
Cu brazi, între lumină și pulberi agățate.“

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

Obsesiile lui Dimov sînt însă, cum am semnalat deja, *smalțul* („cum lucesc din zmalțuri, din bagale“, „zmalțu-i orb“) și *bîlciul* (bazarul, iarmarocul, circul, bairamul), adică sclipitorul și caleidoscopul, pestrițul, larma limbilor de după prăbușirea Turnului Babel. *Bîlciul* nu-i, în fond, decît o traducere spațială și o supradimensionare a *sclipitorului*, o ipostază orientală a viziunii barochiste. Viziunea este întărită de un limbaj adecvat, cu multe vocabule rare. Al. Piru a dat (în *Poezia românească contemporană*) o listă bogată de cuvinte culese din *Versuri* și celelalte volume : *carîmbi*, *corund* (ceramică de Corund), *colembole* (speță de insecte), *cuve*, *harengi*, *precesii*, *cerulee*, *pedunculat*, *submerse astragale*, *nef*, *lemniscate* (curbe matematice), *landșafturi*, *lumen*, *crov...*, unele vechi, altele (cele mai multe, în fapt) inventate de poet. Lîngă aceste forme cărtură-

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

„Un imens ciucure portocaliu
 Plin de fluturi cu ochiul viu
 Și negru-negru ca tuciul,
 Revărsînd peisaje din luciul
 Cîteodată fulgerat de-o lumină
 Venită dinlăuntru, din albumină,
 Din marile hale cu mecanisme
 De fabricat colerete și darwinisme
 Aflăte-n partea ventrală
 A fluturului cu aripi ca de portocală...“

Din aceste toposuri se desfac altele, peste pînza dinainte se încearcă culori noi, deseori un motiv e detașat și fixat în altă parte într-o tapiserie mai vastă. Despre cuceritorul de bur-

guri în ținuturile ligurte, Pepin cel Scurt, e vorba, întâi, într-un poem concentrat din volumul *Versuri*, apoi aventurile regelui mai sînt o dată evocate într-un stil mai amoresc și cu un desen mai amplu în 7 poeme (*Vedeniile regelui Pepin*). *Cina*, viața senzațională din curtea interioară, hanul în care foiește o umanitate jovială, *armurile* din poduri, *turnurile*... constituie decoul unei reverii lirice neîncheiate.

La doi ani după debut, Leonid Dimov publică două cărți noi (7 poeme și *Pe malul Stixului*), iar în 1969 face să apară o carte cu viziuni programatic hipnagogice : *Carte de vise*. Cu acest volum, onirismul capătă un sens mai precis, cît de precise pot fi aceste *decompoziții* în care planurile și stilurile se amestecă în chip voit. În 7 poeme, Dimov dezvoltă baladescul într-o formulă personală. Poemele, unele de peste 600 de versuri (*Turnul Babel*), au un fir epic, însă nu te poți ține de el pentru că poetul, sub aparența cursivității, trece ușor din real în imaginar. Aici se vede mai bine cît de păcălitor poate fi stilul lui Dimov, ce rigoare pune el în a înfățișa faptele neobișnuite. *Poemul odăilor* este prezentarea unui interior baroc, în stil leneș și luxos. Găsim concentrate acum imaginile predilecte ale barocului, în primul rînd această formidabilă „scoică venusină cu ghitară“, simbolul complex al grațiosului și al muzicalului. Sînt, apoi, *fluturii de email*, *bumbii albaștri*, *capa de mătase violetă*, *sofaua*, *sideful*, *marele chivot portocaliu* și, în vecinătate, grădina îmbrăcată în *brocart*. Ce uimește aici și în poemele care urmează este ineputabila putere de a fantaza. Numai Arghezi mai are, dintre poeții români, această extraordinară capacitate de a da prin descrierea unei gîze o viziune a marelui cosmos. Deosebirea este că Dimov vede lumea mai ales sub latură carnavalescă. În codrul sacralizat de poezia anterioară, Dimov aduce viziunea lui dunăreană. Lacul îi zîmbește din „sălămîzdre roșii“, din izvoarele reci și clare scoate, într-o stare de supremă jubilație, păstrăvul de mii de kile „venit din Cordilieri pe căi subtile“. O repliere, apoi, a fanteziei și în spațiul poemului pătrund *frumoșii cavaleri* și fetele cu „toace pîn-la pulpe“. Ei participă la un strălucitor bal. Numai cîteva versuri par mai grave și mai ermetice. Dar numai par, pentru că la urmă așteaptă surîzătoare ironia :

„Te leapădă de gînduri, de simțire
Alungă liniștea din amintire
Rămîi atît cît să mai poți sui
În palida, dreptunghiulara zi

Ce ne așteaptă peste gheața goală,
Puternică, pe cumpăna finală..
Cuvintele să fie doar silabe
Tirite după noi în patru labe
Sui-vom fiecare doar cu sine
Nimic din ce trecut-am nu vom ține,
Chiar dacă fund de mare-a fost aici
Cu scoici, cu ambulacre, cu arici
Tu uită tot, mă uită și pe mine,
Uita-te-voi. Te-am și uitat. Cu bine.“

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

„Rechin cu solzi din mări adânci adus,
Cotarlă pingărită de-un tungus,
Nu vezi, ți s-a clocit de scîrnăvie
Răscoapta țiță spartă-n carne vie,
Ai ochii știrbi, urdorele crestate
De viermi nătîngi rostogoliți pe spate
Și-n pintecu-ți de ceară ruginie
Jivine oarbe latră a pustie.“

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

„(Și erau mii, durate peste pronii
Portaluri din onix și calcedonii
Ori largi portaluri dintr-o verde piatră
Cu striuri de agată mai mulatră

Portaluri galbene, ortogonale,
Din clor coclit, pe muchii de cristale,
Portaluri roz, dintr-un corund amar
Crescut în tropicale văi de var
Portaluri gri, din jaduri chinezești,
Cu scorburi violete, cu ferești,
Portaluri albe, cu mînere lipsă
Pieziș împinse, ca o grea elipsă,
Imense guri o vorbă ce așteaptă
Turn Babel să rostească, înțeleaptă).“

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

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

Peste acest paradis sau infern de obiecte moarte — nu știu cum să-i zicem, poetul însuși ezitînd deliberat între cele două viziuni — stăpînește Urganagal, un fel de arhetip („sorginte și final“) care are în poemul lui Dimov rolul lui Virgiliu în poemul lui Dante : conduce pe curiosul vizitator „printre precesii“,

„prin lucarne“, pe scări în spirală, printre felii de capiteluri în granite și cîmpuri vârgate... Încet, încet *Turnul Babel* începe să fie o alegorie a civilizațiilor prăbușite în timp. Trecută prin limbajul liric al lui Dimov, escatologia devine o feerie. Carnavalul ajunge și aici printre hîrci și cruci albastre se întind sindrofii faimoase, cumetrele venite în drosce de la mii de kilometri sorb cafeaua la ora de crepuscul a cosmosului. E un poem puternic, foarte original, ieșit dintr-o gândire antiromantică. Un mare și tulburător mit (stingerea universului și spulberarea civilizațiilor), tradus de Hugo, Eminescu și de alții în viziuni tragice colosale, este întors (*curbat*) de Dimov spre o alegorie vastă în care obiectele existente și inexistente se cheamă, se adună, comunică și se desfac în sclipitoare fragmente.

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

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

În *Pe malul Sticului* unghiul liric se strînge și poemul se concentrează. Tonul însuși devine, parcă, mai solemn, mai trist, carnavalescul, feericul se estompează, fantezia se resemnează (dar pentru cît timp ?) într-o elegie de cîteva versuri. Poetul care descriese cu încîntare muzeul lumilor apuse vorbește acum de moarte. Două noi simboluri apar la Dimov : *oul* barbian și *elipsa*, tot barbiană. Versurile : „Ci eu aici elipse mai încerc / Tot mai rotit, mai iute, mai încerc“ ar putea spune ceva despre mișcarea de acum a spiritului. O rotire deasupra unui abis, un simț al adîncurilor, o privire aruncată cu mai mare îngrijorare spre ceea ce este dincolo de lucruri, iată ce putem citi :

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

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

Să nu părăsim imaginea *cercului*, a *rotundului*, cu semnificații multiple la Leonid Dimov. Într-un vers poetul scrie „în cerc de zmalț m-am zăvorît și zbor“, sugerînd o mișcare complicată a spiritului : o reclusiune și, în interiorul ei, o desprindere de materie și o metamorfoză. *Înmărmurirea* în zbor („Cocori să-nmărmuresc în cer de seară“) amintește de estetica prețiosului sugerată și de alte notații. Iată un vers pe care l-am mai citat : „Cînd liniști curbe oglindesc răcoare“ sau altul, de construcție și rezonanță barbiană : „Și dorm residefate pe nimb oval insecte“. Primul operează numai cu elemente imateriale, introduse într-o relație de o subtilitate demnă de Paul Valéry : răcoarea se oglindește în liniștile curbe (*a oglindi* este aici un verb deliberat ambiguu) sau răcoarea este o emanație a liniștilor curbe. În amîndouă sensurile, versul este profund. Fiind vorba de *oglindă* (simbol vechi revendicat de mai multe estetici), să cităm, din aceeași carte, imaginea răsfrîngerii în „oglindiri de cupe“. Imagine, iarăși, prețioasă, indicînd un dublu proces de răsfrîngere a realului și, totodată, o relație între două universuri deja „lucrate“, subțiate de artă. *Cupa* este un obiect estetic, *oglindiri de cupe* reprezintă imaginea unei imagini, răsfrîngerea unei răsfrîngerii. Să ne închipuim că imaginea unui arbore în apă mai este o dată trecută printr-o oglindă : obiectul

ajunge la noi de două ori transfigurat. Dimov se arată a fi foarte priceput în asemenea combinații. El zice, acum, „rece zmaț“, „aerul de jad“ și „Rămîne-va să toarne chihlimbar/amiaza, ră-tăcînd pe coridoare“, unînd strălucitorul (*zmațul*) cu solemnul, frigiditatea („rece zmaț“), imponderabilul, fluidul (*aerul*) cu mineralul purificat (*Jadul*). „Aerul de jad“ indică un gust al prețiosului și al exoticului temperat mereu în poemele lui Dimov de limbajul colorat balcanic. O estetică a prețiosului (a barochismului) împiedică să se desăvîrșească, să se închidă în propria formulă. Intervine mereu o notă de ironie, de mistificație (s-a vorbit chiar de o estetică a ironiei la el) care sparge modelele și schimbă cursul poemului.

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

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

Însă visul este de regulă coerent sau retorica este așa de bine pusă la punct încît, trecute prin ea, faptele onirice nu contrazic prea mult logica realului. Precizarea din ultimul poem citat că e vorba de „visul vostru“ poate sugera un proces de dublă cerebralizare a visului : întîi de cel (cei) care îl dezvăluie, apoi de poetul care îl transcrie. Dar toate acestea sînt subtilități care nu ating prea mult substanța poemelor. Substanța e aceea pe care o știm din poemele anterioare : oniricul angajează viziuni de o amplă materialitate. Sub protecția visului lucrurile dau

năvală, pur și simplu, în poem. Iată un *Vis de carne*, cu o deschidere largă, de la buturii de porc și crupe de bivoliță pînă la livezile burgunde :

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

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

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

„Am atîrnat de limbă vitele,
De vâl meduzele, de nasuri Trisfetitele...”

Astfel de potriviri în hazardul vorbelor dau impresia de parodie și este, negreșit, un ușor stil parodic în tot ce pune pe hîrtie Leonid Dimov. Dar parodia nu-i atît de puternică și nici hazardul așa de mare în poem încît privirea noastră să urmă-

rească doar scamatoria cuvintelor și să ignore complet fondul serios al reveriei.

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

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

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

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

Pictura suprarealistă ne-a obișnuit cu asemenea primejdioase legături. Urmuz însuși scoate mari efecte umoristice prin cuplarea elementelor din universuri diferite. O temă romantică și sublimă este astfel coborîta în zona absurdului. Dimov ocolește însă grotescul și nu întirzie în umorul absurd. Dacă analizăm alte balade (*Povestea acarului și a miraculoasei călătoare*, inclusă în volumul în mare parte antologic *A.B.C.*, 1973) vedem că în calea păcatului sînt multe obstacole și de cele mai multe ori poetul vrea să sugereze o dramă a eșecului în iubire. Un cantonier uitat la un capăt de linie execută la un clavecin improvizat un cîntec medieval curtizanesc, auzit demult de la o nemțoaică *fildeșie* pe cînd trenul era înzăpezit. Un vagon vagabond vine din necunoscut și în vagon se află o femeie îmbrăcată în rochie azurie „ca de smalt” și cu ilic violet. Femeia își scoate ciorapii, ilicul, brățara și, văzînd aceste semne promițătoare, acarul dă asalt vagonului, dar fără rezultat, vagonul se strînge, se turtește și în cele din urmă dispăre. Visătorul acar rămîne după acea noapte de pomină cu cîntecul și, zice poetul în stilul său bonom, „cu un fel de etică“ : coboară în slujbele cele mai modeste, la capătul liniilor moarte, în speranța de a vedea într-o zi reapărînd vagonul rătăcitor... Balada pare a transpune un vechi subiect din nuvelistica de la începutul secolului. Însă cu ce fantezie, cu cită ușurință de a versifica !

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

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

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

Să cităm, înainte de a traduce în limbaj critic versurile dinainte, și *Rondelul rondelurilor* în tonuri simboliste. Lumea este văzută ca un imens delir în rond, o învîrtire nebunească în cerc. Din el iese însă încremenit în 13 versuri rondelul :

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

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

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

Dar să nu scăpăm din vedere lucrurile ce se lasă mîngîiate și privirea ce străbate greu prin *spuza* lor. Privirea catifelează obiectele din afară, asta se înțelege ușor, dar cînd mai departe poetul zice că obiectele „sorb mereu ca printr-un ciur“ spiritul ce le observă, el complică și contrazice pînă la un punct relația dinainte. Să acceptăm, totuși, demersul propus de Dimov : lucrurile din afară sînt, întîi, mîngîiate în tentativa de a le îmblînzi, de a le da o ordine și a le potrivi, astfel, cu alte ritmuri (interioare) ; dar privirea străbate greu prin spuza lucrurilor și, la urmă, lucrurile *sorb* ochiul ce vrea să le ademenească. Ca să întărească această din urmă idee, poetul aduce mai departe o altă imagine : „Năluci, identice-n singurătate, / Au ridicat în fața mea un mur / Și tot un mur au ridicat în spate. / De după draperia de velur / O ! cât de greu privirea mea străbate“. Contactul cu lucrurile este împiedicat, dacă dăm crezare acestor ver-

suri, de două ziduri, iar ochiul privește, cînd poate privi, de după o draperie de velur... O relație, așadar, mediată, un șir de obstacole prin care privirea trebuie să treacă pentru a ajunge la obiectele absorbante. Un sonet mai vechi, reprodus în volumul A.B.C., mai dă o sugestie despre acest complicat demers liric : „nîci un adînc privirea mea nu are“, zice poetul, după ce trei versuri mai înainte scrisese în aceeași ordine : „de mă privesc în smalt prin înserare“... Privirea nu are, dar, *adîncime*, iar lucrurile sînt acoperite cu un strat de *smalt*. În alt loc, smaltul este înlocuit cu un strat subțire de ceață : „învelit într-un strat de ceață subțire“ (A.B.C.), iar în *Amintiri* (1973) universul dimovian este învăluit de un *fum* cald :

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

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

„Care simbolizează ceva
Căci prea începe a scînteia.“

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

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

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

„Să scormonesc și-n ce-i urît“ : un program liric arghezian, numai în parte respectat — să spunem deîndată — de Dimov. Urîtul nu pătrunde, ca atare, în poem. Sînt atîtea mijloace de a-l aduce la dimensiunea *sculptorului*. Și poetul acesta familiarizat cu toate vrăjitoriile cunoaște calea de a face să strălucească detritusurile materiei. Este, apoi, sugestia că poemul se fixează „la mijloc de desen și scriere“ și că în spațiul acesta ambiguu pătrund „fel de fel de intruzii“. În privința intruziilor nu mai încapă nici o îndoială : ele sînt numeroase, abat mereu poemul de la linia inițială, deschid granițele discursului liric și lărgesc unghiul lui de cuprindere. Grație lor lumea intră, în poem, sub forma unui imens caleidoscop și tot datorită lor raporturile dintre real și oniric sînt de o calculată ambiguitate.

E locul de a spune că în poezia lui Leonid Dimov domină *substantivele*. Într-un vers poetul spune că „verbele sînt

coapte“ și n-avem motive să-l contrazicem. Substantivele sînt însă într-o veșnică stare de germinație. Ele încolțesc, proliferează, dau rod și, pînă ce fructele să fie culese, noi generații se ivesc în această imensă livadă hrănită de humusul vorbelor comune. Este imposibil a face inventarul lor. Prin fereastra poemului dimovian se vede mereu (dar cu ce încîntare !) „aceeași lume grămădind obiecte“ (*Poeme nostalgice*), un vast univers de lucruri din toate regnurile și din toate geografiile. La o simplă privire dai peste *ciorchini de coacăz, tulipe, vizdoage, cămări, hambare, ivăre, undițe, pristovuri, rîpi, răzoare, cataifuri, baclavale, prăjituri cu căpșuni și prăjituri cu fistic, măguri scandinave și alte grecii, caruseluri, baloane și clopotnițe, apoi, din nou, rufe, burlane, cuie cu floare, galenți, tichii, cutii cu afumături și, în vecinătatea lor, operele complete ale lui Shakespeare, mici plăpumioare, perne roz și o banchetă Biedermayer*. Nu sînt uitate, din perimetrul gospodăriei, *clanțele, oalele de noapte, ivorele, ceanul de bronz coclît, ceainicele de argint, cratițele negre aburinde, lingurile de ciorbă, apoi ghitarele, cobzele, mandorele, broboada, basca, dușumeaua vișinie, plita, buturele de oaie, curtea cu „marafeturile“ ei, tăvile cu colivă, gulerașele apretate, ieruncile perpelite cu pezmeci, garfele de mistreți, balercile cu crîmposie, iar în ce privește gastronomia dimoviană să nu mai vorbim : e un regal ! Apoi vinurile, fructele, dulcețurile, obiectele decorative, pietrele prețioase... Ce să citez ? Deschid la întimplare un volum și nu trebuie să caut prea mult ca să aflu *sticlutele cu sirop, borcănășele cu magiun, ouăle ce sfîrșie în tigaie, măslinile dolofane și, din nou, albe clanțe de oțel, foarfece, piepteni, periute, bentite, fireturi, cățele împaiate și, de pășim dincolo de prag, ne întîm-pină grilaje, uluci, sere, fierăstraie, parlagii, curelari, în grădină sînt mici grupuri statuare, în tîrgurile văruițe, în porturi sînt alte obiecte și, printre ele, trec cete de cavaleri, turme de oi, inorogi, unicorni...**

De mare efect sînt în poezia lui Dimov straniile coincidențe, voitele anacronisme, spargerea ordinii temporale și noua ordine a lumii materiale : Iisus zimbește, într-un poem, de pe platforma tramvaiului 2 ; nevăstuicile se plimbă, în altul, printre solemnele candelabre ; în stația de autobuze așteaptă în ploaie un grup de truveri ; la colțul străzii se ivesc „de-a călare / Asinul și Isus Hristos“. În burgul înălbit al lui Dimov vrăjitoarele mor de tristețe „încălecate pe retevei“, iar vulpile se plimbă „dînd alunatic din pulpe“, în timp ce pe lîngă cheiuri „trec unicorni mugînd“... În fine, în somptuoasele saloane „mari îngerese-n

catifea“ cîntă la clavecin. Peste tot este „o forfotă și un răspăr“, o desfășurare de mătăsuri cu desene, adesea, năucitoare.

În alt argument (acela ce deschide volumul *Spectacol*), Leonid Dimov dă și o definiție a Poetului : „ Nobilul măscărici al Totalității“. Și tot aici confirmă un fapt pe care îl știm din poezia anterioară : poetul este menit să sondeze „negurile prenumenale“. Voind, parcă, să confirme bănuiala că merge în sensul barochismului, Dimov transcrie ideea dinainte în acești termeni : „pe curbura gândului său urmează a scînteia zgrăbunțele smulse din invincibilul lucru în sine“. Să ținem minte această observație. Ea ne va fi utilă atunci cînd vom discuta poziția poeziei lui Dimov față de metafizică. Poate fi lipsit de orice metafizică un poet care, iubind „vopsele bogomilice“, se gîndește, totuși, la *lucrul în sine* ? Dar să revenim la argumentul lui Dimov. El prevede, în chip utopic, *invadarea viitorului prin poezie*. Menire, se înțelege, fastă din două motive cel puțin : „în primul rînd îl salvează pe poet, oferindu-i paleativul unei închipuiri împlinitoare, în al doilea rînd — și acesta este cel mai important — oferă cititorului puțința de a înveli «lucrurile» degradate de cotidian într-o pojghiță conectivă, menită a emite legături atît pe axa absciselor, cît și pe aceea a ordonatelor, atît dincolo, cît și dincoace de zero. Poezia își recapătă astfel rolul demiurgic și, cine știe, relația poet-totalitate (bufon-împărat) devine, poate, reciprocă“.

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

În acest chip gîndește Dimov că poezia își recapătă rolul demiurgic pe care îl avea, în mod sigur, în epoca romantică. Noi am zice că, punîndu-și problema *Totalității*, poetul își pune în chip fatal problema metafizicului, chiar dacă el continuă să creadă că poezia în drum spre negurile prenumenale nu se poate dispensa de serviciile bufonului. Ceea ce se și întîmplă în *Eleusis*, *Deschideri*, *Amintiri*, *Spectacol* și celelalte cărți de

poeme : un măscărici țopăie și agită, mereu, o năframă ca Pirgu în acel de pomină asfințit al Crailor... *Eleusis* se deschide cu un citat din Diogenes Laertios despre mistificația lui Pitagora și cuprinde, în esență, poeme mai tenebros fantastice, voinde poate să justifice desenele lui Florin Pucă. Acestea din urmă arată aventurile unui omuleț pierdut într-un univers inextricabil de linii, rădăcini angoasante. Când nu este omulețul cu nasul vulturesc și pălărie de prelat în cap sînt păsări bizare și cai ce își mușcă năvalnic din propriile coame. Un veritabil coșmar al regnurilor ce se întrepătrund și fabrică făpturi ce încîntă ochiul și înspăimîntă, în același timp, spiritul. Dimov nu coboară atît de adînc în tenebros, deși într-un vers ne avertizează că se cufundă în apă neconținut „pînă la formele abisului de pegmatit“ și, mai departe, „în apele de dedesupt“. Se cufundă poate, dar versurile păstrează mereu o notă ludică. Limbajul este încărcat de vocabule rare („ibis libic“, „digitigradă“, „coadă trilobată...), versul se răsfață în sonorități goale : „letargic ev aleluit alene“ sau „sînt mani tucani și lari ilari“... Viziunea, în genere, a împărăției lui Hades este umorescă din moment ce poetul prezintă duhurile de acolo în plină vervă gospodărească : spală rufe. Dumnezeu însuși este figurat în felul desenelor lui Pucă. În loc de mîini are un *pulp* întunecat la culoare. În rest, toposurile obișnuite ale poetului (*circul*, *hanul*), călătoriile lui pe acoperișuri și printre coșuri piezișe, întîlnirile lui, în teribilul tramvai 2, cu un monstru de sex femel, retragerea în „colosala ospătărie“ și descrierea, încă o dată, a mușamalelor, felegeanului, a pipernițelor fără toarte și a ospătărițelor grăbite... Locul lor este luat în *Deschideri* (1972) de „femelele pangoline cu solzi de bronz opal“. Poemul se concentrează și se închide din nou în versuri mai neliniștite, ca în acest arghezian *Bun rămas* :

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

Reținem din acest volum sugestia unei *limbi lucioase* („la vorba mea lucioasă de porfir“), iar din poemul *Simetrii*, inclus în des citatul pînă acum *A.B.C.*, această profesiune de credință barochistă : „Gîndeam o limbă veche și barocă / Pe-o surdă intonare echivocă“... Fantezia poetului pare a fi epuizat, acum, marile scheme combinatorii, cum ne avertizează Dimov însuși într-un poem (*Salt*) în care descrie o masă tristă la care stau șapte Dumnezei. Tristă ? Opulența gastronomică îi dă un aer mai degrabă sărbătoresc :

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

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

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

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

Nu-i mai mare decît o mărgea
Și nu știe să spuie altceva
Cînd pătrunde pe neașteptate

În craniile noastre întunecate
Și-ncepem a nu deosebi
Noaptea de zi..."

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

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

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

„E noapte și stau la post :
Au rămas toate cîte-au fost,
Și cîntece și amintiri
Agățate de plase subțiri
Printre crocodili și reptile
Mai domesticite, mai subtile :
Roșii, albastre, domoale,
Privind pe ferești vespérale
La ce anume voi face
În aceste vremi de fericire și pace.
Eu însă nu fac nimic.
Mă simt redus la cel mai mic
Numitor al acelor rele
Făptuite-n dăinuiri paralele...
Dar să lăsăm matematica
Și să ne-ncumentăm întru tematica
Unor problemuri mai grele :

Au rătăcit cocoarele printre stele,
Dorm miei cenușii printre fiare,
Fug prietenii la-ntimplare,
Trece, peste Porți, semiluna.
Mi-a spus un copil : e totuna !“

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

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

Este greu, apoi, de dedus din poezia lui Dimov o preferință temporală. Aici este amintită „amiaza lăptoasă“, colo dimineața „rozacee“. În *Spectacol* este utilizată de mai multe ori forma puțin comună de *vesperă* („Odaia-i scăldată de vesperă“). Un „noptatic unghi“, un „livid răstimp“ și o rătăcire a *sufletului alb* printr-o „noapte curbă“ ar indica o orientare a poemului dimovian spre zonele de tenebre ale existenței și spre marile mituri ale devenirii. Sînt cîteva semne în acest sens (un poem se numește *Panta rei*, un altul împrumută o sintagmă din Nerval : *À la tour abolie...*), însă cine se grăbește să tragă o concluzie despre evoluția poetului este numaidecît contrazis. Dimov nu renunță în ruptul capului la vicleimurile lui. „Larma

ospățului“ îi este mai dragă decît orice. Într-o poezie de acest fel marile mituri dispar în subtilitățile limbajului. O singură dată, într-o carte pentru copii (*Tinerete fără bătrînețe*, 1978, parafrază „după Petre Ispirescu și nu prea“), Dimov are răbdare să dezvolte un mit și să-i dea o interpretare proprie. Însă basmul (mitul) e tratat în chip umoristic :

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

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

Încă de cînd mai pîrguia
De-a surda, vara, plopul pere
Și-n luna lui Gustar bătea
Răchita plînsă micșunele.“

Pirați printre sticle, gang păzit de lilieci încă din vremea de înflorire a culturii ateniene, urși ce se bat în coade ca într-un carnaval, în timp ce mieii se înfrățesc cu lupii : un debut umoristic care pune în primejdie existența mitului tragic. În același ton înveselitor sînt narate și celelalte etape ale basmului (pactul dintre tată și fiul nenăscut, plecarea lui Făt-Frumos în lume). Însă mitul, născut din visul de eternitate a omului, nu-și leapădă cu totul învelișurile lui tragice în poem. Ceva imprevizibil și misterios rămîne în versurile istețe, „gătite“ de sărbătoare. Misterul și gravitatea sînt chiar în interiorul desenului sofisticat, în fantezia ineputabilă a versului. *Ghionoaia* și *scorpiia* sînt simboluri benigne, monstrozitatea lor este aparentă, Făt-Frumos-ul lui Dimov nu întîmpină mari obstacole, drumul spre cetatea radioasă a nemuririi este un voiaj agreabil. Obstacolul va apărea mai tîrziu și el este de ordin interior. Locul unde domnește tinerețea eternă este, în viziunea orientală a lui Leonid Dimov, „un tîrg de smalt și furnicar, / De cavaleri gătiți împărătește“. Ce urmează se știe din basm. Etapele intermediare sînt sărite. Dimov simplifică, concentrează, din cetatea cu sclipiri de *halimâ* trece direct în *Valea Plîngerii* și, de aici, își aduce eroul în spațiul vieții curente. Dezagregat trupește,

Făt-Frumos se reîntoarce, spiritualicește, în mit, fiind întîmpinat de cele trei Parce, numite mai înainte „cereștile amfitrioane“.

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

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

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

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

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

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

oniric și, pe deasupra, femeia renunțase la viața sexuală. Re-semnat, visătorul urcă pe o scară și la capătul ei așteaptă Beatrice :

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

Un eșec, deci, o renunțare mîndră, o întoarcere la viața canonică, tulburată însă în continuare — acest fapt trebuie spus — de viziunea marilor orgii. În lectice violete sînt duse în zori trupurile fetelor „zîmbitoare și înjunghiate“, în dimineți lăptoase fecioarele umblă cu candelene-mîini... (*Jale, Pasăre*)...

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

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

Citind *Veșnica reîntoarcere* nu mai sînt convins că poetul acesta aflat în răspăr cu toate retoricile timpului nu vede ceva

mai departe de lucruri și n-are un simț mai adinc al existenței. În poemele de acum este mereu vorba de ascensiuni și coborâri ciudate, de călătorii spre o destinație necunoscută și, chiar atunci cînd tonul lor este jovial și sînt inspirate de o viziune comică (*Lanterna, Examenul*), ceva, o voită indeterminare dă acestor fabule o notă misterioasă, interogativă.

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

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

O fi acul busolei arătînd Sudul ?
 Dar de ce mă trece cu udul
 Și mi se ridică părul măciucă ?
 E, o simt, o forță năucă,
 Abia țintuită-n căucul de tinichea
 Rostogolit cine știe cum pe podea
 Lîngă scrumul căzut din greșeală
 Din țigara hiperboreală
 Pe care, ia te uită, o fumez.
 O ! Neverosimile miez,
 Lasă-mă să-ngenunchez
 Jos lîngă tine și să mă rog
 Să nu-mi faci vreun pocinog
 Și să pieri fără a zice ceva.
 Am știut proverbul, nu-i așa ?
 Nu mai sclipi de ură,
 Sunt o biată făptură
 Trecută de vîrstele privilegiate ;
 Spune c-am răspuns bine la toate
 Întrebările. Sfîntă tinichea, sfîntă piuă !
 Voi bate mătania pînă la ziuă
 Cînd se vor închide ușile
 Și mă voi tîrî de-a bușile,
 Nebun de vibrații și transparențe,
 Pînă la patul meu de zdrențe.
 O ! N-am suflet destul
 Să mai aud înspăimîntătorul pendul
 Care-a-nceput să bată
 Din acea clipă blestemată :
 Calc porunca de-mi amintesc,
 Iar de nu-mi amintesc...".

E o suspectă vervă, desigur, în această descripție, o vizibilă plăcere (și știință) de a potrivi bine, prea bine chiar, cuvintele în versul mătăsoș, dar cu sau fără voia autorului „clănțanitul de oase“ răzbate prin frazele sculptate impecabil. Poetul se ține de cuvînt, nu descifrează anagramul misterios, dar face în așa fel încît mesajul lui neliniștitor să tulbure spiritul nostru treaz. Cine este, mă întreb, „forța năucă“, „nevăzutul“ care dă buzna la ora stingerii în camera poetului ? Inutil să caut un răspuns. Misiunea poetului nu este să dea soluții, ci să creeze dileme. Leonid Dimov este foarte productiv în această direcție. În materiile cele mai inerte și mai degradate el citește aventuri

ciudate și minuni pe care prostul ochi comun nu le vede. În desenul de pe o cutie de pudră descifrează o călătorie cosmică, iar într-un basorelief vede un labirint aflat la mijloc „de măscări și franțuzisme“, cu dugheni și palide bazilici baroce, scări insalubre și rafturi cu scrumbii și praz. Aici și în alte poeme, la fel de încărcate de materii grele, descripția începe de la un punct să capete semnificații neașteptate. Rătăcirile voioase prin labirintul bălțat și de o tenebrozitate cam teatrală iese din ordinea firească a lucrurilor. Călătorii par a ajunge pe alt tărâm și jovialitatea merge atunci spre jale. „Hai să plecăm, atenție la scări — îndeamnă poetul — Mergi lin, nu le răspunde la măscări / Adună-ți sufletul întreg în poală / Ne-așteaptă încercarea capitală“... În poemul manierist, răsfățat de cuvinte rare și năpădit de culori sofisticate, începe, parcă, să vorbească altcineva. O voce nu zic mai gravă, posomorită, dar o voce care a înțeles că acest iarmaroc care este lumea este condus de legi necunoscute.

Sînt, apoi, fabulele atît de curioase și așa de impenetrabile din poemele lui Leonid Dimov. Toți comentatorii lui au remarcat simburile epic, plăcerea de a povesti, mulțimea parantezelor. Ele facilitează pictura, dar nu lămuresc prea mult simbolurile. Dimov este foarte expert în a închide căile de acces spre operă, pîrînd (acesta-i șiretlicul lui) că spune totul. Sfătoase și chiar didactice, poemele lui sînt, în fond, deliberat enigmatice. Un schior se pierde prin „ninsorile vespérale“, apoi apare de dincolo de grohotișuri și cime, plutind în văzduhuri. Prilej pentru Dimov de a discuta despre prietenie și de a înfățișa o călătorie cu multe semne inițiatice prin „coștile păzite de pini seculari / Brîne cu pereții perpendiculari“ (*Schiorul*). Alt poem (*Lanternă*) narează o călătorie derizorie, în aeroplan, dincolo de Stix. Stilul este zeflemitor, miturile sînt întoarse spre farsă, din tragedie nu mai rămîne decît învelișul grotesc. În astfel de situații, poemul devine un paradis al cuvintelor istețe, atingătoare, parșive, manipulate de un poet care cunoaște bine regulile geometriei. Îmi este greu nu să dau, ci să renunț la citatele semnificative din această *Veșnica reîntoarcere* în care cuvintele vin de peste tot, cu strălucirea lor vetustă și parfumurile lor de nișe umede. Puterea de a fabrica asemenea corespondențe este la Dimov realmente nelimitată. Dintre poeții de azi, el are, probabil, vocabularul cel mai bogat. Indiferent despre ce scrie, poemul devine o procesiune de obiecte. Nimicurile, mizeriile lumii capătă, astfel, splendori incalculabile. Banalitatea cea mai descurajantă pentru spirit este înfășurată, prin acest

meșteșug, în purpuri regale și, vorba lui Ion Barbu (modelul autoritar), se căftănește. Un colț de stradă dîmbovițeană devine în poemul lui Dimov un tablou magnific de Ev mediu tîrziu :

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

Sînt două elemente de contrast în poezia lui Dimov : obiectul ei static și fervoarea subiectului care observă aceste lumi. Interioare, vechi, mucedde, catedrale uitate de timp, lucruri derizorii, lucruri frivole, argeziene „scorojeli și mucegaiuri“, cutii, gravuri prăfuite, burlane aruncate în curți dosnice de mahala, iată ce intră sub privirea de o îngrijorătoare lăcomie a poetului. Acest univers de obiecte moarte devine în cele din urmă o săr-bătoare a muzicii și a culorii. Materiile se desfac în ritmuri încete în poemul care sugerează o mare bucurie a recepției, o perversă (aproape) plăcere de a asuma lucrurile din afară. Regretul villonesc ia la Leonid Dimov forma regretului după vechimi superbe :

„Unde-s navele cu volte piezișe,
Unde marile jocuri de pe acoperișe,
Unde-i zidul temutului ftizic,
Unde locantele cu iz metafizic ?
Toate s-au subțiat și s-au depus
Ca o pulbere, ca un apus
Însîngerat în geana zării
Supuse stingerii și dezagregării...“

Și-atunci la ce bun
Să mai adăugim încă un
Vis înțârcat înainte de vreme
Printre hîrburi de caducee și steme
Grămădite morman
În carlinga unui aeroplan
Coborînd în vrilă
Către penoplena cea imbecilă
Și bătută de soare ?“.

VIRGIL MAZILESCU

Un poet care abuzează de tăcere este Virgil Mazilescu. Debutînd în 1966 în *Povestea vorbei* cu poeme în stil oniric, a publicat prima carte în 1968 (*Versuri*) și, a doua, *Fragmente din regiunea de odinioară*, după 2 ani (1970). Antologia *Va fi liniște, va fi seară* (C.R., 1979) mai adaugă cîteva scrieri noi, nu prea multe și fără modificări de limbaj. Critica literară a văzut în el fie un neosuprarealist, fie un *ecou lejer* din Saint-John Perse (Al. Piru). Relația cu suprarealismul nu este, totuși, probantă. Deși fragmentat și, uneori, incongruent, discursul liric al lui Mazilescu ignoră două din mijloacele esențiale ale metodei suprarealiste: narcoticul imaginii și dicteul automatic. În toate poemele lui dacă aflăm trei sau patru metafore, frumoase, sugestive, dar nu foarte șocante: „o pisică a norilor“, zice poetul într-un loc sau în altă parte: „cheia aceasta a sîngelui meu oprit“ ori „pînda de pisici a lumii“ și „laba echilibrului“. Limbajul poemelor este în genere fără figurație, premeditat agresiv, cu denivelări sintactice și pauze supravegheate. Virgil Mazilescu trece, apoi, rar frontiera visului. Cîteva desene cu îngeri amestecați în viața comună și atît. Cîmpul lui de percepție este realul și, cum afirmă într-o *prefață*, întîmplările de ordin existențial constituie sursa poeziei pe care o scrie: „și după ce am inventat poezia într-o încăpere clandestină din adîncul pămînturilor sterpe — curajul și puterea (omenească) s-au topit ca aburul și altceva în afară de faptul că m-am născut și că trăiesc și că probabil voi muri cutremurîndu-mă (ceea ce de altfel am vrut să spun și acum doi ani și acum trei ani de zile) deocamdată vai nu pot spune îmi reiau prin urmare vechea limbă: începînd chiar din clipa de față, o sucesc o mîngîi o bat cu sete, dar sintagmele stranii în care (se spunea că) sufletul meu doarme ca într-o vizuină pierdută nu mă mai ademenesc, degetele subțiri care vor săpa canale-n pădure și se vor întoarce acolo mereu și vor

intra încetul cu încetul în putrefacție ? degetele subțiri nu mă mai tulbură“. Sigur că noțiunea de existență este foarte elastică și poate să justifice tot ceea ce fabrică imaginația. Poetul însuși face aluzie la „sintagmele stranii“ în care sufletul (spiritul) său doarme. S-a vorbit și de ermetismul, caracterul inițiativ al acestei poezii. „O ciudată *comuniune* se realizează aici pe deasupra *comunicării*, dincolo de sensul imediat, care poate scăpa, al cuvintelor înlănțuite adesea într-o frazare ininteligibilă. Ermetismul acestei poezii, în măsura în care există, este însă nepremeditat, natural și, aș zice, de consecință“ — scrie Valeriu Cristea într-o cronică de întâmpinare la primul volum de versuri (reprodusă în *Interpretări critice*). Tot el vorbește de „un cântec fără cuvinte, cu care mă înfrățesc spontan, un supra-limbaj de efluvii, pe care-l înțeleg dintr-o dată, ca pe-o melodie“... În același sens merge și Eugen Negrici (în *Postfața* la culegerea *Va fi liniște, va fi seară*) care descoperă în textele eliptice ale autorului o „adevărată stilistică a eschivei“. Ea ar traduce într-un plan liric mai adânc „oroarea întrucâtva vizibilă a autorului de coerență și de perspectiva de a fi înțeles pînă la capăt și chiar de a ajunge elocvent [...] ; deturnarea în absurd sau în altceva a oricărui început de mărturisire, revenirea, resimțită cu o bruscă retractare, la monologul năuc și astenic sînt, de la sine, sinonime ingenuități dezamăgite“.

Problema este dacă fragmentarismul, ermetismul se bizuie pe o tehnică poetică deliberat acceptată sau astfel de semne sînt involuntare. Chestiune, în fond, fără soluție, întrebare fără răspuns. Niciodată nu vom ști cu exactitate unde sfîrșește voința și unde începe hazardul într-un text dificil. Un fapt îmi pare, totuși, aproape cert : legăturile lui Virgil Mazilescu cu ermetismul doctrinal și cu suprarealismul de tip Breton sînt slabe ca să nu zic inexistente. Nici cealaltă filiație — citată, e drept, mai mult ironic — cu poezia lui Saint-John Perse nu este sigură. E adevărat că Mazilescu trimite într-un vers la „*alexis leger saint leger*“, dar cu greu s-ar putea stabili alte corespondențe în plan poetic.

Fragmentele lirice ale lui Virgil Mazilescu sînt, din punct de vedere al comunicării, de două feluri. Unele sînt simple, inteligibile (de o suspectă comunicabilitate), scurte confesiuni despre întâmplări în stil ușor sarcastic. Iată un text chiar despre cei care știu să facă inteligibile (prea inteligibile) lucrurile :

„cît de limpede ştiu unii să prezinte lucrurile — chiar şi pe cele de mult mai mică importanţă ei reuşesc într-adevăr să ni le facă inteligibile şi foarte foarte dragi astfel că în prezenţa lor totul capătă (cum indeobşte se zice) aureola serenităţii — ei sînt mîndria şi oglinda lumii

şi alţii care confundă floarea de cactus cu înţepătura zilelor ploioase alţii care trec uneori pe stradă fără să-şi recunoască prietenii şi murmură bună dimineţa bună ziua bună seara cînd intră în debitul de tutun ca să cumpere becuri electrice doamne etc. doamne etc. ei sînt ruşinea şi sînt spaima noastră“.

Un altul (*Soarele strigă şi cade în frunze*) prezintă parcul simbolist. E un pastel autumnal tratat fără obişnuitul lirism. O descriere seacă, o limitare a poeziei naturii, o unică referire la timpul cosmic şi, prin el, la apropiata extincţie („ştiu că toamna e de ajuns să priveşti/distanţa dintre copac şi dispariţie“) şi, la urmă de tot, o aluzie de natură erotică. Impresia este că, avînd în faţă un peisaj pregătit să primească marea poezie, tînărul autor îl refuză. El nu-i atent decît la mişcarea interioară, elementele din afară — încărcate, repet, de poezie — rămîn în pragul acestei aspre şi insolente încăpăţînări :

„soarele strigă şi cade în frunze
în singurul parc al oraşului
copiii oraşului se fac încet mari
fără teamă la umbra doicilor
care croşetează aici de mai multe decenii
copiii oraşului se fac mari — îmbrăcaţi
în coaja teilor tunşi ca şcolarii
doicile croşetează vitejeşte pentru nimeni
dorm ele cu ochi de iepure pentru nimeni
şi eu pe aici — liniştit şi cu miinile în buzunare
privesc atîta doar
ştiu că toamna e de ajuns să priveşti
distanţa dintre copac şi dispariţie

după o oră inventez acel cuvînt verde
ca ochiul tău verde în trei mări deodată.“

În primul fragment citat nimic din ceea ce ştim (dar ştim ?) ce este poezia nu ne întîmpină. E o comunicare *albă*, o întoar-

cere a limbajului la *gradul zero*, acolo (și atunci) când figurația corupătoare nu pătrunde. Să spunem, atunci, că poezia lui Mazilescu începe nu prin a nega poezia (vechiul reflex al avangardei), ci prin a ignora în chip deliberat toate formele ei de seducție. Poetul suprarealist face din negația poeziei actul fundamental al creației sale. Acest spectacol de apostazie nu mai ispitește pe Virgil Mazilescu și, în genere, nu mai ispitește pe tinerii poeți din ultimele decenii. Ei vor să întemeieze poezia, nu s-o distrugă. Încep prin a *de-solemniza* limbajul poeziei nu printr-un imagism nou care să spele și să-l înlocuiască în cele din urmă pe cel vechi, ci prin *de-figurarea*, de putem spune astfel, a limbajului. Să citim și aceste notații fără mari simboluri :

„amintiri care au prins rădăcini într-o groapă
frumos le stă lor acolo n-avem ce spune
cu mici chirăituri vesele înăbușindu-se unele pe altele
frumos și bine le stă și nici prin gând nu le trece că lumina
e cîinele asmuțit de zei pe urmele ticăloaselor amintiri
amintiri ca și cum ne-am sprijini cu fruntea de un perete“.

Singura imagine mai îndrăzneată și mai pregnant lirică în însemnările de mai sus este aceea fixată la jumătatea drumului între o comparație mitologică și o metaforă banală : „lumina e cîinele asmuțit de zei pe urmele ticăloaselor amintiri“... Privirea și auzul — cele două simțuri care reacționează mai repede la semnalele obișnuite ale poeziei — rămîn în cazul de față inerte. Semnalele din text, dacă sînt, nu sînt pentru ele. Și totuși e vorba de un text poetic, un mic discurs liric se ascunde în aceste notații nude. Amintiri aruncate într-o groapă, amintiri ce se înăbușe și *chirăie*, fruntea ce se sprijină de perete și cîinele trimis de zei (lumina) pe urmele unui vînat de preț... sînt amănunte ce pun spiritul nostru în alarmă. O vagă senzație de golire, sentimentul unui proces iremediabil ce atinge existența individului, o despărțire tragică a ființei de trecutul ei și, mai ales, un mod mîndru și neafectat de a consemna toate acestea, iată ce s-ar putea citi în propozițiile ce par smulse dintr-un discurs amplu desfășurat în afara spațiului poetic.

Al doilea mod de a comunica în *Va fi liniște, va fi seară* este mai enigmatic și mai eliptic. Poetul nu-și mai dă silința să atingă elocvența prin simplitate și claritate. E, dimpotrivă, avar cu vorbele, oprește fraza la jumătate, plictisit, obosit înainte de vreme. Poemul se dezarticulează, fragmentul se mai

într-un fotoliu, un copil îi taie aripile (*A doua poveste pentru Ștefana*). În interiorul poemului fantastic există și o mică teorie despre scăderea prestigiului angelogiei, spusă (scrisă) cu pre-făcută naivitate :

„iese de după magazie un înger și se înclină
se uită la stînga — nimeni acolo
se uită la dreapta — absolut nimeni
totuși e grea viața pe pămînt murmură el
de cînd au încetat să mai creadă în îngeri
muritorii visează cu toții să-și arboreze
cite o pană de-a noastră la butonieră la panglica pălăriei
ne prind în somn au cîini de vînătoare și procedee
aproape savante și o foarte subtilă tehnică fără doar și poate
de altfel noi nu existăm decît în timpul somnului

*

iese de după magazie un copil și se înclină
se uită la stînga — îngerul adormit în fotoliu
se uită la dreapta — îngerul adormit în fotoliu
șmecheri s-au mai făcut și îngerii aștia murmură copilul
scoate pe ascuns foarfeca și haț haț cele două capete
apoi aleargă să vadă care este îngerul și care fantoma“

Pielea unui înger este, în alt text, simbolul dezolării în marea agitație modernă. În felul său laconic poetul zice : „și tot astfel dacă există ceva lipsit de orice speranță : pielea/(pielea de înger) sub mari semnalizatoare“. Într-un poem, în fine, cu pauze între cuvinte, semn de refuz al comunicării, îngerul mai vine o dată în discuție, într-un chip, acum, mai didactic. Ideea este că omul are un înger și că îngerul trebuie ocrotit. Aflăm aici (*Cineva pe lume are nevoie de mine*) și o încercare de a figura poezia : „un biet simbol/și unghiul dintre toate imposibil“. Grava temă a pierderii sacrului, miticului e tratată de Mazilescu în termenii derizoriului :

„fiecare să-și ascundă bine îngerul
în buzunar
ca la bilci ca la
cinematograful mut
poate zborul va țîșni printre zdrențe și urechi
eh ce să-ți faci vom fi un biet simbol
și unghiul dintre toate imposibil
te-am sărutat eu mortul“

Mai sînt și alte semne de penetrație a fantasticului în spațiul realului. Un cal deschide ușa grajdului, își desfăce aripile și zboară ; șase paznici umblă după el și nu-l prind (*Serbările*). O stea se rătăcește în casă și este primejdia ca motanul să-i ronțăie într-o clipă urechile și nasul (*A treia poveste pentru Ștefana*). Luna este un element cosmic primejdios, patru asasinatate, cel puțin, ar putea săvîrși în balada lui Virgil Mazilescu :

„luna ucide ah ucide oh ucide șoarecele, ea pîndește după colț un cîine intră sub fruntea lui și acolo plîngînd naște : 1. rostogoliții zece pe mesele de șah 2. sferturile și jumătățile de cuvinte întorcîndu-se acasă 3. în această noapte cu pași îngrozitori pe gheață 4. la stînga liniștii mele definitive se scufunda o corabie 5. luna“

A cincea crimă poetul n-o mai numește. Un poem în stil ironic (*Creșteți voi ca floarea porumbului*), parodiază fabula biblică, dar nu de tot, ceva rămîne, o nostalgie după timpurile primordiale, un regret de arhetipuri :

„ascultă — noi nu mai avem nimic de anunțat, au murit acei oameni care s-au născut odată cu începutul și (plin de singele stelelor) l-au tras de creștet în lumea noastră și au spus : creșteți voi ca floarea porumbului.“

El genul de notație cu cea mai mare rezonanță lirică la Mazilescu. Nici prea lungă — să obosească spiritul, nici prea ermetică pentru a deveni esopică. Uneori poetul apare netrăvestit și atunci (*Mi-am uitat casa și numele*) se vede limpede spiritul său elegiac, tulburat de trecerea omului și de statornicia elementelor din lumea materială. Sarcasticul, reținutul poet nu se mai sfiește să traducă jalea sufletului :

„aici lingă dunăre mă înconjoară păsări de tot felul vrăbii gîște sălbatice specii rare de cocostîrci și iubirea mea pentru ele se deschide ca un port ospitalier — poate să vină iarna scitică voi exista mai departe și voi călători mai departe : ecou a doi părinți onești reverie de lebădă auziți : viața : stele scobind încet cîmpia“

În aceste crisplate desene fantastice este vorba des de prietenii și de eros. Prietenii sînt invocați într-o mică fabulă malițioasă (*Mîncam la o masă lungă și bogată*), iar erosul ia înfă-

țișări variate. O rugă către Beatrice schimbă toate simbolurile iubirii. În loc de flori, îndrăgostitul ține în mână un pui de șopîrlă :

„te rog beatrice să ne întîlnim
te rog și n-ar trebui să te rog
mîine seară în steaua vega

îmbrăcat cu o haină albă simplă ușoară
fără cravată fără să-mi amintesc
versuri sau alte lucruri frumoase din naștere
simplu pe măsura hainei mele
voi coborî din tramvaiul 709
cu o flacără la butonieră
cu un pui de șopîrlă în palmă
să mă poți recunoaște imediat

te rog beatrice te rog beatrice te rog
la ce oră omenească vei vrea
mîine seară în steaua vega“

În poemele fără o marcantă expresivitate ale lui Virgil Mazilescu cîteva imagini se rețin. „Cel mai înălțător imn : șoarecele“, scrie el forțînd în chip simpatîc paradoxul. „Sînt singur am inventat poezia și nu mai am inimă“, notează în altă parte, dînd o sugestie despre o relație pe care o credeam cu desăvîrșire interzisă : relația dintre *inimă* și *poezie*. „Pînă cînd ochiul stîng mi se face de vulpe nerușinată“, citim într-un poem în genere sever. „Norii au carnea bolnavă și ei sînt singurii sfătuitoari ai omului care m-ar fi putut iubi“ ; „ei mai aduc multe laude și atîtea mari servicii și Dumnezeu le va trimite încă o dată pe limbă fluturii“ ; „inexplicabilă cred inexplicabilă pierdere a dreptei măsuri, acel rumeguș acumulat noaptea cu răbdare în urma sutelor de rîciituri ascunse : oare să fie unul din cele trei feluri de a muri ale poetului ?“ ; „ce-i spune un perete altui perete cînd se-ntîlnesc la colț ?“ ; „ce-i spune tristețea mea broaștei care se leagănă se leagănă...“ : fulgurații lirice, notații norocoase în acel stil — uneori — fals aforistic pe care îl aflăm și la suprarealiștii mai vechi. Mazilescu nu sfi-dează, totuși, logica formală și nu bricolează prea mult în absurd.

Nu toate notațiile au forța de a semnifica. Ipoteza despre *copilăria lui Franț Kafka* („dacă micuțul [...] ar fi vrut să se întindă la soare pe o scîndură mîncată de ploii“...) nu-mi pare

să deschidă vreo perspectivă lirică. Nici legătura dintre Ioanarmaria și „lacrima unitară a zeului“ nu-mi este prea limpede, nici mult prea elipticul *cîntec al cavaleristului*, unde vine vorba și de diplomatul poet Alexis Leger, precedat de un vesel „hip hop“, nici acesta, zic, nu solicită fantezia și meditația noastră. Dar sînt atîtea alte fragmente care provoacă spiritul nostru și-l obligă să se întoarcă, să recitească propozițiile pe care nu le-a înțeles bine sau nu le-a înțeles deloc și să descopere, deodată, cu bucurie o mișcare îndrăzneată și inedită a gîndului, o întîlnire neobișnuită a lucrurilor, o repetiție care dă sens frazelor comune.

Un cuvînt se repetă în poeme : *a rîcii*. L-am citat deja, sub forma lui nominală : „sutele de *ricîituri* ascunse“. Într-un poem elegiac (*Iubirea pentru tine mamă e și o jucărie*) îl aflăm din nou : „s-ar putea să rîcii/peste un timp în neștire lespedeace-ți/guvernează/putrefacția/și ceea ce/voi scrie va fi o cîntare tristă“... Nu cred că mă înșel spunînd că antipaticul, nepoeticul cuvînt exprimă ceva din dificilul demers liric al lui Virgil Mazilescu : o penetrație lentă și anevoioasă în lespedealimbajului simplu, o încercare a suprafețelor dure pentru a afla un loc de trecere spre cealaltă parte a vorbelor, o iritantă, în fine, pregătire pentru a găsi tonul acelei enigmatice simplități la care aspiră, în fond, poetul.

DANIEL TURCEA

Arhitectul Daniel Turcea (1945—1979) folosește în dezbaterele despre onirismul estetic noțiuni din sfera termodinamicii și a matematicii. Poezia lui e plină de *sphere*, de *catete*, *unghiuri bisecte*, *cuburi*, *îngeri matematici*, *roze spirale*, *curbe*, *verticale*, de principiul *Yn* și de principiul *Yan*. Primul volum de poeme se cheamă *Entropia* (1970), iar al doilea *Epifania* (1978). Dacă ne-am lua după titluri, poemele dintii s-ar așeza sub semnul degradării materiei, cele din urmă sub simbolul revelației unei realități sacre, mitice. Însă cuvintele înseamnă, la poeți, altceva decât spun dicționarele. Orice poem este, în fond, o epifanie, revelația unei lumi nevăzute sau rău văzute : o cunoaștere care are sensul unei apariții revelatoare într-un câmp de sensuri cunoscute. Daniel Turcea dă roată unor semne mari și vorbește de *Principiu*, de *Ceremonia Singelui mineral*, de *Linia Dreaptă* și de un *Timp al formei Clare*, de *Zen*, de *Tao* și de un timp vechi, muzical, nenumit și numai de poet știut : timpul unui miraj stătător, ca acelea din Isarlicul lui Ion Barbu. Poetul ne dă de la început, după Boltzmann, formula entropiei, aceea care deschide porțile acestui univers imaginar : $H = K \cdot \ln W$. Revine, într-un *poem didactic*, cu lămuriri noi zicînd că „existența a două, 3, *Impersonal*./Rezolvarea dată numai de 43 + acești trei, / pentru că respiră aer muzical.“

Cu aceste chei în mînă intrăm în tărîmul *liniei drepte* și al *Marelui Cameleon*, numit și *Tarta Cameleon*, unde, încercînd să folosești cuvinte pentru a lămuri acțiunea *Principiului*, îți dai seama că vorbești despre contrariul lui, cuvintele fiind hazardul pur : „cuvintele sînt văi sînt circuri sînt zaruri“.

Acest suprarrealism tîrziu ascunde un caligraf nebun de vocabule, fascinat de legăturile misterioase dintre ele, un spirit

alexandrin cu un curios (și autentic) simț al tragicului. Jocul merge spre ritmurile muzicale, savante ale lui Ion Barbu :

„frumusețe
goluri pure
și cu fastuoase, pale,
luneci, ireal, Lumină
văi Insectă, vie Cale
Te absoarbe. Și afară
vis magnetic, moleșală
măduvă de vis destin
șansa monstru alcalin
și aproape, prea aproape
sînt nebun fiindcă sînt rege
și domnesc fără de lege
peste lumi nelocuite
vii, pe cît le vreau întinse ori insecte
reale
privind cu lumini egale
spațiu întreg cum se devoră pe sine, palidă oră

obiecte, obiecte : Ierarhii, plăceri și secte

ce decad în mult mai bine
subțiate și puține

sînge, vale spre explozii
simțuri, răni de spațiu pure
ochii
fragedă lumină
cum respiră, cum alege, cum disecă
cum ucid
ochii aud
urechea vede
armonii de muzici Vede
mîinile sînt emanații
sau absorb
privesc aud
netezimi cristale văluri
precum noaptea fără cap
știu
mai bine
prinț mogul
rege-trist în vast imperiu

cum decad și cum sub lună
 pe o plajă nesfârșită
 astm
 iubită dansatoare
 șoldul soarelui de lin
 ne-a ales și alcalin
 curbe cuburi, palide, palide
 unghiuri ochi nebun, nebun
 și prăpăstii cum apun
 și se sting se sting se sting
 tot respiră
 și un trup
 orb și surd, nebun se naște
 se devoră în uitare
 lampioane, lampioane
 aerul respiră păsări
 jungla calme animale
 ceremoniale rituri
 morții pale, feudale
 conurile colorate
 (sacerdoți
 inițiere
 lumini-Con) Ra Faraon“,

cu absurdități calculate și moliciuni de poet fantezist obsedat de lumea *formelor onirice* și îmbătat de marile abstracțiuni.

Poemele lui Daniel Turcea sînt, în fond, niște ideograme cu o pulsație ce variază de la un vers la poemul amplu (*Șansa inefabilă a renașterii florentine*), divizat în opt părți, și pus sub autoritatea lui Platon. Filozofia stă la rîndul ei sub semnul geometriei, iar geometria locuiește, ca la Dimov, într-o geografie a visului. Sînt spații pe care rareori poetul român le unește. Ce surprinde (și ce place) în ideogramele lui Turcea este modul în care o sensibilitate fină, discretă se strecoară printre concepte așa de mari. Vorbind de *Zen*, el sugerează o desfăcere și o planare a *sîngelui* său și, cînd recitim acum poemul, avem o puternică tresărire. Poetul a murit, ca Rilke, din cauza unei desfaceri, proliferări barbare a celulelor albe. Cîteva versuri mai departe dăm peste altă definiție cu valoare premonitorie : „Scăpare nu mai există/Nu-i decît un nesfârșit Posibil“... Dar asta, se va spune, este o lectură culpabilă, pregătită să descopere, după dispariția poetului, asemenea semne acolo unde ele nu există. Nu exclud ca biografia să influențeze, în acest caz, lectura critică, dar nu este nici un dubiu că poetul, în

jocurile inteligenței lui, încearcă să stabilească o relație între viața afectivă și legile universului. Ce se observă întâi este definirea lirică a noțiunilor reputate, din cauza valorii lor abstracte, ca fiind ne-lirice. Turcea vorbește de *spațiul pur* — „atît de pur/încît nu e locuit, obiecte de gol, absența/Ireal, dintr-o voință a punții dansînd la nesfîrșit“, într-un limbaj ușor, foarte ușor ermetizant. Vorbește și de *Timpul formei Clare* și de *nemișcarea mișcării în spațiu*, de *Mortul spațiu* și, în legătură cu toate acestea, de un proces angoasant de aglomerare și sugrumare în cosmos. Fără de veste, din spațiul universului am intrat în spațiul existenței individuale. Reținem, pe tema dintîi, un mic poem uranic :

„Stelele de genune cu populații ce
se mișcă și mănîncă în depărtări sonore
în munți de Do albastru la depărtări de ore
în mări de selenare Re-Mi cu animale
fosile amintindu-și medievala vale
e-atîta frumusețe în dislocări de cuburi
cînd sapă-n dura lege la depărtări de muzici
peste amenințarea materiei de crabi
cu umbre de chitină și vînt de clești
cînd timpul alege-n plumb lumină
cu îngeri matematici serafice calești
și mandarinj sorbindu-și alb iaz de timp din cești
din viață și în viață privind prin semilună“

— unde planurile sînt dinadins amestecate și, între ele, acești simpatici *îngeri matematici* și aceste superbe *calești serafice* ! Discursul liric curge, uneori, după legile hazardului, în cel mai pur stil dimovian. Cuburile mai sînt o dată amestecate și, fără a mai ține seama de coerența desenului, cel ce se joacă le pune la întîmplare. La întîmplare ? El respectă legea simetriei, ex-primată, aici, prin ritmul versurilor și rimele ce se cheamă și se unesc în chip așa de original :

„așa cum din splendoarea acestei bătălii
ar fi rămas goblenuri cu mușchi liliachii
am fi putut prieteni să mai rămînem mult
cînd tot nîngea afară, lîngă dulăul cult
ce rodea geometria de carnea unei drepte
pe universitare măsute înțelepte
și va-nflori caisul
vor nebunii Călini

mă iartă-primț de Ionii pe alt țarm dintr-altul
că se-ntimplase altul și altul altul altul

va fi apoi cupolă cu prinți de tămîie
arzînd călătorindu-și ochii de fum spre Sud
vor fi, se pare-asemeni cu apa, din hîrtie
orașe japonze zburînd cu lampioane
căci vor iubi egalul femeii campioane“

Dar în această frumoasă parodie sînt cîteva simboluri care ne atrag atenția și, puse în legătură cu altele din poemele ulterioare, ele încep să spună ceva. Acești *prinți de tămîie* care călătoresc spre Sud participă la o mitologie lirică deocamdată obscură. Fapt sigur este că, în universul liric al lui Daniel Turcea, Dumnezeu este un geometru. Poetul chiar spune că Dumnezeu umblă cu metrul în mînă. „Matematicile sacre“ acționează în muzică, în plastică, în lumea fizică. Turcea face aluzie la un veac ideal: „veacul matematic flamand sfîrșit elin“ care, cum se poate înțelege, reprezintă o sinteză a civilizațiilor și a valorilor spiritului. Elinismul întîlnește renașterea flamandă sub veghea matematicii. Bach și Bosch („o matematici Bosch“) se trag din același spirit. Chiar și legile somnului respectă o ordine și acolo unde este ordine este geometria :

„Legile astea ale somnului te feresc de obiecte prea ascuțite
Și poate de aceea îmi plăcea secolul 16 cu un clavecin
Singurele încăperi care te feresc de apăsarea limpede a piramidelor
Și mai tîrziu a mașinilor care și acum joacă din plăcere șahul mecanic
Deși jocurile astea au ceva de ceasornice la care doar timpul diferă
Și totuși eleganța și nostalgia cadrilului
Clavecinul este maxima tristețe și stăpînire de sine
A mea și a voastră Doamnă
În timp ce orga ne așază împreună pe cruce
Și crucea e de asemenea vie
Numai că nu poate vorbi
De aceea Bach este miriapodul splendid
Al cicatricilor noastre gotice
Și numai mult mai tîrziu
Einstein a înțeles că apa e adevărata sculptură“

De la somn la geometrie și de la geometrie înapoi la *cube* care pare a fi, între volume, cel mai prețuit de poet. Am citat deja *Cubul Abdul* care pare a face parte din geometria lină a „Statului Mohab“ și ar avea rangul de emir și o soață cu nu-

mele bizar de *Insectă* (compoziții în stil Urmuz). Un alt cub (în poemul *Hypnoza*) e oranj și

„...are citeva trepte care te poartă cu mare grijă
cu sfială de sylex și agrafe întoarse din bronz
într-o sală imaginară
uitasem să vă spun, dinafară, zidul era aproape oglindă
o oglindă stranie care prelungea obiectele. Le simțeai egale
simetrice cu spațiul unde sîngerai într-o iarbă ce devenise
în preajmă ca acele“,

iar *Marele Cub* (poemul *Dezastre*) are o fațetă „violată albastru“, trăiește sau vrea să se întrupeze în „TaraConCavă“ pentru a-i fi „unic punct-Sud — focariu“ și să-i nască din haos „marele Cariu“... Poemul a devenit o hieroglifă, unele semne nu le putem traduce în simboluri. Trebuie o pregătire de specialitate pentru a înțelege sensul „Semnului Yang“ și a deduce înțelesul „Cremoniilor de Osmiu în pale vacnole“. Nici secundele „arthmos ideon“, nici „punctele apyron“ prin care ninge în Nirvane, nici, în fine, fructul *Ylang* (luat în mod sigur din Lao Țe) nu sînt ușor de pătruns. Dar spiritul crispat de atîtea hieroglifice și principii se prăbușește în pură elegie cînd scrie : „Iartă-mă mamă/o apăsare dulce îmi înmoaie trupul“. Turcea leagă, negreșit, o semnificație, nedescifrată încă, de „Palida Lumină“ și, din sfera geometriei, de *Curba* „lunecînd de plăcere a Timpului“. El are, de altfel, obiceiul să pună substantivelor comune majusculă (*Păun, Șacal, Mașină, Marea axă, Vasta Armură, Cristal, Alge, Oaza, Cale...*), fără a da amănunte despre rațiunea acestor căftăniri în serie. Dintr-un vers deducem că principiul său poetic se revendică din expresionistul Trakl („lancea mea călătorind spre semnul tău Trakl!“), ceea ce se verifică numai în parte. Credința poetului este că poți înțelege jocurile lumii dacă ajungi să descoperi *Calea* :

„jocul lumilor e simplu
poți să-l afli, poți să-l crezi
numai Cale, numai Cale
și voi zice
ireale
toate
fiindcă-s nefirești.“

— iar *Calea* pare a fi accesibilă numai celui ce umblă, cu echerul și compasul în mână, prin țara somptuoasă a Visului.

În *Epifania* (1978) poemele sînt mai pure și sensul lor existențial mai ușor de prins în vuetul bățăilor de aripi. Daniel Turcea, mai abstract și mai serafic decît Dimov, țese o pînză de păianjen și atîrnă de ea coplesitoarele categorii ale spiritului. Vor rezista invizibilele fire, se vor sfărîma categoriile? Poemul este acum, în mai mare măsură, o formă grafică, o căutare a formelor. Starea lirică începe cu ritmul și forma versului, pentru că gîndul are o respirație proprie, ideile bat după un orar imprevizibil. Daniel Turcea sugrumă, într-un loc, poemul sau, dimpotrivă, îl lasă să curgă pînă la marginea paginii. Pune versurile în trepte pentru a marca o cadență sau o entropie a sensibilității, apoi schimbă sensul acestei curgeri și versurile se întorc tot în trepte spre un trecut nebulos și mirific.

Symbolismul numeric din *Entropia* este înlocuit în *Epifania* cu un symbolism al formelor. Existența era trasă, acolo, în (sau din) misterioase cifre, de o leneșă gîndire pitagoreică, realitatea este gîndită aici în geometria formelor și exprimată formal prin corporalitatea versului. Însă ce melancolie de intelectual corupt de muzici celești în interiorul acestui joc cu imponderabile ! :

„ce ușor
ce puțin lucru
și-nțelepciunea. îmi spuneai, era-n Museion
într-o scriere-ascunsă ce a ars
în semne
geometril
numerale
stelele, palanjenii
magul, ce muntele ni l-ar ascunde
ar mai avea acea știință a prefacerii
gloria regilor
din Ur, din Ninive
a-nsinguraților
din Orașul Soarelui
închinîndu-se
scarabeilor

e drept
deșertul crește peste orașe
dar căutați, dezgropați ruinele
poate șacalii cunosc răspunsul

au fost cîndva zei, aurul
le strălucea pe față

veninul poemelor

și draperii grele de pluș. Lumina, puțină
spaimetele în jurul mesei, gazda
atotștiutoare și totuși
prietene, frate, nici acum nu-nțelegi ?

atît de puțin să fie totul ?

numai întrebări azvîrlite ca stelele
în fața nopții ?
și orgoliul celui ce se pierde pe sine ?"

Există o mitologie în această poezie ce trece, vorba lui Daniel Turcea, pe „deasupra cuvintelor, peste vuietul de aripi“. Poemul este, întîi, o rugă către *Cuvînt*, poemul trăiește în regimul șoaptei, forma lui e roua, modul lui de comunicare este taina, căci „numai taina rostește cuvintele/vieții/fără hotar“. Un poem (*Zbor*) este o suavă definiție : „cerul/e o pasăre/în Dumnezeu“. Un altul introduce sugestia baudelairiană (devenită comună în poezia modernă) a frumosului ca expresie a stingerii : „sicomorii-n floare/un om mort zîmbind“. Alexandrinul Daniel Turcea rupe cuvîntul în două sau trei spre a vedea rîul misterios din interior, acela ce duce spre realitatea sublimă a imanenței : „Cuvînt văz — duh“. El vorbește des și de o *Nuntă*, de *Mire* și cîteva tonuri grave ne fac să ne gîndim la nunta cosmică din baladă. Cuvintele, zice într-un *poem* (*Logos, Izvorul*), sînt ca nisipul, mișcătoare, nesigure, dar de aceste nisipuri Turcea leagă steaua speranței lui și vrea, atunci, să le dea o consistență, chiar dacă între ele nu crește decît teama. Poemul este nașterea, stabilizarea lor :

„cuvintele,
nisipul, în amurg
și semnele-s puține
ne învățăm cu moartea în fiecare zi
de parcă o săgeată ne caută prin lume
mereu e prea devreme,
nicicînd nu pare dreaptă
cum pot numi

De la Daniel Turcea au rămas mai multe poeme de dragoste publicate sub acest titlu în culgerea din 1982 (Colecția Hyperion, C.R.). Ce se observă, întâi, este dizolvarea aproape totală a erosului într-un concept mai larg de iubire de natură spiritualistă. Toată simbolistica dragostei este creștină. Poetul vorbește de mirii din Cana, de pace și taină, de „iubire nepătrunsă“ și de *Cuvîntul* care este fără de vreme. O lumină ocrotitoare străbate poemele care celebrează acum tainica epifanie :

„Lumină, acum
apără-mă de mine însumi
apropie-te
lumină, sfințește
țărîna
și gîndul
nu eu
ci tu
trăiește în mine
neînvinșă“

Dragostea este înțeleasă ca jertfă de taină, mistuire de duh, pierdere în *Cuvîntul* care, la rîndul lui, e bună veste și biruință asupra morții. Trupul însuși e sublim numai dacă e „vas al Cuvîntului“ și dacă în el ard puterile purificatoare. Iubirea este, în acest caz, așteptarea unei mari revelații în tăcere. Lipsește orgoliul rilkeean din ruga poetului îndrăgostit de taina comuniunii :

„în noapte
așteptam, Te așteptam
de Tine mi-era sete,
de Tine
atinse
ca de adiere
strunele
și n-am mai fost
singur
și noaptea s-a făcut
o luminare aprinsă

viața mea e un vâl ce-mi acoperă chipul
gîndurile mele, ce nu pot încă să fie
numai iubire

nebun, pentru atit de neomenească iubire
cum nu m-ai uitat
cum m-ai chemat, cum șopteai

lasă-mi
tăcerea Ta
cuvintele Tale
inimă inimii de țărină
răsuflarea pământului
nu Te mai pot ascunde
fața Ta pilpie în ochii mei
în paloarea feței mele
pe buzele mele“

Nunta de care vorbește Turcea într-un poem este, bineînțeles, nunta mistică. Dragostea trebuie să fie „neînserată“, iar mireasa să rămână soră, „crin curat“, pregătită să întâmpine moartea ce-o va duce-n lumină (*Nunta*). Trupul să fie „mai presus de îngeri“ (*Bătrînul*), iar iubirea e, încă o dată, „rouă în flăcări“ și e „flacăra deasupra apei“ (*Născuta lumină*). În spatele acestor simboluri sacre se află presentimentul morții. *Iubirea*, ca sete de desăvîrșire, este înțeleasă atunci în alt chip. Citim într-un poem :

„eu vroiam doar să înțeleg lumea și iată
îmi arăți ce o-nconjoară
ce-i înafara ei, înafara cuvintelor
eu vroiam doar să amîn
moartea și înfrîngerea
și tu dintr-odată
îmi spui
iubește-mă
niciodată, nimic
nu va mai birui, dar ceea ce vei vedea
vei auzi, vei trăi
va fi mai mult
decît veșnicia“

Eu vroiam doar să amîn moartea : o propoziție care tulbură și dă o notă adînc omenească apologiei de pînă acum. „Știu — mai scrie poetul în *Anastasia* — vom muri/dar cită splendoare !“ Poezia s-a lepădat de orice veșmînt. E un strigăt în fața luminii, o șoptă înainte de căderea nopții, o privire abia îngîndurată deasupra adîncului : „cită odihnă/în suflet

pogorămînt/sofianic/ străin, luminînd/ / aproape cuvînt, aproape ningere/numai taină și numai dar/nevăzut“... *Aproape cuvînt, numai taină* : iată limbajul unui Blaga care nu așteaptă să se întrupeze poezia, ci să se reveleze taina. „Nu sînt poet/mi-e sete de lumină“, mai scrie Daniel Turcea la sfîrșitul unui poem. Înțelesul este pe dos : e poet și încă unul ce trăiește în anticamera neantului sprijinit de un stîlp de lumină. Trupul poate să se frîngă, dar întunericul nu-l poate înghiți :

„un singur lucru nu aflase
că trupul poate să îi moară
într-o amiază fără nume
mîinile îi vor fi atît de grele
încît pînă la frunte va fi o veșnicie
de străbătut

era frumos, luminînd
cu inima curată printre pasări, apa
nu-i putea-nvălui trupul, focul
nu-l putea-mbrățișa, întunericul
nu-i putea frînge raza privirii, veninul
nu l-ar fi putut atinge
el
nu era vinovat“

Poemul se cheamă *Arhè* și este splendid în simplitatea lui gravă. La capătul nopții așteaptă, așadar, taina. Într-un al doilea poem despre *Anastasia*, Daniel Turcea o mai celebrează o dată în tonalități blagiene :

„în trupul acesta aproape înfrînt
în sîngele acesta potrivit
ce rug, ce rug și-a aprins
copleșitoarea sa viață !

sfîrșește-te noapte,
începi, taină“

Dar ce era în *Poemele luminii* trăire și filozofie e aici un țipăt strivit de durere, o tristețe luminată de un gînd interior, mare și puternic, liniștea surprinzătoare dinaintea iremediabilului. Discursul liric, dacă discurs putem numi asemenea notații din care retorica a fost eliminată, discursul — totuși — s-a simplificat enorm și s-a concentrat, ajungînd la șapte-opt cuvinte dispuse fără regulă, ca o respirație obosită, aritmică. Sînt

însemnări de o mare profunditate, fulgere ieșite din adâncurile ființei, fără preocupare expresă de poezie și tocmai prin aceasta de un copleșitor lirism : „rouă/înconjurată de flăcări, strigare/de biruință“ (*Vicleim*) ; „pământul inimii/facă-se cer/un cer arzînd“ (*Anastasia*) ; și încă :

„mă simt acum atît de vechi
încît : e bine
nimic nu mi-e acum străin
mi-e dor
de mine însumi răspîndit în lume“

Lîngă *lumină* stă mereu în aceste poeme, să se observe, *întu-nericul* și între ele *iubirea*, spațiu de refugiu, spațiul securizării. Deasupra este totdeauna *Cuvîntul*, s-a văzut, din care coboară altfel de lumină : lumina tainei. Uneori nici *Cuvîntul*, nici lumina nu pot cuprinde și limita necuprinsul care amenință. Ce tristețe, ce suferință stăpînită, ce cutremurătoare, în fond, aceste notații în care poezia se dezbracă de orice orgoliu :

„nu vei mai avea soarele ca lumină
ziua și strălucirea nu te va mai lumina

necuprinsul va risipi peste tine
neînserata lui lumină

zilele întristării au un sfîrșit“

Nu toate *Poemele de dragoste* sînt atît de profunde, dar tonul general e atît de sincer și existența așa de zidită în versuri, încît realele discrepanțe sînt aproape imperceptibile la lectură. Citindu-le, nu-ți vine să le cauți retorică interioară și să le pui într-un compartiment al esteticii, deși tocmai asta-i misiunea criticii literare. Impresionantă și profundă în versurile ultime ale lui Turcea este, în orice caz, mistica acestei iubiri în care existențialul se confundă cu spiritualul. Se repetă în poeme numele Anastasiei, însă versurile dedicate ei sînt de o puritate așa de mare încît taina erotică, dacă există, se risipește în cealaltă taină, de origine necunoscută, ce așteaptă pe poet la marginea existenței sale pămîntene. Nu există în limba noastră un cuvînt potrivit pentru această iubire ce fuge în așeză și nu respinge, în același timp, splendoarea copleșitoare a vieții. Iubirea, poate, ca înțelepciune („iubire, înțelepciune fără sfîrșit“), ca însetare de înalt și de profund („însetați sîntem și nimic din înalt/din adâncuri/nu ne

va odihni“), iubirea ca așteptarea unei revelații, ca soluție de salvare (sotiologie). Pasiunile, amărăciunile, teama, regretul pier în acest rîu de lumină ce desparte tărîmurile :

„și am venit să mor o vreme,
atît de dor mi-a fost de tine, frate“.

*

„mă simt acum atît de vechi
încît e bine
nimic nu mi-e acum străin
mi-e dor
de mine însumi răspîndit în lume“

*

„o, nevinovăție
numai tu nu poți fi învinsă“

*

„cum nu mai sînt, cum nu-i decît ființa
în fulgerata adîncime
privește serafimii, te înfioară
Cuvîntul, mai presus de gînd pogoară“

*

„feriți-vă
viața e înșelătoare. Chipul tău, Narcis, frumosule
ogîndit în mereu altă
undă a morții

suflete

nu-ți cere trup“

În coada unei școli poetice ce a murit demult (suprarealismul), dar care a lăsat iubiri nestinse, Daniel Turcea ne tulbură cu jocurile verbale și cu mistica formelor lui într-o geometrie a oniricului.

POEZIA LIVRESCULUI. POEZIA ORACULARĂ. RELUAREA MITURILOR

VASILE NICOLESCU

Vasile Nicolescu (n. 1929) a debutat cu poeme de atmosferă bacoviană (*Liturghii negre*, 1946) în care evocă „poetii descompuși de suferință“, delirul stihilor, plînsul clopotelor și clavierul la care cîntă o femeie blondă... Poetii martiri, citați într-un poem, sînt Hoffmann, Poe, Baudelaire, Eminescu, Bacovia, Rollinat și Verlaine. A redebutat în 1958 cu volumul *Enescu, suită lirică*, urmat de *Poeme* (1963)... G. Călinescu vedea în aceste poeme de început un „vulcan în erupție“, un patetic cu stilul abrupt, iar Paul Georgescu fixează stilistic și temperamental pe tînărul autor între „hohotirea romantică și strălucirea marmorată a clasicismului“. Alții au descoperit în Vasile Nicolescu un *barochist*, un *mallarmean*, un spirit *orfic*, un *clasicist*...

Lăsînd deoparte versurile retorice de început, poezia lui Vasile Nicolescu lasă o impresie puternică de sentimentalitate delicată, corectată (sau amplificată, cum vrem să-i zicem) de cultură. Lîngă emoție stă, mereu, o *stare de spirit*, un muzeu imaginar. Gesticulația este, atunci, temperată de meditație, lirismul auroral (*Imn soarelui*, *Mozart*), pentru care Vasile Nicolescu are o vădită predilecție, trece prin spațiul artei. Într-un loc poetul vorbește de „halucinante exoduri“, în altul de „valpurgică serbare siderală“, „alba orgie de sunete“, însă iubirea acesteia de imagini cosmice — în stilul, într-adevăr, hohotitor al romanticilor — este numaidecît „înghețată“ într-o expresie din care materiile tulburi și incandescente sînt eliminate. Valéry numea poemul modern un uragan înmărmurit. Înmărmurit de cine? De idee, bineînțeles, de spiritul care tinde să confrunte mereu lucrurile cu tiparele lor pure. Vasile Nicolescu întîlnește aici o întreagă tradiție lirică românească: de la Al. Philippide la G. Călinescu trecînd prin teritoriul de văpăi împietrite al poeziei lui Ion Barbu. Poezia este, și pentru el, o „trăsură de unire între cristal și gheață“, „un „cerc de aer“,

cu alte cuvinte : o geometrie a sunetelor, o transparență, un fluid în drum spre cristalizare, un ritm interior (poetul zice : „ascunsul ritm“) în materiile pure.

În poemele din *Parabola focului* (1967), Vasile Nicolescu este mai aproape de patetismul rece al lui Philippide (cel din *Visuri în vuietul vremii*), mai puțin sarcasmul, grimasa modernă, aerul acela sceptic al poetului care, trăind în vecinătatea miturilor, e nemulțumit de existența curentă. Poetul *Corăbiei de sunete* (antologia din 1981) trăiește în preajma sunetelor pure, ora lui favorabilă este aceea, mozartiană, a începutului de zi. Oră tinărară, exuberantă, inaugurală :

„Ramura de timp înflorit, tu, voce a soarelui
din inima mărilor răsărind. Dulce lumină
a începutului de zi, sfântă înmugurire a pădurilor,
muzică a sufletelor noastre care se caută
rupînd orizonturi și ceruri înalte, și gânduri
pornite în halucinante atacuri..

Cine ești tu de mă chemi cu sunete albe, cu
sunete moi ca petalele trandafirilor abia înfloriți,
cu sunete de stalactite lovite în inima munților
de capul meu aiurind după Evridiké ?“

Simbolul rimbaldian este tradus, în poemul ce dă titlul volumului, prin ideea poeziei care voiajează spre *tiparele dintăi* ale lucrurilor. Un voiaj în labirintul nuanțelor, o căutare într-o lume de metamorfoze. Poetul modern este un Pierrot îmbarcat pe o beată, nebună *Corabie de sunete*. Căutînd tiparele lucrurilor, el se caută întruna pe sine :

„Ce fericit mă simt uneori în această corabie de sunete
a visului,
un Pierrot de invizibile sfori înviat,
pe cutia de pudră a lunii dansînd,
și chiar dacă nu-mi aud bine vocea
în alba orgie de sunete,
și chiar dacă mișcărilor mele în oglinzi ondulate se sting,
știu că exist
dincolo de metamorfoza aceasta întîmplătoare.

Alteori merg pe un culoar nesfirșit
din care se desfac
asemeni degetelor celor două mîini
alte și alte culoare,

și trebuie să merg pe toate odată,
să smulg din irișii mei câte un ochi pentru fiecare,
cîte-un flaut,
cîte-o fîntînă,
și arcuindu-mă peste marginea atîtor lucruri,
peste conturul lor nevăzut,
tiparul lor dintîi căutîndu-l
inima mea, fragilă planetă,
de-atîta zbugium se sfarmă
în pulberea care sînt,
în această nebuloasă care se caută într-una.“

Încă de acum se prefigurează cîteva teme : tema soarelui, a clopotului, tema (de sursă blagiană) a *mirabilei lumini*, tema metamorfozei și a *spasmului* împietrit... Unele recomandă în Vasile Nicolescu un poet în stil barochist, altele trimit spre lirismul livresc de factură modernă : o poezie nu propriu-zis de idei (deși sensibilitatea la concepte este evidentă), ci o poezie care transformă cultura în obiect de reflecție lirică. La acest punct trebuie citat, din nou, Philippide din *Monolog în Babilon* și, într-o oarecare măsură, G. Călinescu cu fanteziile, parabolele lui lirice. În jurul ideii de metempsihoză se rotesc, cînd grațios ca într-un menuet, cînd exuberant cîteva simboluri trecute deja prin poezie :

„Cînd puls nu va mai fi, nici rană
ci doar o tainică membrană,
un iris plutitor în ceață,
fără amurg sau dimineață ;
cînd din matricea tremurîndă
a visului, o stea plăpîndă
subit va pogori pe masă
ca o nălucă de mătasă
voi călări țestoasa lunii
jos în cămara verde-a lumii
și trist, învîlmășit cu umbra
prin marea curgere lividă
eu voi țîșni ca o nălucă
sus în albastra crisalidă“.

A călări țestoasa lunii, a te integra în marea curgere lividă... arată o imaginație de tip romantic. *Irisul plutitor în ceață* vine însă din alt cîmp liric, ca și nota voit indecisă în care stă

poemul : între bucuria ascensiunii cosmice și durerea gândului că totul se termină în marea curgere... Astfel de treceri sînt fine și dau poemului o notă gravă de oscilație între mai multe perspective lirice. „Livresc“ vrea să spună, în acest caz, mai multe straturi de simboluri venite din spații culturale diferite. Imaginea palimpsestului, propusă de noua critică, este potrivită și în acest caz. Conștiința poetică modernă duce cu sine un număr de *lecturi*, așa cum omul matur poartă în el vîrstele anterioare.

Unicornul, pe care l-au lăudat toți comentatorii poetului, este desigur un simbol blagian, ca și acela al poeziei ca o „veșnică rană“ (*Lumea diafană*). El poate fi interpretat în mai multe feluri, sigură fiind doar viziunea fantastică a ramei : marea în furtună, mugetul valurilor, surparea nopții, înaintarea inexorabilă a unicornului. Teribila viețuitoare pare o imagine a biblicei arce. Ea poartă pe spinare semințiile și lucrurile lăsate pradă potopului. Asta vrea să sugereze că poezia reface unitatea existenței și face să vorbească tot ceea ce nu are limbă în univers. Idee, iarăși, răspîdită printre romantici, spirite bolnave de plenitudine. Unicornul „lîng-o femeie blînd eteree“ ar putea fi însă și simbolul medieval din tapiseriile de la Cluny, magnificul animal care sparge cu lancea crescută în mijlocul frunții decorurile și simetriile acestei lumi. Nu este, cumva, și sugestia artei care „îngheață“ și perpetuează arhetipurile unei existențe primordiale ? :

„Dar unicornul,
dar unicornul
nu s-a-necat,
și-n cealaltă lume
își scoate cornul.
Și-ntr-un palat
de-argint strecurat
stă vrăjitorul,
clarvăzătorul
lîng-o femeie
blînd eteree,
bîndu-i irisul,
dorul și visul,
scrutîndu-i destinul,
păcatul și chinul,
el, vrăjitorul,
clarvăzătorul.“

Aici și în alte poezii, Vasile Nicolescu arată o sensibilitate specială față de universul acvatic. Cîteva „elegii marine“ sînt

remarcabile. De la cineva care a scris și a editat pe Turner ne-am aștepta ca acuarelele lui să aibă cromatica nebună a „peisajelor cu apă“ sau să figureze în chip patetic cețurile nordului căzînd în dezordine peste albastrul putred al apelor. Marinele lui Vasile Nicolescu sînt, dimpotrivă, luminoase, stihiiile sînt trase în desene fine, poetul ascultă la țărnm un amplu concert de harpe. „Neptunismul“ este figurat mai degrabă în sensul barocului : talazuri încremenite, catarge ce răsar din spume ca niște singuratiche turle, dansul acrobatic al zeităților marine și al vulturilor :

„Cu lanțuri ferecată și cătușe
Tu către hău tot mai deschizi o ușe
Și zeii tăi printre corali și turle
Tot mai găsesc tăria ca să urle.
Tu matcă-a răzvrătirii care doare,
Pustiu de-oglinzi sfărîmat de-un pumn de
soare,

Drum de banchize către altă lume,
Cîmp de catarge răsărînd din spume,
Pe trupul meu tu arzi ca o tinctură
Și bezna ta pe gura mea-i o gură
Ce muribundă totuși îmi dă aer
Cînd iar respir sub clopote de vaer.

Se-ntunecă de ziua și parcă-n mii de harpe
Izbește coada-i neagră cumplitul mării șarpe
Și țărnmuri de-ntuneric se-aruncă și se sfarmă
De negrele talaze, cu țipete de-alarmă.
Manej de zei și vulturi dezaripați de fugă
Marea pe chip își trage vînăta nopții glugă.
Și dacă miine, trupu-mi, cu brațele-ostenite
Din ceață-o să te strige cu crabii în orbite?“

Forțînd puțin conceptele, am putea descoperi în versurile de mai sus o figurație de tip baroc : tendința, de pildă, de a înlănțui (împietri) elementele stihiale, o sensibilitate ce oscilează între ceea ce e amplu, maiestuos în lumea realului și inima pură a lucrurilor. Rezultă o tensiune, un dramatism al indeciziei pe care poetul modern o traduce în mai multe feluri. Impresia mea este că Vasile Nicolescu vrea să fixeze, în poemele lui de o remarcabilă puritate formală, *momentele de trecere, stările intermediare*. Aflăm în poemul *Năluca* clipa indecisă

dintre noapte și zi, *spasmul* luminii care izbucnește dramatic dincolo de linia orizontului :

„Cînd noaptea nu e noapte și ziua-abia se-arată,
cînd umbra se desface, se-nlănțuie, se-amină,
cînd roua se întoarce în cer transfigurată
și luna se înecă-nchircită ca o mină,

cînd soarele-i departe și totuși se presimte
cutremurul și spasmul, incizia luminii
tu pleci năluca-n zorii,-n velurul lor fierbinte
și-o noapte grea îmi stinge, carbonizîndu-mi crinii.“

Aici : *incizia luminii, velurul zorilor, spasmul* pe care îl produce răsăritul soarelui și dorința de a prinde, de a fixa acest moment unic, în alte poeme : „catedrală de pene de îngeri“, „furtuni de fluturi“, „clopote de alge“, „strugurii de chihlimbar“, „palida scoică a luminii“, „nacela de cristal a visului“ și nenumăratele metafore (metafore vaste) ale *oglinzii* și ale *clopotului*... Toate indică în Vasile Nicolescu un poet în linia barochismului modern, poet care vrea să „închidă“ vastitatea și să împietrească spasmele luminii. Poezia lui stă, în acest fel, într-un punct în care se întîlnesc două forțe contrarii ale imaginarului : una ce tinde spre amplitudine și se deschide, exuberant, spre formele dramatice, tumultuoase ale realului, alta ce purifică, diafanizează și dă o notă de extremă fragilitate obiectului liric. Este tensiunea spiritului baroc care vrea să reprodacă, în artă, mugetul mării și zborul fluturului.

Să revedem cîteva din imaginile citate înainte. „Catedrală de pene de îngeri“ indică, întîi, un simț al monumentalității, o propensiune pentru grandiosul strălucitor, durabil, semeț. Imaginea monumentalului este însă surpată din interior, relativizată și, în cele din urmă, spulberată de cel de al doilea termen al metaforei. O catedrală de *pene de îngeri* este o himeră : proiecția unui spirit care tinde să construiască mari domuri cu elemente imponderabile. Din aceeași categorie fac parte și *sfredelele de aer, furtunile de fluturi, nacela de cristal a visului, orgia de sunete* : o însumare terorizantă de suavități. Însă, printr-un artificiu poetic cunoscut, teroarea se întoarce spre plăcere. Vechea temă a oglinzii este dezvoltată într-o mică poemă erotică în care imaginația joacă în chip inteligent între două planuri : unul compus din suave fluidități (*valuri, meduze, delfini, ochii de iazuri*), altul alcătuit din obiecte din ordinea

cristalelor și a florilor. O simpatică notă de somptuozitate și prefăcătorie răzbate în catrenele impecabil tăiate :

„Pune oglinzi, mai pune, ca florile în casă,
unde profunde cercuri se simt la ele-acasă,
pune oglinzi în care paharele și crinii
să joace ca în valuri, meduzele, delfinii.

Pune oglinzi, ca ochii de iazuri, mai subțiri,
în care să tresară făclii de trandafiri.
Rizînd, cu mij de brațe să vrei să mă cuprinzi,
pune oglinzi în praguri, ferestre, pînă-n grinzii.“

Și, pentru că vorbesc de poezia erotică (Vasile Nicolescu este un admirabil poet al iubirii, în varianta cerebrală a lui Barbu), vreau să citez și poemul *Cîntec* din volumul *Secțiunea de aur* (1973), unde tema erosului apare însoțită, ca un echipaj regal, de mari figuri emblematice : zeul, unicornul... Totul este de o somptuoasă ambiguitate :

„Cînd zeul se irită în somnu-i greu și cînd
păianjenul durerii te sfișie cu ace,
cînd fumegă lumina prin aștrii pogorînd
răsare unicornul la mîna ta și blind
cu liniști moi azurul în carnea-ți se întoarce.

Tu calci pe-un pod de fluturi în mine suspendat
ca roua-n firul ierbii răsfrînt peste o groapă.
Matrice-ale zăpezii și-al zorilor sabat
stau fluturii cu scutul spre noapte îndreptat
cînd greierul în piatră chip nevăzut îmj sapă.“

Lăsînd de-o parte conceptele, observăm că poezia de o cerebralitate delicată a lui Vasile Nicolescu are, uneori, străluciri și moliciuni de mătăsuri orientale :

„Mîna păianjenului rece
c-un fir de noapte mă petrece;
mîna oracolului tristă
mă sfarmă ca pe-o ametistă,
mîna cu degete de fum
destramă-un tîlc ce-i trist oricum
și se aprind de-atîta pîndă
vulcanii inimii-n osîndă.“

Poemele mai noi (*Intîlnire în oglindă*, 1978 ; *Salonul olandez*, 1979 ; ciclul *Tăcerea și foșnetul*) schimbă într-o oarecare măsură sintaxa lirică și au mai multă substanță în limbaj. N. Manolescu (*România literară*, 21 mai 1981) pune această poezie sub semnul *concretismului* („densitatea și prețiozitatea scriiturii, rafinamentul de bijuterie [...], enigmatică simplitate, aspectul lapidar de definiție...“). *Concretismul* se caracterizează însă — zice Hocke — prin „combinatorism verbal paralogic“, tăinuire și disimulare, aspirație spre o ordine metafizico-magică... Vasile Nicolescu pare mai degrabă a merge în sens invers. Versul se simplifică, discursul liric se rupe și, în genere, poezia pătrunde în intimitatea elementelor materiale. Față de retorica exagerat abstractă din ciclul *Rădăcina* din volumul anterior (*Lumea diafană*, 1977), retorica de acum caută formele de rafinament ale simplității și se slujește de un limbaj mai dens și mai agresiv :

„în etuva asfințitului, singur,
rupt, sfișiat de remușcări, zdrențuit de speranțe,
fîrșit, mototolit, adunat pe fărăș odată cu resturile,
aruncat între fălcile malaxorului care mătură strada,
privit prin gaura cheii, măsurat cu periscopul virit sub
parchet,
cobai telepativ, cobai într-o mie de prvințe,...“.

Poetul nu renunță la temele sale (le regăsim, pe toate, de la tema *clopotului* la tema *oglinzii* și a *giuvaerului*), însă reflecția este, aici, mai concentrată, iar spectacolul liric renunță, în bună parte, la nota de ceremonioasă teatralitate. Poezia continuă să stea în preajma miturilor culturii (poemele din volumul *Salonul olandez* sînt niște ingenioase interpretări lirice) însă miturile trec, acum, printr-un spațiu acaparat de lucruri. Lumea diafană este asaltată de peste tot, în interiorul ei au loc metamorfoze neliniștitoare și spiritul liric nu se mai grăbește să primească totul cu exaltare. Apare, în versurile din ce în ce mai puțin ornamentale ale lui Vasile Nicolescu, o expresie de oboseală a sensibilității.

Dispare rama oglinzii în care se privește cu neliniște artistul. Autoportretul are cruzimi moderne, nota estetică este împinsă în umbră :

„De cînd nu te-am mai văzut,
doamne, cît de mult te-ai schimbat,

ai pașii mărunți ca nisipul, ochii —
virtute de ierburi uscate de mare,
ai cearcăne de corb spinzurat de umbra muntelui,
părul tău e-o bucată alburie de nor
în care dorm visele îngîndurate
cu mîinile deasupra capului.“

Din poemul citat, doar imaginea viselor ce dorm cu mîinile împreunate deasupra capului (o metaforă dezvoltată, lucrată cu migală, o mică alegorie) mai amintește de faptul că poezia nu renunță cu totul la orgoliul ei de *ars combinatoria*. Însă aceste semne ale *gîndirii artiste* vin, acum, din domenii mai variate. Arta nu este singurul furnizor de metafore. Oglinda, cristalul, clopotul, marea nu sînt singurele obiecte demne de a sugera tumultul spiritului și aspirația spre ordinea pură a prototipurilor. Într-un poem dăm peste modesta *păstaie de fasole* și calomniatul *greiere*, „cît o jumătate de vierme“. Lîngă imaginea sărbătorească a ochilor ca „două răni de înger transparențe“ stă, contrastantă, provocatoare, imaginea „pădurii de rîturi năclăite-n sînge“ și aceea a „scroafelor de fum“... Există, va să zică, și un sublim al lucrurilor ne-sublime. Promovarea, prin artă, a celor din urmă intră în prevederile spiritului barochist.

Spiritul însetat de sublim al barochistului are rezerve și pentru înfățișările grotești ale lumii, dovadă (în *Intîlnirea în oglindă*) prezența unei teme neobișnuite, *tema iarmarocului* (un poem se intitulează astfel). Cel mai reprezentativ poem din această serie profană este *Ștafeta*, unde un mare mit romantic (prăbușirea îngerilor) este tratat în stil umoresc. Citez distihul : „Într-o ogradă neagră printre godaci și curci / Satan rîzînd i-așteaptă să le împartă furci“...

Salonul olandez pare a confirma definiția pe care G. Călinescu o dădea spiritului *marinist* în poezie : „Marinistul e un specialist al formei, un poet pur, cum zicem azi, proclamînd autotelismul artei. Experiențele sale nu sînt de viață, ci de artă. Dacă ar ține un jurnal ar fi unul de atelier“... Să spunem că pentru G. Călinescu *marinism* e totuna cu barochismul. Analogia este numai parțială în cazul lui Vasile Nicolescu. *Salonul olandez* este, în fapt, o lectură lirică, o confruntare, cum se zice, a impresiei, emoției cu un univers imaginar deja fixat, *corporalizat*... Tema muzeului imaginar este adusă, astfel, la suprafață și transformată într-un subiect de reflecție lirică. Arta (devenită obiect al poeziei) prevalează asupra subiectului, totuși subiectul nu se resemnează. Temele lui concurează serios

temele deja ajunse la expresie, înobilate de artă. În *Peisaj de iarnă*, după Rembrandt, dacă ignorăm sursa, dăm peste o meditație despre destinul creatorului, menit să prelungească „muzica dintre lucruri“ și să piară „în spatele tuturor lucrurilor“... Nu-i o idee nouă (ideea veche a franciscanismului artei), este însă o idee care redevine originală printr-o ingenioasă formulare, folosind elemente luate din două cîmpuri de observație. Pe cele venite din zona artei le remarcă numai cei familiarizați cu tablourile lui Rembrandt. Celelalte (și care sînt, în fond, esențiale) n-au nevoie de erudiție pentru a fi înțelese. Iau alt exemplu, *Portretul artistului în chip de Sfîntul Pavel*, tot după Rembrandt, un poem în stilul psalmilor arghezieni, cu o ușoară rarefiere a atmosferei de teroare mistică :

„Mi se face urît, o, Doamne
și este numai seară.
Mi se face urît.
Se-ncaieră umbre-n cărare,
năluți de jivine.
Și-s fără tine
și fără mine.
Și este numai seară.
Printre atîtea fantome
Sînt ca o urnă funerară
cu buzele sparte.
Doamne, cît de mult m-ai prădat!
Tu chipul mi-ai arat
cu iluzii și moarte !“

O caracteristică se vede numaidecît în aceste foarte inspi-
rate meditații într-o expoziție : voita lipsă de strălucire a lim-
bajului poetic. Comunicarea este cu premeditare prozaică,
discursul mizează pe acuitatea, forța versurilor albe. Lucru
curios, poezia care vorbește despre lumea formelor plastice nu
se adresează direct privirii. Este o poezie de *stări* și de *impresii*
intelectualizate, cu o bătaie lungă :

„Cine a spus că nu se poate?
Totul este posibil.
Nici un eșec nu amenință.
Totul este posibil
dar numai în limitele acestui careu cărămiziu,
în limitele neapăsătoare ale acestei curți
din care timpul s-a retras asemenea mării
lăsînd în urmă un țârm nefiresc de curat,

între marginile acestei jumătăți de cochilii
unde bărbatul trage din pipă, femeia bea bere
iar copilul
ca un greier albastru
întors din muzică
îi privește cu mâinile încrucișate.“

Un vers liminar din ciclul *Tăcerea și foșnetul* ar indica o programatică adîncire în lumea elementelor : „e cazul [...] să mă uit mai adînc în miezul elementelor“. Însă elementele sînt, și aici, *friza Parthenonului*, *castanii vizionari*, *chirparoșii de aramă*, *păpădia* („inefabilă jucărie-a văzduhului“), din nou „orgii de fluturi“, *scoicile uriașe*, *turnurile ușoare*, *marea* „cu dangănete negre“ și, apoi, *clopotul*, căruia poetul îi dedică un poem vibrant, *vioara*, *flautul*, *privirea*, *încăierarea de raze...* Vasile Nicolescu revine la obiectele și temele lui, dacă le-a părăsit cumva. O întoarcere, totuși, cu un limbaj golit de metaforele mari, cosmicizante. Citez această definiție (re-definiție) a creatorului ca detector și memorie a imponderabilelor din univers :

„Cine aude litania, foșnetul ierbii de mare,
clopotele ei înșirate de gîtul celor înecați,
strigătul posesivelor alge, căderea unui fluture,
avertismentul fără semne al vulcanilor,
durerea arborilor pe care îi zgîlție vîntul,
și inima lor sărînd înaintea furtunii,
cine aude piatra născîndu-se fără țipăt, fără leagăn,
lîngă greerii care se înmulțesc din sunete,
Cine aude...“

În *Semnătura fulgerului* (1983) dăm peste o poezie aspră, lutoasă, zdrențuită, ieșită direct dintr-o experiență puternică și confuză. O poezie, i-aș spune, a ființei ce dibuie o pîrtie de lumină într-o noapte apocaliptică :

„Zaț de tenebre, drojdie oarbă
noaptea se-aruncă pătimaș să mă soarbă.
Pe nevăzute, pe neumbrate
mîinile-mi leagă fedeleș pe la spate.
Ochii mi-i prinde-ntr-o glugă de umbră.
Părul mi-l leagă de-o lespede sumbră.
Numai izvorul curgînd la Nadir
păstrăvi albaștri mi-azvirle-n priviri,

nori de brinzușe, zăpezi cînd și cînd,
arcă de fluturi spre zori tremurînd.“

Spiritul poetului trece printre două turnuri de îndoială și locuiește, dacă-i dăm crezare, între aripile vulturului, sufletul este fum și jertfă, iar poemul se tulbură și vrea să cuprindă un univers în destrămare și un vis ce merge spre coșmar :

Poemul cînd se tulbură, se tulbură cu totul.

Așa și visul. Cade un fulg de lună din primul vers,
apoi pe nesimțite o respirație străină intră în

respirația ta

și inima începe să bată anapoda, cuvintele-asfînesc,
și lasă umbre lungi printre ele, tranșee pline de morți;
și tu alergi peste cîmp, cînd deasupra-ți
gigantici nori de iarbă presată, cuburi fantastice
te urmăresc în joacă, vin după tine în pași de menuet
și tu îi împingi c-un singur deget înapoi și ei revin
ușori ca niște baloane și jocul continuă,
alergi în zigzag prin aer, treci peste case,
într-o plutire pe care ți-o invidiază toți scamatorii
cînd tu vorbești cu moartea într-un esperanto al stelelor
ca un andante de Mozart.“

Versurile mai vechi se revendicau într-o *poetică a transparenței*. Poemele din *Semnătura fulgerului* sînt mai adînc implicate în existență și propun mai degrabă o poetică a cauzalităților obscure. E o senzație permanentă, profund lirică, de cădere în vid, de sfișiere a trupului și dislocare a materiei. „Doricul fir al candorii“, amintit într-un vers, rămîne firav și izolat. Este o schimbare importantă de ton în poezia lui Vasile Nicolescu, provocată, am impresia, de o mișcare dublă a spiritului : o întoarcere, întii, radicală și dramatică la real și, în al doilea rînd, o deschidere bruscă spre oniric și, în genere, spre universurile ce scapă legilor armoniei. *Livrescul*, *barochismul*, *ludicul* lasă loc unei poezii disonante, hotărîtă să coboare zonele obscure ale ființei și, în același timp, înspăimîntată de ceea ce vede. Poezia nu-și mai impune, în contactul cu aceste universuri tulburi, propriile legi (legile geometriei și ale muzicii), poezia se lasă ea însăși tulburată, accelerează ritmurile și capătă, în cele din urmă, un vizibil accent premonitor. În fața neantului ce se întrezărește, poezia nu mai fabrică obiecte frumoase și nu mai caută simbolurile de preț. În spațiul poemului năvălesc obiectele cu inima de întuneric și ființa ce odihnește

pe scutul fraged al versului mai anxios decît oricînd în lirica lui Vasile Nicolescu :

„Neant apeironic și stare de penumbră
pătrunsă-nepătrunsă, răsună și virtej,
tu glorie a mării foșnind în noaptea sumbră
proteică sămîntă și astrelor manej,
tu zbatere și undă, aceeași și oricum
cenușă-n carne vie și licăr beat de scrum
trist greier mărunțindu-și cîntarea pe vulcani
din mrejele de stele pornit de mii de ani,
trezit pe verticală și renăscînd din mers,
zăcînd pe scutul fraged al ultimului vers.“

Este aici o deschidere mai mare (în modul lui Philippide) spre zvonul imensității. Poetul se zbate între două muzici, două chemări și se zidește în cuvinte. Admirabile aceste notații ce transcriu direct, fără artă (în afară de arta de a evita arti-ficiile artei și a da impresia de existență netransfigurată !) frea-mătul obscur al spiritului :

„Pe cine trebuia să jertfesc,
pe cine trebuia să îngrop
între aceste ziduri de cuvinte
dacă m-am îngropat pe mine?
Pe cine trebuia să mai sacrific
între aceste turnuri de-ndoială
așezate doar de cutremurul muzicii,
așezate doar de străvezia naștere a lunii,
pe cine trebuia să mai jertfesc
cînd sufletul meu e doar fum și jertfă
și nu mai sînt nici chiar cu mine
ci rupt în două muzici?“

sau senzația acută de prăbușire :

„Cădeam și nu era nimeni în jur,
un val de sînge mă-neca impur,
cădeam din stîncă-n stîncă, Ganimed,
un ied de stea sfărîmîndu-se întreg
de-un fir de-abis care-ncepuse
cu foșnete și urlete nespuse
ca-n judecata de apoi
cînd eram unul amîndoi
tulpină oarbă spînzurînd
deasupra umbrei de pămînt.“

MIRCEA CIOBANU

Mircea Ciobanu face parte din categoria poezilor care nu evoluează (în orice caz : nu în chip spectaculos, nu prin mari rupturi, salturi de la un stil la altul), primul poem are, ca și ultimul, aceeași temă. Diferențele stilistice dintre cărți sînt minime. În primele poeme tăietura versului este mai clasică (în modul poeziei lui Ion Barbu), ultimele, dezlegate de retorica veche, urmează pulsațiile neregulate ale ideii și sînt, în chip deliberat, mai enigmatice, dificile.

În volumul de debut *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor* (1966) atrag atenția accentele oraculare și ermetizante :

„Din pomii smălțuiți cu ceară
Preling păianjenii fir scump.
Căderea iar te desfășoară
Tu, grav și pașnic fir cu plumb.

.

Ce-arăți la temelii, ce semn
Vestești în rodnic anotimp
Tu, care cazi și-mi dai îndemn
Căderea în urcuș să-ți schimb?

Vezi cuibul cerului suind
Pe stîlpi cu rădăcini de fier?
M-adaug liniștii și-ascult
Un zbor de drepte mari la cer.“

Modelul este aici Barbu. În alte poeme, la fel de bine măsurate și în ritmuri tot așa de încete, se simte prezența îndepărtată a lui Blaga. Jivinele care coboară din munți ca să moară, copacii ce tresar și se preling în „apa-nserării“, cîntecul sevei și intuiția foșnetului secret al materiei indică lecturi meditate din

Lauda somnului. Însă Mircea Ciobanu nu merge în sensul expresionismului și nu poetizează, de regulă, miturile. Lui Dedal și Icar le sînt închinete poeme, dar în interiorul lor meditația lirică se îndepărtează de substanța miturilor. Lirică este aici senzația complexă de smulgere de materie, de filfiire surdă, de lărgire a cercurilor de aer ca pe suprafața unei ape suspendate. În centrul acestei poezii a ascensiunii stă simbolul ermetic al *marelui inel* :

„Pe mari cadrane, lung, zvîcni o umbră
cu rara zbatere a șarpelui ucis,
scriind un ceas al zborului din muchii
făcute zob la margine de vis.

Dădu ocol Icar stîrnind văzduhul
(și aripile zborului răspund)
și, ca-ntr-un lac crescînd, latente unde
din unda zării s-au desprins rotund :
creșteau ca spaîma și băteau spre maluri
tot mai departe zările, rebel
și fiecă bătaie din aripă
era suflarea marelui inel.

Doar umbra zburătorului, cu teamă
mai pipăi o vreme lut învins
pînă cînd spada neagră, ca din teacă,
cu țipăt din țărînă s-a desprins.

Amiaza nouă — șold concav de scoică —
foșnea deschisă în auz chemări
și-o altă zare-și dezghioca ascunsul
cu reazem invers, așteptînd cărări“...

Marile teme romantice ale ascensiunii și căderii sînt tratate de Mircea Ciobanu în mici poeme în care concentrează viziunea luminii ce lunecă în sine și a soarelui ce se surpă. O întregă escatologie este gravată în linii enigmatice pe un vîrf de lamă :

„— Străpuns, văzduhul, de cădere, geme
și stropi de ceară-l năpădesc verzui.
Ah, soarele alunecă în sine
și-și scurgea ziua val din rana lui.

Voi n-ați văzut? Din streășina luminii
cădea întins alt soare, vertical
(de parcă-n umeri i-am înfipt nu aripi
ci lungi tășuri albe de pumnal).

Nu soarele, cu aripa de ceară,
nu cîntul, ci un nedibaci arcuș
l-a preschimbât în inversă săgeată
și l-a făcut cascadă din urcuș.

Și-acum lumina lunecă în sine,
călciiul zilei dănțuie pe spini.
Să zboare-n noapte, nevăzuți, copacii
se clatină, desprinși din rădăcini.“

E un motiv pe care poetul îl dezvoltă mai tîrziu în *Patimi*,
Etica și celelalte cărți. Ciclul *Moartea lui Făt-Frumos*, care a
plăcut atît de mult criticilor literari, e prea alegoric. Sînt fru-
moase și profunde, în schimb, inscripțiile pe un colț de armură,
micile elegii cu o imagistică savantă și misterioasă :

„Trupul floral ți-am ascuns
Între var și mistrie.
A rămas numai zidul
Care nu mă mai știe.

Teascul tăcerii strivește
Cuvîntul neîndeajuns.
Umedă boare se lasă-n
Priviri ca răspuns.

De-aici povestea se-ntoarce
Cu ochiul la noapte.
Mîna umbrită coboară-n
Zarea propriei fapte.“

Versuri solemne, cu ușoară notă inițiatică, lucrate la foc încet
într-un atelier de orfevru priceput și orgolios. Sentimentul de-
licat al purei și alunecoasei feminități a trecut prin complica-
tele retorte ale spiritului. Emoția îngheață, sentimentalitatea
se ascunde într-o *rostire* abia perceptibil crispată și prețioasă :

„Cele din urmă porunci
Toamna le dă cu zăbavă.
Gem, păduratic, ierunci,
Arbori se scaldă-n otravă.

Urma pierdută în iaz,
Fugaro, mai face spirale.
Cîinii mei triști au rămas
Maluri s-adulmece, goale:

Latră și-ți rup, bănuind,
Trupul rotit în inele
Și-n trunchiuri de trestii foșnind
Anume, în vînt, să mă-nșele.

Seve treptate în nai
Ceară și trestii le-ncheie.
Iată, de-acum vei dansa
Sub gură amară, femeie.

Cîntecul șovăie-n drum,
Azi, cînd ești sunet de apă.
Parcă și trupul de-acum
Tot nu mă vrea și îmi scapă.“

Rostirea e uneori mai liberă și cu o percepție mai directă a
obiectelor. Toamna este văzută ca o intoxicație cu seve de oxid,
ca o repetiție generală pentru marea somn :

„Cețuri inutil se pierd,
șerpi în grote vechi se-nchid,
în dihori pătrund incert
seve aspre de oxid.

O, pe buze de mi-ar sta
frunza veștedeii păduri.
Soarele-nghețat în ea
cade mort dintre nervuri.

Se repetă somn enorm.
Plec, mă-ntîmpină din drum
gresii moi în care dorm
crabi de var și melci de scrum.

Plec, dar gresii moi din mers
la auz le duc, și-n schimb
din lăuntru, tot mai șters,
frunza cărui anotimp?“

Mircea Ciobanu încearcă să-și explice arta poetică vorbind de *nesomnul cuvintelor*, de *semne rodnice și linii* și de *mișcarea preajmei, limpezimea preajmei...* Rostite, cuvintele sînt trădate și poetul este *orbul tînăr* care ghicește, dar nu vede fetele tinere care aleargă pe țărîm (realul în încorporarea sublimă)... Simbolistica rămîne obscură aici și, din această cauză, pare neesențială. Poetul construiește un tip neobișnuit (și adesea original) de metaforă : marea este un *sîpet* și zeul acvatic răsuște în mină *chei de apă* ; amintirea cade ca o *unghie moartă*, ploile sînt filtrate-n *fructele de ceară*, spiritul se izbește de *ripi de aer* și de *ripa amuțirii*, prin ea călătorește *oval*, arborii au scoarță de *cremene* și iazul e de *platină...* Domină acum referentul mineral.

Poezia ulterioară a lui Mircea Ciobanu (*Patimile*, 1968 ; *Etica*, 1971 ; *Cele ce sînt*, 1974 ; *Versuri*, 1982), regrupată într-o ordine tematică în volumul antologic *Patimele* (1979), este o continuă confesiune care își află, de fiecare dată, o nouă justificare, semn că în spatele ei stă, trează, neînduplecată, inepuizabilă, o unică obsesie. Ea este de natură morală și antrenează o întreagă mitologie a suferinței. O suferință a cui, o suferință de ce ? iată ce poetul refuză să spună limpede. În postfața volumului selectiv *Patimele*, N. Manolescu arată, în chip just, cred, că aspirația spre etic nu află o soluție de salvare, că drumul mîntuirii e închis și, lipsind dimensiunea transcendentului, suferința e aproape în exclusivitate corporală. O soluție morală, totuși, există. Exprimată, suferința se eliberează de sine, *rostirea* asumă o parte din durerea abstractă. Pentru a nu complica prea mult lucrurile, să spunem că *rostirea* poetică este o soluție provizorie, o tentativă de eliberare, niciodată totală, niciodată definitivă. Durata, forța ei stau în imposibilitatea spiritului de a-și afla propria limită și propria-i salvare.

Lăsînd, acum, deoparte natura acestei soteriologii moderne, să vedem mai îndeaproape natura și formele poeziei ce trăiește din ea. Mircea Ciobanu face în chip programatic o poezie inițiativă și emblematică, apropiindu-se, în acest punct, de foarte finul și profundul Cezar Baltag, de care îl despart însă și stilul și modul de a gîndi poezia. Neliniștea, suferința lui M. Ciobanu sînt de natură etică, curiozitatea, neliniștea lui

Baltag sînt de natură simbolică. Cel din urmă compune delicate *ideograme*, cel dintîi fugе de mituri și, în genere, de marile simboluri livrești, ținînd confesiunea în spațiul unei nedefinite suferințe. *Medievalismul* poeziei (*armuri, castele, turnuri, oaspete cu spadă, cavaleri palizi*), de care s-a vorbit, este important, totuși nu esențial. Poezia lui M. Ciobanu este, în fapt, prea puțin, ca să nu zic deloc decorativă, picturală. Există o sugestie de solemnitate, un ton (și un aer) seniorial în versuri, dar solemnitatea, tonul înalt liturgic vin din calitatea *rostirii*, din fuga ei de prea marile intimități ale existenței. Să se observe că erosul este total absent în cărțile de maturitate ale lui M. Ciobanu, femeia apare ca „soră“, iubirea află mereu complementul ei într-o iubire abstractă și imprecisă. Nici elementul metafizic (acel *metafizic poetic* de care vorbește Marcel Raymond), caracteristic pentru poezii de ordin spiritualist, nu este vizibil în aceste poeme ce vorbesc, totuși, de corpuri în putrefacție, de căderi, năruiri materiale, de torturi ale trupului și de o ineputabilă neliniște a spiritului.

Mircea Ciobanu face, în fond, o poezie conceptualizantă, lirismul său își trage seva din ceea ce am putea numi un *intelect al eticului*. Ceea ce se observă numaidecît în toate poemele sale este sentimentul prăbușirii materiei. Un vuiet de ruine, ninsori de sare, ploii de ceară, mirosuri de corpuri putrezite, o imensă surpare geologică sugerează la tot pasul versurile acestea ce se lărgesc ca și cercurile de apă, amplificînd motivul inițial. Nici unul dintre poezii mai tineri nu simte atît de acut, ca M. Ciobanu, agresiunea materiei ce se dislocă. Deschid la întîmplare cărțile și ce remarc ? Argila se dospește la soare, măduva fierului fierbe, aburii verzui, otrăviți se ridică din pămînt, iarba pilpiie, crîngul scutură în aer cărbune. Un poem se cheamă *Despre secetă* și exprimă, aproape în chip programatic, o poetică a arderii, carbonizării, un sentiment teribil al convulsiei geologice. Există în poem și un element vizionar (*orbul avar*), întîlnit și în lirica expresioniștilor, cu deosebire că *orbul* lui Mircea Ciobanu nu are dimensiuni mitice și nu face profeții. Este doar modestul simbol al rătăcirii într-o lume ce se năruie prin propriile forțe :

„Șine, traverse dospite-n argilă și smoolă.
Fierului măduva-i crește și lemnul se-ngrașă.
Dincolo fierbe un dîmb dar acolo vederea
tremură-ntreagă sub aburi odată cu dîmbul.

Podul prelinge unsori, de la ghinturi se umflă;
iarba se-nvață cu piatra și pilpiie neagră.
Dunele-adună rugină — otravă e-n spinii
crîngului rar care scutură-n aer cărbune.
Ce nu știam despre secetă spune pe trepte
orbul avar : pentru mine, spre mine coboară.
Treapta uscată răsună ; toiagul o vede,
caută-n locul de ieri neînceputele urme,
nu le găsește — amiaza le-a ars !— și, ca orbul,
însuși rămîne să șovăie-n cumpăna mîinii.“

Frecvent este, legat de viziunea dinainte, sentimentul *golului*, puternică este senzația de *cădere*, de *coborîre* într-un vârtej, de *atingere* de lucrurile roase pe dinăuntru. Un poem mai calm, eliberat într-o oarecare măsură de strînsoarea materiilor grele (*Din locul mării*), traduce acea senzație teribilă de pătrundere, acaparare a trupului de către materie, după modelul, poate, al lui Blaga. Lipsește însă la Mircea Ciobanu ecoul transcendent, împlinirea (salvarea) prin promisiunea unei ordine superioare. Sufletul (spiritul) este prizonierul lucrurilor, nici o șansă de fugă nu se întrevede :

„S-a pus la cale pîclă și tăcere
Cuvîntul stă-n văzduhuri nerăsfrint.
Zidiți la nord cu mușchi și verde fiere,
să pot fugi, nici arborii nu sînt.

Sitarii sorb, din locul mării, lut,
și negru unt, și miez de rădăcină —
pe cînd mă-ntorc și nu-nteleg de-aud,
pe cînd tresar la vuiet de ruină.

Un rest de apă mi-a pătruns în oase,
și bate-n umăr, ca-ntr-un mal rotund.
De-acolo, dintre marginile roase,
în sînge curge var și cade prund.

Se lasă-n piept o falie de sare.
Mi-aplec pe umăr capul și-n adînc
aud surpări de albă așezare
și păsări cum deasupra hulei plîng.“

Existența este un „cîmp de rotire“, individul stă, înconjurat de sunetele prăbușirii, pe un cuptor veșnic. Calcarul este putred,

vîntul (element prin excelență vital) se aude veșted, *osiile* lucrurilor (celebra *osie* cosmică din lirica lui Blaga) sînt, la Mircea Ciobanu, moi, *pilonii* (pe care îi întîlnim și la Bacovia) sînt mîncăți de apele vîscoase, *podul* se clatină, *grinzile* pîrîie amenințător, *scripeții* sînt putrezi, *pădurea* arsă de soare se transformă în scrum. Există o întreagă mitologie a năruirii în *Patimile* lui Mircea Ciobanu, o vie obsesie a extincției, o problematică a căderii în materie. Nu este, să ne înțelegem, unica temă, dar este tema cea mai puternică și mai direct legată de suferința pe care o sugerează (ascunzînd-o cu grijă) poetul. Să se remarce, în legătură cu motivul liric citat, preferința poetului pentru materiile solubile sau acelea care au căpătat, prin ardere, o anumită solubilitate. Peisajele lui, totdeauna dezolante, ocolite de plenitudinea vegetalului, abundă în reliefuli calcaroase, pămîntul e milos, elementele cel mai des invocate sînt *varul* și *sarea*. Deschid din nou, la întîmplare, un volum și ochii îmi cad (poemul *Și-am auzit*) pe un peisaj de albi părăsite și de pulbere cretoasă. Există, apoi, o evidentă (și, poate, inconștientă) dorință de a scoate elementele naturale din starea lor de puritate originară : Ceața e *închegată*, lacul e *orb*, ninsoarea este *vinătă*, digul e *ars*, prundul *orb*, bruma *amară*, piatra trece-n *var*, „gustul apei stă-n leșia ei“, vinul e *vinăt*, aburii sînt *otrăviți*, *coclîți*, tăcerea e *greă*, *viscoasă* etc. Poetul nu-și ascunde această preferință, într-un poem (*Laudă*) celebrează oasele, varul și cenușa, cu gravitatea, solemnitatea cu care poeții vechi aduceau laude zeilor.

Sîntem obișnuiți să vedem într-un peisaj un *corp pentru spiritul poetic*, să citim într-o viziune a materiei o temă morală. Corespondențele acestea nu sînt atît de limpezi în cazul lui Mircea Ciobanu. Peisajele lui cavernoase, putrede, exprimă negreșit o agresiune a lucrurilor asupra spiritului, o frică existențială teribilă, asta se vede numaidecît, însă mai mult poetul nu spune. *Patimile* lui sînt, în chip aproape programatic, niște pătîmiri ale trupului. Clești, lațuri, capcane și alte obiecte de tortură sîngerează (s-a observat deja) poemele. Trupul trăiește sub săbii (*Impresurat*), trupul este crucificat „în aerul cu talgere severe“ (*În cumpănă*), lupii îl adulmecă, straturi vinete se surpă peste el, pereții lichizi îl tescuiesc, părăsit în deșert trupul putrezește sub armură. Asta în stare de veghe, cu ochii deschiși, sub lumina bolnavă a zilei. În somn (alt spațiu poetic) agresiunea primește complicitatea unei fantezii fertile. Materia devine, în vis, un sicriu, frica naște reptile (există o obsesie a reptilei în poemele lui M. Ciobanu), trupul — ostatec somnului — este o

pradă ușoară pentru forțele devoratoare ale universului. Într-un poem este invocat Uraeus, „marele arcan“ sugrumător, în altul serafii tineri ies la suprafață, triști și îmbătrâniți, din apele înghețate ale infernului. Somnul amplifică aprehensiunile spiritului de veghe. Un poet oniric Mircea Ciobanu totuși nu este. Peisajele somnului sînt îndeajuns de coerente, plutirile în văzduh (frecvente îndeosebi în substanțialul poem *Numai o vreme cît o bătaie de pleoapă*) au o scenografie fără cusur :

„Aripi subțiri, despăturite din teci străvezii
se zvintau la fiecă grea sprijinire de aer,
la fiecă largă bătaie spre mine — o pasăre
foarte bătrînă,
astfel născută, bătrînă, cu oasele grele,
cu creștetul gol, o pasăre prevestitoare
nu de zbor ci de frig și de vuet de ape.
Laudă-acestei bătrîne făpturi ! am strigat.
Laudă nașterii ei pentru un singur
ceas de plutire-n văzduh!“

Versurile sînt dificile, ceremonioase, incantatorii — în primele poeme — elaborate îndelung, aluzive, voit oracular, dar nu totdeauna elocvente, în poemele mai noi, lipsite de fluiditate. Mircea Ciobanu își *lucrează*, cum se zice, versul, și efortul lui este să obnubileze ideea. Dacă în orice text literar există și o metaforă a textului, ea nu poate fi, în *Patimile*, decît aceea figurată de poemul *Cum negura* :

„Neîntrerupt se toarce pînza-n unghiuri
și unde-i ceața sînt și eu, complice
răstălmăcirii liniilor drepte.“

Metafora revine, sub alte determinări, în mai multe poeme. În *Arin* este vorba de *cariul scrib* care sapă marile putregaiuri din trunchiul arborelui, în *Am topit* (poem de sugestii alchimiste) revine imaginea liniilor proliferante („acestui leneș, gîngav spor de linii“), în *Marele scrib* apare din nou cariul ce sapă galerii întortocheate sub scoarța lemnului. Metafora este, aici, ca și în *Armura lui Thomas* (o scriere despre actul de a scrie, o amplă imagine textuală) explicitată, poetul comentează propria dificultate de a se exprima : „Seceră nume și vorbe măsoară-n secunde...“.

Este *inițiativ*, *oracular*, *ermetic*, cum s-a spus, limbajul versurilor lui Mircea Ciobanu ? Îl găsesc mai degrabă aluziv, com-

plicat cu premeditare, abătut de la comunicarea directă. *Răstăl-măcirea* (rostirea cu mai multe învelișuri de aluzii) nu tinde liric mai larg. A sparge oglinzile clare ale limbajului era și crezul lui Ion Barbu și, în genere, al poeților ermetici. Însă *răstăl-măcirea* (rostirea cu mai multe învelișuri de aluzii) nu tinde să potențeze marile mituri orifice. Inițierea, dacă există, este o inițiere în subtext, în umbra cuvintelor, în subînțelesuri. Ceea ce au de spus poemele spun, totuși, cu toată strategia evaziunii lor din limbajul clar, direct. *Semnele* nerelevante sînt, nu cred că mă înșel, minore, ne semnificative. Încercînd să le descifrezi vezi că nu ajungi departe : alte aluzii, altă aproximare a ideii, o nuanță nouă, pierdute în labirintul propozițiilor. Acolo unde este profund, Mircea Ciobanu se lasă citit, înțeles, interpretat, atît cît poate fi citită, înțeleasă poezia.

În ultimele poeme (*Versuri*, 1982), ermetismul formal a dispărut cu totul. A rămas într-o oarecare măsură tonul inițiativ și s-a întărit înțelepciunea biblică nedeslușită și solemnă, înfricoșătoare prin violența viziunii și imprecizia parabolice. Mircea Ciobanu descoperă, într-un anumit sens, expresionismul, dar îl corectează (sau îl adaptează la temperamentul său liric) printr-o simbolistică a suferinței și a ispășirii. Poemul este acum un discurs fără obișnuitele mijloace de figurație despre *verbele facerii, naltul tipar, necruțătorul nume de aur, despre umbră și năruirea în somn*. Un personaj socratic (un Socrate care a citit însă *Epistolele Sfîntului Pavel*) se adresează lui Melissos zicînd că față de zei se recomandă tăcerea : „Că-mprejurul numelui lor bine-ar fi să vorbim cu măsură drept ar fi mai curînd s-amuțim“... El vorbește, totuși, despre cei ce ridică lăcașul zeilor (*bunul pietrar și ucenicii lui, îngeri-zidari*) și despre copilul ce aleargă pe țarm, „în amiaza cea mare și-n crucea luminilor“ pentru a-și prinde umbra. Textul are mai multe învelișuri și simbolurile sînt pline de „zvонuri cerești“, deliberat nelămurite însă în poemul de acum, fără simetrii perfecte, curgător ca o lavă obscură. Lirismul se bizuie pe forța cuvîntului de a lovi înțelesurile clare, de a pune în parabolă, de a alerta spiritul în direcția terifiantului și sacralului. *O cronică a vîntului* dă o sugestie despre deschiderea văzduhurilor și *desmălurirea apei*, alta aduce imaginea *pîcului de beznă* și a *crepusculului jilav*... „Ca un orb rătăcit printre beznele singelui“, scrie poetul, și, pentru a îngroșa sumbra viziune, aduce în continuare imagini ale întunericului și dezagregării : „zorii cu piclă“, „soarele toxic“, „cețuri sărate“... În trup este un spin (*spinul de carne*) eretic, trufaș și neadormit. Spinul îndoielii și al chinului moral ? Regula este ca

poezia să nelămurească, nu să justifice : „Cui folosește adaosul lor de lumină ?“

Pentru Mircea Ciobanu vorbele sînt neputincioase sau trădătoare, poemul consemnează, mai ales, imposibilitatea lor de a exprima patimile mari ale universului :

„Cu limba umflată strivești
pe cerul gurii cuvinte amare, amare“

sau :

„Limba caută silabe în beznele gurii“

Poetul găsește însă cuvintele necesare pentru a sugera tocmai această neputință, pragul dintre idee și expresie. Viziunea generală și unitară a poemelor este aceea a unei materii roase de forțe obscure. În plină amiază se vede „mult întuneric“, piatra e plină de sudoare, din pustiri apar centauri albi și negri, apele fierb în oxiduri și pe fundul canalelor freamătă miluri. Un expresionism fără dimensiunea infinitului, un Blaga fără o metafizică explicită : este ce putem citi în aceste versuri aspre și amenințătoare, jupuite, pornite dintr-o mare greață de existență:

„Spînzură pieile crude-n arini,
tremură, vii s-ar părea și cu frică,
pieile crude-n arini.
Domnule fără prihană, aici e movila de oase,
umede oase ;
domnule fără prihană, aici e movila de gheare,
vinete gheare.
Soarele varsă pe gură
muște cu zale de aur, vrednice cîrduri —
nu nouă, nu nouă ci lor li s-a dat să citească
pînă-n adînc, forfotind, măruntaiele fiarei ;
nu nouă, ci lor li s-a dat să asculte
ce spun din vreme rărunchii și-n prapuri,
ce prevestire foșnește mărunt pentru ziua de
mîine.

Nouă doar vîz ne-a rămas, însă cită pricepere?“...

Rostirea poetică a lepădat ceva din trufia și încrederea ei de a lecui ființa de răul fără nume. Pierzîndu-și muzica, simetriile interioare, vocea înaltă și solemnă, poezia încetează să mai fie

o ceremonie. E o fugă din fața realului, o smerită și slabă expresie a fricii de a trăi :

„Veacul umblă spre capăt, suflete-al meu.

Grindini bat din senin,

Împărăteștile grindini, ascultă-le: bat din senin.

Unde-ar mai fi să te-ascunzi ?

Eu, cu mintea întreagă și tânăr, îngaim :

Unde-ar mai fi să te-ascunzi ?

Trist am fost pînă ieri, astăzi rîd.

Pretutindeni prilejuri de rîs.

Bate grindina — rîd ;

se cutremură casele — rîd.

Eu, cu mintea întreagă și tânăr, îngaim :

Unde-ar mai fi să te-ascunzi ?“

ALEXANDRU MIRAN

Un poet livresc, foarte apropiat de stilul lui Mircea Ciobanu și, prin câteva note barochiste, de Leonid Dimov, este puțin cunoscutul Alexandru Miran (n. 1 oct. 1926), autor a șapte volume de poeme și a numeroase traduceri din literatura greacă. Are dreptate N. Manolescu în postfața la antologia *Casa de lut* (C.R., 1983) să reproșeze criticii literare dezinteresul față de un poet substanțial, solemn liturgic, original mai ales în modul în care asumă și sensibilizează conceptele mari ale filosofiei. Alexandru Miran, la origine medic ca și Buzura și Emil Brumar, a trăit și s-a format departe de viața literară. Un solitar, strecurat printre generații, fixat de la început într-o formulă poetică fără o mare audiență. Asta nu spune nimic despre valoarea poeziei, poate explica, totuși, de ce cronicarii literari nu i-au arătat până acum atenția pe care o merita. Există o psihologie a succesului și o psihologie a insuccesului care deseori ne scapă. De ce un poet place și se impune de la început, de ce altul, tot atât de valoros, nu găsește o cale spre înțelegerea și admirația publicului? Pentru că uneori publicul însuși nu e pregătit să primească o formă de poezie și, în acest caz, zicea Valéry, poezia trebuie să-și formeze mai întâi publicul de care are nevoie... Eu cred că, în afara acestor considerente, există un ritm incontrollabil al receptării, după cum este un ritm și mai puțin determinabil al scrierii poeziei... Nu se poate însă ca poezia autentică să rateze la infinit întâlnirea cu lectorul ei ideal...

Citind poemele lui Alexandru Miran, n-am observat o dramă a incomunicării. Spaima nu vine la el din această direcție, sentimentul tragicului, care există în versurile pline de citate scoase din toate zonele culturii, are altă justificare și, desigur, angajează alte laturi ale spiritului. Poemele arată, dimpotrivă, hotărîre și putere de abstragere, un stoicism, chiar, care tem-

perează tulburările lumescului, existențialului. Primele versuri (ciclul *Pastil*) sînt scrise în maniera lui Ion Barbu. Versuri frumoase, reci și solemne, ușor conceptualizante. Pastil este un nume și un simbol, ca Mopete al lui Mircea Ivănescu, dar mai grav, întrucît el întrupează rătăcirile poetului în timp și spațiu. Alexandru Miran este mai aproape aici de Philippide, care își căuta o identitate în arhetipuri. Pastil străbate istoria și se încorporează în materiile sublimе și în materiile degradate purtat de două zeități, Visul și Melancolia. Vedem mai întii ipostaza bucolică (un bucolism elin, în umbra marilor modele ale spiritului, sub cerul pitagoreic) :

„Bucolic mîngîia Pastil rotundul pur
al amforei necîntărite de azur,
deci se mută spre soare în tărîm deschis,
păstor din alte veri cu numele Daphnis.
Mîna lînoasele prin troscot, șuierînd,
își despletea mirarea-n vîntul serii blînd,
își risipea lumina tălpilor pe stînci,
cu văzul proaspăt poleia fîntîni adînci,
purta și-un arc arc în mînă, ce-i fusese dat
s-alunge jocul umbrelor la scăpătat.
Eternei sale vieți, greșită printre flori,
ii răspundeau porumbi din slavă și prigori.
Năprasnic se zbătea o tufă de acant.
„Fugi vîntule pestriț în crîngul celălant !“
Cu brațe de petale arcul încordînd,
își azvîrli săgeata ultimului gînd.
Săgeata lungă, vai, străpunse-un glas iubit :
nu plîngeți, tufa de acant a împietrit !
Așa pieri jertfită Chloe timpuriu,
azurul amforei făcîndu-l singeriu.“

Scenariul liric amintește într-o oarecare măsură de parnasieni și de sociogoniile romantice. Spiritul poeziei lui Alex. Miran este totuși modern. Accentul nu cade pe elementul decorativ, nu cade nici pe ideea degradării lumii. „Saltimbanc rătăcitor“, Pastil caută pura idealitate mînat de setea cuprinderii și a desăvîrșirii. El aspiră spre „Unul, Gîndul pur“ și trece prin întîmplările existenței, cercetînd întrupările logosului. Iese o poezie ceremonioasă, cu vorbe rare, o poezie „cultică“ bine articulată, cu versuri memorabile. Întrupările sau interlocutorii nedomolitului Pastil se numesc Von Herzogkingengloche, Fra Cosimo, Magister Egonobilus, Ibu Saud, Taotaroa, Alaodin...,

iubirile lui Pastil se cheamă Mona Vana, Melinda și, dacă înțeleg bine, Veniamina, iar drumul lui trece prin țara *Frumosului*, un fel de paradis baroc :

„În țară verde odihnea Frumosul paralel
cu brînele de gheață de pe cei doi munți la fel.
La Miazănoapte porți de bronz, de bronz la
Miazăzi,

copii din stirpea rodiei vegheau a le păzi,
cu brațe fragede-narmate, sabie și scut,
vegheau din turnuri vadul drept al dreptei

Alamut :

făclii de stîncă, foișoare, pași de căpriori,
cu șoimi pe umeri pîlcuri de preanobili vînători,
havuzuri, poduri, unduiri de nescăzut alean,
în care peștii adiau statornic prin șofran,
și-ademeniri de țiteră îl copleșeau pe cel
ce lăuda rotirea lor, genune sau model,
îl îmbăia mîntuitor un murmur, un fluid,
fecioare nefecioare îl înconjurau cu zid.“

Poezia este enigmatică fără să fie absconsă. Simbolurile sînt în ciclurile următoare (*Adevărata întoarcere*, *Locul soarelui*, *Alegerea lemnului*, *Cronica I*, *Cronica II*) mai greu de determinat. Alexandru Miran vorbește de *Orînduire*, de *Necunoscutul*, de o *triadă trecătoare*, de *marele triumghi* și de *țipătul genunii*... În marele triumghi este frig și este înserare, o nălucă se pierde în orizontul misterios, iar rotundele poeme se sting la marginea pustiului... Un ritual la care participă spiritul, materia și poezia într-o indeterminare ciudată... de ce ? Rostul poeziei este să sugereze taina nu s-o explice :

„Aruncă murmurînd nestinsul var
și lemnul rășinos cu care mi-am
durat lăcașul meu de năvodar
pe malul tainelor cînd ființam.

Încearcă din ghioc să tîlmăcești
întoarcerea întru același val,
și gîndul veșnic aburînd din cești
s-au înădit în cîntec de caval !

Iar de-am greșit c-un dram sau c-un talant,
să nu fiu pus de strajă la hotar,
căci mîinile care te-au mîngîiat
au fost umile frunze de stejar !

În rîul unduit ca un balsam,
spre unica-nțîlnire, trista mea,
aruncă-mi fagurii, să mă destram,
și scutul meu de-aramă cît o stea !“

Uneori limbajul poeziei lui Alexandru Miran este mai puțin abstract și spațiul ei mai ușor de cuprins. O toamnă destrămată în care *Unul* (logosul, desigur, Creatorul) cîntă în chip blagian din mii de naiuri pentru a înființa făptura risipită :

„La horbota de astă-toamnă destrămată
nu stăruie cu gîndul, n-o cînta din strune.
Nu căuta s-ajungi în vis sau rugăciune
la melcul uriaș de piatră-ntunecată !
Tu nu mai zăbovi prin săli de jad sau marnă ;
licoarea dansului în cupe nu se toarnă.
Cînd roiurile ard, nu sta pe plaiuri,
să nu te surpe-n hăul ei furtuna pură.
Doar Unul șuierînd prin mii de naiuri,
să te-mpletească din risipă și măsură.“

Admirabile sînt *Catrenele*. Lirismul de factură gnostică se concentrează și se esențializează. Dispare — sub presiunea formei — ceea ce este de prisos în meditație. Rămîne ideea turnată în astfel de stranii, frumoase versuri :

„Tao ! Cîntă osiile lumii. Sfinții nuferi,
mari cît gîndurile, nu se clatină cînd suferi,
perlele nu se-ntristează, munții dorm sub apă.
Lîngă templu înțeleptul seamănă și sapă.

Jur împrejur țîșnesc molidul, zada, pinul.
În peșteră bolește cel din urmă lynx,
aude sferile ce-și picură pelinul
de viață și de moarte, logosul prelîns“,

sau acest cîntec al curgerii și al devenirii în ritmuri blagiene :

„Cîntă apele lui Heraclit și saltă
peste frunți minunea curgerii, înaltă.
Moara nevăzută macină rugina.
Să ne stingem în cascadă laolaltă !“

Alexandru Miran nu-și schimbă, în cărțile mai noi, nici te-
mele, nici stilul. N. Manolescu crede că în *Cronică I* (1977) și
Cronică II (1979) lirismul atinge nota cea mai profundă. Unele
poeme sînt, într-adevăr, frumoase în murmurul vătuit și în
efortul lor de a bea din „rîul mumelor“. Au pierdut, totuși,
ceva esențial : muzicalitatea ce se potrivește așa de bine cu
rostirea, caracterul inițiativ, tonul psaltic. Poemele din urmă
(unele, cel puțin) mi se par aride în abuzul de abstracțiuni și
simboluri nedezlegate. Ce poate sugera „lumea Dînselor“, dar
aceste goale sonorități : triototo triototo triototix / torotoro
torotoro lilililix“, dar „baterea untului veșnic“ ?... Riscul unei
poezii de acest fel este să tragă prea ușor lucrurile în simboluri,
să vadă peste tot semne și să pună în orice silabă o lumină din
verbul creator. Dacă zicem „noaptea veșnicului El“ n-am dat
încă sugestia necuprinsului și a inaccesibilei, pentru om, eter-
nități. Lirismul este mai pur acolo unde simbolurile sînt percep-
tibile și rostirea mai umilă. O senzație de stingere, de topire în
brumele toamnei aflăm în versurile :

„Prisosul lumii astăzi este brumă,
nescrisă foaie între cer și humă,
Arhipelagul toamnei, ultimul ! Privește
cum arde bruma pe ciorchini și mărăcini,
sub vîntul dezmoștenit al dimineții !
Privește focul înflorit al gheții !“

O însemnare ne pune pe gînduri în această poezie ce vor-
bește, de regulă, la persoana întii plural. Un plural al autorității
sau un plural al identificării cu ideile și lucrurile ? Pînă să aflăm
răspunsul citim într-un poem din *Locul soarelui* :

„O, Boală, limpezește-mi stăruința,
subție-mi singele tîriș din vine,
ridică-mă, dintre ciulini la tine,
alungă ciinii verzi ce mă pîndesc din ceață,
ajută-mă să nu zic eu, nici dă-mi, nici lasă-mi,
ci bîntuie-mă molcom la răstimpuri,
cînd fug nătîng sau tremur ca o sălbăticiune !“

— unde dăm peste o enigmatică dorință de impersonalizare. Dar ce stranie împletire de sugestii în acest discurs : aspirația de a se desprinde de materie, teama de cîinii verzi din ceață și refuzul poetului în același timp de a-și asuma o clară identitate, de a se singulariza între făpturile lumii. O dramă, am putea zice, a rostirii poetice și a raporturilor cu obiectul din afara rostirii.

Poezia cărturărească a lui Alexandru Miran dă și o imagine foarte originală despre natură. O natură plină de *daimoni* și supusă unor ritualuri, ceremonii neobișnuite, lovită (ca la Blaga și la toți poeții inițiativi) de blesteme, vegheată de sus, de foarte de sus, de ochiul divin. Cultul poet oscilează, la acest punct, între țara de brume și taine a lui Blaga și Grecia pitagoreică (model spiritual unic, desăvîrșit) a lui Ion Barbu. În amîndouă sădește (spre a-i folosi limbajul sacralizant) pomii cunoașterii sale luați de peste tot (din *Rig-Veda*, din Marc-Aureliu, Heraclit din Efes...) Poetul cercetează „subconștientul copacilor” și umblă sub braț cu *Cărțile de taină*. Vrea să cunoască „noimele” naturii și să prindă „muzica neîncetată, antropocosmică”. Este mereu la el o confuzie voită între *cărți și lucruri*, în ideea că și în unele și în altele trăiește același spirit și că poetul are pe lume rostul să citească textele materiei. „Cărțile lutului”, zice într-un loc poetul ce compară liniștea cu o teoremă și pune lumea într-un triunghi sacru. Poezia trebuie să descopere, dar, „rostul ideii” și să vadă nevăzuta față a Monadei. Descoperă, vede, aude doar lucrurile. E prea tîrziu pentru cîntec, *rostirea n-ajunge* să reproducă decît un sunet din cîntecul creației :

„Nu știu dacă afară-i lumină sau întuneric,
dacă anină vrun cîntec despre-nceputuri,
dacă se plimbă parfumuri subțiri sau duhori ucigăse
Numai o rece căldură pîlpîie lînced din lampă.
Afară poate că-i toamnă. Se-ntîmplă
cîte o toamnă cu suflet și mîini de zeiță tăcută,
se-ntîmplă, știam, o dată într-o vecie,
cîte o toamnă în care nimeni nu mai cunoaște pe nimeni,
în care viorile mint și te fură oglinzile,
în care cuvintele umblă cu fețe și măști,
în care aștepți să te-aprinzi
din fulgerul unei singure frunze de aur.”

Poezia din *Casa de lemn* (simbol ce se repetă în ultimele poeme) e orientată mai ales după semnele unei naturi în care trăiesc și, din cînd în cînd, se revelează rosturile, legile spiri-

tului întemeietor. Spre o „țară a molcomei desăvirșiri“ și spre un „rai al tiparelor“ tind, în fond, poemele lui Al. Miran încurcate, uneori, în prea multe aluzii culturale, dar nu o dată pline de miez, superior emblematice, îmbrăcate în zalele liniștii și luminate de simbolurile culturii clasice :

„Poftim la casa mea, tăcută salamandră,
pe-aici universalile sau rusaliile trec
fierbinți și liniștea e încă străvezie,
aici cuvintele nu se rostesc
din vârful buzelor, ci se întruchipează,
eu însumi încă mă soresc la ora facerii de-a pururi,
cu pielea sigilată de smaragd și aur,
cu iederă-n privire și gușa pilpiindă,
subțire, de lumină salamandră !“

Așadar : *cuvintele nu se rostesc, ci se întruchipează*. Mai trebuie spus, oare, că ele nu se întruchipează decât prin rostire ? Dovadă această poezie oraculară care lipește atit de ingenios ideile de elementele materiei.

DAN LAURENȚIU

Mitologia romantică, în latură hiperioniană, orgolios astrală, detașată de contingent este continuată și modernizată de Dan Laurențiu (n. 10 august 1937 la Podul Iloaiei, licențiat al Facultății de Filozofie din Iași), poet altminteri discret și, spre deosebire de colegii lui de generație, puțin productiv. A debutat în 1967 cu o carte care, încă din titlu, îi sugerează programul (*Poziția astrilor*) și, de atunci, patru noi cărți de poeme: *Călătoria de seară* (1969), *Imnuri către amurg* (1970), *Poeme de dragoste* (1975) și *Zodia leului* (1978) care amplifică, diversifică temele inițiale. Ce se remarcă întâi când le citești pe toate la rînd este unitatea de ton și de substanță lirică. Evoluția este aproape imperceptibilă. Dan Laurențiu scrie, în fond, numai despre iubire și despre condiția poetului în lume, reluînd la infinit, cu o figurație de cele mai multe ori nouă, definiția pe care o dăduse în prima carte :

„Și luminat de fulgere negre spre munți
eu vin cu dreptul la un cînt universal“

.....
„Se roagă înapasibil în uitarea de sine
poetul cioplindu-și peștera crepusculară...“

Este imaginea cunoscută a geniului romantic, abstras și mîndru, retras în marile concepte și coborît, ca Zarathustra, să propovăduiască lumii profane adevărul, imagine complet abandonată în poezia din secolul al XX-lea. Numai unii neoromantici, ca Al. Philippide, mai răspîdesc mitul poetului himeric, călător prin cerurile Ideii spre Absolut. Lipsește în definiția lui Dan Laurențiu clauza demoniacului. Poetul său nu-i un blestemat sau, dacă este un blestem, acela nu poate fi decât exilul în spirit, predestinarea de a respira aerul marilor idei. Dan Laurențiu ocolește astfel mitologia decadentilor și racordează poezia sa la

filozofia ființei. Citarea într-un lied a lucrării *Sein und Zeit* și recurența ideii că arta este un dialog etern cu sinele pot da indicii că poetul l-a consultat într-o formă sau alta pe Heidegger și a redescoperit, prin el, pe Hölderlin. Nu trebuie pus însă un prea mare accent pe implicația filozofică și pe stratul cărturăresc al acestei poezii obsedate, în fond, nu atât de concepte, cât de existența ființei care își gândește condiția în funcție de câțiva termeni. Mitologia lirică ar fi curioasă, desuetă dacă în spatele ei nu s-ar simți o acuitate sentimentală și o atitudine existențială determinabilă prin câteva accente ce se repetă. Întiile poeme au un aer mai mult enigmatic decât ermetic. Tonul este înalt, ușor emfatic, anunțând apariția Poetului în haine de purpură, în conjunctura favorabilă a astrilor :

„Efebul de aur trece pe drumul de seară
cine-și întoarce ochii de dincolo
corul robilor din Egipt aruncă vorbe
de lumină pe cer și poate acolo-i muzica

va merge-ntr-un loc ferit de sirene
de va fi o lume ideală la capăt
funebrele bocete vor da strălucire
celui prea tânăr alungat pe mări

și încă o amintire mai luptă
cu aripi lungi de pasăre albastră
primăvară cad mîinile tale
pe ochii arzînd în lumina păcatului

și pleacă șchiopătînd pe drumul de seară
steaua nimănui o să-l piardă cu vremea
și pașii lui de pe urmă
se vor șterge-n misterioase nisipuri...”

Aici este efebul de aur, în alte poeme este vorba de copilul care „suge întîia melancolie cu ochii la cer” și din nou despre un „copil sideral”, de păstorul și de turmele lui aurite și, mai des, de ingerul ce intră „în ringul de ceață al timpului”. Uneori ingerul nu este decît un emisar al Creatorului, un slujitor devotat trimis să pipăie glodul și să deschidă calea artistului. El umblă în togă albastră și, cînd se rupe de materie și de timp, umbra lui străbate văzduhul în tăcere :

„De-acum va trebui să umblu
în toga albastră a celui stingîndu-se
pe țărnul galben
de apa regală a lunii

să nu mai rup timpul
de la gura artei îi spun
și-l îngrop în ruinele
unui templu cu brațe tandre

apoi vîntul cu buze albe
stinge flacăra și-o aprinde
și-ntr-o zi
cînd va atinge perfecțiunea

brațele tale
se vor ruga pentru iertarea
umbrei mele străbătînd cerul
fără cuvînt fără strigăt“

Poetul este umbra dintii a acestui pămînt, e adînc ca liniștea
zeului, are o stea în frunte și, din cînd în cînd, se întoarce din
exilul lui celest și toți îi deschid ușa ca să audă *legea* lui :

„eu vă anunț că în gura timpului
unde părinții dorm un somn divin
cu ochii larg deschiși în așteptarea fiului
pasărea paradisiului cîntă fericita mea
moarte

fericita moarte între bolți
de-ntuneric ard coroane de foc
pe o frunte tragică
aceasta este rugăciunea

sopțiți-o cu buzele palide
în zori în amarul crepuscul
din somnul părinților mă scol
eu fiul sfînt și demiurgul sfînt“

N-am putea consemna, aici, toate înfățișările geniului. El intră
într-o femeie ca într-o biserică — asta trebuie s-o spunem, —
și femeia înalță un imn „pentru gloria perfecțiunii“, apoi tot fe-
meia aceea îl așteaptă cu lumînările aprinse pe munte... Uneori

poetul ales umblă pe valuri cu o stea neagră în mână sau se re-trage în templu și este luminat de *soarele negru*, soarele ner-valian, desigur. Liniștea poetului induce în eroare zeii, iar când merge prin pustiu este călăuzit de un *bici albastru*. Când se hotărăște să vorbească despre sine înseamnă că spune ceva despre eternitate, căci

„A încerca să vorbesc despre mine
înseamnă să vorbesc despre absolut
eu am cunoscut lumina bărbaților
eu am cunoscut întunericul femeilor
.....
ritmul profund al unei vieți
sub zodia mândră a leului
care veghează cu o
indiferență regală pustiul arte!“...

Să mai spunem că Dan Laurențiu s-a născut în zodia leului ? El are sînge albastru de înger nobil și, ascuns ca înțelepții vechi în peșteră, așteaptă poporul ales care să-l urmeze în pustiu.

Uneori întruparea poetului este mai modestă, totuși nu atât de modestă încît să nu se vadă semnele eternității : o lacrimă căzută din „ochiul rece al timpului“. E fiul cerului trimis, ca Iisus, să cunoască „puterea și setea de glorie“ și, pentru a le afla, trebuie să cunoască întîi suferința, jertfa. Merge atunci pe un drum care n-are capăt și ființa lui devine vulnerabilă. Dar chiar în cădere el aduce un cuvînt înalt de liniște și bucurie a spiritului :

„mă sufoc mergînd pe un drum
care nu duce nicăieri în lume
mamă și tată nu am avut
mama și tatăl sînt cerul pierdut
.....
mama și tatăl sînt cerul
părintele unic nu-și poate întoarce
fața de la fiul iubit
identice cu sine vor fi toate fețele sale
cu mormîntul acesta albastru pe umeri
cît de puternic
și liniștit pot merge pe cărări uitate
o cîtă pace și bucurie aduc în lume...“

Încet, încet se observă că sub aceste simboluri ale solitudinii mîndre, nu lipsite de o simpatică emfază, se ascund altele mai

grave și mai apropiate de pătimirile comune. Lîngă superbul efeb, creatorul cu ascendență cerească, apar Oedip, Cain, Iisus și un Narcis întristat, nemulțumit de chipul său. Orgoliul continuă să umble, vorba poetului, cu sabia ridicată, dar tot mai stăruitor se aude „clipocitul misterios al existenței“. E clipa de tăgăduință a spiritului, de prăbușire a sacrului și de resurrecție a realului și, odată cu el, a fricii existențiale :

„Vremelnic plouă căci eu
cu cerul albastru pe frunte sclipind
nu vreau să mai aud sunetele sacre
ale ierbii arătîndu-și colții la cerșetori
.....
e noapte solitară și mîndră
nu mai este nimic cu puțință
trece pe culmi o ploaie intangibilă
cu Iisus în brațe dornic să moară pe cruce.“

Narcis își afundă obrazul în unda beată de candoare, apoi unda se destramă și, din rîul sec, îl privește ochiul dezamăgitor, sever al prundului. Simbolul e nelămurit, fabula mitică, mișcată într-o direcție imprevizibilă, tulbură contemplația. Poemul este splendid :

„Mi-am scufundat obrazul cald în rîu
în unda care nu se mai repetă
foșneau spre maluri lujeri verzi de grîu
cu pacea lor sublimă și discretă

plutea un chip neliniștit și mut
în unda rece beată de candoare
mă oglindeam în rîu cum un sărut
îți tremură pe buze și te doare

dar pînza apei hohotînd s-a rupt
și-n alb cutremur s-a deschis afundul
din amintiri priveam la rîul supt
și mă privea cu ochi de sticlă prundul“

Ce surprinde în aceste poeme ce operează cu o figurație lirică așa de abstractă și de veche este forța materială a limbajului.

Unul din termenii metaforei este de-o neașteptată concretețe, trăgînd în chip brutal ăbstracțiunile într-un cîmp de percepție saturat de lucruri. Uneori aceste asocieri se bazează pe procedeul mai vechi al antropomorfizării. Fără nici o legătură cu doctrina integralismului, Dan Laurențiu zice *șoldul lunii, ciolanul întristării, maimuța visului, verdele ser al speranței, lentila durerii, spinii cuvintelor, penele albe ale solitudinii, tronul de aur al solitudinii, ochiul intim al interdicției paradisiace, crucea boreală a singurătății, mînăstirile nevrozei, clopotul înșingurat al mîntuirii, bătrînul mîriit al spiritului, neliniște garnisită cu salată de spaimă, roata dințată a conceptului, roza conceptului...* Unele combinațiuni sînt noi și sugestive, altele uzate și inexpresive, cu o vădită tendință spre barochism. Nu se remarcă o preferință a imaginarului pentru o categorie a materiei. Dan Laurențiu nu-i, evident, un poet al obiectelor și este greu să determinăm o atitudine a spiritului său față de ele. Mișcarea spiritului poate fi dedusă în funcție de alte elemente. Felul, de pildă, în care primește sau respinge contingentul (vechi reflex romantic, dualitate cunoscută) ori modul în care această mitologie poetică operează cu marile categorii : Neant, Creație, Divinitate, Iubire... Cercetîndu-i poemele de început și de maturitate (fără mari denivelări estetice între ele), vedem că fantezia n-are nici o regulă. Spiritul liric este ba împăcat cu lumea și coboară în toga lui măreață, ba dezgustat de tot și se pierde sub pupila cerului. Uneori în același poem pot fi întîlnite cele două atitudini. Prințul întunericului apare întristat în orizontul vieții obișnuite, apoi se învesește și confesiunea lui este luminoasă și se desfășoară într-un amurg calm. Schimbarea temperaturii lirice este în funcție de alt factor, hotărîtor la Dan Laurențiu : erosul. Poetul *Imnurilor către amurg* este un fin poet al iubirii, vîzînd în ea o formă de cunoaștere și o categorie existențială fundamentală. Cea dintîi este exprimată de cîteva ori în versuri fără a convinge, cea de a doua capătă o corporalitate lirică remarcabilă în poemele fundamentale elegiace, jeluitoare în ciuda veșmintelor de purpură și a fumurilor lor astrale. Penetrația suferinței și a jubilației erotice (căci există, se va vedea, și accente de mare jubilație) salvează poemele de uscăciune și prețiozitate, primejdii reale cînd e vorba mereu de obnubilări și epifanii, descinderi în lumea sensibilă și retrageri așa de spectaculoase... Sunetul poeziei devine mai profund și figurația lirică se simplifică în elegiile ce vor să facă, după voînța autorului, „studiul profund al melancoliei“. Dan Laurențiu

continuă să creadă că între poziția astrilor și freamătul obscur al instinctelor este o cauzalitate :

„Cînd steaua de sus va cădea
la noapte vor fi instinctele clare“...,

că între mișcarea soarelui pe cer și trecerea femeii iubite pe pămînt (iluzie veche) există o legătură pe care poezia se grăbește s-o celebreze. Sunetul poemului este eminescian :

„Spre cer iubito trec zilele tale
ușor este timpul nici eu
nu-i pot smulge o pană
din aripă suavă îi e melancolia

în fiecare zi un soare blond
asemeni ție și asemeni ție
încearcă vai să-mi lumineze ochii
astfel iubito trec zilele tale

de va rămîne pentru noi în cer
o groapă sfîntă fără nici o cruce
surizătoare-n pacea înserării
noi vom șopti o da acolo este“

Alteori vocea se ridică brusc, în poetul îndrăgostit se deșteaptă geniul, orgoliul ridică din nou sabia. Bărbatul ales doarme în brațe tandre și muritoare, sori negri îi șterg fruntea, o pasere prevestitoare lovește cu aripa geamul ; tulburată Cătălina se roagă :

„Iubitule iarăși îngheață
sfera luminii tale simbolice
o pasăre a bătut cu aripa în geamul nostru
bine-ai venit prinț al întunericului

sori negri îți mîngîie fruntea
culcată pe brațele mele
da remușcarea unui geniu
rătăcit lîngă o ființă muritoare

va opri timpul va opri timpul
de-acum va fi ceea ce a fost
în amurgul adus de zăpezile
mîinilor tale obișnuite cu suferința

uită căderea eu sint pacea somnului
rămii și cenușa mea instelindu-ți
pleoapele de mătăasă
îți va lumina calea prin moartea puternică“

Se amestecă, aici și peste tot în poeme, simoblul morții. Cere-
monia iubirii se desfășoară în crepuscul sau noaptea, căci numai
atunci îngerii umblă și *prințul neantului* se întrupează și tot
acum se aude (am citat deja teribila imagine) „clopotul însinge-
rat al mîntuirii“. Se simte mereu, chiar în situațiile cele mai
profane, veghea marelui cosmos :

„Desigur desigur acea noapte
culcată la picioarele tale aurii
cînd timpul prin mine își anunța
destinul cu o gură indiferentă

a desigur acea noapte
de iarnă cînd abia se născuse
un copil sacru din respirația
mea agonică acea noapte cu buze albe

de întristare și de suspin
aceia noapte cînd furia
zăpezilor se mai revela ca un nimb
al gloriei mele funerare.“

Sînt, în fine, și momente de frivolitate în această idilă mi-
tică. Venerea, care disprețuiește anotimpurile căci a învățat să
gîndească în sensul eternității, umblă goală și frunzele, căzînd,
îi acoperă șoldurile „cu vocale enorme : a a a / o o o“. Cînd
Venus cu sîinii de marmură lipsește, îndrăgostitul se simte „în-
gerul căzut pe grătarele iadului“, dar numaidecît el își revine
și cu durere și trufie strigă :

„...te iubesc ca un demon
care scîncește după țîța neantului“

sau scrie numele femeii pe valurile mării și, întristat și filozof,
decide că „roza conceptului este mai pură decît sexul inge-
rului“...

Poemele, mai ales cele din ultimele cărți, au și puțină ironie
intelectuală, necesară pentru a face posibilă trecerea atitor ima-
gini ale grandiosului, sublimului, hieraticului :

„Dină aici în sud unde iată
bătrînul poet șchiop și cochet
răsfățat de zei și de oameni
cătărîndu-se pe scara lui Iacob își sapă

cu mila și credința și speranța
singelui său țîșnind ca o sărbătoare
o groapă de purpură în cerul albastru
baia supremă care i se cuvine unui geniu“

Răsfățatul astrelor amestecă filozofia în discursul erotic, citează pe greci, intercalează propoziții latine, ebraice, franțuzești, jură pe Terențiu și mărturisește că amantă îi este intuiția, iar conceptul slugă devotată. Unele versuri par scoase dintr-un caiet cu însemnări de lectură :

„lumea sensibilă este
într-o continuă mișcare
lumea inteligibilă este
într-un veșnic repaos

astfel se naște echilibrul
dinamic haosul se transformă în cosmos
iar ultimul stă cu ochiul la pîndă
el pîndește sosirea haosului“

altele vorbesc de *scările abisale și frigul estetic, de ariciul transcendental și de ritmul nictemeral*, trecînd repede de la o noțiune la alta, de la justiția latină, bunăoară, la gîndăcelul ce sugerează la țîța nopții :

„eu te iubesc asemeni gîndăcelului
care sugerează la țîța nopții
eu sînt violența și furia
și justiția latină

toți discipolii au crezut că
mă trădează copiindu-mi
gesturile hieratice o gesturile
mele au tănuț ceva ele vor însemna ceva“

Asemenea înlănțuirii, într-un discurs elegiac, par comice. Sînt doar imprudente. Prințul neantului care sugerează, ca un gîndăcel, la țîța nopții... O cădere pe care o întîmpinăm cu zîmbet. Sînt

și alte versuri care nu conving liric în această prea întinsă, prea emfatică *poetică a maiestuosului și himericului*. Într-un loc se vorbește de *altarul* care uită pacea somnului, de aspra lege ce răsună în gura de aur, de *sabia cerului* care atîrnă... dar în adîncul vorbelor mărețe nu se simte pulsația unei idei. În altă parte sîntem anunțați, tot solemn, că sub văluri ușoare „crește părul pe sexul lui Venus“ și, din această pricină, nu se mai vede cerul. Înțelegem aluzia, dar poema este de un manierism... Uneori Dan Laurențiu își colorează poemele în modul simboलिष्टilor, fără a crede, totuși, în principiul corespondențelor. Un greier stă în „copacul violet“, copacul aruncă umbra „pe fața pudică a lumii“, iar din toate acestea rezultă o „neliniște garnisită cu salată de spaimă“... Salată de spaimă ? Răsfățuri de poet obosit de o armură lirică solemnă. În poemul din care am citat această curioasă imagine există un vers admirabil : „cuvîntul încearcă să fie metafora trupului meu“. Să spunem că adesea reușește, alteori cuvîntul o ia anapoda înaintea ideii. O pisică neagră plînge la volanul roșu al unei mașini după ce robul își sărbătorește „nunta în lacrimi“, pe crucea albă a cerului va cînta din trompeta de aur înfrîngerea „bestiei cu botul înfipt în orizont“... Nimic de zis, dar despre ce fel de bestie este vorba și de ce botul ei este atît de apocaliptic înfipt în orizont ? Sînt, în fine, și versuri conceptualizante, fără rezonanță, ca acelea din *Trenurile* unde răsună ritmul iubirii „peste cadențele marșului funebru“, iar călătoriile „suie pe crucea unor anotimpuri ce se divulgă în for“, mod pretențios și incongruent de a consemna, în fond, banalități. Într-un poem de celebrare a femeii divine, cu titlu șmechereste potrivit, *Ave evA*, Dan Laurențiu reproduce limbajul din jocurile și zicerile de copii, căzînd în involuntar supra-realism :

„cu frica teribilă a copiilor
ieși caș la imaș hai Irod la eșafod
undelemn și penumbră clipocitul misterios
al vinului funerar ave eva...“,

apoi un corb alb face speculații despre bine și rău, iar un cal roșu cîntă la trompeta neagră... Poemul are un caracter livresc prefăcut, e manierist pînă la parodie... Poetul care se laudă că poate imita *limba mușilor* și poate reproduce *sensul orbilor*, dînd și cîteva exemple (de felul : „a ! a ! a !“, „o ! o ! o !“), folosește uneori limbajul bizarului și al absurdului, combinat cu lenevoasa bășcălie balcanică :

„Dacă în seceta neagră a trupului tău
un mic șobolan i-ar face curte
unei șoricioaice sfioase ei ce-ar fi
ar ieși tocmai paradisul pe care-l visezi“...

Dan Cristea, admirator fidel și interpret fin al poeziei lui Dan Laurențiu, vorbește în *Postfața* la volumul din colecția *Hyperrion* (1980), de un program soteriologic și un program de existență implicate în versurile ce vor să îmbrățișeze angelicul și infernalul. Există, negreșit, o credință și o ambiție în poezia ce vrea să reabiliteze miturile atunci când aproape toată poezia contemporană le ia în răspăr. În poezia lui Dan Laurențiu există însă și accente de dezolare neagră, scriitura pare a ocroti, dar și a accelera suferințele mai adânci ale spiritului. E reversul medaliei, e celălalt capăt al lancei : acela ce pătrunde mai adânc în stratul obscur al ființei. Sunetele sînt, atunci, mai autentice lirice, gesticulația mitică pare mai degrabă o evaziune, o compensație a spiritului înspăimîntat de moarte. „Pe grătarele iadului“ îngerul lui Dan Laurențiu scoate, în orice caz, un cînt mai pur decît atunci cînd dialoghează cu neantul. În privința posibilităților poeziei în confruntarea cu eternitatea, Dan Laurențiu folosește o formulă în doi peri :

„Cine se ocupă cu arta
se ocupă cu neantul“

fără a duce mai departe gîndul : neantul se lasă asumat de artă sau arta se lasă înghițită de neant ?...

În ce privește poetica lui, să semnalăm frecvența obsedantă a imaginilor crepusculare și existența unei veritabile *angelogii*. Dan Laurențiu este un poet al extincției și, dintre autorii de azi, este probabil poetul cu cei mai mulți îngeri. Tot ce se întîmplă în spațiul său poetic se întîmplă în amurg și cu participarea unui înger. Deschid la întîmplare cărțile :

„Dar iată și acest crepuscul
deschizîndu-se ca o rană
deasupra lumii...
.
Și acum amurgul
tîrîndu-se ca un rob la picioarele tale
.
Surîs de catifea în amurg
.

O te iubesc Ofelia iată amurgul

.....
în amurgul acesta dormi tu înfășurată
în toga albă a melancoliei

.....
o iată va cădea amurgul
zeii vor părăsi tăcuți
această lume

.....
Dimineața un palid amurg
al vieții mele pe imaculatul sarcofag“
.....

Mai puternică și mai diversă este *angelogia* decât *amurgologia* lui Dan Laurențiu. Tradiționaliștii interbelici de felul lui Voiculescu sugerau prin prezența îngerilor amestecul sacrului în viața obișnuită. Dan Laurențiu, mai puțin grav, îi vede întinși pe grătarele iadului, coborâți în desfrâu, alcoolizați, dar și în situații mai favorabile. În orice caz, curge multă imaginație poetică pentru a da de lucru acestor îngeri solitari (un amănunt : în *Imnuri către amurg*, *Zodia Leului* îngerii nu umblă în cete, sînt totdeauna solitari, la drept vorbind nu-i vorba decât de un singur înger). Uneori creatorul se identifică, am semnalat deja faptul, cu îngerul său, de cele mai multe ori îngerul are însă o identitate aparte. Iarna îngerii zboară la *joasă înălțime* și ocrotesc pe îndrăgostiți de indiscreția trecătorilor, într-o zi rea un înger negru taie calea poetului și-i șoptește aceste vorbe : „purificare / prin rău / mîntuire prin păcat“, altădată îngerul umblă singur pe străzi, iar poetul „cu o doamnă cernită“ ; într-un amurg de primăvară poetul se plimbă cu îngerul de mină și, din nou, luînd chipul poetului, îngerul plînge pe umărul unei femei sau rătăcește, întristat, într-un oraș care și-a pierdut splendoarea pentru că și-a pierdut iubirea... Și atîtea alte situații. Îngerul lui Dan Laurențiu, în orice caz, nu șomează. E pus mereu la munci grele, ca drăcușorul lui Stan Pățitul și semnificația lui e multiplă : e simbolul sacrului și, deci, al creatorului amestecat în concupiscenta existență, e în același timp el însuși un element de corupere, un agent al păcatului, ca în versurile citate mai înainte unde se face confortabila filozofie a mîntuirii prin păcat.

Lirica mitologizantă, serafică și acceptabil himerică a lui Dan Laurențiu, amenințată de manierism, dar ocrotită în bună

parte de o ironie cărturărească fină, iese uneori din sfera eroticului și îmbrățișează teme mai abstracte cum ar fi *durerea umană*, exprimată într-un limbaj mai agresiv :

„Cît de bătrînă ești durere umană
ți-a crescut părul alb
și asemenea unei cocote
ți-l mai pui încă pe vesele bigudiuri

mîna cu cele patru degete
ale pămîntului apei aerului și focului
îți astupă gura
iar tu o săruți cu sughițuri feroce

dar mai bine vă spun bună seara
în acest castel cu aurori boreale
voi asculta în solitudine cum trece viața
împreună cu memoria răului“.

MARIUS ROBESCU

Matur și bine orientat în tehnica lirismului modern încă de la primul volum (*Ninge la izvoare*, 1967), egal cu sine în culegerile ulterioare (*Viața și petrecerea*, 1969 ; *Clar și singurătate*, 1972 ; *Utopia ninsorii*, 1975), Marius Robescu își află, am impresia, tonul plin, original în *Spiritul însetat de real* (1978). Critica l-a numit un vitalist spiritualizat. Însă de la început se remarcă în poezie evitarea stărilor de frenezie, absența orgiacului, închiderea unghiului liric. Spiritul trăiește cu discreție în umbra marilor teme, o calmă luciditate domină versurile. Vitalitatea spiritului se verifică, atunci, în forța de a se stăpîni în fața spectacolului existenței. Vorbind în termenii lui Lovinescu, poetul își intelectualizează emoția, fără să ocolească însă faptele banale ale vieții, întâmplările de miercuri și de vineri. Există în poeme o sistematică dorință de a sfida imaginile de sărbătoare, „duminicalul“, grațiosul din lucruri. Poezia este fructul spiritului „consternat“ de terifiantul, imprecisul, insignifiantul din natură și dornic să umple golurile ce se deschid, amenințător, în afară și înăuntru. Când starea de grație coboară asupra spiritului și poetul aude glasul zeului, beatitudinea ia forma unei curioase înstrăinări de sine : poetul este „dat afară“ din propriile cuvinte și rătăcește, neputincios, printre lucrurile simple :

„Nici n-auzi potcoava zeului
cum se apropie
pe lespezi de marmoră ci numai deodată
glasul lui șoptindu-ți la ureche
umplîndu-te în întregime
robit ți-l uiți pe-al tău propriu
pieri dat afară din cuvintele tale

rămîn toate deoparte
neputincioase
și jalnic te biblîi printre faptele cele mai simple“

La începutul oricărui poem este o asemenea faptă simplă, căci *starea de poezie* începe (sugerează Marius Robescu) printr-o *stare de real*. Trebuie să citim aici o convingere și un orgoliu întors. Cînd mulți poeți tineri tind, de regulă, să conceptualizeze versul și să-l îndepărteze (după exemplul cunoscutului model) de tentația *poeziei leneșe*, Marius Robescu caută o formulă care evită, deopotrivă, și abstracțiunea inertă și confesiunea indiscretă. Versul stă la egală distanță de „calma creastă“ a gîndului răsfrînt, purificat și de orgia „cirezilor agreste“. Un lirism de cumpănă, ieșit dintr-o încordată, totuși nu spectaculoasă, *stare de veghe*. În poezie se aude nu lancea care trece vuitor spre țintă, ci ecoul ei, domolit, după oarecare timp. Petru Poantă descoperă o inteligență „depresiv-sceptică“ la Marius Robescu și un continuu efort de „agresare“ a limbajului... Scepticul-depresiv îmi pare, mai degrabă, un elegiac insuficient de abil pentru a-și masca adevărata sensibilitate. Cel puțin aceasta este impresia pe care o lasă primele poeme : un melancolic care aude vuietul norilor deasupra orașului și vede prin aerul subțiat cum se îmblînzește progresiv lumina toamnei ; un euforic stăpînit, rușinat de prea marea deschidere a simțurilor. Reflecția intervine după un moment de exaltare și potolește izvoarele efuziunii :

„Minunată poate fi,
dementă liniștea aceasta
minunat gîndul meu
închis în zale de sticlă“

Închis în zale de sticlă : o imagine ce spune ceva despre discursul liric al lui Marius Robescu. Gîndul (spiritul) încearcă să dea o ordine și un sens percepțiilor acute și tulburi. O *cumpănire*, o *ezitare* a spiritului și, la urmă, vălmășagul impresiilor sînt închise în zale de sticlă. Efect dublu : senzațiile pierd, prin această operație, ceva din energia inițială confuză, capătă o formă și, în același timp, o transparență. Elegia devine în acest fel reflexivă, purificată, de o răceală calculată. Poemul cel mai frumos și mai semnificativ din volumul de debut este *Toamna* : o melancolie impresionistă ce-și pierde treptat nota de mister,

o îndepărtare înceată de real, o golire progresivă a obiectelor de conținutul lor material pînă ce rămîne un simbol vag, un zvon de fluturi prin aer, un țipăt de pasăre plecată de mult :

„Lacul clar sub nori aburoși
o plecare de păsări pe direcția arborilor
tuna o pușcă din cînd în cînd
dar nici o pasăre nu cădea asurzită.
Ce țintă și-a ales, mă gîndeam,
cît de puține șanse-i rămîn vînătorului,
e ca și cum ai ținti într-un suflet
care umblă liber de propriul trup.
Zadarnic să tragi în țipătul păsărilor,
doar ele demult au plecat !
A rămas agățat de timpanele noastre
zvonul lor fluturat prin aer,
numai zvonul lor
incapabil să ne mai scape.“

În *Viața și petrecerea, Clar și singurătate...* viziunea poemelor este mai violentă, iar limbajul, despovărat de metaforă ca și pînă acum, încolțește mai agresiv ideea. Asta în contradicție cu oboseala, disperarea pe care le exprimă, la suprafață, poemul. Apar simbolurile neo-expresionismului, ușor mișcate și trase într-un spațiu cu mai multă lumină :

„Lîngă morile putrede
lumea suferea de un păianjen
lipit pe cerul gurii ei.
Unde viața unui rîu
sfîrșea în nașterea altuia
îngeri desfigurați de apă
pluteau la voia neștiinței.
Noaptea mirosea a lumînare albă
de ceară, sălcii amare
exultau a bunăvestire.
O, trupul întîmplării
cum să-l regăsesc
cînd fu dat hrană
animalului cu verde crustă,
ori împins cu piciorul
în șanțul de ape umbrite ?“

Totul indică, aici, un dezastru, o prăbușire a miturilor, o amortire a ființei elegiace și o creștere alarmantă a conștiinței care înregistrează acest proces. Cîteva imagini sînt remarcabile :

„Și zeii rid în pivnițele lumii
holbați de suferință

„Parcă trăiesc pe o enormă frunză
și sînt eu însumi viermele ceresc
îmi rod chiar malul care mă susține
în lăcomia mea divină

„Sînt jupuit pînă la spirit
ce simt acum numesc durere-mamă“

și ele sugerează o desfacere a ființei, o îmbolnăvire a lucrurilor, o teamă de forța obscură ce tulbură starea de contemplație. Se ivește, în acest univers cu pulsul încetinit, o *fiară* ce roade rădăcinile luminii și ale înțelegerii :

„Oboseala ca un munte de nisip
și toate lucrurile abia palpitînd
cu gîtul îndoit.
Colindă o fiară
își freacă botul de rădăcini
și surdă și oarbă nu înțelege“...

Spiritul se arată înspăimîntat și aspiră la o înghețare a diluviului pentru a face posibilă contemplația (*Muzica*). Originea acestei modificări rămîne nelămurită. Poetul ne spune doar că a fost dus de o *mare lumină* într-o *mare jale* și că tălpile lui s-au ros de atîta umblet. Pe ce căi și, încă o dată, din ce pricini ? În *Clar și singurătate* apar mai insistent somnul și visul, trecerea prin pădurile de sticlă, chemarea surdă a adîncurilor și voința de a rămîne în starea de veghe. Un splendid poem este *Narcis* :

„Am fost strigat ca să mă văd în ape.
Cu ochii mari spre ochii din adînc
m-am scufundat. Eram culcat pe pietre
însîngerat de glasul sirenelor și-abia
prin firul unei trestii respirînd...“

O imagine se repetă în aceste poeme ce trec înspăimîntate prin teritoriul visului, aceea pe care o folosea și Labiș în feerile lui neoromantice : înotarea cu ochii deschiși, traversarea cu privirea trează prin peisaje fumurii... Marius Robescu pune mereu un cerc de lumină în jurul obiectelor lirice, spiritul nu abandonează niciodată voința de a înțelege și de a stăpîni ceea ce se refuză înțelegerii :

„Privirea stă deschisă ca și cum
ar fi obstacol raza pentru pleoape,
vin îngeri cîntăreți și pleacă
rupînd cu dinții firele la harpe.

Frunze mărunte se depun pe sol,
se scutură din cer o bură
de coaste reci și degete de fier
neprețuite resturi din armură...“.

Coșmarul este încercuit, gîndul îl străbate „ca un frumos călăreț“, o lumină pîlpie la marginea neantului ; poetica misterului este înlocuită cu o poetică a clarității, a efortului de penetrație și a dorinței de liniște :

„Cerc de lumină împrejuru-ne, vii
animale cu botul în rugă,
liniștea roșie care urmează
după ucidere și după fugă

și noi ce privi-vom pedeapsa
nouă ce-n tîmplă ne bate
gîndul ca un frumos călăreț
vînzător a tot și a toate...“.

Marius Robescu se numește pe sine, într-un poem, o „sabie înlăcrimată“. Definiția este sugestivă pentru spiritul liric tăios și, totuși, profund elegiac, sentimental, iubitor de liniște și contemplație. Somnul nu este prielnic pentru el (și aici se desparte de neoexpresionismul generației sale), visul este prea adesea un coșmar. Poetul vrea cerul limpede și lucrurile care respiră calm :

„Eu sînt o sabie înlăcrimată
pînă la umeri coborît
în pămîntul roșu al toamnei.

Ochilor mei se-arată cerul
ca prin acoperișul ars al unei case.
Dați liniște simțirii o, nori îndepărtați,
aluat suav și răsuflare mai curată
decît a plantelor în nopți geroase ;
dați liniște simțirii voi suflețe ușoare
ce-n jurul meu vă strîngeți
precum o plasă rară !

O sabie înlăcrimată sînt; cel care m-a purtat
pe frunze roșii s-a culcat să moară.“

În acest sens trebuie să interpretăm, cred, simbolul din *Utopia ninsorii*, unde apare Pan și spiritul stă în genunchi „la raza amurgului“ și tot el în altă împrejurare contemplă universul „cu gura plină de fumul amurgului“. Deși poetul anunță că zace pînă și-n somn „ca jupuit de piele“ și că prin el universul își descarcă fulgerele oarbe, impresia generală pe care o lasă versurile este de potolire a spiritului de revoltă. Ființa aspiră spre împăcare și desăvîrșire, cum tot poetul zice :

„să mă desăvîrșesc, să mă împac
ființa să-mi transform în prevestire“

și, deși nu reușește integral, poemele arată mai multă liniște, spațiul meditației este mai întins și mai neted. Nici o grabă nu se simte în versurile ce vorbesc de pomul cu ramuri de întuneric din interiorul ființei :

„cea mai curată ființă e toamna
și cea mai pură îmbrățișare e aerul ;
păianjenul a murit, numai o picătură de ploaie
tremură acum în plasa singelui meu
de parcă oasele mi-ar fi frunze pe ramuri
simt cum se clatină bezna în ele...“.

Marius Robescu este un poet „simțualist“, cum se zicea în secolul trecut, cu o fantezie disciplinată. Gîndul transcendenței este tradus în notații vapoaze, cu ritmuri leneșe :

„Ființele evaporate-n spațiu
în ne-ființă încă plîng,
aud cum cade lacrima lor blindă
pe lacuri înghețate în amurg.

Împins ușor mă simt spre miazănoapte
cu trestii și cu limpede văzduh
pe parcă-am fost deodată coborît
în matca unde sufletele curg.

Ca noul adușmeș de vînt
în pace și fără de urmă
asemenea îmi pare că mă sting
scăldat de pierduta lor turmă.

De ele ca de-o undă mă ating,
pre ele le beau ca pe apă
uitare de-a pururi să n-am
bien que mon coeur, bien que mon âme..."

Uneori tema gravă este tratată în stilul ludic al lui Nichita Stănescu. Îngerul l-a părăsit și, într-o *Lamentație*, poetul sugerează jalea sufletului gol. Se simte însă în subtext plăcerea de a da o bună figurație acestui sentiment. Lipsește accentul de sfișiere a ființei pe care îl aflăm la poezii cu adevărat metafizici :

„Vai îngerul de mine s-a scîrbit
apă din palmă nu mai vrea să-mi bea,
în cîrcă greutatea nu-i mai simt
nici răsufierea dulce în ureche.
Ca pasărea lingă un cuib străin
în jurul meu din ce în ce mai rar
bate din aripi obosit iar ochii
îi sînt pustii de-naltele lumini.
Ce frică mi-e să nu se ofilească
în plîsul lui vestirea înțeleaptă
cînd peste ape nu-i mai sînt ostrovul,
cînd toamna mă înconjură cu spini !“

În *Spiritul însetat de real*, Marius Robescu îmi pare a fi mai ales un poet al neliniștii urbane, profund fără obstinația profundității și reflexiv atît cît este necesar pentru a nu transforma versul într-o fandosită dizertație (cum sînt atîtea). Trecerea printr-un cartier în demolare, vizita la un prieten în agonie, o plimbare solitară pe o alee cu pietriș pot stimula spiritul, în ciuda banalității lor, spre trei mari teme ale poeziei : moartea, destinul și singurătatea. Marius Robescu intră, cu ritmurile gîn-

dului încetinite, în interiorul acestor copleșitoare idei. Totul începe la el simplu, nefiresc de simplu :

„Intr-o seară din pricina oboselii
și a aerului închis din odaie te doare capul...”

„Cînd te trezești afară plouă mărunț
tu intri în baie îți cufunzi ochii în apă rece...” ;

„Mîncam mere dulci beam țuică tare și
priveam norii culcați pe spate...”

prin consemnarea fără grabă și fără nici o solemnitate a stării nu care precede poezia, ci a stării care ascunde starea de poezie ca pansamentul o rană. Totuși poezia nu vine de la sine, smulgerea invelişurilor cere un efort, o căutare de sine care, de multe ori, înseamnă și o lepădare de sine. Într-o frumoasă artă poetică (*Poezia*), Marius Robescu vorbește cu umilință franciscană de sentimentul de teamă ce însoțește aventura spiritului creator : a descoperi în întunericul vieții interioare ochiul de lumină al lirismului. Poezia nu este o *facere*, ci o descoperire de sine, uneori poezia nu este decît conștiința unui eșec. Remarcabilă expresia acestei sincerități în niște versuri care fug de orice strălucire formală. Sînt clare și precise ca niște lame de oțel, pătrunzînd fără ocoluri în inima ideii. Nu ocolesc expresia banală, dimpotrivă, o cultivă pentru că banalitatea este forma de existență a mitului. Ca sfîntul Francisc dar, poetul lasă porumbeii să-i ciugulească boabele din palmă gîndind că divinitatea (lirismul) se intrupează în fărîmele materiei umile :

„Pentru prefăcuți poezia e un cub de gheață
adică un obiect totuși solid
(deși pînă la urmă incert)
care dă fiori pe șira spinării

cu innăscută știință o pescuiesc ei
din paharul tulbure — exact ca un cleștișor
apoi o așază simplă și unică
pe farfurie în toată splendoarea

eu însă pentru ca s-o întîlnesc
trebuie să umblu cu mîinile oarbe
în cămara nădușită a singelui
neștiind dacă nu cumva o sugrum pe ntuneric
zi de zi mă uit ca un fotograf
prin mîneca hainei tatălui meu mort

unde roiesc de șapte ani furnicile
pîndînd să-i imprim pe suflet imaginea
plîngîndu-mi mie însumi de milă
uneori sînt silit s-o prind de urechi
ca pe un elev ascuns de teama pedepsei
sau ca pe o pradă

dar cruzimea și riscul nu mă rușinează
ci mă umplu cu un fel de dibăcie din dragoste
nu e de mirare : «i-aș fi croitorul
care și legat la ochi îi coase veșmintele !»

Există acum la Marius Robescu un sentiment stăruitor de durere sau, mai bine zis, o conștiință a durerii reținute, supra-vegheate, transformate nu într-o beatitudine (ca la poezii mistici), ci într-o stare de vigilență a ființei față de timp, istorie, față de agresiunile existenței. O teamă și un sentiment modest de vinovăție („Cu un fel de sentiment al pieirii / (din proprie vinovăție) / întipărit pe față după o noapte albă / spre dimineață mă rătăcisem...“) însoțesc pe poet prin trecerile lui prin cetate și, mai ales, în clipele în care ochiul se deschide spre agitata lume interioară. La Marius Robescu aceste teme (stări) nu ating niciodată starea de criză. Reflecția le temperează și viziunea suferinței nu atinge granițele coșmardescului. De altfel, imaginația poetului fabrică numai decît spațiul de purificare, orizontul recuperator. Este spațiul copilăriei, este lumea pierdută a inocenței. În toate actele de mare încordare apare pacificator și sublim copilul jucîndu-se cu un șirag de cristale. Dislocarea de vîrsta copilăriei este boala cea mai gravă de care suferă poetul, vinovat de creșterea, de maturizarea lui, scuturat din cînd în cînd de frigurile singurătății. Starea de *trezie* oboșește, luciditatea devine o altă boală mai crudă :

„Intr-o anumită noapte din luna octombrie
cu puțin înainte de revărsatul zorilor
boala de care sufăr se dezlănțuie într-un nou acces
în somn îmi intră rumoare de roți și de valuri
un violent cutremur al oaselor înlătură orice amintire
se dezghioacă din trupul meu actual copilul care am fost“.

Uneori versurile merg spre coincidențele bizare cultivate de colajele suprarealiste, altelei (*Șapte ani, Întîlnire cu cerbul*) capătă un aer nepotrivit inițiatic. Vocația lui (remarcabilă) este, s-a putut vedea, aceea de a da stărilor de existență noblețea unei veritabile tensiuni spirituale. În cele peste 300 de poeme

inedite incluse în volumul antologic din 1980 nu apare o înnoire a temelor și nici a stilului liric. Poate doar o ușoară notă de sarcasm atunci când poetul vorbește de mașinăria lumii moderne (care „păcăne greoi“) și o extindere a elementului erotic în spațiul poemului deschis, ca și până acum, spre real. Remarc o fabulă despre condiția poetului : înger căzut în serviciul înțepinderii de salubritate publică :

„Asupra mea cade o boare de primăvară
mai rea ca un blestem
ridicându-mi sufletul în nări și-n gitlej
s-a zis cu destinul de înger
pe care jurasem
nenumărate perfidii mărunte
(gîfîitul mieilor, cîntecul turturelei)
iarăși ochesc în carne nepăsarea
și fac să picure sînge dintr-o nouă simțire

aleluia
îngerii sînt animale fără miros
motiv pentru care
sînt folosiți cu succes la curățitul haznalelor,
treabă mai bună pentru ei nu există !“

Reveria coboară, aici și în alte poeme, cu mai mare decizie în existențial și, în ciuda tonului calm de la suprafața poemului, viziunea din interior este aspră. O radicalizare a spiritului poetic se poate prevedea. Un prim semn este pătrunderea obiectelor materiale în poem, invazia realului în spațiul imaginației. Chiar elegia se complică, primind fantasmemele pe care le vămuește o ironie rece, ca în acest *Sacré du printemps* :

„Afară de jur împrejur se țese bucuria mugurilor
un fel de rîs înfundat, o șoaptă febrilă dar nevinovată ;
abia în seară pot s-o ascult
odihnindu-mă
după ce toată ziua mi-au trecut prin auz
tînenuri lungi de cuvinte ;
spiriduși își freacă urechile de frig
petrecîndu-și stăpîna
care împarte vești despre dragoste
cu un candelabru și un codru de piine în mină ;
iat-o sub cupola verde, în întunericul tainic,
așteaptă să ațîpesc ca să-mi arunce vestea în sîn ;
ca pe o scoică dulce mă soarbe iarăși natura !“

ILEANA MĂLĂNCIOIU

Debutul Ileanei Mălăncioiu (*Pasărea tăiată*, 1967), într-un moment în care generația lui Nichita Stănescu, Sorescu, Blandiana... era în plină expansiune, n-a atras prea mult atenția criticii, deși merita. A recomandat-o, totuși, în termeni entuziaști poetul Eugen Jebeleanu într-un articol din *Contemporanul*, dar abia după al treilea sau al patrulea volum de poeme criticii de autoritate au început să se intereseze de ea. O explicație o putem găsi în chiar formula adesea bizară a poeziei : o poezie ce reabilitează epicul, fabulosul popular și fantasmale liricii romantice și simboliste într-o vreme în care poezia tânără românească face efortul de a-și găsi propriul limbaj. Spre același scop tinde, în fond, și Ileana Mălăncioiu, numai că, spre deosebire de colegii ei de generație care mizează pe modelul Blaga sau Barbu, ea merge în direcția Bacovia și, mai departe, spre confluența simbolismului cu romantismul. În prima carte sînt multe elemente din universul rural, tratate fără profetismul social al lui Ioan Alexandru și, în genere, fără exaltarea neoexpresioniștilor de sursă țărănească. Poemele au un simbul epic și încep (a observat just Al. Paleologu) prin relatarea unei împrejurări : „Mă-ndrept pe drumu-ntunecat anume“... „Caut cuiburi cu băieții prin scorburii“... „Stăm la rînd la moara dintre munți“... „Nu-mi amintesc decît că am intrat într-o pădure“..., însă poezia nu se folosește de faptele de viață decît în măsura în care pot facilita penetrația simbolurilor. În poemul care începe cu evocarea unui drum întunecat e vorba, bineînțeles, de drumul existenței și al artei. Pentru a-l sugera, Ileana Mălăncioiu imaginează o fabulă dezarmant de simplă, aproape coșbuciană de n-ar fi, în adînc, o notă mai gravă și obscură : poeta mîină doi boi tineri care șchioapătă, vrea să-i ocrotească dar nu poate, îi duce în cele din urmă la bătrînul potcovar, boii șchioapătă în continuare și rănile se vindecă mergînd... Nu-i nimic ieșit din comun aici și

simbolistica pare cu totul comună. În același fel sînt scrise și celelalte versuri. Copil fiind, poeta caută cu băieții de vîrsta ei cuiburi prin scorburi, află pui orbi, apoi vrea să-i pună la loc, dar nu mai nimerește copacul. Totul este simplu, liniar, cu o slabă undă de melancolie în glas :

„Mi-i pun în sîn o vreme și ocolesc grădina
Fără să știu de ce cu capu-n jos
Și cînd aș vrea din nou să-i pun la loc
Nu știu din care salcie i-am scos.

Nu pot să-i las în alta la-ntîmplare,
Mă tem de șerpi la fel ca mai demult
Și umblu peste tot cu ei în sîn
Și-au mai crescut și cîntă și-i ascult“.

Poezia este posibilă pentru că aceste întîmplări simple sugerează o experiență milenară și un spirit tînăr ce o observă și o re-trăiește cu o tensiune stăpînită. Faptele se deschid, apoi, fără multă literatură, spre o altă realitate care este numai a liricii. Teama de timpul încremenit, de iremediabilul din existență, modul personal de a gîndi și interpreta legendele, superstițiile și de a citi destinul în banalitatea vieții, de a amesteca, în fine, semnele realului cu semnele imaginarului, indică un spirit liric obsedat de marile simboluri. Cele mai reprezentative versuri pentru această fază epică mi se par acelea din *Pasărea tăiată* (poemul ce dă și titlul volumului) și *Cioica*. Întîiul aduce în prim plan, pe o cale mai ocolită (narativă), o temă ce va domina cărțile următoare ale Ileanei Mălăncioiu : tema morții. E vorba, deocamdată, de spaima copilului de a vedea cum sînt tăiate păsările în gospodăria țărănească și, într-un plan mai adînc al poemului, de revelația brutală a morții sub aceste forme nefilozofice :

„M-au ascuns bătrîni după obicei
Să nu uit de frica pasării tăiate
Și ascult prin ușa încuiată
Cum se tăvăleşte și se zbate.

Strîmb zăvorul șubrezit de vreme
Ca să uit ce-am auzit, să scap
De această zbatere în care
Trupul mai aleargă după cap.

.

Însă capul moare mai devreme
Ca și cum n-a fost tăiată bine
Și să nu se zbată trupul singur
Stau să treacă moartea-n el prin mine“.

Cioica este pasărea prevestitoare, intrată în poemele romanticilor, frecventă și în poezia populară. S-au scris balade pe tema ei. Ileana Mălăncioiu n-o sacralizează, n-o detestă, vede în ea doar mesagerul unui destin obscur. Versurile par făcute din birne negeluite, n-au compoziție în sens liric, n-au idei, sugerează doar o vagă presimțire a răului din existență :

„De două nopți aud cîntînd cioica
Și-aș vrea să dau cu pietre-n ea să fugă,
Dar am aflat că pasărea e sfîntă
Și nu se poate alunga cu pietre
Și nu se știe pentru cine cîntă.

.....
Nainte de-a se face zi adorm
Visînd păduri și drumuri neumbrate
Și-o ceață albă care mă desparte
De-aceste locuri unde vreau s-ajung
Și pasărea îmi cîntă mai departe.“

Către Ieronim (1970), *Inima reginei* (1971), poemele inedite din antologia *Poezii* (1973) și *Crini pentru domnișoara mireasă* (1973), publicate într-un răstimp de trei ani, fixează stilul poetic al Ileanei Mălăncioiu. Cîteva poeme continuă să nareze întîlnirea cu semnele unei realități oculte și amestecul legendelor în viața unei adolescente cu spiritul la pîndă : *Cîntecul cucului*, *Obicei*, *Ursul*, *Păsările cîmpului*... Piesa memorabilă a acestor false parabole lirice în care confesiunea rămîne în plan secund este *Ursul* : imagine a forței primitive, cu o discretă, totuși, implicație erotică :

„În iarba-naltă de pe munte, cu trupu-ncolăcit ca șerpii
Cînd ies de se-ncălzesc la soare și înlemnită de durere
Aștept să vină iarăși ursul, să se aplece peste mine
Și să rămînă-așa o vreme să mă miroasă în tăcere.

Să-mi lepăd forma femeiască de șarpe-ncolăcit la soare
Să afle ursul că se mișcă pământul pe care mă-ndrept
Ușor sub greutatea lui și tremurînd să se-ncovoie
Și să mă-ncolăcesc din nou, să gem tăcută și s-aștept.

Apoi să vină vindecarea, să ies din iarba tăvălită
Și să-mi mai simt o vreme trupul înfierbîntat de pașii grei
Iar ursul să se-ndepărteze călcînd încet peste pămînturi
De parc-ar merge mai departe pe umerii unei femei.“

Surprinde, aici și mai departe, puțina concentrație a versului, insistența pe care o pune poeta în a marca toate fazele unei imagini. O imensă pînză de păianjen și, la mijloc, mica vietate care fabrică firele diafane, astfel stă simbolul în poemul Ileanei Mălăncioiu. Unele simboluri rămîn, totuși, impene-trabile. Toată noaptea sună trîmbițele pentru a vesti întoar-cerea lui Aurelian împăratul, poeta vrea să-i pipăie coroana și veșmintele, dar nu-i decît un gol imens ce o cutremură. Cine este Aurelian împăratul și de ce-i lipsesc trei oase de la mînă ? De ce Aurelian însuși este doar *umbra aceluia care ?...*

Către Ieronim și celelalte cărți citate constituie un curios roman de iubire. „Via realitate corporală a iubirii evită expresia directă, de care se teme și o disprețuiește, preferînd proiecția într-un spațiu imaginar, creația de «personaje»“ — scrie Lucian Raicu. Procedul a mai fost utilizat în poezie : o detașare de subiect, o deturnare a confesiunii, o tipologie care să figureze mai multe atitudini posibile ale erosului... iată ce observăm în poemele sentimentale din secolul trecut. Ileana Mălăncioiu schimbă, totuși, ceva în această schemă abandonată — în esență — de lirismul modern, confesiv pînă la brutalitate : se implică în romanul de dragoste, devine naratorul și unul dintre personajele ce participă (în formele cele mai dramatice) la acțiune. Vocea ei se aude în primul rînd și, în orice caz, ea își asumă integral suferința. Cel mai nesigur în această stranie poveste de iubire este statutul lui Ieronim. Unele date par a indica o himeră, un strigoi, o plămuire a fanteziei negre într-o idilă romantică tîrzie. Dar sînt și semne că Ieronim are o corporalitate profană. Îl vedem, de exemplu dormind :

„Doarme Ieronim cu capul pe brațele mele
Și cu ochii deschiși, e tîrziu
Și mi-e frică să-i scot brațele de sub cap
Și e liniște și m-aplec către el

Ai un ochi de sticlă, Ieronim
E puțin mai albastru decît celălalt
Și puțin mai rotund și puțin mai adînc
Și are valuri în el ca icoanele vechi.

În centrul lui stă golul asemenea pupilei
Și pare-n urma plînsului și este
Atît de rece că încep să tremur :
Ieronim, mi-e frică, scoală-te Ieronim.“

Trupul lui Ieronim (citim în alt poem) luminează și prin el se văd oasele frînte, brațul drept este mai scurt cu un lat de mîină decît brațul stîng, tîmpla este strîmbă ca în icoanele vechi, lumina, trecută prin ochiul de sticlă albastră, se descompune în șapte culori... Portret fantastic la linia dintre straniu și macabru. O ciudată poezie a insolitului fuzionează și hrănește o puternică poezie a suferinței erotice. Iubirea este vegheată de frică, dorința întîmpină vrăji, în calea ei stă apa morților și în apa morților se scaldă Ieronim care, iarăși, pare a lua înfățișare de zmeu, dar este numai o părere, căci îl aflăm numaidecît bolnav nu se știe de ce și femeia îndrăgostită îi toarnă pe gît sînge de urs. Femeia, doborîtă de iubire și înfricoșată de destin, se culcă într-un pat înconjurat de stîlpi negri și o haită de animale îi dă roată. Alături veghează Ieronim :

„Și-abia atunci, nu știu cum s-a-ntîmplat, Ieronim
De mine te-ai apropiat atîta de sfișiat încît
Trupul tău din bucăți făcut abia învia
Ca apa vie sufletul se vedea cum le leagă
Și frică și rușine mi-a fost de moartea mea.

N-am murit, Ieronim, nici în noaptea aceasta
Dar am plîns cît o femeie și cît un bărbat la un loc,
O aripă de vrăbie este pleoapa mea dreaptă
Cineva îmi spune că bate de rău
Și frică mi-e de tot ce mă așteaptă.“

In *Inima reginei* apare și personajul Ierodeasa, apare și fiul lui Ieronim care, dacă înțeleg bine, se cheamă Natanael, dar s-ar putea ca Natanael să fie altcineva... Ierodeasa doarme pe un dîmb și rîul îi intră în ureche ca un șarpe, fiul lui Ieronim stă lipit de zid și privirea lui fulgeră... Se ivește și o nimfă ce se oprește în fața domnului Ieronim, prin cetate umblă șobolanii, iar în camera unde se roagă femeia îndrăgostită, bîntuită de negre presimțiri, intră o pasere cu bot de leu și picioare de copil... Decor încărcat de baladă romantică în variantă germană. Ecouri, negreșit, din lecturi și din mitologia populară. Cîntecul țîșnește mai liric, mai pur cînd sparge această complicată scenografie macabră și îmbrățișează o temă mai simplă. Asumarea integrală a suferinței, de pildă, identificarea cu obiectul erotic :

„Tu, Ieronim, ai pierit de cum m-ai atins
Ca o cîmpie casa mea era ;
Spre tine am fugit cît am putut,
Nu știam că sfișierea se ia.

Acum trupul meu ca și al tău este
Din bucăți făcut, șade-n frunzișul veșted,
În ceafă are ochiul pus din greșeală-acolo
Și în călcii rotundul creștet.

Tu, Ieronim, ai pierit din chiar acea clipă
În care m-ai atins, sfișiată sint
Și e noapte și abur de mort împrejur
Și de frică trebuie să cînt.“

sau veghea erotică, starea incertă de bucurie și spaimă, frigul existențial autentic ce trece prin aceste peisaje satanice :

„Pămîntul e ca de cutremur prins
Sînt singură cu adevărat
Ca un clopot de argint oasele tale
La miezul nopții bat.

O nimfă se apropie de mine
Mă rog încet și buimac
Un semn de trezire pe fruntea ta
Mă învață să tac.“

Apare în poeme un personaj nou către care se îndreaptă acum toate simbolurile. E regina moartă, aceea pe care a iubit-o Ieronim și căreia încearcă să i se substituie logodnica suferinței de acum. Și cum dusa regină nu poate reinvia, efortul logodnicei romantice este să-i semene cât mai mult. Ea acceptă chiar ideea morții pentru ca identificarea să fie deplină :

„Nu semăn eu, Natanael, cu iubita cea moartă,
Și nu am să semăn mai mult în curînd ?“

Căci eu ca și moartea, iubite, nu vin
Decît cu făptura mea rece și dură
Aceeși prăpastie-naltă cu păsări
Ne lasă un cîntec pe gură.“

Sînt versuri foarte frumoase, cu ușor timbru eminescian, neobișnuite în poezia de azi prin ritmurile grave și premoniții ca niște bătăi de clopot.

În *Crini pentru domnișoara mireasă* viziunea aceasta erotică, în care euforia este condiționată de jale, se lămurește într-o oarecare măsură. Am putea-o lămuri mai bine dacă am accepta următoarea modificare a mitului orfic: o tânără femeie iubește pe Orfeu, dar Orfeu nu poate uita pe Euridice și atunci femeia pregătită pentru jertfă coboară în locul lui Orfeu în infern pentru a împrumuta chipul pierdutei Euridice. În poemele stridente ca niște bocete ale Ileanei Mălăncioiu, Orfeu se cheamă Ieronim, Euridice este regina moartă, iar mesagera dintre cele două lumi este cea care se confesează, femeia tânără care a luat povara unei mari dureri în măsura în care s-a lăsat stăpînită de o coplesitoare iubire. Mai mult : ea cîntă în locul lui Orfeu, ea vrea să domolească fiarele neliniștii prin cîntec :

„Ci iată obrazul ei, bine lipit peste obrazul meu
Și ochiul meu rece peste ochiul ei cald
O singură vedere către apa
Rîului în care mă scald.“

Iată mîna mea ca mîna ei oprită
Din întinderea sa către tine,
De foarte departe iată-ne gîndul
Văzîndu-se cum vine

Încet și lin și egal cu sine
Fără răutate și fără durere
Ca o închipuire de pasăre
Peste tăcere.

Știu că trebuie să îți fie tare frică
De această pasăre fără oase ;
O, dacă aș mai putea smulge din ochiul tău
Penele ei frumoase.“

Unele simboluri vin direct din balada romantică (*hotarul* dintre moarte și viață, noapte și zi, *calul* — mesagerul dintre tărimuri...), poeta le regăndește și le dă o altă semnificație :

„Aici împușcăm albul cal de drum
Cu care am venit pînă acum,
Altfel în noaptea asta ni se ia
Sau ni-l omoară cineva sub șa.
În liniștea aproape împietrită
Ea-i strînge-n brațe coama răvășită
Și îl întrebă cum te-ai depărtat
De la hotarul unde te-a lăsat.
E cîmpul negru-nfierbîntat de botul
Care-n cădere aburește totul.“

E și o nuntă mistică, însă nunta seamănă cu o procesiune mortuară, mireasa plînge în carul plin de crini... Mirele poartă un buchet cu trei fire de crini, apoi mireasa plînge în grădina verde, iar calul alb iese de sub pămînt și caută pe mirele pierit :

„Iar mirele nu-i mirele cel sfînt
Ci visul calului de sub pămînt
Care-n adîncul pietrei îl învie
Și-l poartă către vechea cununie“.

Sînt cîteva obsesii în poezia Ileanei Mălăncioiu și un spațiu (un *peisaj*) liric pe care îl recunoaștem cu ușurință. Lîngă pasărea tăiată apare, bunăoară, mielul sacrificat, apoi boul agățat în cîrlige. Simboluri sacre, poeta le jeluie cum se cuvine. Se repetă, apoi, imaginea trupului destrămat, desmăduat. Semnul fragilității existenței noastre pămîntene, simbolul morții care crește odată cu trupul ? Moartea, oricum, pătrunde adînc în acest peisaj liric. Dar n-a trecut neobservat faptul că poemele jeluitoare au o mare energie, erosul străbate cu tărie zonele

morbidității și ale macabrului simbolist. Din misiunea ei imposibilă, femeia îndrăgostită de Orfeu se întoarce hotărâtă să ia totul de la capăt. Bocetul este mîndru, suferința bîntuită de atîtea stafii trece ca un sînge tînăr prin arterele unor vechi convenții poetice. Numai cînd devine prea acut demonstrativă și adună prea multe simboluri și prea multe semne misterioase, poezia își pierde fluiditatea și puterea de a semnifica (putem zice chiar : își pierde credibilitatea).

Ardere de tot, cartea în care spiritul poetic atinge deplina maturitate, nu modifică în esență temele, nici tonul în continuare elegiac, cu asprimi și, din loc în loc, discordanțe care abat fluxul liric și dau bocetului mîndru o notă de violență biblică. Imaginația poetei se hrănea, în poemele anterioare, cu strigoi romantici, acum ea coboară la întîmplări sacre și crude, lirismul căutînd simboluri mai violente, cum sînt acelea ale lui Cain și al Salomeei. Suferința erotică și-a depășit, cum zice chiar Ileana Mălăncioiu, *ținutul*, timpul devoră spațiul sau invers, important fiind acest sentiment de durere copleșitoare, de plîns general, profetic, exprimat într-un chip care evită de regulă cele două primejdii ce amenință lirismul feminin : excesul de cerebralitate și monotonia chiotului visceral.

Originalitatea poeziei Ileanei Mălăncioiu îmi pare a veni din modul în care plachează imaginarul (livrescul) pe o experiență existențială puternică. Imaginația scoate monștrii din cărți, existența interioară îi asumă și-i transformă în cele din urmă în expresiile unei drame personale. Drama pare a fi tot de ordin erotic (în versuri este mereu vorba de un *el* neînțelegător și de o iubire pe punctul de a se destrăma), dar drama se complică și se abstractizează pe măsură ce se exprimă. Poemele sînt, nici vorbă, profunde, elegia erotică agresează din ce în ce mai mult cosmosul, tinzînd spre simboluri fundamentale.

În fond, vocea care se exprimă în *Ardere de tot* este, ca în precedentele poeme, aceea a unui Orfeu care vrea să smulgă iubirea de sub puterea morților. Există în versuri un întreg scenariu cu plecări și întoarceri, coborîri în coridoare întunecate, la miez de noapte, pregătiri de a depăși *limita*, de a traversa un deșert, un gol imens. Drumul nu este ireversibil, abia ajuns la capătul deșertului, Orfeu trebuie să străbată din nou nisipurile pe care tocmai le părăsise. El se găsește în orice clipă la hotarul în care existența și imaginarul (cu obsesiile lui tenebroase) fuzionează. Sugestia mai profundă din aceste poeme dominate de imaginea golului bacovian este că suferința purifică. Trăită pînă la capăt (pînă la limita insuportabilului), du-

rerea eliberează și liniștește spiritul. Ultima metaforă din seria acestor poeme ce indică o frustrare și o neliniște este aceea a presimțirii *focului* („trebuie să fie în apropiere un foc“). Focul poate distruge, dar, prin ardere, poate să purifice. *Ardere de tot* devine, atunci, simbolul unei existențe care se consumă pentru o idee, voind, totuși, să ocrotească obiectul ei. Iubirea neîmplinită este și suferința, dar și posibilitatea ei de a trăi.

Toate poemele dau sugestia imposibilității de a ieși din cercul acestor neliniști existențiale : sufletul s-a lepădat de trup, capul s-a desprins de umeri, cuplul înaintează „încet către miezul nopții“, pământul a crescut între cei blestemați să-și caute bucuria iubirii într-o suferință atroce („vai cât pământ este acum între noi, iubite“), prăpastia s-a adâncit, *golul* s-a lărgit, cerul s-a golit și el, chipul se profilează pe oasele spălate de ploii, în fine, venele s-au rupt și „golul“ dintre ele mărește sentimentul deznădejdiei. Această obsesie este esențială la Ileana Mălăncioiu, poetă capabilă, totuși, să trăiască și în alt registru liric. În mijlocul deșertului de nisipuri se deschide ochiul unei oaze, în spațiul care devorează lucrurile câteva obiecte încep să capete consistență. Ca și ciinele încremenit în ger, dintr-un poem de o cruzime purificată, o ureche a poeziei se deschide spre lumina universului :

„Aer rarefiat din ce în ce mai rece
un ciine zace singur încremenit în ger
cu o ureche albă lipită de pământ și cealaltă deschisă
către cer

păstorul s-a îndepărtat demult
turmele și ele s-au dus
în tăcerea asta se aude
numai glasul mielului de sus

el face să se-mbrace în ceață albă munții
apoi înalță ceața și-o risipește-n vânt
dezvăluind mereu un ciine părăsit
zăcînd cu o ureche lipită de pământ.“

Foarte puternică și originală prin lipsă de artificiu este sugestia de asumare îndrjrită a suferinței :

„Cel pe care îl așteptam a venit
el este eu și sînt și mai singură
rupe-l puțin din tîmpla mea
ca să mai pot chema pe cineva

dar lasă-mi o urmă ca rana
sau ca golul din os
din care odată cu el mina ta
o parte din craniu mi-a scos

și să-mi păstrezi celulele acestea
ca bobul de cafea
de care gura unui inger
din cînd în cînd se atingea

știi c-am să vin cîndva tiptil tiptil
și-am să le-nghit la loc îndurerată
cum un nebun a înghițit odată
un creier de copil.“

Surprinde lipsa notei de teatralitate în niște poeme care trăiesc liric în vecinătatea atîtor simboluri demonice. Inteligența poetei este să trateze normal fantasticul și demoniacul, să adopte o mască și să facă astfel ca masca să exprime mai bine, mai sfișietor decît chipul propriu-zis, drama din adîncul ființei. Aproape toate temele din *Ardere de tot* au fost tratate și de alții, Ileana Mălăncioiu acceptă, am impresia, deliberat riscul acestei confruntări, introducînd în vechile tipare pulsația unei fantezii orgolioase și „rele“. Ca și spațiul din *Ultima amintire*, ea își devoră obiectele pe care le-a inventat, trăind, în acest timp, cu teama că procesul se poate împlini, că stingerea universului nu poate fi oprită :

„Spațiul devora toate lucrurile din el
priveam în tăcere în urma lor
spre locul acela unde nu se mai vede nimic
ca-n pîntecele unui animal incolor

care mistuie lumea și flămînzește
în chiar vremea în care mănîncă
totul pînă la ultima ființă vie
și pînă la ultima stîncă“

Cărțile ce urmează (*Peste zona interzisă*, 1979 ; *Sora mea dincolo*, 1980 ; *Linia vieții*, 1982) renunță în bună măsură la scenografia demoniac-simbolistă dinainte și atacă pe față tema morții și, în raport cu ea, tema fricii existențiale. Toate simbolurile livrești (Hamlet contemplînd craniul lui Yorick, Salomeea, Ofelia plutind pe apă, Iisus în grădina Ghetsimani,

Iona în pîntecul chitului...) indică o situație limită sau o prezență materială a morții. Peisajul din *Peste zona interzisă* este în întregime dominat de semnele disoluției și ale unei misterioase agresiuni. Cineva intră în odaie, pe întuneric, cu două mari cuțite lucitoare în mâini, un cal alb cu pielea tatuată cu cîntece de moarte poartă pe poetă peste zona interzisă și, de spaimă, îi cresc vertebrele ca niște aripi de os, altădată cea care se confesează se metamorfozează în fluture și, din greșeală, ajunge în fața mîncătorului de fluturi. Atîrnată de *marele fluture* ca de o parașută, se desparte de lume și trece pe deasupra unui gol fără sfîrșit, un animal fantastic o scoate din prăpastie și își înfige adînc colții în mantia ei albă, iar cea salvată strigă disperată :

„Oprește-te, salvatorul, strigam
oprește-te, ciine, înțelege odată
că nimic nu este mai înfricoșător
decît această moarte ratată“...

Aruncată în groapa cu lei; ca biblicul Daniel, fiarele refuză s-o sfișie. De ce ? Amenințarea este, poate, mai greu de suportat, teama este mai cumplită decît moartea :

„Mai marele fiarelor urlă
strîngîndu-și dinții
cînd prin pereții groși de lut
îmi strig înspăimîntată părinții

și pe tine, Darius-Împărat
rugîndu-te să te apropii
ca să poată fi dat la o parte
acoperișul gropii.

Smerită aștept sfișiată să fiu
dar leii se uită la mine tembel
nu putem, spun gurile lor înțeleștate
nu putem, tu ești Daniel.“

Un bărbat se scaldă în flăcări și se hrănește cu patru făpturi, iar făpturile îl duc în cele patru zări ca armăsarii din basm (*Revelație*). Parabolă obscură, sentiment stăruitor de dislocare, desfacere, pulverizare a ființei. Ca în poemele metafizice ale lui Blaga (fără ca Ileana Mălăncioiu să facă propriu-zis o poezie

metafizică) apele sînt otrăvite, tăcerile sînt hohotitoare și semnificative, iar pămîntul, ca la Bacovia, este putred :

„Nimic nu mai este imaculat
pete hidoase au umplut pămîntul
de pretutindeni mocnește noroiul
din toate părțile bate vîntul.

Acum aș putea să rid în neștire
acum aș putea chiar să scriu
cuvinte rotunde și aurite
ca pe capacul unui sicriu.“

Senzație, încă o dată, de forță și disperare. O frică fundamentală ce folosește un limbaj penetrant, violent. Parabolele Ileanei Mălăncioiu pun totdeauna ființa într-o situație fără ieșire. Numai poezia mai poate aduna fărîmele trupului și mai poate da un sens unei existențe din care neantul mușcă adînc. Este în poezie și un element de sarcasm, există o fină sensibilitate la grotesc, la tenebrosul și morbidul din viață. Privirea Ileanei Mălăncioiu descoperă ușor *golurile* din lucruri, inconsistența lumii, formele evanescente ale materiei. Există o direcție a imaginarului și ea indică, mereu, o *prăbușire* de materii dure, o *coborîre* a spiritului spre limita de jos a suportabilului. Ileana Mălăncioiu pune oarecare fervoare în a sugera această neîncetată cădere a structurilor, mistuire a ființei care vrea să înțeleagă cauzalitățile secrete ale unui proces ireversibil. Nu este indicată nici o cale de salvare. Poezia nu eliberează spiritul ce coboară în infernul materiei, nu-l purifică și nici nu promite să-l ferească de un rău și mai mare. Poezia este o cutezanță și o ispășire, atît. Nu-și asumă nici o izbîndă. Nu vrea să triumfe, nu profită de *căderile* pe care le însoțește. Un profit este, de bună seamă, dar unul care adulmecă răul din existență și presimte dezastrele. Obiectele cele mai sănătoase sînt roase în adînc de viermi, tragedia cea mai atroce este vegheată de farsă (*Pact*).

Farsa se retrage în *Sora mea dincolo*, rămînînd goală, neomenesc de aspră, tragedia. Puține note de grotesc : bolnavii care, după moartea vecinei de pat, își împart medicamentele și trag la sorți balonul de oxigen... În rest, istoria unei morți clinice fixate în mici scene realiste, uneori insuportabile prin adevărul lor. E o carte tulburătoare, unică prin tema și anvergura ei. Impresia generală este de alunecare în gol, iar tonalitatea versurilor este de prohod :

„Aștept cu spaimă să se întîmple ceva
dar ce se mai poate întîmpla cu adevărat
cînd am ajuns în punctul de unde se vede aieveau
mortul pe care smerită l-am sărutat.

Încremenite toate lucrurile par
dar eu alerg cît pot mai departe
uimită că nu le mai văd decît
dintr-o singură parte.

Căci ele aleargă în gol odată cu mine
și nimic nu mai poate să se întîmple cu adevărat
și numai eu mai sper să ajungă din urmă
mortul pe care smerită l-am sărutat.“

Un prohod însă în care jalea ia forme revendicative, accentele
durerii sînt înalte pînă la stridență. Vocea se plimbă, în chiar
același poem, pe întreg portativul durerii, marcînd, ici, resem-
narea în fața destinului, colo indignarea, mînia răutăcioasă,
hotărîrea de a asuma eșecul. Poezia macabruului și a nevrozei
simboliste este rescrisă în acest stil ambiguu de tăgăduință
și furie :

„Viermii își făcuseră datoria lor
oasele care s-au mai găsit erau curate
li se putea vedea forma desăvîrșită
și puteau să fie chiar sărutate.

Nimeni nu le-a mai plîns în ziua aceea
nimeni nu s-a gîndit să le mai sărute
au fost spălate și așezate în cutii
ca niște simple bijuterii.“

Viziunea se continuă în *Linia vieții*, dar într-o tonalitate
mai potolită. Tema (aceeași) este tratată cu mai mare liniște și
mai mult sarcasm. Astenia lui Bacovia și nevrozele lui Rollinat
sînt examinate din perspectiva mai largă a trecerii. Moartea
a devenit un element familiar, fantomele ei urcă noaptea cu
liftul, calcă încet pe covor și beau cafeaua rămasă în cana de
lut. Rămîne neatinsă, nestinsă frica. În ea se instalează ființa
și în liniștea ei se odihnește spiritul :

„Singurul sentiment omenesc era frica
Și tocmai atunci devenisem sentimentali
Adică ne strîngeam mai des la un loc
Și repetam ca niște papagali

Același lucru făcut anume ca să sfișie
Liniștea noastră rivnită întruna
La care ne gîndeam tot mai des pe măsură ce dispărea
Odată pentru totdeauna.

Se vorbea despre vremuri mai bune
Dar eu nu mai puteam nici măcar să vorbesc
Și în tăcerea-n care așteptam
Frica rămăsese singurul sentiment omenesc.“

Poemele au, acum, un accent social mai direct, parabolele sînt mai străvezii, fabulele au redus enorm epicul. Cărțile au fost jucate, nu mai este nici o iluzie, ființa trăiește din speranțele ratate. Dalila, răbdătoare, așteaptă să crească părul lui Samson pentru a lua totul de la capăt. Materia putrezește și poeta o contemplă fără spaimă :

„Plouă într-un sat de munte uitat de lume
Copacii mai putrezi se rup
Prin ploaie trece o femeie bătrînă
Cu hainele ude lipite de trup.

Nu mai știe pe unde s-apuce
Drumul e putred de noroaie
Doar trupul uscat de femeie de munte
Nu pare să fi putrezit în ploaie.

A ajuns la o casă veche
A urcat treptele, a-nceput să dispară
Printr-o fereastră putredă pătrunde înăuntru
Tot ce e putred afară.“

Totul este dinainte știut, aranjat, vîndut, Ana a fost uitată de Manole în ziduri, un sentiment de zădărnicie și de neîncredere în filozofia zădărnicii sugerează poemele de acum :

„Urechea muzicală nu e totul
Mai e și muzica, domnilor, strigam
Chiar în vreme ce pasărea măiastră
Cădea de pe ram“.

dar și de imensă oboseală a spiritului pîndit din toate părțile,
hrănit prea mult cu dezastre :

„Ziua are trupul despicat în două
Numai jumătate mai e vie
O lumină fantastică a-nvăluit
Tot ce a fost să fie.

Despre morți numai bine
Îngîn cu capul pe spate
În iarba proaspăt cosită
Dar despre cei morți pe jumătate ?

Nu mai știu ce-aș putea să zic
E cald, e o zi toridă
Să se decidă și ei, mă gîndesc
E timpul să se decidă.“

Un poem este dedicat lui Marin Preda, altul lui Emil Botta, mării dispăruți, un al treilea, intitulat *Acord final*, începe cu versul „Voi muri și nu voi ști absolut nimic despre moartea mea“... O încercare de a cunoaște totul, de a asuma totul, de a trăi pînă la capăt partea rea, absurdă (cu toate acestea nu mai puțin reală, omenească) a existenței. E o poezie cu o mare miză existențială și pîndită de monotonie dacă talentul nu este suficient de inventiv pentru a desface subiectul în nuanțe și a însuflă tablourile dezolării. Ce este neobișnuit în poezia Ileanei Mălăncioiu este înverșunarea cu care ea îmbrățișează răul existențial, voința de a mistui suferința și de a se lăsa mistuită de o suferință care este în primul rînd a materiei ce gîndește. Cînd părăsește această temă, scrie enigmatice și sugestive parabole lirice, cu înțelesuri multiple, cum este aceea despre gravitație :

„Gravitația dispăruse de multă vreme
Lucrurile cădeau din ce în ce mai sus
Oamenii ajunși pe alte orbite
Strigau cît puteau ce aveau de spus.

Cei rămași pe loc se țineau fiecare
De cîte un copac foarte gros
Și-n liniștea în care așteptau
Totul era cu capul în jos.

Dacă s-ar fi putut aduna într-o piață
Dacă și-ar fi dat cineva foc
Poate că unul dintre cei desprinși de ai lor
Ar fi reușit să cadă la loc

Pe pământul de care s-a-ndepărtat
Odată cu neobișnuita rotație
Și poate că s-ar fi ajuns din nou
La gravitație.

Și toate căderile ar fi fost în jos
Și toate înălțările ar fi venit de la sine
Dar nimeni n-avea curaj să se mai desprindă
De copacul de care se ține.“

Ileana Mălăncioiu este una din vocile cele mai originale ale
poeziei de azi.

GHEORGHE AZAP

Un nume ce trebuie reținut în poezia de azi este acela al lui Gheorghe Azap, autor pînă acum a cinci volume de versuri (*Maria*, 1975 ; *Bocceluța cu plăpînde*, 1977 ; *Roxana, Roxana, Roxana*, 1978 ; *Cîntece ștregărești*, 1981 ; *Cuibușorul nostru de nicicînd*, 1982). Din pricini pe care nu le cunosc, el a debutat, ca Leonid Dimov și Emil Brumaru, mult mai tîrziu (la 30 de ani !) decît colegii săi de generație, intrați (unii dintre ei) în manualele școlare, contestați, invidiați, imitați de cei ce vin după ei în literatură. Gheorghe Azap este un lup singuratic ră-tăcit între *promoții* și *grupuri literare*, poezia — dacă citesc bine versurile sale — este pentru el un mod de existență. Și, pentru ca existența să devină suportabilă, poezia recurge la ironie. Gheorghe Azap este, prin urmare, un *ironist*, mai trist și mai profund decît alții. Trăiește la Ticvaniul Mic, un sat bănățean, în condițiuni — înțeleg din scrisorile sale — extrem de dificile. Scrie cu precădere despre iubire, și unele note de sentimentalitate teatrală trimit la Minulescu și, în genere, la poeții erotici bufoni și jălalnici. Primul volum (*Maria*) — cu subtitlul : „O caterincă zbuciumată“, se bizuie pe un imagism delirant, posibil în poezie prin ironia inteligentă : „ursoaica irosirii“, „ciucurii iubirii“, „vecernia ninsorii“, „ibrișinul ierbii“, horbotul nepăsării“, „căpușa insomniei“, „caverna eșecului meu crud“, „buldogii vinovăției“, „giubeaua codrilor de toamnă“ etc.

Acest poet sentimental, cu bune lecturi din suprarealiști, ascunde însă un fond tragic, unele versuri amintesc de Bacovia și dau senzația teroarei de timp :

„Ce mohorîță lună ; de parcă n-ar fi luna
Cernit îmbrobodită-n zăbrance de corbi ;
Și tu-mi lipsești iubito ; la fel ca-ntotdeauna ;
Și tu pustietate, hidranții mi-i absorbi.

Imperceptibil, timpul, tumoarea și-o prelinge,
Pe ulița tristeții, în care stau silhii ;
Se scurge zîna verii, rotundă ca o minge ;
Parapitecul toamnei se cațără-n gutui.“

Bocceluța cu plăpînde, al doilea volum, este cel mai bun : stratul ironiei se subțiază, un viu sentiment al refuzului, al limitei trece prin versurile „pilate“ cu răbdare, cu o voită, bătrînească plăcere. De aici aerul voluntar anacronic al poeziei, tăietura demodată a versului în ciuda metaforei în continuare brutal concrete : „cobra timpului“, „grilajul spaimei“, „ciorba disperării“, „arcanul insomniei“, „fiara neîmplinirii“ (care „mîrîie în spate“), „cotoii resemnării“ etc. Metafora nu distruge însă muzicalitatea și sinceritatea poeziei. Versurile reprezintă, în fond, jurnalul unui insomniac care percepe cu simțurile mărite bătăile unui timp astenic, uneori delirant, alteori încetinit, agonizant. O parafrază după Bacovia (*Ninge*), cu multe imagini aiuritoare, șmecherești, nu poate ascunde senzația insuportabilă de singurătate în mijlocul unei naturi putrezite :

„Ninge urît ; ninge maro ; ninge scalen.
Din nou calic, sînt și silhii, și iar mi-e rău.
Beau și fumez, pînă devin, eterogen
Ca un poet, fără de trup, de la Bacău.

Ninge posac, și diletant, ninge murdar.
Satu-i pustiu, somnul s-a dus, focul s-a stins.
Oile plîng ; crugu-i obscur ; lupii apar ;
Iarna de-acum, face hibridi, cu dinadins.

Ninge căznit ; ninge jegos ; fulgi jerpeliți.
Nu mai cunosc — nu mai produc — nici un chiolhan.
Dreptu-i al tău, dragoste-n veci, să mă eviți :
Pînă la brîu, pînă la gît, pînă-n tavan.

Ninge mahmur ; ninge-n zig-zag ; ninge străin ;
Tîmplele dor ; ochii-i destup ; inima-i grea.
Încă puțin ! Încă puțin ! Încă puțin :
Sper să rezist, pînă-ncolțești, IARBĂ A MEA !“

După o cunoscută definiție, ironiștii sînt în poezie niște sentimentali mascați. Gheorghe Azap nu-și poartă masca pînă la capătul poemului. Hazul trece repede spre durere și comentariul livresc spre comunicarea directă, sinceră pînă la dezolare.

Cum spune chiar el în strofele liminare dintr-un poem programatic :

„În fond sînt trist, fiindcă fac haz prin antiteză.
Mi se dilată-n suflet o ciutură cu jale ;
Așa că-n sihăstria nocivă și obeză
Îmi pun sub ochii veștezi minciuni fenomenale.

Cu propria-mi știință, iluzia mă-nșeală
Eu însumi că particip la mascarada care
Ursita devastată mi-o face tot mai goală,
Stîrbindu-mi sub ciubote nisipuri mișcătoare.“

Frumusețea acestor versuri vine nu numai din inteligența disimulării, dar și din desfacerea ei de convențiile literare sub ochii cititorului, într-o confesiune tulburătoare. Dincolo de grațiile umorului, bănuim neliniștile unui spirit poetic conștient pînă la suferință de condiția lui de existență. *Cîntecele* sînt numai pe jumătate *ștregărești*. Partea lor de tristețe se simte numaidecît. Sînt poeme erotice în linia Miron Radu Paraschivescu, cu un vocabular golănesc (*mandea, lovele, firlifus*), luat din vorbirea colorată a străzii sau inventat de poet prin combinarea cuvintelor obișnuite. Stilul este acela al romanței, cu deosebirea că pasiunea devine aici obiect de batjocură fină. Azap se ia în ris, desacralizează iubirea și, în genere, coboară miturile mari ale poeziei. Apariția luceafărului, moment solemn pentru spiritul romantic, este pentru ironistul modern un prilej de meditație sarcastică. Sau momentul așteptării, starea aceea nedefinită, angoasantă de veghe pe care Grigore Alexandrescu o socotea divină. Orice, în fond, poate fi întors spre glumă, problema este dacă gluma, trecînd prin rîul poeziei, reușește să fie mai mult decît o glumă bună, bine versificată : să exprime, de pildă, mișcarea îndrăzneată a fanteziei, starea unei sensibilități rușinate de propria suferință... Citez, aproape la întîmplare, un poem construit pe motivul așteptării, cu un motto din Apollinaire :

„De data asta-î ca și ieri
Și ca de-a pururea-n deșert :
Deci te aștept din răputeri,
Străpuns de un arcaș expert.

Prin galantarul nopții cînd
Răsar luceferi în aspic,
Eu, punctual în primul rînd,
Te-aștept și nu pretind nimic...

Părîndu-mi cel puțin un veac
De cînd cu miere mi-ai suris,
Eu te aștept și mă prefac
Întreg de-a binelea că îs.

Te-aștept în lavă și-n omăt,
Ca samuraiul nimănu,
De ochii tăi să mă îmbăt :
Stîrnind un chiloman căprui.

Cucernic, te aștept captiv
În mreaja dorului baroc.
Să îți presar un pandantiv
Pe umerii de pipidoc.

Te-aștept și astăzi, limitrof
Cu viitorul meu oranj :
Să-ți chiui lîngă malacof
Și să-ți mai fac nițel deranj.“

și ce se observă ? Că poetul amestecă miturile livrești cu miturile cîntecului de mahala, că limbajul este cu premeditare strident („chiloman căprui“, „pipidoc“), că, în fine, o oarecare notă de vulgaritate intră în rețeta acestei false romante. Trec mai departe și dau peste situațiile obișnuite ale discursului erotic : invocația, mînia, jurămîntul, dezamăgirea... Gheorghe Azap le tratează în felul său, născocind mereu metafore minimalizante. Oferă, de exemplu, ca obiect simbolic, un „mofț preferat“ sau o „trotinetă cu atas“ și cere, în stilul unei prefăcute umilințe, un *pistrui pișicher*, simbol degradat al glorioasei suvițe de păr :

Scandalagiu și pișicher,
Să jubilez în cinstea lui,
Vărsîndu-mi fluturii de fier.

Coboară-mi-te val-vîrtej,
Doar cu aripa-n zag-zig,
Și lasă-ți minijupul bej
Pe scaunul meu de pipirig.“

N-aș putea spune că toate cîntecele șmecherești ale lui Azap plac. Prea multă isteție strică în poeme. Ironia nu trebuie să

distrugă candoarea necesară în orice confesiune. Când autorul zice, într-o falsă baladă (*Și totuși vreau să-ți fiu util*) :

„De-acuma tu, puicuța mea
Cînd vrei merindea să-ți conservi :
Așează-n mine telemea
Căci port aisberguri între nervi“

observăm deîndată că voita vulgaritate a imaginilor e fără haz, umorul nu salvează mediocritatea violenței. Promisiunea, din același poem, că el, suspinătorul, este un individ „descuiat“ și că în ființa lui amoretată nimic nu „scîrție din țîțini“ — nu este deloc încurajatoare estetic. Trag de aici concluzia că un veritabil poet fantezist nu bagatelizează obiectul liric sau, în orice caz, nu aceasta trebuie să fie intenția lui : poetul autentic ironist nu este cel care face poante în marginea marilor mituri lirice, ci acela care știe să le spele, printr-un rîs inteligent, de rugina timpului și de praful prejudecăților noastre. Atenție, deci, la ușurința de a lua peste picior modelele, arhetipurile poeziei...

Gheorghe Azap echilibrează la ciclul *D-aici, inimă albastră* tonul și lasă să pătrundă mai liber și mai pregnant în poem o undă de elegie. Verva ironică este mai scăzută, suferința ajunge la suprafața versurilor. O simplă, imperceptibilă mișcare a modelului romantic (eminescian) și iese un cîntec erotic tulburător în care spiritul cu adevărat neliniștit își taie drum prin iarmarocul frazelor sprintene :

„Se-ncuie toamna-n brumă, stingîndu-se mîhnită,
Și vîntul către stihă dă semne de vacarm,
Doar linxul insomniei, amabil, mă invită :
Pe eșafodul nopții : cu mine să mă sfarm.

Înfiptă în fereastră, etanș ca o ventuză,
Îmi întărită luna iluziile seci,
Părînd, cînd lumea doarme, că strașnic o amuză
Cum sîngele îmi țipă-n cel mai sihastru checi.

Așijderi, adorato, viața mea întreagă
Îmi surpă-n vitregie stindardul hărțuit ;
Și parcă nici-un mugur verbal nu prinde vlagă,
Să-ți rugăciuni tixite cu doruri, mai trimit.

Și nici nu am tărie destulă a îți cere,
În iarmarocul spaimei, uitării să mă vinzi,
Măcar acum când Timpul mă-mpinge spre unghere,
Să-mi scormonesc ruina amară din oglinzi.

De-au fost erori în mine și n-ai luat în seamă :
Aș vrea numai crezare să-mi dai că nu le-am vrut !!!
Mă socoteam, probabil, arhanghel de aramă,
Ca să-mi înfrunt ursita și panica de lut. (...)

Curînd o altă iarnă în sat o să-mi pogoare ;
Și-am să te văz de-a pururi în visul meu prelung
Cum, tristă, te înfășuri în propria-ți candoare,
Martirizată-n gîndul că nu te mai ajung“.

Aici și în alte poeme, Gheorghe Azap — „cel mai necăjit
holtei al secolului douăzeci“ — poartă la rever frumoasa floare
a suferinței erotice.

UN NOU PACT CU REALUL

MIRCEA DINESCU

Mircea Dinescu debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de înger rural rătăcit în romantica orășenească. *Invocație nimănu* (1971) și, doi ani mai târziu, *Elegii de când eram mai tânăr* l-au impus numaidecît în atenția generală. Surprindeau tonul direct și sincer al limbajului, tristețea și impertinența juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiția confesiunii și a ceea ce se numește *poezie de inimă*. Poeții din generația lui Mircea Dinescu, veniți după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare și abstractizare a limbajului. Autorul *Invocației nimănu* merge în sens contrar : reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginația lirică spre social și comentează, în stil când grav, când aluziv și sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferință și provocare, sînt elegiace, străbătute de o neliniște de origină necunoscută și, în același timp, sînt cum nu se poate mai dezinvolve în imagismul lor turbulent.

Poetul care trece așa de repede și cu atîta convingere de la frenezia senzorială la jălania sfîșietoare vine din cîmpia munteană, încă adolescent, decis să ia lumea în primire, să cunoască și să-și asume totul. O veritabilă explozie rimbaldiană se observă în versurile ce se reped năvalnic spre lucruri. O mare poftă de existență și, totuși, o persistentă teamă de a ieși din adolescență :

„Mi-e milă, mamă, parcă aș vrea o amîinare
căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,
din cînd în cînd îmi umblă prin trup un dor mai mare
și m-aș lăsa cu mierea copilăriei uns.

Dar cine-mi pune, mamă, sămînță rea în oase
sau ghimpi de îndrăzneală pe sîngele meu lin,
aici sălbăticia uitării mă miroase
și cu femei prin scorburi beau dulcele venin.“

Poetul nu ezită totuși prea mult, soarbe repede din dulcele venin și, mîndru și prefăcut, scrie o romanță în stil trubaduresc în care promite să bea lapte din sfîrcuri de cometă și să rostogolească fecioare. Unele versuri sînt incongruente, cu involuntare ermetisme gramaticale. Impresia generală este însă tulburătoare, poezia trece impetuos prin aceste laude juvenile :

„Sînt tînăr, Doamnă, tînăr cu spatele frumos
și vreau drept hrană lapte din sfîrcuri de cometă,
să-mi crească ceru-n suflet și stelele în os
și să dezmint zăpada pierdută în piruetă.

Sînt tînăr, Doamnă, încă aripile mă țin
chiar de ating pămîntul pe-aproape cu genunchii,
această putrezire mă-mbată ca uñ vin
căci simt curgînd printr-însa bunicile și unchii.

Sînt tînăr, Doamnă, tînăr de-aceea nu te cred,
oricît mi-ai spune, timpul nu își ascute gheara
deși arcașii ceții spre mine își reped
săgețile vestirii, sînt tînăr. Bună seara !“

Îndrăznelile imagistice, animismul amintesc de Esenin, candoarea și vitalitatea adolescenței sînt în tradiția lui Labiș. Mircea Dinescu își găsește repede stilul poetic și-și construiește o biografie imaginară care-i permite să acopere un mare spațiu existențial. E ingerul păcătos robit de vin și de femei, e Sisif care ridică din plictiseală bolovanul, dar și adolescentul ce cîntă din flautul bucuriei și vrea să călărească pe toți caii destinului. Lirismul este muzical, elegiac, grațios (Lucian Raicu vorbește de „harul mozartian“), de o remarcabilă finețe în a sugera stările imprecise de spaimă de existență și dorință aprigă de cuprindere a universului. Totul se amestecă, mireasma orei și somnolența culorilor în amiază :

„Albastrul adormea în zi
ca o pisică sălbatecă, — gesturile tale
poate că totuși îl vor îmblîzni
la poarta lumii vegetale.

O, Daphne, dă-mi din cînd în cînd
o ramură a-nțelegerii depline,
cînd stau la rădăcina ta plîngînd
sub smalțul de pe vasele eline.“

iar în cîmpul imaginarului lumea arată ca în prima oră după
apocalips :

„Și staulul primește la iesle un pian,
magii colindă steaua prin pulpele femeii,
din plictiseală urcă Sisif un bolovan
și păcălește nu știu a cîta oară zeii,

o limbă de zăpadă vorbește-n vară stins
în stelele știute oficiază vinul,
un șarpe leagă roua edenului încins —
cînd azvîrlim cu pietre și călărim destinul.“

Nu-i o tehnică poetică la mijloc (greu de imaginat la un autor de
20 de ani), cît voința de a strica jocurile făcute ale poeziei, de a
supune prin fantezie lucrurile și de a le sili să primească alianțe
noi. Alianțele au darul de a scandaliza : mai sus magii colindă
steaua pe pulpele femeii, mai încolo destinul *ridică biserici în
femei, iar dangăt de lapte zvîrle clopotnița din fițe...* însă spiri-
tul nostru n-ajunge să se indigneze prea mult pentru că deodată
tonul se schimbă, universul răscolit de asemenea metamorfoze
teribile se domolește. Se aude atunci un cîntec învăluitoare, de o
superbă puritate. E plînsul ființei în fața necunoscutului din
univers, e melancolia spiritului tînăr care se caută pe sine :

„Să nu-mi topești cu răsufierea
zăpada oaselor subțiri,
dacă ți-e dor de lumînarea
singelui meu, să nu respiri.

Taie din soare o felie
în ceașul lucrurilor vagi,
mănușa de melancolie
a sufletului să mi-o tragi.

Și vei zări sublimul vierme,
poate cuvîntul străveziu,
șesîndu-mi umbra între perne
pururi datornic, mortul viu.“

Rîsul dă adesea în plîns și sub atîtea ingenioase scamatorii verbale se simte singurătatea destinului. Dinescu, venit dintr-o Slobozie semi-rurală, convoacă mîinji, luntrea, căruța, hățurile și alte elemente pentru a sugera iremediabila melancolie. Spectacolul fugii în doi este admirabil :

„Este-n noi o spaimă care ne doboară
bate vînt din lucruri poate dinadins,
sufletu-i o luntre spre odinioară
carnea dulce vislă, ochiul necuprins.

Rupți din soare-s mîinji, fi așteaptă hățul,
gloria căruței — glorie pe roți,
ochelari de piele mărginind ospățul
fără ca privirea să-nflorească-n părți.

Noi vom umple caii gata de plecare
adunați în plasa ierburilor vechi,
steaua cea aleasă poate fi oricare —
în singurătate alergăm perechi.“

Elegii de cînd eram mai tînăr și cele 9 sonete rătăcite, reproduse în volumul antologic *Teroarea bunului simț* (1980) nu schimbă nici teme, nici stilul. Unele versuri au totuși un caracter mai acut aforistic :

„Nu sînt decît lentila prăfuită
prin care timpul a privit rîzînd“

.....
„oh, poezia este o moarte în plus“...

.....
„Și gloria-i o moarte mai devreme“...

La drept vorbind, Mircea Dinescu nu-și inventează teme, nici acum, nici mai tîrziu. Poetul nu face decît să se povestească pe sine. Ce mare temă filozofică este în acest fermecător poem ? :

„Aș vrea să fiu o clipă Rafael
retras în plîns ca melcu-n osuare
cu sîngele în cer precum o boare
prin care trece îngerul rebel.

Înstrăinat de liniști cine-i cel
ce pieptăna cu lira colți de fiare

și piatra o făcea să dea în floare
sărac încît se-avea numai pe el
cînd a căzut ca un lărgit inel
din degetul destinului cel mare.“

Nici una care să poată fi trasă într-un concept și să fie analizată în amănunțime. Poezia nu este dincolo de cuvinte, dar nici — propriu-zis — în cuvinte. Poezia stă în aproximarea ideii de destin pregătit pentru durere. Poetul este, în figurația lui Mircea Dinescu, îngerul rebel ce piaptănă cu lira colții fiarelor, cu alte vorbe poetul este Orfeu retras ca melcul în cochilia plînsului. Plînsul lui (aflăm în alt poem) îngreuiază norii, iar jelui-torul a ieșit de-a dreptul din „obscenul pîntec al candorii“. El este de-a pururi cel ce pierde, cel care naufragiază, îngerul jum-lit de toți de pene, copilul aruncat într-un rai *plin de găl-bează* (teribilă imagine) :

„Eu n-am pornit cu scîndura pe mare
și totuși am de naufragii parte,
sînt mai sărac acuma cu o moarte
dar mai bogat am fost vreodată oare ?
La ceruri amăgît c-un vîrf de rază
ca peștele vrăjit de roșul vierme
copil săltat din neaua unei perne
ajung în rai bătrîn plin de gălbează,
ci totul e o preasfințită lene
și oasele îmi ning de-atîta jale“

Se simte în versuri șovăiala condeiului, confesiunea este difuză, unele imagini sînt impure din pricina obscurității lor, discursul liric arată o mare nerăbdare și doboară ușor cuvintele. E nerăbdarea poeziei tinere de a cuprinde propozițiile mari și de a da un sens unei neliniști fără nume.

În *Proprietarul de poduri* (1976) tonul liric începe să se radicalizeze. Poetul, ieșit din lunga adolescență, descoperă contrastele existenței. Spiritul elegiac devine agresiv și sarcasmul stăruie în poemul ce tînde să-și asume, cu mare aplomb, sarcina de a judeca lumea. Judecata este aspră, iar tehnica poemului este aceea a graficii expresioniste : culorile sînt incendiare, desenul trage spre grotesc. Bacovia și, într-o oarecare măsură (și numai sub latură formală), suprarealiștii intră în orizontul liric al tînărului poet. Deprinderea de a pune totul în metaforă îi

vine, poate, de la aceștia din urmă. În *Cîntec de inimă albastră* jelania insinuantă din poezia lui Miron Radu Paraschivescu și Geo Dumitrescu este pusă pe o notă mai suavă, *of-ul* și *ah-ul* se diafanizează, iubirea pare a fi o boală de înger fără căpătii :

„Mai știi cum te strigam pe-atunci
«icoană cu picioare lungi»

veneai pe rîu sau rîu erai
curgeai în mine pînă-n rai

cu limba prea schimbată-n bici
vinam pe coapse iepuri mici

coseam prin pulpe fin mieriu
erai mireasmă eram viu

Dar of of of desîș de ochi
acum de mine trag trei popi

carnea-mi miroase de pe-acum
a scîndurică de salcîm

pe cînd mînzește muști din cai
mie țărîna-mi spune hai

mie ulcica-mi zice blid
iubire — măr rostogolit.“

„Ingerul“ se afundă prin cîrciumi și atunci se aud cîntece goliardice (*Baladă amurgitului*) triste și spășite, nu într-atît însă să nu se simtă în ele plăcerea spiritului de a petrece cu heruvimii de gît. *Ingerul* este și la Mircea Dinescu simbolul poetului, și întreg volumul *Proprietarul de poduri* este dominat de faptele lui scandaloase. El este bolnav de exoduri, adoarme pe cîmp și macii îl pipăie cu oarecare obscenitate sau stă pe sub poduri și plînge, în piață, printre mașini. Din penele lui de azur se *ingrașă pernele* și, înspăimîntat de automatizarea vieții, *ingerul* zboară spre un cer gol, pentru a reveni să ruginească într-un cimitir de mașini.

Toate aceste nevinovate peregrinări de tînăr iubitor de viața naturală și înfricoșat de civilizația uniformizatoare încep să aibă un sens, să definească o poziție față de obiectele proliferante. Muntean cu simțul gratuității și al ironiei, Mircea Dinescu pune inconformismului său o limită și, prin violența imaginii insolite, diminuează forța negației, nu însă și pe aceea a poeziei care

iese mai pură, mai detașată din șirul acestor juvenile plângeri. În fantezia, când încrunțată, când fermecată a acestui *proprietar de poduri* se petrec, totuși, fapte teribile : un „dumnezeu lichid“ urlă-n mașini, Maria își vinde pruncul în biserici, iar *înțeleptul* (alt mit al poeziei lui Dinescu) umblă „cu un căluș de trandafiri“ în gură. Cu ideea morții miturilor în față, imaginația lui se dezlănțuie, ca într-o bună parte din poezia modernă de altfel. Inedit la Mircea Dinescu este modul voit impertinent de a vorbi de simboluri mari în termeni de boemă bucureșteană. Limbajul are farmec, cu condiția ca el să nu devină o manieră de a trata lucrurile grave din univers. A vorbi de zeii de pe cutiile de conserve sau de „plictisiții din paradis“ care scuipă deasupra noastră, înseamnă — în sensul adevărat al poeziei, de altfel — a sugera o deplorabilă prozaizare a vieții, o pierdere a simțului sacru într-o lume coșmardescă. Aici, *icoana* (mitul) „umblă pe șenile“, răsufierea iubitei miroase a benzină, Pan își plimbă „buze de sânge pe conductele reci“, iar Iisus se fotografiază cu o vedetă de cinema.

La dispoziția dumneavoastră (1979) trage, cu și mai mare decizie, „realitatea pe piept ca o cămașă“. Este o poezie acut socială și, împreună cu *Proprietarul de poduri* și *Democrația naturii*, formează un ciclu. Tema lui ar fi, în rezumat, poezia și lumea secolului XX. O lume a violenței și o lume a obiectelor proliferante. Poetul a depășit, cu chiu cu vai, treizeci de ani, adolescența (timpul și spațiul lui securizant) se află, departe, în spate. În față se află o lume în care „un glonț se face mai auzit decât o carte“, iar meseria poetului „e la fel de rentabilă ca o vînătoare de bizoni“. Adică : „rozi ciolane de fluturi“, iar poza ta „e așezată în cușca unui tigru înfometat“... Mai înainte, Mircea Dinescu făcea o poezie a vârstei, acum scrie o poezie în care ființa și vârstele ei sînt condiționate de marile mecanisme (istoria). Imaginii rimbaldiene a tînărului care, tulburînd *simțurile*, schimbă *sensurile* poeziei, îi ia locul alta, severă, intratabilă. Acea a unui Robespierre care dă secolul în care trăiește în judecată. Judecată, se înțelege, de poet : imaginația fabrică monștri pe care să-i doboare printr-o ironie din ce în ce mai amară :

„proprietarul de inger e mîncat de proprietarul de sondă
făranul mulge capra îndrăcită a civilizației
bătrînii miopi nimeresc în tablouri
iarba e scoasă la licitație
păunii sînt interziși pentru indecență
zilele ca niște vite se umflă de retorica măcelarilor

pielea leului sperie un copil dar nu izgonește
musca guralivă
cei ce suflă-n trompetele nimicului
consumă aerul strigătului meu
și nu mă mai mîngîie ironia spînzuratului
care scoate limba la Dumnezeu“

Poemele sînt zgîriate cu unghia pe ziduri murdare, ca în *Flori de mucigai*. Lipsește metafizica, lipsește sentimentul de taină sacră. Poetul trăiește într-o lume în care „Dumnezeu își trăsese pălăria peste urechi“ și se hrănește cu eșecuri :

„dulce naivitate
să crezi că poezia poate face lumea mai bună
ca și cum azvîrlind o bucată de zahăr
în cușca tigrlui,

.....
Și fiindcă visul nu-i decît copilul din flori
al realității,
amintește-ți de șahul absurd
în care nebunul muta satele
sacrificînd mai întîi caii,
și-o mie de inși s-au grăbit să-i laude jocul“

Poezia se instalează în coșmarul realului, e irascibilă și se învelește (dacă de veselie poate fi vorba) luînd în răs_păr simbolurile ei sfinte ; de reținut aceste variațiuni pe o temă rilkeiană :

„Ce-o să ne facem Doamne cîntatu-i tot mai scump
tot mai puțini eretici și visători pe drumuri
lanuri de cruci dau buzna în lanuri de porumb
nu scîncete ci iată din pruncii orbi ies fumuri,

.....
tot ce e viu pe cîmpuri în mine-i otrăvit
și focurile toamnei parcă-s un roi de bube
femeia-mi pune-n coaste răceală de cuțit
prieteni-mi dau soare coclit și scos din hrube,

ies nevăstuici pe dealuri cu glasul de surori
și-n roșia secară mă naște maica iarăși
schilod și gîngav parcă și într-un cheag de flori
cu șoarecii cei repezi și gaițele tovarăș“

În *Democrația naturii* (1981) tonul poeziei este mai agresiv și mai sarcastic decît oriunde, *pactul* cu realul stipulează o clauză

foarte bizară : o radicală revoltă împotriva realului. Este tipica stare a revoltatului existențialist exprimată printr-o paradoxală dialectică : a proteja realul înseamnă a-l ține într-o continuă stare de provocare. Spiritul, ca să rămână pur, trebuie să se revolte chiar și împotriva revoltei. Este ceea ce sugerează Mircea Dinescu într-un dur *Discurs împotriva revoltei*, plin de o sfi-dătoare agresivitate :

„Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pământ
neproductivă și isterică
noaptea se strecura cu mine sub plapumă
ziua mă electrocuta pe cîmp,
dați-mi voi un pepene de care să mă sprijin
dați-mi un tren în mișcare să mă pot rezema
fiindcă fără rușine mi se face foame pe rug
și-n locul șirei spinării am o cartușieră-ncărcată
hau hau o fac eu pe cîinele și pe vînătorul
și chiar pe băștinașul hăituit în mlaștini,
nu mă mai iubesc deci voi îmbătrîni
și Dumnezeu e-un buzunar care nu se mai termină
și singurătatea fabrică la nesfîrșit
aceiași sinucigași amatori
vreau să mă nasc și maică-mea-mi spune că s-a plictisit
vreau să plîng și se oferă unii să plîngă mai cu talent,
dați-mi voi un pepene de care să mă sprijin
dați-mi un tren în mișcare să mă pot rezema.“

Farmecul acestei poezii lipsite (în chip premeditat) de farmec vine din implicarea totală a biografiei în poem, din duritatea confesiunii. Cititorului său, poetul nu se mai înfățișează cu obișnuitele mijloace de incantație. Nici poezia, nici el însuși ca imagine a poeziei. Tinărul frumos și himeric, *geniul* din epoca romantică, a devenit un individ irascibil, isterizat de „zeii tranzistorizați“, alungat din pustiuri de gîlgîitul sondelor, hărțuit pînă și în spațiul de reclusiune al creației. Un fel de Rimbaud „oficial și limfatic“. O demitizare brutală s-a produs și, culmea, poetul modern n-are deloc nostalgia grandorii de odinioară, nu crede nici un moment în posibilitatea de a reveni la superbia geniului detașat de contingent. El rămîne fidel *pactului* cu realitatea care îl agresează și-l alungă mereu spre zonele tulburi în care categoriile se amestecă și se corup reciproc. Purul și obsce-nul stau împreună într-o foarte prosperă corespondență :

„Ca rinocerul care-atacă trenul
încerc să trec de treizeci de ani
dar îngerul meu purul și obscenul
s-a prăbușit lovit de bolovani

fiindcă a fost zărit plutind pe arii
de un țăran lucrat de viziuni
și-acum îl țin sub bîta lor pîndarii
să-l stoarcă de mirare și minuni :

„o hi lăcusta care-mpunge orzul
sau fluturele îngrășat cu pai
sau pasărea cum o arată torsul
sau viespea albă ce ucide cai

că d-aia parcă s-a rărit porumbul
și laptele s-a subțiat în vaci
că umblă gîza asta grea ca plumbul
și paște catifeaua prin copaci

țineți-o bine ca să-i dăm cu prafuri
otrăvitoare și chemați țigani...“
Aud roind în jurul meu tarafuri
și-ncerc să trec de treizeci de ani.“

Poetul nu se menajează, nu menajează nici pe alții, refuză
orice fel de profetism, orice solemnitate a plîngerii :

„Unii de-abia așteaptă să mă vadă plutind
ca Ofelia cu o coroniță de ziare pe cap,
dar oboșiți de-atîta imaginație
intră-n biografia mea gravi ca-n rezervația leprei
gata să delimiteze zonele albe și să strige :
pericol de contaminare
virus muzical
bacterii purtătoare de lacrimi
ciine cu efect întîrziat

.....
tatăl lui în depoul de locomotive miroase pe-ascuns levănțica
mama lui cară lăzi și surzește treptat (presupunem că nu vrea s-audă)
sora educatoare la o școală de debili mntali se simte liberă liberă
despre frate nu se știe nimic ceea ce-i cu mult mult mai grav
existența acestei familii îl predispune la îngăduință
dar are un fel special de a-și iubi țara care neliniștește
și nu putem să-i scoatem pămîntul dulce din gură
fără să se surpe bisericile din ținutul natal.“

Versul este lipsit (voit lipsit) de strălucire formală, versul caută bizarul, incongruentul din realitate, caută banalitatea în care s-a instalat răul, obscenul. Căutarea *a-poeticului* este, evident, un început de retorică, însă Mircea Dinescu manifestă dinainte o vădită indispoziție față de fatalitatea de a cădea într-o nouă retorică. Nu vrea *poezie* despre real, în sensul curent al termenului : înălțare, sublimare, purificare a realului. Vrea o *poezie* care să cuprindă și să exprime esența realului sau mai bine zis adevărul din inima realului. Direct, cât mai în grabă, fără multă filozofie, fără obișnuitul stil esopic. Stilul sarcastic care este aproape general în poemele lui Mircea Dinescu este stilul implicării în negație, în grotesc, în tragedie, stilul prin excelență al provocării. Ironia spală și îndepărtează, sarcasmul apropie și distruge. La Mircea Dinescu sarcasmul ia forma unui alert stil al insolenței :

„Un fost amic
care s-a dovedit turnător talentat
după ce-a fabricat trei copii cu ajutorul unei femei
măritînd-o c-un dentist ce emigra în America
(frumoasă afacere, good bye good bye !)
s-a-nșurubat și mai bine în pămîntul natal
și-a fabricat miere cu ajutorul unor albine
pe care le-a reclamat la poliție
fiindcă mîncau polen din plantele întoarse spre Occident,
apoi a fabricat cîțiva prieteni
mai ușor de manevrat decît stupii
randament continuu iarna și vara
cîte-o viperă galbenă strecurată-n manșetă
cînd îți întindea mîna,
foarte convingător
cînd îți detectă — un pui de cancer în paloarea obrazului — o certitudine
în zvonul că te-nșeală iubita
cînd îți vindea — o lampă care de fapt era a lui Ilici —
un șifonier fără uși prin care orice femeie te putea părăsi.

Pină la urmă i-am spus : fii te rog bun
și fabrică-mi din tine un dușman adevărat...
Și Doamne cît de bine i-a reușit.“

Uneori stilul devine parabolic (*Deratizarea, Evadatul*) sau recurge la elemente de umor absurd. O *elegie* (a) *biciclistului* pare o parodie dadaistă :

„numai eu mai curtez biciclete
numai eu pedalez pe femei“

o simplă, ingenioasă parodie de n-ar fi versul care sugerează
ceea ce se ascunde sub aceste trăznite notații persiflante :

„și-alungat ca un ciine pe diguri“...

Unele asocieri bizare : „Dumnezeu în conductă“, „cîntă sticleții ca Dumnezeu în balon“, „ies călugărașii sucului gastric la cerșit“, „îmi depun lingourile de aur ale vezicii“ etc. —, învelesc ochiul și contrariază simțul nostru liric. Însă acest tînăr și, îndrăznesc să spun, mare poet român n-ar fi el însuși dacă n-ar lăsa să se exprime în toată libertatea „îngerul [...] purul și obscenul“ din el. Există la Mircea Dinescu o argheziană iubire de mucegaiurile limbajului, o nerăbdătoare voință de a cuprinde totul și de a face din poezie o confesiune totală. Așa se face că în poemele acestea — încă juvenile prin fundamentala, frumoasa lor impaciență — trufia și spaima, îngăduința și cruzimea, revolta și intoleranța la revoltă se caută, se cheamă și se suportă :

„Ferește-mă Doamne de cei ce-mi vor binele
de băieți simpatici
dispuși oricînd la o turnătorie voioasă
de preotul cu magnetofon sub sutană
de plapuma sub care nu poți intra fără să dai bună seara
de dictatorii incurcați în strunele harfei
de cei supărați pe propriile lor popoare
acum cînd se-apropie iarna
și n-avem nici ziduri înalte
nici giște pe Capitoliu
doar mari provizii.“

O revenire la mijloacele tradiționale ale poeziei se observă în *Exil pe o boabă de piper* (1983), o plachetă cu 35 de poeme muzicale, de un profetism — în registrul lor grav, de adîncime — amenințător. Tragicul este diminuat într-o oarecare măsură de limbajul în continuare lejer și colorat, „bășcălios“, foarte inventiv. Dintre figurile retoricii literare, cea mai răspîdită pare a fi la Mircea Dinescu *zeugma* (coordonare între cuvinte care au semne diferite). Poemul „Un inventar în lumea a patra“ este o

zeugmă dezvoltată : un discurs al relațiilor imposibile, un paradis al nunților infernale ; totul este pe dos, vechiului mit al armoniei naturale i-a luat loc mitul combinațiunii în deriziune. Unde sfîrșesc tragicul, sublimul, unde încep grotescul, ridicolul în această lume de semne răsturnate ? :

„O coajă de pepene navigînd prin bosforul furnicilor
un ziar care-și pierde memoria
un cartof în șosete firave
o conservă ruginînd sub plînsul copilului
un cuțit excomunicat între ceapă și Papă
o trompetă îmbătrînind la gura canalului
un pantof cu vedere spre mare
o sticlă golită de sens
o lămîie isterică...
Mai oferă-mi o șansă tu Columb al gunoaielor,
Cititor în gîndaci,
la refacerea lumii
fii tu martor senin
că cele de sus nu-s totuna cu :
o lămîie o sticlă un pantof o trompetă
un cuțit o conservă un cartof un ziar
și o coajă de pepene.“

Mircea Dinescu redevine, cum zice Valeriu Cristea, „poet al Poeziei“ (*România literară*, 11 VIII 1983), însă poezia își păstrează sensul ei demitizant, aluziv, provocator (o provocare de o rară violență a realului) printr-o veritabilă tehnică a absurdului. Iată *vaca* îndemnată să pască clapele pianului :

„Îndrăznește tu și-mpinge vaca
în pian să pască pe furiș
clapele cu limba ei săraca
sirmele cu foșnet de frunziș.

Să vedem atunci ce-o să mai facă
pianistul veșted și cam spîn
cînd o să-și apropie de vacă
mîinile cu vag miros de fin“.

sau acest fals pastel în care genurile se întrepătrund, iar lucrurile intră într-o viziune întoarsă a lumii :

„Seara se-ncheagă-n arbori ca singele de vită
și jos la masa noastră de parcă nici n-am fi
nebulul se aruncă pe lampă s-o înghită
să i se facă poate în măruntaie zi.

La vin scăzut sub ceața cu foșnet de veșminte
(în bilciul toamnei îngerii s-au dezbrăcat ades)
o s-auzim cum trece căruța cu morminte
cînd munții au pe limbă un gust ciudat de șes.

Scădem și noi și marea intră-n ghioc mărunță
biserici pe sub mina calicilor se trag
fieru-i mîncat de apă ca văduva de-o nuntă
sarea se-ngreuiază în trupul celui drag

Poetul clasic sugera stabilitatea și chiar stereotipia vieții. Poetul modern caută paradoxurile, absurdul din existență. În universul modern miturile cad și decad, iar ființele și lucrurile merg adesea cu capul în jos. Poetul privește cu prefăcută inocență acest derizoriu apocalips în care Sfarmă-Piatră și Strîmbă-Lemne au devenit arhitecți titrați. Poemele lui Dinescu nu fac decît să redefinească, în tonuri umorești și elegiace, condiția creatorului. Îl aflăm turnînd vinul în lampă și fumîndu-și îngerașul :

„Aiurit sub razele lunii pipăram și eu lebedele
turnam vinul în lampă
îmi fumam îngerașul
pe cînd trupele-n cîmp se scăldau în victorii
și soldații cărau chiar orașul în ranițe.

Mai tirziu aducîndu-mi la picioare ofrandă
mari bucăți din mormîntu-mi de aur
am tăcut să nu-i sperie confuzia gloriei
precum tusea din trestii
precum vinul din lampă“,

bolnav de faruri la porțile Balcanilor, salutînd Europa din vaporul acostat la țarm, *frate geamăn cu buclucul, umflat de raze și strivit de rufe*, cîntînd dintr-un flaut bolnav de tignafes, vegheat de un zeu *distrat și-mbolnăvit de semne*, chefuitor în zi de post, încolțit de obiecte mici, încălzit la un *foc astenic*, punînd la cale fabuloase atentate într-o provincie dezolantă :

„Dați-mi mie pe mână un ziar de provincie
și-o baracă de scînduri cu o firmă soioasă
și-n trei zile orașele vor duhni a vanilie
și a porturi deschise“

exilat, în fine, pe o boabă de piper, într-un loc din care a fugit Dumnezeu. Imaginație numai pe jumătate comică, sensul ei grav nu scapă la lectură. Mircea Dinescu pune mai multe învelișuri în fabulele lui, mișcîndu-se cu ușurință între mai multe atitudini lirice. Poemul își păstrează, chiar în aceste condiții, fondul de inocență și gravitate și sugerează sensul acela profund al ființei ultragiutate, voința de puritate :

„Cine sînt Doamne inspectorii ăștia de scutece
ăștia cununăți cu ușile interzise
gata să-mi confunde copilăria cu o fabrică
și plapuma cu gara de nord ? !
Cum răsucesc ei puțin cheița parabolei
și fiul risipitor se întoarce în brațele poliției
cum știu ei să respire
încît mie să mi se stingă lampa
cînd fluxul depune nebunii pe țarm
iar beduinului îi cîntă conducta
și strigă să-i dansăm din buric.“

Prea mult sarcasm în poezie obosește. Mircea Dinescu schimbă, la timp, stilul comunicării. Redevine atunci îngerul întristat, fragil, pierdut într-un spațiu imaginar pîndit de moarte și servit de „chelnerul cenușii“.

Vorbînd despre poezie, am vorbit într-o oarecare măsură și despre omul care a scris-o. Este atît de implicat în versurile acestea de juvenilă minie și intoleranță încît a face abstracție de el nu este recomandabil. Un posibil portret : Mircea Dinescu, un tînăr abia trecut de 30 de ani, este un poet fără complexe, ironic, irascibil și intolerant într-un ceas al zilei, elegiac și sentimental în altul. Te poate, din această cauză, exaspera, dar te poate și ușor cîștiga de partea poeziei sale. Știe că are talent și nu face efortul de a-și ascunde vanitatea. Nu cunoaște nuanța mai subtilă de modestie a vanității pe care o cunosc din belșug și-o cultivă literații de profesie. Mircea Dinescu este poet — nimic mai mult, dar nici mai puțin (parafrarez o propoziție celebră) — și unii confrați, îmi dau seama, nu-l simpatizează și vor

să-l vadă plutind — cum scrie autorul — ca Ofelia cu o coro-
niță de ziare pe cap... Firea lui nestăpinită îl face vulnerabil în
fața adversarilor lui, spirite potolite, metodice, cu multă știință
și răbdare în astfel de situații. Dar s-ar putea ca spiritul nerăb-
dător al poeziei să învingă, în timp, și cei care îl contestă să fie
într-o zi arătați cu degetul.

ROMANCIERI ȘI NUVELIȘTI

ION BĂIEȘU

Într-un gen în care s-au încercat mulți și unde, de un secol, strălucește modelul mare al lui I. L. Caragiale, Ion Băieșu are toate însușirile necesare pentru a reuși : fantezie comică, pasiune de moralist, capacitate de a trăi pe mai multe registre afective, simț al oralității și, mai ales, acea ușurință de a inventa subiecte simple din observarea vieții comune. Omul însuși este interesant și prin hazul și inteligența lui colorată și-a câștigat multe simpatii în viața publică. Cronicar sportiv și corespondent sentimental (a ținut ani în șir rubrica „De la om la om“ în *Scinteia Tineretului*), el este citit și apreciat în mediile cele mai variate.

S-a născut la 2 ian. 1933 într-un sat buzoian (Băiești, comuna Aldeni) format din 50 de case și izolat de lume. Familia era numeroasă și tatăl se ocupa, între altele, cu vânătoarea *. Scriitorul pretinde că la nașterea lui, într-o zi friguroasă de ianuarie, tatăl era dus după iepuri și mama, pentru a-l feri de fumul insuportabil din casă, scoate afară pruncul abia venit pe lume. Doi frați, unul de șase ani, altul de cinci, muriseră cu câțva timp înainte în urma unei pneumonii galopante. Pe o zăpadă de noembrie, ei se dăduseră cu sania desculți și peste trei zile fuseseră îngropați în același coșciug. În 1940, tânărul Ion Mihalache (numele adevărat al lui Ion Băieșu) intră la școala primară și urmează primele trei clase în condiții ca acelea descrise în literatură de Creangă și Zaharia Stancu. „Întrucit eram încălțat în tîrlci, iar pe drum erau niște noroaie teribile, mă ducea și mă aducea la școală unchiul Saie, în cercă“. Clasa a patra o termină într-un sat vecin, Poponeți, la cinci kilometri depărtare. În 1944 vrea să dea examen de admitere la liceul „Hasdeu“ din Buzău, dar este respins la vizita medicală pe motiv că este

* rețin aceste informații dintr-o scrisoare pe care mi-a adresat-o autorul.

mic și slab. Medicul i-ar fi zis : „du-te acasă, mănincă bine, îngrășă-te și vino la anul ; altfel o să mori“. Întors acasă, i se încredințează paza oilor. Mama îi dă pe furiș cîte un ou, însă frații și surorile descoperă abuzul și-l pedepsesc pe profitor. Ca să șteargă urmele infracțiunii, băiatul mic și slab îngroapă cojile de ou în pămînt. În toamna lui 1944, preotul din Poponeți, popa Dumitru, zis Ciomag, îl trimite să dea examen de admitere la Liceul Comercial din Buzău. Reușește și, timp de șapte ani, stă într-un internat cu șobolani și gândaci. Specialitatea casei, în materie gastronomică, era „mîncarea de prune afumate“ în care — zice prozatorul îngroșînd lucrurile — pluteau viermi înspăimîntători. În timpul vacanțelor, elevul își reia profesiunea de păstor. Termină liceul în 1951 și tatăl îi găsește numaidecît un post de contabil la o cooperativă sătească. Tînărul economist, de ani 18, se îndrăgostise între timp de fata învățătorului și tatăl, mereu preocupat de soarta familiei, precunizează o căsătorie profitabilă. Fata nu este deloc frumoasă, are chiar un picior mai scurt. Intervine din nou popa Ciomag care-i atrage atenția că la Canalul Dunărea-Marea Neagră salariile sînt mai mari. Economistul se hotărăște de îndată să meargă pe șantier, însă, nenorocire!, n-are hainele trebuitoare. Întreaga familie se mobilizează. Mama sacrifică niște ștergare din lada de zestre și-i face două cămăși și două izmene cu cusături naționale, fratele mai mare îi dă o haină, tatăl un pantalon, un unchi cedează o pereche de pantofi. Echipat astfel și purtînd o solidă valiză de lemn, viitorul reporter se duce la gara din Buzău unde, — aici intervine iarăși destinul ! — întîlneste cîțiva colegi de școală care plecau spre București pentru a da examenul de admitere la facultate. Unul dintre ei, fost coleg de bancă, l-ar fi provocat cu aceste vorbe : „Cum, mă Miha-lache, tu care ai fost cel mai deștept din clasă, te duci pe canal, iar eu, care sînt un tîmpit de nota șase, plec la București ? Hai cu noi !“

Provocarea prinde și iată-l pe tînărul provincial descinzînd în gara de nord, amețit de atîta lume, speriat de necunoscut. Se rătăcește de colegi și, prin ce miracol nu se știe, ajunge la Facultatea de drept. Aici e luat în primire de un tînăr inimos care-l duce la sediul organizației U.T.M., îi cercetează actele și-l înscrie numaidecît la examenul de admitere. În ziua examenului descoperă că fusese înscris nu la Drept, ci la Filozofie. Dă, totuși, examenul și, stupoare !, reușește al doilea. „E clar — zice el satisfăcut — nu mă mai duc pe canal, ai de-acasă n-au decît să crape de foame, mă fac filozof“. Banii se terminaseră însă și,

ca să facă rost de alții, proaspătul candidat în filozofie se gîndește să se adreseze unui ziar. Exista un precedent. Publicase în *Viața Buzăului* (1951) două strofe pe care luase 42 de lei. „Ia să scriu eu încă o poezie, își zice el, poate scot banii de tren“... „Să scrie, dar despre ce ? Tocmai se sărbătorea I. L. Caragiale și, fără a sta mult pe gînduri, buzoianul dedică patru strofe evenimentului. Se duce cu ele la redacția *Scînteii Tineretului*, dar este refuzat. Nu se descurajează și merge la revista *Albina*, aflată la 50 de metri distanță. Aici este întîmpinat de redactorul Băbeanu care, ascultîndu-i păsul, îi recomandă Școala de literatură „M. Eminescu“. Acolo poate primi casă, masă și foaie de drum C.F.R., indiferent de rezultatul examenului... Poetul acceptă sfatul și fuge spre clădirea de pe Șoseaua Kiseleff. Curtea școlii era plină de viitori scriitori : Fănuș Neagu, Victor Tulbure, Al. Căprariu, Aurel Martin, Remus Luca, Petre Dragu... Erau și două fete care serviseră pînă atunci la o cantină muncitorească și o fostă femeie de serviciu, aduse pentru a întări originea socială a școlii. Proba scrisă constă într-un poem cu subiectul : „prima întîlnire cu ostașul sovietic“. Deși absolutul Liceului Comercial nu întîlnise încă un ostaș sovietic, satul lui fiind izolat de arterele de circulație, compune cu rîvnă un poem de 25 de strofe, cu rimă bogată, în care narează cum l-a purtat pe umeri doi kilometri ostașul Vania, cum s-a jucat cu pușca lui mitralieră, cum a călărit o catiușă și cum, la urmă, ostașul l-a sărutat în creștetul capului în prezența părinților care vărsau lacrimi de bucurie.

Comisia pentru examenul oral este formată din Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Veronica Porumbacu și Mihu Dragomir. La întrebarea „ce poeți îți plac cel mai mult ?“, candidatul răspunde cu decizie : „toți“. „Dar Mihu Dragomir îți place ?“ l-ar fi întrebat în continuare chiar Mihu Dragomir. Viitorul comediograf nu se fisticește și dă răspunsul adecvat : „Încă nu l-am citit, dar, după ce îl voi citi, o să-mi placă precis“. Răspunsurile au fost bine primite de comisie și candidatul este admis. De altfel, din 58 de candidați reușiseră 59 (unul, pierzînd trenul, este acceptat după examen). Un coleg mai în vîrstă, Petre Dragu, care visa să-și scrie poemele cu bidinea pe versantul nordic al Ceahlăului, îl convinge să părăsească filozofia și să rămînă în literatură cu aceste argumente : „Dragă, filozofia e terminată odată cu apariția lui Marx. În schimb, literatura abia începe, iar în curînd va cunoaște un avînt uluitor. Vom fi țara cu cea mai mare cantitate de literatură pe cap de locuitor.“

Edificat asupra șanselor sale, buzoianul își schimbă numele (care seamăna cu acela al unui om politic din vechiul regim) și se apucă serios să scrie. Aflînd că fiul și-a luat altă identitate, tatăl vine personal la București și-l întreabă enervat : „Ce porcărie ai făcut de-ai ajuns să-ți fie rușine de numele nostru ? Nu putem ieși din casă din cauza ta“. Mai tîrziu, cînd fiul devenise celebru cu „Tanța și Costel“, cum se recomanda tatăl cînd avea de-a face cu autoritățile ? *Băieșu*, bineînțeles !

Ion Băieșu, cîștigat în aceste condiții pentru cauza literaturii, publică în 1956 un volum de schițe agricole cu caracter reportericesc, *Necazuri și bucurii*, apoi o povestire, *Cei din urmă* (1959) în genul lui Marin Preda din *Desfășurarea*, apăsînd pe latura crîncenă a luptei de clasă. Prima narațiune care-l recomandă ca scriitor autentic este *Papuc* din culegerea *Noaptea cu dragoste* (1962), scrisă tot în stilul lui Marin Preda, cel din *Calul*. Un țaran, Zdrelea, vinde calul, pe nume Papuc, unui birjar, voind astfel să scape de rigorile colectivizării. Ironizat de săteni, țaranul se duce la oraș și-și răscumpără calul, amenințînd tot timpul că-l va sacrifica, așa, din ambiție. Nu-l omoară, promite numai și povestirea, care înregistrează succesivele amînări ale țaranului, se încheie cu o nouă amenințare : „Nu-ți face gînd c-ai scăpat, idiotule, mîine oricum te ia mama dracului !“. Schema epică este proletcultistă, însă spiritul prozatorului este ager și replica bună. Alte povestiri (*Apel general*, *Urșul*, *Din aceeași grupă*) sînt pline de clișeele epocii. Stilul epic capătă originalitate și se impune prin volumul *Sufereau împreună* (1965), după ce se exersase într-o carte de schițe și portrete, *Oameni cu simțul umorului* (1964). Ion Băieșu scrie mult și publică mult, alternînd literatura serioasă cu literatura satirică și umoristică (*Iubirea este un lucru foarte mare*, povestiri despre Tanța și Costel, 1967 ; *Umor*, 1970 ; *Fotbalul e un joc de bărbați*, reportaje sportive, 1971 ; *La iarbă albastră*, 1973...). Unele sînt ocazionale, apropiate de jurnalistica vieoai și efemeră. Dar printre ele pot fi descoperite fragmente literare autentice, portrete bine executate, replici în care talentul satiric se simte numaidecît. Proza lui (completată în ultimii ani cu noi scrieri : *Pompierul și opera*, 1976 ; *Dragoste bolnavă*, 1980, *Umorul la domiciliu*, 1981) impune o tipologie și un stil agreabil de a nara.

Administrația, căminul și cafeneaua continuă să rămînă sursele principale ale epicii satirice actuale. Gestionarul necinstit și patetic, vîrstnicul adulterin, femeia rea și încăpățînată, părinți care aplică o pedagogie catastrofală față de copii, copii le-

neși și ingrați, amici care se magnetizează și povestesc la bar întâmplări năpraznice... reprezintă variantele moderne ale micului burghez tradițional care își împărțea timpul între *slujbă*, *berărie* și *cămin*, totdeauna cu un acut sentiment al urgenței și o nemulțumire ce se risipește în fumul vorbelor. În literatura comică veche de mare atenție se bucură, tot așa, lumea monahală și viața cazonă. Locul lor este luat azi de mediile birocratice, calul de bătaie al tuturor ; umoriști și pamfletari. Ion Băieșu le frecventează și el, dar cu circumspecție. Este un ironist, un fantezist lucid și observația lui trece dincolo de aparențele înveselitoare spre psihologia individului. Efectele se văd mai ales în narațiunile care studiază cu mai mare gravitate relațiile umane și formele alienării (temă frecventă în proza românească din anii '50 și '60). Genica, retușoare la o cooperativă fotografică, împlinind 28 de ani, hotărăște să se sinucidă dacă nu i se va întâmpla nimic important în câteva zile. „Sînt îngrozitor de indiferentă — scrie ea unei prietene. Toți oamenii trăiesc tot felul de întâmplări, tuturor li se întâmplă cite ceva zilnic sau aproape, numai mie nu. De ce ?“ Premiză cehoviană, deschidere de epică tragică. Ion Băieșu o întoarce repede spre paradox și ține subiectul foarte aproape de comedie, fără a se hotărî, totuși, să risipească fondul de ingenuitate al personajului. Genica este, cu adevărat, exasperată de monotonia vieții și caută o schimbare. Surpriza apare sub chipul unui veterinar fotbalist, Benone, răsfățat și trăznit, hotărît numaidecît (toate personajele lui Băieșu iau hotărîri rapide) să ceară în căsătorie, după prima vedere, pe dezgustata de viață Genica : „Îmi placî [...]. Și cînd spun asta sînt foarte serios. Nici nu trebuie să te cunosc prea mult, pentru că îmi dau seama din ochi cu cine am de-a face, e exclus să mă înșele cineva. Te-am citit, te-am notat, te-am bifat, ești a mea“... Femeia îi mărturisește că are o experiență de viață încărcată, că a fost de mai multe ori măritată, dar Benone n-are nimic de obiectat, e chiar mulțumit căci, zice el, e bine să treci prin multe, să cunoști lumea... Cînd Benone se îmbată și provoacă mari daune în cooperativa unde lucrează, fiind pasibil de detențiune, Genica trăiește o mare tulburare. Suferința îi dă rațiunea să existe. E chiar mulțumită, căci nenorocirea îi oferă prilejul să se descopere pe sine. La fel gîndește și pînă acum flușturalicul Benone. „Sînt un ticălos“ strigă el în fața oamenilor care vor, totuși, să-l scape de sancțiuni. De aici, începe, propriu zis, tema mai profundă a nuvelei (*Sufeream împreună*) : bovarismul suferinței. Genica și Benone vor să sufere pentru ceva și visează să-și schimbe radical desti-

nul printr-un fel de terapeutică a durerii. „Vreau să sufăr pentru ceva, înțelegi ?”, zice Benone. „Te iubesc, acum sînt convinsă — răspunde Genica — toată viața am să fiu alături de tine“... Cînd sătenii îl scapă pe Benone de pedeapsă, acesta izbucnește în plîns : „Nenorocirii ! Ce-au avut cu noi ? De ce nu ne-au lăsat în pace ?“...

Comicul se insinuează, totuși, în această nuvelă ce vorbește despre conștiințele falsificate de durere. Aceeași temă o aflăm în *Acceleratorul*, narațiunea cea mai lungă și, poate, cea mai bună pe care a scris-o Ion Băieșu. Sînt două tipuri, aici, care revin în proza ulterioară : tînărul visător, agresat de alții, și femeia vîluntară care vrea să facă bine și provoacă numai nenorociri. George, agronomul care a inventat un aparat de reglat timpul, e din familia inadaptabililor din nuvelistica veche. Lia Pogonat e din rasa Vidrei și a doamnei Clara, în variantă modernă ; cu o energie ieșită din comun, bărbătoasă, ea vînează ființele slabe, nefericite și vrea să le aducă la o viață normală. Se căsătorește cu un coleg care a orbit și luptă să-i redea vederea, reușește, apoi îl părăsește, descoperă un alt coleg, George, care trăiește în afara ritmurilor obișnuite ale timpului și nu se lasă pînă ce nu-i distruge curiosul aparat, acceleratorul. Personajul memorabil al narațiunii este Lia, caracter complex, foarte ingenios construit. Ea terorizează indivizii în numele fericirii. Nu trăiește decît ca să îndrepte lucrurile, se sacrifică pentru alții pînă îi distruge. Notațiile prozatorului sînt foarte fine și, în genere, povestirea este admirabil construită.

În prozele următoare (*Pompierul și opera*, 1976 ; *Dragoste bolnavă*, 1980 ; *Umorul la domiciliu*, 1981), unele vechi, altele noi, transformate multe dintre ele în piese de teatru, Ion Băieșu se întoarce la subiectele obișnuite, luate din lumea comerțului, a administrației mărunte, a micii puteri locale. Gestionarii, directorii concupiscenti, vecinii suspicioși, terorizanți, din schițele lui au o viață morală care, de regulă, se desfășoară sub semnul unei deconcertante sincerități. Ca și în nuvelele lui T. Mazilu, viciul are nevoie, pentru a se impune, de orgoliul onestității. Eroii suferă de o patologie a sincerității, argumentul lor este cuvîntul de onoare, scuza lor — inocența cea mai adîncă. Individul V. Ceapă, om însurat, cunoaște în tren o brunetă tînără (în toate schițele lui Băieșu diavolul ispitei este „brunet foc“ !) și din această clipă viața lui interioară se tulbură. „Cinstit pînă la fanatism“ el declară soției adevărul, iar soția, în prada aceluiași sentiment, mărturisește că și ea este încurcată

cu un bărbat cunoscut în parc, pensionat de boală. Cei trei iau masa împreună și din discuția amicală reiese că pensionarul are legături cu altă femeie, de asemenea căsătorită. Lanțul sincerităților continuă și primul individ, V. Ceapă, înfierbântat de o nouă pasiune, vine să discute *sincer* chestiunea cu soțul femeii pe care o iubește. Acesta este de profesiune avocat și crede tot timpul că clientul lui a venit să-l consulte într-o problemă de divorț (*Sinceritate*). Întoarsă pe neașteptate din deplasare, o femeie își găsește soțul cu o *brunetă* în pat. Scenă clasică de comedie disperată. Ion Băieșu complică soluția, îi dă o nuanță fantezistă. Agresorii și victimele trăiesc, deopotrivă, în proza lui o mare sete de iluzii și minciuna cea mai puțin verosimilă sfârșește prin a fi acceptată. Elementul care favorizează aceste modificări este tot sinceritatea. Soțul fabrică o istorie cu o fată transformată în broscuță și, ascultînd-o, soția are la sfîrșit lacrimi de recunoștință în ochi (*Broscuța*). În altă parte (*Liber*), soțul vine mai devreme acasă și descoperă nevasta în tovărășia unui bărbat. Culpabilii aduc argumentul sincerității sentimentului :

„Nu este ceea ce-ți închipui dumneata. La mijloc e un sentiment. Eu o iubesc pe dînsa !“ [...]

— O iubiți de-adevăratele ? insistă el.

— De-adevăratele, preciză amantul. Și doresc să mă căsătoresc cu ea“...

Soțul legitim este deposedat de locuință, mașină, de bunurile casnice sub pasiunea unui puternic sentiment de onoare („Dragă, zise soția către amant, dînsul nu este cine îți închipui tu. E un om de onoare“). Formula magică potolește spiritele, suspiciunile cele mai tenebroase dispar în clipa în care adversarul recunoaște cavalereste că preopinental este un om de bună credință. Pentru orgoliul de a fi considerat un om de cuvînt un potlogar se lasă prins, un soț acceptă infidelitatea, un magistrat este jefuit etc.

Specialitatea lui Ion Băieșu este de a trata în manieră realistă astfel de situații absurde. O femeie tînără suferă de boala de a lua la modul propriu metaforele (tema a fost înfățișată și într-o piesă de teatru) și, în acest sens, dacă mama îi cere să-și tragă de limbă fratele, ea apucă cu hotărîre limba și o trage afară sau, dacă i se sugerează să intre pe sub pielea cuiva, nu ezită să treacă la fapte. Femeia este din această pricină neferi-

cită și, în cele din urmă, se dovedește a fi și hoată (*Personajul*). O variantă a temei o întâlnim în povestirea *Cine fură azi un ou*, unde un individ ajunge să încalce legile pentru a nu contrazice fatalitatea enunțată de un proverb. Absurdul este deplin în înfățișarea altui caz (*În audiență*), variațiune pe tema birocrației. Un individ cere audiență la Aldesus și, introdus în cabinet, secretara îi dă un formular de 25 de pagini și 85 de rubrici cu întrebări ca acestea : „numele, prenumele și renumele“, „ce culoare preferă“, „dacă părinții s-au dat pe gheață, pînă la ce vîrstă și de ce“, „ce vicii au avut înainte și după“ etc. Completarea hîrtilor durează șase luni, iar audiența n-are loc nici după această dată, solicitantul se instalează în cabinet, se însoară cu secretara, alți solicitanți vin și trec prin același lung protocol. Șeful murise, în realitate, de mult și secretara, pentru a-și păstra locul de muncă, răspunde invariabil : „Momentan șeful e ocupat. Reveniți sau lăsați numărul de telefon și vă căutăm noi“. Nici un indiciu nu arată aici că ar fi vorba de o parabolă atroce. A se preface că nu știe despre ce este vorba este cea dintîi perfidie a ironistului. Ion Băieșu reușește să-și ascundă iritarea, sarcasmul, disperarea, totul la el ia înfățișarea unei nevinovate descrieri. Efectul este remarcabil în multe schițe (*Prețul, Cura de vulgaritate, Preșul, Invitație, Înțeleptul, Pompierul și opera*), mai facil în altele (*Logodnicii, Amor timpit*), unde prozatorul rămîne la temele umoristice curente.

Substanțiale sînt mai ales schițele care înfățișează mici tablouri de moravuri contemporane. Domițian Ciceu, tînăr doctorand, se întoarce pentru a doua oară beat acasă și familia, alarmată, caută să descurce misterul acestei abateri. Tatăl, pus pe urmele doctorandului, descoperă că acesta se întîlnește zilnic cu Nea Gogu, de profesie căruțaș și filozof. Filozofia căruțașului se exprimă în formule vulgare, spre desfătarea snobului Domițian și, în curînd, a tatălui, cuprinși amîndoi de voluptatea de a vorbi trivial și a se lăsa acoperiți de jeg. Un caz, s-ar spune, de întoarcere la condiția de hippy în spațiul nostru. O satiră, în realitate, a snobismului răspîndit în lumea intelectuală. Adus în casa doctorilor, căruțașul spune pilde rușinoase, spre stupeoarea întîii, a femeilor, intelectuale de asemenea de elită. Înțelepciunea vulgară cîștigă teren și intelectualele, soacra și nora, încep să spună vorbe și cîntece buruienose care rușinează pe filozof : „dom-le, nici chiar așa... Adică el știa că chestiile mai

deodată le zice omul la crîsmă, iar dacă le zice și acasă, le zice, el, bărbatul, nu femeia. Păi ce era cu tipii ăștia cu carte care-l aduceau la ei în casă pentru distracție și ce era cu aceste femei care mai înainte strîmbau din nas la vederea lui, pentru ca acum să le audă zicînd vorbe atîta de fără rușine în fața propriilor lor bărbați și a lui, om străin ? !“ (*Cura de vulgaritate*).

Patologia suspiciunii, pe care I. Băieșu o tratează în cîteva variante epice la piesele sale de succes (*Preșul, Vecinii, Inventatorul*) este urmărită în planul relațiilor dintre operă și public în schița *Pompierul și opera*. Mania de a căuta într-o carte fel de fel de aluzii este sugerată în niște scene domestice pline de umor inteligent. Un autor scrie o carte densă de idei, colcăitoare de probleme și o predă, satisfăcut, la editură. Peste cîteva zile este vizitat de un funcționar de la Adas, apoi de altul de la Loto-Pronosport, de un inspector de la TAPL, etc., trimiși de respectivele instituții pentru a cere scriitorului să scoată paragrafele care vizează activitatea lor. Scriitorul se apără, aduce în discuție problema ficțiunii, a adevărului artistic, inutil, suspiciunea crește și scriitorul ia un revolver în mînă. Culmea neprevăzutului, casa fi ia foc și pompierul, venit să-l salveze, are și el ceva de obiectat împotriva manuscrisului :

„ — Dumneata ai scris recent o operă literară în care ataci unele aspecte din activitatea pompierilor voluntari...

În clipa următoare am început să-mi smulg părul din cap cu o sinceritate dementială.

— Iertați-mă ! Fără să vreau... Am fost inconștient... furat de inspirație... de stil și metaforă...”

Intervenția naratorului în text este (cînd este) minimă, ca o indicație de regie : „Cineva sună la ușă. Deschid. Sînt doi indivizi...” sau : „Duminică. Plouă. Gică e cuprins de o tristețe fără sfîrșit”... Atît. De aici încolo intră în scenă actorii care spun ceea ce au de spus. *Reproș* e un simplu monolog debitat de un individ care se detestă în modul cel mai sincer. Dar cum reproșul, sub această formă, ar crea suspiciuni asupra autenticității confesiunii, prozatorul schimbă modul de adresare. Pițurcă, individul în criză morală, vorbește de sine ca despre o altă persoană. *Eu* devine, astfel, *tu*. Pițurcă este un mic funcționar slugarnic, iese în calea șefilor, le face servicii și, recapitulîndu-și într-un moment de sinceritate viața, slujbașul are grele muștrări de conștiință. Nota comică vine din exageratul patetism al acestei autoflagelări. În altă parte (*Problema geniului*)

veselia merge spre satiră, iar satira vizează relația dintre creația literară și amatorismul dornic de câștiguri lesnicioase. Scriitorul, devenind prin forța lucrurilor narator și personaj, primește vizita unui ipotetic văr din Buzău care-i recomandă pe fiul său, de ani douăzeci și doi, autorul unei piese de teatru. Tatăl și fiul vor numaidecât o dovadă (recomandare) de genialitate și, în acest scop, sosesc în casa scriitorului însoțiți de o damigeană de cinci litri și o pasăre vie. Cum scriitorul ezită să dea certificatul de talent, rudele trec la represiuni, intervine și o mătușă, în fine, conștiința morală a creatorului profesionist cedează.

În admirabila schiță *Tristețea vânzătorului de sticle goale* comicul rezultă din contrastul ce opune esenței aparența. În cazul citat, între snobismul intelectual al individului și natura mizerabilă a preocupărilor lui. Mîna care descrie acest conflict este foarte sigură, limbajul este de o suspectă solemnitate. Intelectualul Eustațiu Vasiliu-Muscel, vorbitor de limbi străine, cu o înfățișare mîndră, poartă două voluminoase sacoșe în care se află douăzeci de sticle goale. Instalat la coadă în fața centrului de achiziționare, el duce discuții savante cu un alt bărbat de aceeași prestanță despre metoda optimă de-a spăla diferite soiuri de sticle și borcane, despre „dresul de dimineată“, obiceiurile romanilor la ospete, aducînd în acest timp critici presei care nu încurajează o industrie prosperă. Ca buni profesioniști, ei au ceva de spus :

„ — Ei bine, sticla goală nu este încă suficient apreciată și valorificată. Ea ar trebui să fie universal șanzabilă. Ca aurul sau valuta forte. Adică să merg oriunde, în orice local, cu două sticle goale la subțioară și să mi se dea contravaloarea lor în produsul pe care-l doresc : mici, fripturi, pește prăjit sau, recte, un vin, o băutură tare. Vreau să mă duc la „Capșa“ să mînc și să beau pe săturate și, la urmă, să plătesc cu zece borcane goale de iaurt. Asta ar însemna, dragul meu, încurajarea cu ade-vărat a vânzătorului de sticle goale profesionist.“

Snobismul în zone joase este tratat, aici, cu mult spirit. În *Calcul economic* sînt dezbătute, cu un umor mai gros, avantajele burlăciei față de căsnicie. Discuția, în acea notă de aparență obiectivitate cu care ne-au obișnuit ironiștii mai vechi, se poartă într-o *cîrciumă*, spațiul epic tradițional. Nae și Gogu sînt variante actuale ale lui Lache și Mache. Ei pun în balanță profiturile și cheltuielile aduse de căsnicie și, după ce datele sînt în-

toarse pe toate fețele, decid să rămână burlaci, nevasta fiind mai costisitoare cu o sută nouăzeci și cinci de lei și cincizeci de bani lunar. Nae are mentalități crunt feudale în privința femeii și credința lui este „să fii singur și să aspiri mereu spre un cămin conjugal“. În *Intimplare cu Jilavu*, prozatorul refuză să-și încheie narațiunea. El a introdus eroul într-o situație imposibilă și cere cititorului să găsească singur o soluție. Jilavu este un burlac care, din cauze misterioase, se îndrăgostește de Nuți, dactilografa instituției, fără noroc însă, întrucît Nuți iubește pe un tînăr pictor. Pîndind o situație favorabilă, Jilavu invită intratabila dactilografă la un restaurant de lux, dar acolo (situație comică știută) bărbatul timid constată că n-are banii trebuitori. Scriitorul își părăsește eroul în chinurile disperării. Fugă calculată, narațiune deschisă, comic tipic de situație...

Băieșu a creat un personaj original care revine în literatura lui sub diverse forme. E o speță de Mitică generos, inocent, încolțit de rude, prieteni, colegi, pus să intervină pe lângă forurile administrative în chestiuni delicate, un individ, în fine, de care abuzează toți și, din această pricină, este mereu pe drumuri și, firește, mereu intră în încurcături comice.

*

În piesele de teatru (*Cine sapă groapa altuia*, *Chițimia*, *Dre-soarea de fantome*, *În căutarea sensului pierdut*, *Iertarea*, *Alibi*, *Boul și vișeii...*), multe dintre ele provenite din narațiunile cunoscute, Ion Băieșu dovedește un remarcabil simț al parodiei. În plină dramă (*Iertarea*, *Chițimia*), personajele vorbesc în clișee și clișeele produc rîsul, în situațiile cel mai vesele (*Preșul*) limbajul încărcat de automatisme naște bănuiala unor conștiințe falsificate de vorbe, și subiectul capătă deodată o umbră tragică. A vorbi mult și complicat (un snobism al vulgarității) este a avea personalitate. Însă indivizii aceștia buimăciți de cuvinte și cu un mare apetit pentru trivial trec prin tragedii adevărate, sînt nefericiți și, la posibilitățile lor spirituale, caută o înțelegere metafizică a neîmplinirilor.

Pamfil, vicepreședinte de bloc (*Preșul*), este obsedat de simțul justiției și al demnității. Cineva se șterge pe preșul din fața ușii lui și gestul îi pare un atentat la condiția lui morală și socială. Preșul (simbol derizoriu) reprezintă pentru el ceea ce re-

prezintă Veta pentru jupîn Dumitrache : o formă a posesiunii și a orgoliului. El are ambiție, adică o conștiință hipertrofiată a valorii individuale și o mistică a ierarhiei sociale. Comicul se naște și aici din disproporția dintre ambiția și posibilitățile reale ale individului. Justițiarul Pamfil este în realitate un potlogar mărunț, suspicios, delator, caricatura pe scurt a unui mare arivist în zone sociale mărunte. Tînărul George din aceeași piesă prefigurează un personaj ce revine și în alte scrieri : timidul inventiv, creatorul dezinteresat, visător, pîndit de o lume pestriță de escroci, paraziți. El a inventat o mașină de detectat sunetele (subiectul din nuvela *Acceleratorul*) și mașina stimulează spiritul afacerist al vecinilor curioși. Piesa se termină bine, onestitatea triumfă, proiectele diabolicului Pamfil eşuează. Comedia este bine scrisă și, deși nu pune o mare temă în discuție, pictura zonelor morale joase se reține.

Pictura este mai sugestivă și ironia ajunge mai departe în *Alibi*, unde Ion Băieșu cultivă un vechi procedeu în teatru : confuzia de situații. Neînțelegerea (sau înțelegerea eronată) stimulează în bine sau în rău fantezia, iar fantezia duce la dezvoltarea caracterelor. Comedie, aparent, ușoară făcută să înveselească, însă risul lasă să se vadă micul infern uman. Infernul de toate zilele, răul suportabil, impur, însoțit, totdeauna, de bunele intenții. Ion Băieșu s-a specializat — s-a văzut — în această tipologie, în toate piesele sale apar mici intriganți demoniaci, delatori scuturați de crize de sinceritate. Bubulac este funcționar al I.C.R.A.L. și doctor în științe juridice. A căpătat licența și doctoratul făcînd mici servicii gospodărești profesorilor. Dreptul penal l-a luat pe un perete, civilul pe un rașchetat, romanul pe o faianță, iar teza l-a costat un schimb de apartament. Escrocheria este scuzată de sinceritate. — „Cum poți fi atît de sincer ? !“ — îl chestionează un vecin venit să ceară o consultație juridică. — „Păi e cineva din orașul ăsta care să nu fi trecut prin mîna mea ? Care să nu fi avut nevoie de mine ? Căruia să nu-i fi făcut eu un serviciu ? Păi nu era o crimă să nu fi profitat și eu de-o facultate și de-un doctorat ? Adică fac fotbalistii dreptul și eu să nu-l fac ? (...) Eu nu mă laud, ca alții, c-oi fi vreun învățat. M-am învățat“...

Inocentul Bubulac este un Dandanache mai tînăr și cu un simț mai acut al relațiilor sociale. N-are ambiții sociale mari, sfera lui de acțiune este micul profit. Crește în jurul casei soiuri rare de pepeni și dovleci și dă consultații juridice gratuite. Juristul trage de limbă pe clienți și comunică unde trebuie ceea

ce află. Bubulac este, pe scurt, una dintre variantele canaliei mărunte ce populează teatrul lui Băieșu și Mazilu.

Din aceeași familie face parte (în *Alibi*) și Gripcă, șef de personal la secția de parcuri și lacuri. Față de amatorul Bubulac, Gripcă reprezintă cazul profesionistului dotat (un profesionist al intrigii și al delațiunii). El și-a format o filozofie în acest sens și o tehnică bine pusă la punct. Are un sistem eficace de informații, adulmecă repede abaterea, merge pe firul faptelor și descoperă „pata“ la a patra generație. Șefului său, Gicu Crucescu, i-a depistat, după mulți ani de cercetări, un unchi înstărit. Când același Gicu provoacă involuntar un accident grav (care la urmă se dovedește a nu fi deloc grav), perspicacele Gripcă apare în casa vinovatului înaintea miliției, însoțit de un voluminos dosar. Destinul numitului Gicu se află cuprins între copertele acestui dosar. Gripcă reprezintă, cu fervoare, fatalitatea. Însă fatalitatea este împinsă pe căi greșite, căci dramaturgul complică intriga piesei și înmulțește numărul pistelor false. Tehnica din *Scrisoarea pierdută* este folosită în chip ingenios. Gicu Crucescu are sentimentul că a omorât din imprudență pe cineva și, om cinstit, respinge „alibiul“ propus de Bubulac, pregătindu-se să anunțe miliția. Soția, Eleonora, crede că Gicu are o incurcătură sentimentală și propune, ca sancțiune, păruiala adversarei. Anchetatorul Gripcă stimulează furia femeii și, obținând de la ea declarații compromițătoare pentru soț, vrea să obțină și altfel de beneficii, mai lumești. Lucrurile se lămuresc însă în chip favorabil pentru Gicu Crucescu : accidentul grav se rezuma, în realitate, la ușoara atingere a tinărului Bebe, globe-trotter. Încheiere previzibilă, morală sănătoasă, satisfăcătoare pentru toți : Bebe se îndrăgostește fulgerător de Gabi, fiica presupusului vinovat, iar demonicul șef de personal și informatorul său sînt dați afară din casă.

Cu *Dresoarea de fantome*, Băieșu plonjează în absurdul ionescian : o premisă programatic irațională care duce la o morală cît se poate de rațională (*saisir le rationnel à travers l'irrationnel*). Umorul este nu numai o libertate, dar și un mijloc (singurul real, spune autorul *Rinocerilor*) care ne dă forța să suportăm existența. Toate formele de demistificare duc, în cele din urmă, la crearea de noi tabu-uri, căci orice demitizare este, în fapt, o mistificare. Face excepție rîsul (comicul) care, nerespectînd nici un tabu, nu permite apariția de noi „tabu-uri anti-tabu-uri“. Cu alte vorbe, rîsul ne spală de prejudecăți și împie-

dică instituționalizarea ridicolului. Funcția exorcizantă este dublată de o funcție premonitoare. Rîsul poate depista răul și poate împiedica instalarea violenței ca normă de viață.

Ironiștii români de după război sînt foarte sensibili la acest aspect. În comediile lor absurdul este de cele mai multe ori metafora unei fabule. O femeie de o vîrstă incertă intră, purtînd în spate mai multe instrumente de dresură (cîngi, bice, cravașe, lassouri), într-un ruinat castel medieval. Ea vine din partea unei societăți de turism internațional, cu un nume, e drept, curios : „Omul cît trăiește vede, că cu asta se alege“. Un paznic (Alfons) o întîmpină, și dresoarea își dezvăluie intențiile și metoda. Acum intervine relația absurdă, iraționalul în rațional. Femeia a fost trimisă să dreseze fantomele din castel în scopuri publicitare. Cumpărat de sus-numita societate, castelul va fi rezervat turiștilor străini care vor plăti prețuri speciale pentru a fi serviți de presupusele fantome. Dresoarea are sarcina să le învețe să cînte, să danseze, să servească la masă și, bineînțeles, să vorbească limbi străine. Este, se pare, o bună profesionistă : „dacă mi-l dai și pe dracu pe mînă, în cinci minute fac înger din el ; adevărul este că orice se poate dresa în ziua de astăzi ; a progresat lumea formidabil.“ La suprafața textului totul se desfășoară normal (în anormal), în subtext începem să deslușim fabula. Teribila dresoare folosește o metodă pedagogică diferențiată, palmaresul ei este bogat. Pe un individ care nu mai avea poftă de viață l-a bătut cu biciul pînă ce pofta i-a revenit. Dacă individul are pregătire intelectuală, instruirea merge mai ușor. Dresoarea folosește în acest caz și biciul cuvîntului. Ea crede, apoi, în valoarea umorului și face elogiul națiunii din acest punct de vedere. Însă cum fantomele din castelul ruinat nu dovedesc a avea simțul umorului, trimisa societății de turism trece la argumente contondente. Scena de crudă vrăjitorie medievală ce urmează (dansuri, cîntece, sub puterea stimulatorie a biciului) este de mare efect teatral. Sensul grav al piesei se dezvăluie acum pînă la capăt : „Scuzați-mă, dar dacă nu sînteți în stare să faceți o poantă, se duce dracului programul nostru, se duce dracului prestigiul nostru de națiune cu simțul umorului, se duce dracului totul. Ia să vă stimulez eu puțin simțul umorului. (Biciuiește toate fantomele, bulucindu-le într-un colț al salonului) Hai ! Poanta ! Poanta, că vă deșel ! Poanta ! Poanta ! (Istovită) Vai, dar sînteți de un cretinism înspăimîntător ! Fantome de intelectuali și nobili și nu sînteți în stare să spuneți o poantă !

Vai de capul vostru ! (Urlă ca scoasă din minți). Poanta e asta, imbecililor : «Domnule, dar nu orice zboară se mănincă. Avioanele nu se mănincă ! Helicopterele nu se mănincă ! Parașutele nu se mănincă ! Muștele nu se mănincă !» Cretinilor și cretinelor ! (Către Paznic) Domnule paznic, aceste fantome n-au pic de simț al umorului !»

Băieșu dă la urmă o soluție aparent satisfăcătoare : dresoarea de fantome este înjunghiată în timp ce ține un discurs despre temperament, vioiciune, ritm specific. Însă îndată ce cadavrul este scos pe o parte a scenei, pe cealaltă intră o nouă dresoare, cu aceeași întrebare pe buze : „Nu e nimeni pe-aici ?“. Istoria se repetă. Comedia cu multe absurdități simpatice s-a transformat pe negândite în altceva : o meditație despre violență și umilință în istorie. Agresiunea ia, și aici, chipul unei femei (misoginism ?). Martorul (paznicul Alfons) este și simbolul unei justiții precare în interiorul unui mecanism condus de alte legi.

Piesele lui serioase (*Chițimia*, *Iertarea*, *Jocul*) folosesc același ton insinuant, deși tema este aici gravă și preocuparea pentru literatură mai evidentă. Până să descoperim însă tema gravă dăm peste aceiași indivizi care vorbesc enorm fără să spună nimic. Din retorica pitorească se desprind câteva siluete : vecinul indiscret, terorist, spion (spionul, ca și inventatorul, circulă în literatura lui Ion Băieșu), escrocul sentimental, femeia ca instrument al justiției oarbe, șmecherul simpatic, cîrcotaș, micul salariat plin de complexe, combinagiu etc. Toți acești indivizi se agită, n-au somn, sînt „chinuiți“ de idei și au pasiunea faptelor anormale. În *Chițimia* apare și un filozof particular, variantă balcanică a psihanalistului de profesie. El dă consultații la domiciliu și vindecă prin mijloace barbare pe indivizii ce suferă de obsesia dublului. Însă toate aceste fapte ieșite din comun (toți ironiștii au cultul faptului de excepție și sînt, ca I. L. Caragiale, superstițioși !), capătă, de la un punct, un sens mai adînc, parodia începe să devină parabolă. *Chițimia*, stimulată de un profesor escroc, lucrează la o invenție (perpetuum mobile pe calea ferată) și este vizitat noaptea de un alt *Chițimia*, acela căruia îi luase cu douăzeci de ani în urmă identitatea, logodnica, ideile. Consultat, filozoful crede că este vorba de o halucinație, apoi, cînd faptele se precipită, pune la cale un asasinat ce eșuează datorită unei femei energice și drepte, soția impostorului *Chițimia* I și logodnica neprihănitului *Chițimia* II. Femeia întinerește și pleacă de acasă cu vechiul ei logodnic, iar *Chițimia* I, impostorul, caută să-și regăsească adevărata sa

identitate. Fantasticul este tratat într-o manieră realistă, parabola se slujește de regia unei drame obișnuite, însă înțelesul parabolei nu mai este atât de simplu. Chițimia I, impostorul decrepit, parazit (se lasă întreținut de soția lui) s-a substituit altui Chițimia (Chițimia II) cu douăzeci de ani în urmă, traficându-i apoi ideile. Chițimia II ar putea fi imaginea pură, curajoasă a unei tinereți ce a fost apoi jefuită și distrusă prin mediocritate și inerție. Rostul unei parabole este însă să semnifice mai multe lucruri și Ion Băieșu are inteligența și priceperea de a nu-și explicita simbolul.

O variantă a intrigii din Chițimia este *Vinovatul*, unde este vorba de o femeie care urmărește timp de douăzeci de ani (Băieșu are obsesia acestei cifre) un individ suspectat de a-i fi ucis logodnicul. Crima nu-i însă sigură și, în confruntarea dintre criminal și călău, simpatia merge spre criminal, victimă, mai degrabă, a unei perseverențe diabolice. Crima n-a fost, în fapt, crimă, numai o întâmplare tragică a aruncat un tânăr în prăpastie și pe altul în brațele persecuției, suspiciunii, umilinței. Femeia joacă și aici rolul de instrument crud și absurd al unei justiții represive. Un rol asemănător are și Lia din *Iertarea*, drama cea mai pură și poate cea mai profundă a lui Băieșu. Piesa reia subiectul din *Acceleratorul*, cu inevitabilele modificări de regie. George, tânărul inginer care a suferit o injustă traumatizantă și a inventat un aparat care accelerează sau încetinește timpul, trăiește singur, crescînd o pisică și un greiere (premisele teatrului absurd în varianta zeflemelei bucureștene). Liniștea lui este tulburată de Lia, colega ce-l denunțase cu mulți ani în urmă, femeie autoritară, obsedată de nefericirile semenilor. Cînd George, terorizat, încearcă să scape, femeia aduce în discuție responsabilitatea socială și nu renunță pînă ce bărbatul nu-și pierde deprinderea de a fieși din timp. Literar, Lia rămîne personajul memorabil al piesei, variantă modernă a tipului tradițional al femeii strașnice și mărginite, simbol, altfel, al unei sufocante normalități.

În *Jocul* (1977), Ion Băieșu tulbură într-o oarecare măsură schema acestei tipologii (femeia-agresoare, bărbatul visător-victimă), construind piesa pe ideea unei supoziții tragice. Toate semnele farsei sînt păstrate la suprafața acțiunii, însă, în interior, tragedia își adună lent apele. O femeie matură dispăre de acasă și soțul și copiii (studenți) cred că ea a făcut un gest imoral. Reapare după oarecare vreme și bănuielele cresc : femeia fusese condusă de un bărbat cu mașină, convorbiri misterioase la tele-

fon, refuzul de a da explicații în privința absenței etc. Cititorul nu știe nici el mai mult decât celelalte personaje implicate în conflict, suspensul este total. Unde fusese timp de o lună această mamă și soție ireproșabilă pînă acum, ce legături există între ea și bărbatul care o sună din cînd în cînd la telefon ? Piesa nu face decît să acumuleze fapte (tehnică dramatică remarcabilă) care pun personajul într-o lumină defavorabilă, apoi, în final, o mică sugestie (iminența unei intervenții chirurgicale cu puține șanse de izbîndă) răstoarnă premisele dinainte. Femeia nu este o destrăbălată, cum crede vecina cîrtoare, intrigantă (simbolul eternului spion din piesele lui Băieșu), fuga ei nu este decît o discretă însingurare în preajma morții. Atinsă de o boală gravă, ea dispăre din familie întocmai cum fac unele animale care, avînd prezentimentul sfîrșitului, se izolează de comunitate. Cruzimea aparentă este forma unei iubiri mîndre de sine. Soțul, copiii o bănuiesc de trădare și judecățile lor morale sînt grele, femeia se apără fără a dezvălui cauza adevărată a dispařiției.

Cu asemenea elemente, se putea ușor cădea în melodramă. Băieșu are știința s-o ocolească. *Jocul* este parabola morții demne și trimiterea ce se face, în piesă, la cunoscutul poem arghezian este semnificativă. Mama, amenințată de moarte, ascunde față de copii sentimentul ei adevărat, preferă să simuleze o abatere etică decît să-i tragă după ea într-o zonă a disperării. Simularea ușurătății morale este arma ei de ocrotire (a ei și a familiei).

Gîndul acestei tragice prefăcătorii ne duce departe, la grija baciului mioritic de a ascunde moartea adevărată prin alegoria nunții cosmice. Dar gîndul trebuie oprit la vreme, piesa lui Băieșu nu împinge faptele spre mit, substituirea rămîne într-un plan strict existențial. Piesa are, în fapt, două planuri, între care unul rămîne mereu ascuns (tragedia reală a femeii). Pe scenă se joacă tot timpul altă piesă, aceea a vieții care continuă, în iubire și abjecție, cu idealuri îndrăznețe (logodnicul filozof), tăceri culpabilizatoare (soțul posomorît, ofuscat) și aparențe înșelătoare (fiul bănuît a întreține legături sentimentale cu o femeie de vîrsta mamei lui etc.) Acesta ar fi mesajul exprimat, aparent al dramei, și el ia forma amuzantă a comediei. Mesajul latent exprimă (prin inexprimare) o dramă interioară adîncă. Din direcția lui judecăm, la urmă, cînd adevăratul conflict iese la lumină, faptele din primul plan. Fabula capătă acum alt înțeles. Femeia revenise în familie mînată de un instinct fin :

copiii trec prin împrejurări dificile și, ca un bătrîn țaran care nu vrea să părăsească viața înainte de a pune ordine în gospodărie (analogia o desprindem dintr-o confesiune a autorului), femeia misterioasă părăsește pentru o vreme spitalul vrînd să descurce lucrurile încurcate din casa ei. Lămurindu-le, ea dispare din nou fără nici o altă justificare. Foarte profundă și bine construită această piesă care dă cu abilitate roată unui simbol copleșitor.

Unele dintre piesele lui Băieșu reprezintă variațiuni pe teme tratate în scrierile mai vechi. Procedeele de a lua personaje cunoscute și a le pune în situații noi este des folosit în teatrul modern. Asta întărește impresia de verosimilitate și dă cititorului (spectatorului) senzația de continuitate a vieții în tiparele stabilite de dramaturg. Eroii din *Preșul* intră în alte relații și, evident, în alte conflicte (*Crimă pe palier*), Tanța și Costel, îndrăgostiții de la Medgidia și Lehliu, retrăiesc în alt chip fulgerătoarea lor aventură (*Ciudatul rol al întîmplării*). Alte tablouri, alte replici și, uneori, alte personaje vin să completeze, în acest chip, comediile care i-au adus lui Ion Băieșu recunoașterea și simpatia publicului.

Tendința lui Ion Băieșu este să privească umanitatea prin viciile ei mărunte. Faptul se vede mai bine în *Boul și vițeii* și *Gărgărița*. Cea dintîi este o traducere în limbaj realist și în situații contemporane a cunoscutei fabule despre ingratitudea copiilor parveniți față de părinții simpli și onești. Un bătrîn țaran își anunță printr-o scrisoare fiii, fixați la oraș, că vine să-i vadă. Fiii intră în panică, soțiile lor se ceartă lamentabil, nimeni nu este, în fapt, încîntat să primească pe incomodul tată. Ideea că bătrînul ar putea sta o iarnă întregă la oraș exasperează noua generație stăpînită de alte griji (mașină, covoare, relații sociale...). Prudent și politicos, bătrînul țaran stă însă numai un sfert de oră. El aduce copiilor o traistă plină cu afumături și vrea să-i ajute, din economiile lui, cu o sumă de bani. Copiii împart în chip echitabil darurile și, bucuroși că scapă din încurcătură, se grăbesc să-și conducă tatăl pînă la poarta casei. Scena confruntării dintre cele două mentalități este admirabilă. Copiii sînt egoiști, meschini, fără a fi cu necesitate ticăloși. Tatăl nu aduce ingraților copii nici o imputare. El a pregătit totul, gospodărește, inclusiv încercarea din urmă : moartea. Rîsul dă, aici, în plîns, comedia se transformă într-o veritabilă tragedie : tragedia destinului individual înțeles în modul grav al existenței țărănești.

Gărgărița, o comedie amplă, folosește procedee mai complexe (travestiuri, răsturnări de situații, false asasinat...) și un repertoriu bogat de teme morale. Comedia, scrisă cu mare vervă, începe cu o dramă sentimentală și se încheie cu o sinucidere. Grănescu, șeful unei rețele de cooperative meșteșugărești, primește vizita a trei revizori contabili și pe toți îi mituiește cu sume fabuloase pentru a acoperi neregulile din unitate. Astfel de subiecte nu sînt noi în satira românească. Băieșu le complică, trecînd de la melodramă la farsă și de aici la studiul moravurilor. Iese la urmă o tipologie ce se ține minte. Caracteristica ei ar fi o trivialitate trăită în chip patetic. Grănescu este *nașul*, escrocul paternalist și cinic într-un mic oraș de provincie balcanică. El nu fură direct, el primește doar de la subalternii inventivi. A strîns mari sume de bani, sub un dud a îngropat cîteva kilograme de aur, pe un pretins revizor îl plătește cu o sută de mii lei, pe altul cu mii de dolari... *Nașul* este, altfel, o ființă sentimentală, bucuria lui este să chefuiască și să fie înconjurat de femei frumoase. Pe Elvira, secretara cu care are un copil, o destituie din funcție pe motive de vîrstă și o înlocuiește cu Nuți, produs mai proaspăt al periferiei urbane. Grănescu escrocul este, în același timp, capabil de sacrificiu. Cînd este descoperit, el își asumă întreaga responsabilitate, vrea să-și acopere subalternii, trăiește cu o ciudată feroare căderea și decăderea lui. Se spînzură, la sfîrșit, ținînd acest discurs filosofic : „Aș fi vrut să vă spun ceva frumos, care să vă înduioșeze, ceva să vă facă să plîngeți. V-aș fi spus o poezie, dar n-am memorie. V-aș fi cîntat un cîntec, dar n-am voce... O să mă întrebați de ce mă spînzur. Pentru că nu vreau să merg la închisoare. Nu suport suferința fizică, constrîngerea, umezeala, frigul, mizeria, vulgaritatea, umilința. Ieșind de-acolo, aș fi bătrîn, bolnav, istovit, neputincios, o cîrpă, o otreapă !“

Culmea este că Grănescu vorbește sincer. Teama lui de umilință este tot atît de autentică precum este teama de moarte. Asta dă o anumită complexitate personajului de comedie. Piesa place la lectură și altfel : prin numărul mare de mici povestiri intercalate în textul comic, unele delectabile. Toate personajele lui Băieșu povestesc întîmplări absurde și se laudă cu micile lor potlogării. O femeie (Elvira) are preferință pentru bărbații divorțați — „pentru că sînt căliți în suferință“ — și, în loc de carte de vizită, ea arată „cei mai pietroși sîni din municipiu“...

Inlocuitoarea ei, Nuți, nu-i nici ea o idealistă. Ea caută o căsătorie rentabilă în R.F.G. și, pînă atunci, acceptă pe „barosan“ (Grănescu), dar cu aspre condițiuni : să fie loial și darnic. „Ce să fac eu la țară cu trupul meu ? Să-i gătesc mîncare, să-i spăl rufe și să-i nasc copii ?“ — protestează ea cînd cineva îi dă o soluție mai modestă de viață. *Gărgărița* este, pe scurt, o bună comedie de moravuri, cu replici de mare efect și o ironie, în subtext, care ține treaz gîndul cititorului și-l provoacă să mediteze în ceea ce vede și aude.

Literatura lui Ion Băieșu, colorată, ingenioasă și simpatică prin ironia ei muntenească, îmbrățișează teme profunde și este în multe privințe substanțială.

BUJOR NEDELCOVICI

Bujor Nedelcovici (n. 1936, Bîrlad, strămutat apoi la Ploiești unde a copilărit și și-a făcut studiile liceale) a debutat cu un roman, *Ultimii* (1970), care continuă într-o oarecare măsură pe N. Breban, acela din *Francisca* și *În absența stăpînilor*. Lumea veche este înfățișată din unghi psihologic, iar accentul cade, în narațiune, nu pe descripție (cronică a evenimentelor), ci pe reconstituirea fragmentară și, adesea, nesigură a unui trecut pierdut în memoria unor martori. Procedul epic se vede mai limpede în cărțile ulterioare ale tînărului prozator (*Fără vise, Noaptea, Grădina Icoanei*), în *Ultimii* el este numai schițat. Tot aici apare și tema individului culpabilizat de istorie, pusă în circulație de prozatorii din anii '60. Bujor Nedelcovici o tratează în felul său, introducînd în proză și o notă de mister (o crimă, un accident suspect...). Protagonistii romanului sînt: Petran, țaran devenit poștaș, doamna Rujinski, nobilă de origine poloneză, trecută printr-o istorie tulbură și violentă, Cristu Antim, un tînăr inocent care plătește erorile părinților. Cea mai mare pregnantă epică are doamna Rujinski. Ea reprezintă clasa deposedată de revoluție, aceea pe care a descris-o, din unghiul grotescului, G. Călinescu în *Scrinul negru*. Prozatorii din anii '60 și '70 încearcă să fie mai obiectivi și mută accentul de pe psihologia de clasă pe psihologia individuală. Nobila femeie este o jucărie a sorții și o victimă a circumstanțelor. Se căsătorește cu un militar, apoi cu Omul cu lăvălieră, reprezentantul unei clase obosite, și eșuează într-o căsnicie tardivă, mizerabilă, cu fostul antreprenor Rujinski, în subsolul unei case modeste. *Casa* este, în fapt, spațiul care adună personajele cărții și scena de desfășurare a evenimentelor. Aici se produce accidentul care poate fi și o crimă (moartea domnului Rujinski) și tot aici se produce, în mod sigur, o crimă inexplicabilă: otrăvirea tînărului arhitect Cristu Antim. Cine este asasinul ?

Prozatorul nu se grăbește să spună. Romanul oscilează între cronică de familie (lumea doamnei Rujinski), analiza sentimentului de frustrație (biografia lui Cristu Antim) și descripția unui proces social complex : prelungirea unui mod de a fi și a unei mentalități vechi într-o lume care de-abia se constituie. Fenomenul din urmă este reprezentat, în *Ultimii*, de Petran, țăranul greoi și onest, un fel de Cupșa din *Francisca*. Cartea vorbește, în fapt, despre decăderea prin frică a individului. Domnul Rujinski a căzut pe scări. Doamna Rujinski, de teamă, nu anunță accidentul. Ea devine, astfel, complice și, pentru a scăpa de primejdie, săvârșește cu adevărat o crimă : otrăvește pe Cristu Antim căruia avusese imprudența să i se destăinuie. Bănuielile cad asupra poștașului Petran care, cu bună credință, dăduse soției pensia dispărutului Rujinski și cheltuisese o sumă de bani din fondurile poștei pentru a ajuta o fată tânără și năzdrăvană, Alberta. Momentul culminant, acela care lămurește intenția mai profundă a romancierului, este confruntarea între elementarul, puternicul și loialul Petran și rafinata și disperata doamnă Rujinski. Femeia frumoasă, cu o existență așa de tristă, este un produs mizerabil al fricii care i-a acaparat spiritul și trupul. Ea a ucis din teamă și se otrăvește din spaimă față de actul ei disperat :

„nu vreau să mă scuz, doresc să înțelegi ceea ce eu, la rîndul meu, n-am înțeles și care pare de necrezut... este vorba de teama fizică pe care am simțit-o cu mîinile, cu ochii, cu creierul, cu carnea, cu nervii, cu oasele mele care se luptau din răsuputeri împotriva acestei duble dispariții : cea forțată și cea naturală. Cristu m-ar fi reclamat, de asta sînt sigură, în el dreptatea era mult prea înrădăcinată ca să fi procedat altfel. Atunci... l-am otrăvit. Eu sînt aceea... dacă nu procedam așa, a doua zi urma să «dispar» cu desăvîrșire... !

„Ești singurul om de care mi-a fost teamă, dar n-am vrut să recunosc nici față de mine însumi, și iată că frica mea a fost îndreptățită... așa trebuia să se întîmple și s-a petrecut... nici unul dintre ei nu putea fi în locul dumitale... ești singurul și ultimul... parcă te așteptam de mult... dar să știi că vei plăti atunci cînd îți va veni rîndul, atunci o să înțelegi de ce ți-am mărturisit... vei face ultimii pași așa cum am început eu acum... iar la urmă... bulgări de pămînt... bulgări de pămînt...“

Romanul are o anumită complexitate și prin cîteva amănunte (scenele din familia Omului cu lavalieră sau din lumea bătrînilor suspicioși și răi) anunță un analist cu ochiul ager.

În *Fără vîsle* (1972), *Noaptea* (1974), *Grădina Icoanei* (1977), reunite, apoi, în trilogia *Somnul vameşului* (1980), Bujor Nedelcovici reia aceste teme și întocmește, din unghi modern, o veritabilă cronică de familie, deși prozatorul se apără de ideea de a compune o frescă, o epopee... Ar fi vrut să construiască un „roman mozaic“, „un desen în mișcare“ — mărturisește el în prefața la *Somnul vameşului* — nicidecum ceea ce gîndesc criticii literari, adică o frescă de epocă...,

Fuga de *cronică, frescă, epopee* arată, în spiritul noii generații de prozatori, mefiență față de marile construcții epice. Cele trei cărți, rescrise și reordonate, după cîte îmi dau seama, în funcție de ideea eliberării ființei prin revoltă, alcătuiesc totuși o *cronică de familie* și capătă prin asamblarea fragmentelor proporțiile unei *fresce*. Lectura transformă mozaicul într-o vastă pînză epică, istoria unui individ (Justin Arghir) devine, de la un anumit grad al descripției, istoria unei familii pe trei generații. Există, cu toate acestea, o deosebire esențială față de romanul totalizant, monografic din deceniul al VI-lea, acela care vrea să epuizeze prezentarea unei epoci, a unei clase sociale sau a unui mare eveniment. Noii prozatori dau prioritate individului, văzut nu ca un tip reprezentativ, ci ca destin, deplasînd accentul spre analiza psihologicului.

Așa procedează și Bujor Nedelcovici care, pentru a lămuri un eșec social, caută să elucideze întii „culpa ereditară“. Întoarcerea în trecut ar putea avea un rol terapeutic : un exercițiu contra fricii, o „naștere spirituală, în care fiecare trebuie să ne regăsim“, cum zice martorul-narator Trifon. Întrebarea este însă în ce măsură cunoașterea unui trecut complicat permite și o renaștere morală. *Somnul vameşului* sugerează mai degrabă contrariul. „Culpa ereditară“ lămurește un număr de fapte, dar lasă altele, importante, nejustificate. Martorii se contrazic, istoria haotică scapă celui care vrea s-o înțeleagă și s-o judece. Justin Arghir nu reușește pînă la urmă să afle care este partea lui de vină în istorie și nici să se vindece integral de frică, dar din întoarcerea lui în trecutul familiei ies la iveală evenimente, tipuri care constituie, în fond, substanța romanului. Apare, la urmă, o narațiune coerentă, cu o tipologie care se ține minte. Sînt în *Somnul vameşului* nu trei romane, dar trei tipuri de roman care se interferează : o cronică de familie, un roman politic despre obsedantul deceniu în stilul psihologizant din deceniul al VIII-lea și, în fine, un roman cu o tematică existențialistă, reluată și adîncită ulterior de Bujor Nedelcovici în romanul *Zile de nisip* (1979). N-aș putea spune care dintre ele

este cel mai profund, narațiunea în ansamblu este bine scrisă și câteva caractere se impun. Mai colorat este, totuși, romanul familiei burgheze provinciale. E cel dintii care se observă la lectură și cel care lasă cele mai multe urme la încheierea lecturii.

Somnul vameșului începe însă cu celălalt roman (al cunoașterii și al eliberării de un complex social) și tot cu el sfârșește : la capătul tentativei de a impune adevărul, Justin Arghir este din nou singur, înotător solitar, în timp ce toți ceilalți stau în barcă și vîslesc. Imaginea de mai înainte o aflăm în primele pagini din *Fără vîsle*, iar ultimele rînduri din *Grădina Icoanei* o reiau cu o notă în plus de ambiguitate. În locul unei morale, ni se propune o interrogație la care cititorul este invitat să răspundă. Autorul se dă, prudent, la o parte, iar naratorul (aici personajul central) nu face decît să aproximeze ceea ce este deja aproximat de narațiune : „Tragem împreună la vîsle ? Sau înot iarăși de unul singur și... cînd eu fac trei mișcări cu brațele el face una cu vîslele și e mereu departe de mine, ajunge la mal înaintea mea, iar eu sosesc ultimul, ostentiv, ajutîndu-mă de crengi pentru a ieși din apă... Nu cumva m-am întors de unde am plecat ? Cercurile s-au închis din nou ? Atunci ce rost a avut tot efortul de pînă acum ? Am încercat să aflu nu numai cine e vinovat pentru că am fost scos din viață, dar și de ce am fost condamnat înainte de a greși... am vrut să scap de spaima și lașitatea ascunse atît de adînc în mine și în special să mă las strivit de către strivitori... Am reușit oare ? Uneori zăresc o lumină îndepărtată, ascult o muzică, alteori pătrund în întuneric, orbecăi prin beznă... Cine a arătat cu degetul spre mine ? Oricum, am încercat să merg pînă la capăt chiar dacă uneori nu mai știam dacă eu am ales drumul sau drumul m-a ales pe mine... iar noi n-am îngenunchiat în fața «apocalipsei» care și-a anunțat sosirea, altfel uitam că sîntem nepieritori...”

La acest prim nivel *Somnul vameșului* este, alături de cărțile de început ale lui N. Breban și de *Absenții* lui Buzura, romanul unui destin care vrea să-și înțeleagă condiția și să se elibereze de teamă prin cunoaștere și revoltă. Neîmpăcat cu gîndul că a fost condamnat de istorie înainte de a săvîrși vreo eroare, el caută temeiurile acestei vinovății și, negăsindu-le, duce o bătălie de unul singur împotriva unui trecut culpabilizant și a unui prezent (epoca dogmatismului) care nu satisface voința intelectualului de justiție. E o luptă pentru adevăr, dar, înainte de orice, e lupta unui tînăr cinstit și inteligent de a-și salva personalitatea. Scos la 22 de ani din barou din cauza tatălui său

condamnat la închisoare (pe nedrept, cum se va dovedi mai târziu), Justin Arghir duce timp de nouă ani o existență precară. E șofer pe șantier, economist, lucrează, apoi, într-un atelier de confecționat nasturi, trece prin medii diferite și prin întâmplări traumatizante, urmărit mereu de ghinion și lovit de o istorie față de care nu se simte vinovat.

Frica este pe punctul de a-l anula, ca individ, dar cineva îi spusese că, ajuns la capătul răbdării, să mai facă un singur pas și atunci va câștiga. Ceea ce se și întâmplă pînă la un punct. După nouă ani, tînărul idealist se adresează din nou ministerului care-l eliminase fără motiv din profesiunea lui și, după alți doi ani (dacă numărătoarea mea este exactă), este reintegrat în justiție. Adevărul triumfă și, încurajat, Justin Arghir vrea să aplice integral spiritul adevărului, dar efortul lui se izbește de o mentalitate autoritară și arbitrară (Runcanu). Șeful dogmatic cere ca justiția să se supună puterii, subordonare pe care incoruptibilul Justin Arghir n-o admite. El redeschide un dosar în care este implicat chiar marele Runcanu, ceea ce duce la îndepărtarea judecătorului în urma unei abile acțiuni de compromitere (sub acuzația de instigare la sinucidere sau favorizare a crimei). Din președinte de tribunal, Justin ajunge notar, supus unei severe observații. Nu este cu toate acestea înfrînt. Monologul final din care am citat mai sus lasă să se întrevadă o nouă tentativă de a impune ideea de justiție. Final deschis ca în atîtea romane moderne. Din datele romanului, înțelegem că Justin Arghir va trebui să se bată mai departe pentru adevăr, altfel îl amenință teama și lașitatea. Revolta a devenit forma lui de existență.

Lîngă romanul individului care luptă să recapete și, apoi, să-și păstreze identitatea, este alt roman, politic, cu observații fine și acesta. Runcanu nu este un banal satrap local. A avut o tinerețe bravă și, în împrejurări dificile, a dat dovadă de înțelepciune. Exercițiul îndelungat al puterii a tocit însă în el simțul adevărului și din revoluționarul bătaios și drept a ieșit un practician abil și cinic. El vrea să manevreze conștiințele și, în genere, reușește. Justin este o excepție. Runcanu nu este singur, un sistem nevăzut acționează la ordinele lui. Voican, anchetatorul lui Justin, este o mică piesă, însă una căreia prozatorul îi dă identitate. Voican nu e brutal, e doar suspicios. El își pregătește îndelung victima, ștrecoară îndoiala, întreține în jurul individului o atmosferă de vagă acuzație pînă ce victima cedează. Legea lui (legea de totdeauna a inchișitorilor) este că

individul rămîne, pînă la dovada contrară, culpabil. El plasează în casa incorigibilului Justin pe Rovența, un contabil dubios, devotat și viclean, de o lașitate patologică. Sub o înfățișare asemănătoare îl întîlnim și în proza lui N. Breban. Rovența este, în orice caz, unul din personajele memorabile ale cărții. Vocația lui este să „provoace destinul” și, într-o ordine mai profană, el devine spionul „care trebuie să trăiască în fiecare apartament”. Implicat în moartea soției sale, vecina de cameră a lui Justin, contabilul intră în pușcărie și, cînd scapă, găsește refugiu în casa judecătorului, alături de alt om fără căpătii, euforicul Florică. „Iar tu m-ai învățat ce înseamnă milă și iertare”, zice el dostoevskian. Mila și iertarea nu-l împiedică însă să tragă pe Justin într-o afacere compromițătoare (moartea Danei) și, apoi, să fugă. Ca structură psihologică, personajul este verosimil: unire de ticăloșie și slăbiciune, isteție și morbiditate.

Romanul existențial și romanul politic depind într-o măsură considerabilă în *Somnul vameșului* de celălalt roman, al familiei, cu evenimente mai spectaculoase și o tipologie mai colorată. Istoria eliberării morale a lui Justin suferă într-o oarecare măsură de puținătatea reflecției epice. Justin Arghir ține discursuri multe (monologuri), însă meditația personală trece greu prin rechizitoriul general. Mai multă substanță îi oferă istoria familiei Arghir-Orleanu. Prozatorul devine aici mai liber și mai îndrăzneț în observații. Pictura burgheziei provinciale este, în orice caz, remarcabilă. Cîmpeni, orașul unde se petrec evenimentele, este după toate probabilitățile Ploiești cu negustorimea lui întreprinzătoare și orgolioasă.

Tema esențială în *Somnul vameșului* ar fi, zice N. Manolescu în prefața cărții, „tema moștenirii”, ceea ce este adevărat pentru un anumit nivel al romanului. Mai pregnantă, de mai mare efect mi se pare tema *căderii Familiei* (cu majusculă) sub presiunea istoriei și din cauza forței distructive din interior. Familia Arghir este, din tată în fiu, formată din militari mîndri și intoleranți. Semnul prosperității familiei este *Casa cu lei*, la care rîvnește bogatul negustor Orleanu, provenit din straturile de jos. Cum nu reușește s-o obțină altfel, Orleanu mărită pe fiica lui cea mică, Irina, cu Andrei Arghir. Casa cu lei devine astfel simbolul alianței dintre două clase sociale. Prăbușirea ei va fi descrisă, cu o extraordinară bogăție de date, într-o narațiune în care vocile epice se schimbă des. Ca să reconstituie adevărul asupra familiei sale, Justin consultă supraieșitorii (Trifon, Matei, Liz, Drina, Morțun...), fiecare avînd varianta lui asupra evenimentelor. Curios, cei care se impun în narațiunile

acestea schimbătoare sînt, în primul rînd, naratorii-martori. Povestind despre alții, se povestesc pe ei. *Istoriile* legate de familie sînt, în genere, verosimile literar și din consultarea lor ne facem o idee despre istoria cealaltă, care se desfășoară dincolo de *Casa cu lei*. Cîteva figuri se rețin. Ana, fata cea mare, este traumatizată de faptul că sora ei, Catinca, îi ia logodnicul. Rămasă nemăritată, ea duce povara unei mari familii în ruină. Un băiat, George, devine socialist, un altul (din familia Orleanu) intră într-o aventură politică primejdioasă.

Obiectul anchetei lui Justin Arghir este viața tatălui său, Andrei. Ca personajul lui D.R. Popescu (Tică Dunărințu), Justin vrea să afle un adevăr care nu se mai deosebește atît de net de vinovație. Tatăl este inocent, însă istoria a făcut din el un culpabil și efortul fiului este să-i reabiliteze memoria pentru a scăpa, el însuși, de un complex. Reușește în plan moral (*martorii* îi aduc dovezile necesare), însă ce folos dacă o istorie și mai complicată îl culpabilizează din nou?!...

Cu aceasta revenim la romanul individului care, voind să pună ordine în istoria familiei, nu reușește să-și limpezească propriul destin. Trecutul este un cerc din care trebuie să ieși la timp, căci, ziua un narator-moralist, trecutul și morții te împiedică să trăiești. Filosofie simplă și sănătoasă. Justin se desprinde de Familie, după ce tulbură însă istoria ei dominată de figurile întemeietorilor (Orleanu-Fier și colonelul Arghir). Aș putea cita multe pagini de analiză densă, mă limitez să amintesc pe acelea din volumul al II-lea (*Noaptea*) despre moartea bătrînei Liz, fiica bastardă a negustorului Orleanu. Un fin simț al tragicului, o gradație bună a stărilor, un ton, în fine, sigur în observație. Bujor Nedelcovici dă imaginea unei lumi care trăiește și moare la marginea marii istorii, o lume care își caută un cod moral și, cînd îl găsește, codul nu mai servește la nimic. Viețile se des-tramă în chip absurd. *Familia* n-are coeziune și nu poate împiedica manifestarea Răului. Andrei Arghir, tatăl, muncește doi ani la stuf fără să știe de ce și, cînd scapă, existența lui se pierde într-o mediocritate nemeritată. Analiza acestor destine care devin jucării ale istoriei îi reușește lui Bujor Nedelcovici.

Grandoarea și căderea Casei cu lei sînt descrise într-o narațiune care nu mai păstrează nici ritmul, nici stilul povestirii tradiționale. Prozatorul introduce povestirea în povestire, schimbă naratorii, cum am zis, schimbînd totodată unghiurile de observație. Pentru a da culoarea epocii, reproduce documente, sparge, în fine, în mod curent discursul epic pentru a

da sugestia de complexitate și simultaneitate a actelor în conștiința naratorului. El a învățat bine o tehnică epică modernă și o aplică, acum, la o istorie care nu se conduce după legi. Asta ar justifica tehnica fragmentării, *mozaicul* de care vorbește autorul. Nu ascund gândul că, la lectura cărților, am regretat uneori că povestirea nu este mai fluentă, că prozatorul, atent la strategia naratorilor săi, n-a lăsat istoria să curgă mai repede și mai simplu. Puțin balzacianism nu strică într-un roman modern care se ocupă de indivizi ambițioși și de relația dintre sentimentele umane și banul care reglează existența socială.

Somnul vameșului este o construcție epică serioasă, densă, reprezentativă pentru o întreagă promoție de prozatori.

Zile de nisip (1979) este, la prima vedere, un roman polițist. Un furt, o crimă, un vinovat prezumtiv, un anchetator, patru martori care spun și nu spun același lucru și, din nou, o crimă și, de data aceasta, un vinovat sigur. Constatăm, apoi, că narațiunea polițistă este mai degrabă o *parabolă*: aceea despre *vinătorul de oameni, cobra și porumbelul sălbatic*... Iar parabola se dovedește a fi scenariul unui roman trăit înainte de a fi scris de unul dintre personajele cărții (Ștefan Albini).

Bujor Nedelcovici a scris, în fapt, un roman de analiză care se concentrează în jurul unei teme morale. O întâmplare banală (un furt pe plajă) pune trei indivizi în fața propriei lor conștiințe. Theodor Hristea, medic reputat, director de spital, Cristina — prietena lui — și Ștefan Albini, scriitor și fotograf, sînt trași fără voia lor într-o istorie din care nu vor mai ieși, moralmente, așa cum au intrat. Un tînăr, numit convențional Puștiul, este bănuț că a furat lucrurile de pe plajă, apoi că a ucis din imprudență un copil. Martorii sînt puși în situația de a-l identifica; însă, în fața faptelor contradictorii, martorii încep să se diferențieze. Ștefan, scriitorul, refuză să recunoască în tînărul Vasile Mihăilescu (Puștiul), muncitor tîmplar, pe adevăratul vinovat. Cristina, iubita docilă a doctorului, începe și ea să aibă îndoieli, după ce inițial fusese foarte fermă. Cel care nu ezită, de la început pînă la sfîrșit, este Theodor Hristea, doctorul. Acesta este un dur și face din mărunta istorie o problemă de conștiință. De conștiință sau de mîndrie? Doctorul, care n-a cunoscut încă în existența lui eșecul, vrea să-l facă pe tînărul tîmplar să recunoască, dar nici el, nici anchetatorii nu reușesc: Puștiul tace și tăcerea provoacă procesul moral de care vorbeam. Ideea vinovăției începe să preocupe pe martori, faptele devin confuze, impresiile inițiale se amestecă. Urmărim, parcă, un film de Antonioni sau, mă rog, un film italian în care un

grup uman se dezmembrează și caracterele individuale se desenează într-un moment de criză. Narațiunea polițistă a devenit, pe nesimțite, un roman de moravuri.

Romanul din urmă are cel puțin trei teme : tema agresiunii morale, singurătatea individului angajat în cursa puterii și, în umbra celor dinainte, tema romanului în roman. Camus este tradus, pînă la un punct, prin limbajul noului roman. Theodor Hristea este un om al realului, religia lui e *fapta*. Despre lume are imaginea unei jungle : „Lumea se calcă în picioare, se ju-poaie de viu unul pe altul...“. Morala este adaptată acestei imagini. Doctorul e ambițios și ambiția ia, la el, formele agresiunii. Din femeile pe care le iubește, el face niște sclave, însă este suficient să se producă o mică ruptură în această relație pentru ca sclavele să dea semne de revoltă. Cristina, care arătase o oarbă fidelitate, se înstrăinează de micul ei tiran și, în cele din urmă, îl părăsește de tot. „Unde am greșit ?“ se întreabă atunci dominantul, mereu triumfătorul medic. Romanul analizează același fapt din mai multe unghiuri (tehnica răspîndită în romanul modern). *Mistificarea* morală a lui Theodor Hristea este judecată, întîi, de Cristina, femeia care nu mai vrea să stea legată de un fir de telefon, apoi de Ștefan, romancierul în căutare de teme și personaje pentru cartea pe care n-are forța s-o înceapă și, în fine, doctorul se judecă el însuși după ce eșuează în efortul de a înfrînge pe încăpățînatul și, cum se dovedește la urmă, nevinovatul tînăr. Eșecul face din omul acaparator, posesiv, o victimă. E omorît, la propriu, de victima inocentă (Puștiul), cînd acesta scapă din închisoare și are sentimentul că doctorul are ceva cu el.

Analiza *cazului* este, în ordine estetică, bună, convingătoare. Doctorul Hristea e, întîi, victima propriei forțe. O forță care anulează celelalte valori morale. Asta îl apropie, moralmente, de personajele lui N. Breban, cel care a studiat mai sistematic eșecul naturilor puternice. Bujor Nedelcovici introduce și el ideea *cuplului moral* pentru a examina mai bine natura relațiilor dintre indivizi. Theo crede că raportul nu poate fi decît de un singur fel : acela dintre un individ care domină și un altul care se lasă dominat. El, doctorul, a învățat de mic să fie în prima categorie. „Nu accept să fiu pe locul doi“, spune el. În viața socială, în profesiune, în dragoste, el vrea să fie mereu cel care dă tonul. Nu este un impostor, este doar un individ energetic care consideră că în viață conduce instinctul de agresiune. Pe prietenul său, Ștefan Albini, îl disprețuiește într-o oarecare măsură pentru că acesta are psihologia ambiguă

a intelectualului ratat. Pe Cristina Vaida o acceptă pentru că este docilă. Sînt cele două *cupluri* în care ambițiosul doctor intră cu sentimentul, mereu, că își impune legea morală. Însă cei dominați devin, în criza semnalată mai înainte, judecătorii lui cei mai duri. „Trăiești într-un imens fals, Theo“ — îi strigă Cristina părăsindu-l — „n-ai învățat să pierzi“... Ștefan, care joacă în roman rolul omului moral, crede că amicului său suferă de „spaima de real“, o maladie urîță, răspîndită printre indivizii care vor să manipuleze voința celorlalți. Ei mistifică realul pentru a-l domina, însă realul le pregătește adesea mari surprize. În orice individ supus zace „omul revoltat“ camusian, acela care își află în revoltă justificarea existenței. E teoria pe care o face, cu exemple oferite de intriga cărții, personajul lui Bujor Nedelcovici.

În parabola romanului, doctorul Theodor Hristea ar simboliza pe vînătorul de oameni. Porumbelul, victima, este, negreșit, Puștiul, tînărul inocent culpabilizat care devine, în cele din urmă, un veritabil asasin. Iată, din nou, o temă camusiană într-un roman care oscilează între mai multe stiluri. Ca Meursault (comparația merge doar pînă la un punct), tîmplarul este victima complicității celorlalți. Patru *martori* vor să-l scoată vinovat de un furt și de un asasinat, apoi, cînd nevinovăția lui se adeverește, unul dintre agresori, doctorul, îi tulbură din nou existența în intenția de a repara o eroare grosolană. Theo vrea să-l despăgubească bănește pe tînăr, vrea, mai ales, să găsească, el însuși, liniștea și înțelegerea. Însă gestul este tardiv, comunicarea între agresor și victimă nu mai este posibilă. Intenția generoasă este luată ca o nouă agresiune, și Puștiul înfige cuțitul rindelei în stomacul doctorului. A devenit, în fine, criminal așa cum voiseră, în inconștiența lor, martorii de pe plajă. Suspiciunea lor a provocat, în chip fatal, *tragicul*. Vasile (Puștiul, Porumbelul) nu era făcut însă pentru tragedie. Visul lui este să construiască o iolă și să iasă cu ea pe mare. E libertatea lui, e rațiunea care-l salvează atunci cînd, acuzat pe nedrept, stă 6 luni la închisoare. Cînd crima se înfăptuiește, el calcă în picioare barca pe care o construise. Dispare astfel, printr-un act de confuză, primitivă revoltă, semnul libertății și forței lui interioare. Personajul camusian refuză salvarea și îndepărtează orice speranță, gestul lui de a ucide este mecanic, căci viața lui interioară devenise complet goală. Complicitatea existenței a făcut din el un criminal: un criminal fără simțire, un martir fără pasiune. Păstrînd proporțiile, personajul lui Bujor Nedelcovici este o victimă care își apără libertatea, un revoltat care

n-a pierdut sensul valorilor. E *Porumbelul* care, după ce a fost o dată lovit, nu mai are tăria să accepte generozitatea vînătorului.

Romanul cuprinde, în fapt, trei confesiuni fragmentate. A patra (aceea a victimei) lipsește. Vasile, tîmplarul, tace tot timpul, cu excepția celor cîteva propoziții finale pe care le rostește cînd se predă miliției. În rest vorbesc *martorii*, judecătorii lui, intrați ei înșiși într-o stare de criză morală. Această substituție este bine urmărită în roman. Bujor Nedelcovici are talentul de a individualiza, literar vorbind, o temă morală frecventă în literatura din ultimul deceniu. El nu construiește, propriu zis, o tipologie memorabilă, sugerează doar (aceasta fiind intenția cărții) o maladie morală a timpului și consecințele ei. *Zile de nisip* este un roman bun, bine scris, într-un limbaj analitic fluent. Bujor Nedelcovici împinge lucrurile spre parabolă, dar trebuie spus că, avînd fin instinct de romancier, nu insistă și nu complică parabola. El rămîne în planul realului (viața morală a indivizilor) și asta este bine, pentru că aici este spațiul în care se revelează caracterele și se prefigurează, în fond, condiția omului.

GEORGE BALAIȚĂ

Pină la *Lumea în două zile* (1975) și *Ucenicul neascultător* (1977), romane care l-au impus în conștiința criticii literare, George Bălăiță (n. 1935, Bacău) a publicat trei cărți de povestiri și nuvele în stilul cunoscut al prozei tinere din anii '60 : proză simbolică despre universul infantil și despre dezalienarea individului. Țăranii lui sînt, ca și aceia din epica lui Fănuș Neagu, D. R. Popescu, N. Velea, suciți și euforici, iar copiii sînt curioși și imprevizibili. Colectivistul Florea Inu stă mîndru în carul plin cu saci și vorbește tare cu nevasta ca să-l audă toată lumea : „Vreau să văd unul acuma să nu mă lase să vorbesc dacă așa îmi place mie, vreau să-l văd eu, acuma să-l văd.“ Colțosul Costică Alistir îl ia peste picior : „Unde stai tu, acolo sus, tot ca pe la noi e vremea, Inule ? Ce spune : mai plouă sau nu ?“. Împreună cu feciorul său mijlociu, Gheorghe, Florea Inu astupă în zorii zilei o fîntînă părăsită, iar la urmă feciorul suduie : „Parcă nici n-a fost, tu-i nuca mă-sii.“ (*Călătoria*, 1964). Fîntîna este, desigur, simbolul trecutului. Fetița Nona este isteată și numește pe tatăl său Nea Fane. Ea se plimbă cu mașina șantierului și, la urmă, în drum spre colonia în care trăiește, este tristă nu se știe de ce și mărturisește tatălui : „Nea Fane, azi am cîștigat de trei ori jocul, dar îmi vine să plîng, nu știu de ce îmi vine să plîng, nea Fane, nu știu.“ Un băiețaș merge desculț prin ploaie și se bucură, mama lui se înspăimîntă și-l duce repede în casă, ploaia stă, apoi băiețașul plînge nestăpînit pînă ce ploaia începe din nou. Personajele au, ca și la N. Velea, nume bizare (Farțadi, Iacob Nesfîntu, Ion Anisia, Axinte Sava Cuculeț, Torică, Viluță, Trif Milinton, Teirău, Vecu Oancea, Doandă, Olbeu...), vorbesc în dodii și fac gesturi simbolice. Prin

ele prozatorul vrea să dovedească persistența fondului de inocență și puritate al țaranului frustrat de istorie. E, în ordine epică, primul pas spre o psihologie mai complexă.

Volumul *Conversînd cu Ionescu* (1966) arată deja o dorință de înnoire a tipologiei și a tehnicii epice. Două sînt narațiunile care anunță pe romancierul de mai tîrziu : *Intoarcerea eroului cunoscut* și *Palladion*. Locotenentul Valter Descu vine, în 1943, în permisie și în drumul de la gară pînă acasă rememorează, într-o succesiune confuză, scene din adolescență și din războiul la care participă. În fapt, narațiunea începe cu sfîrșitul. Doi consumatori discută la cafenea despre un incendiu și despre moartea glorioasă a unui ofițer care a vrut să-și salveze sora. Filmul e dat înapoi și povestirea reîncepe cu descinderea eroului în gara din tîrgul natal și călătoria lui (în real și în imaginație) printr-un tîrg marcat de război. George Bălăiță descrie, în fapt, un caz de falsificare a conștiinței tinere, temă predilectă în proza din deceniul anterior. Deosebiriile sînt totuși importante. Personajul lui Bălăiță nu-i nici sublim, nici (în ordine morală) abject. Maniheismul își pierde autoritatea în rîndurile noii generații de prozatori, din ce în ce mai interesați de situațiile care se abat de la regulă. O regulă, de altfel, simplificatoare, căci exclude tocmai ceea ce este fundamental pentru literatură : individualul, ireductibilul din om.. Revenirea la „cazuri“, abundența indivizilor bizari și, încă o dată, pătrunderea „suciților“ în proza din anii '60, reprezintă o primă negație a modelelor epice proletcultiste. Valter Descu e un tînr timid și fricos (simbolul iepurelui se repetă în nuvelă), pus de viață într-o situație limită. Pe front, el trebuie să aleagă între durul Manea Gelcu și scepticul Paraschiv. Actele lui de vitejie sînt lamentabile și, întors acasă ca erau, moare într-o împrejurare ambiguă. Nuvela nu-i în totalitate bună (discuția dintre părinți, în așteptarea eroului, nu-i prin nimic semnificativă), dar din multe notații se simte ochiul pătrunzător al prozatorului autentic și puterea de a pune faptele în perspectivă epică.

Conversînd despre Ionescu este, în fapt, o carte de experiment. Autorul învață să stăpînească o tehnică nouă pe măsură ce începe să gîndească în alt mod, indiscutabil mai profund, literatura. Se simte și influența lecturilor din proza modernă. Doi indivizi discută la cîrciumă despre al treilea, Ionescu, în modul acela fragmentar și aluziv pe care îl întîlnim și în schi-

țele lui Caragiale. Dialog absurd, incongruent și pitoresc, Lache și Mache în varianta măruntei birocrației actuale :

„— De altfel, eu am zis că nu-i a bună cu Ionescu.

— Parcă nu era, cum să spun, suspect, numai ochii...

— Numai ochii ! ?

— Cum să spun eu...

— Eu am zis-o tare, și primul. Ei drăcie, mi se pare că ne-au dat alt rom. Hei, unde ești ? Vino te rog, *domnule* !

Celălalt îl călcă pe vârful pantofului : lasă, nu striga pentru nimica, e rom ca tot romul, nu face, vezi doar ce bine servește, ce amabil e, nu face. [...]

— Lasă, lasă, dragă, să întreb, de ce să nu întreb, în ăștia să n-ai încredere. De ce să nu întreb ?

— Bine, întrebă, fă ce vrei, de strigat spuneam... mă știi.

— Tu te lași călcat pe coadă, n-am ce-ți face. Se scărpină la subsuoară, foarte satisfăcut. N-am ce-ți face.

— Este chiar felul în care îl repezeai pe Ionescu, zise prietenul lui.

— Ce spui ? Nu te aud.

— De ăsta ziceam... îl cam repezeai...

— Ionescu ? Trebuia să-l repeadă cineva !

— De ce să-l repeadă, în definitiv ? Zău, vorbește mai încet.

— Mai încet, mai încet, asta știi. Avea ceva, roșea, se bîlbia, mă rog toate astea te făceau să-l repezi, crede-mă.“

Alte nuvele (*Prima zi a săptămînii*) păstrează încă tipologia și prejudecățile vechii proze. Moise Aanei a avut o viață crîncenă și, în noile împrejurări sociale, se adaptează greu. Nevasta lui, aproape copil, se joacă în ascuns cu păpușile. Mai tîrziu este aspră și tăcută. O bătrînă, Raveca, aleargă ici, colo, pîrînd a fi un agent mărunț al destinului în condițiile lumii moldovenești. Moise străbate, în fine, vestitul *drum al înțelegerii*, dar nu pînă la capăt, căci în ultimele rînduri ale nuvelei îl vedem stînd pe dunga patului și gîndindu-se la ziua de luni. Un început, deci, o promisiune de ieșire din starea de alienare...

Schimbarea cea mai serioasă în optica prozatorului se vede în *Palladion*, unde aflăm, sub o formă incipientă, modul de a nara din *Lumea în două zile*. Este, aici, o discontinuitate voită, o rupere sistematică a cronologiei reale, o deliberată confuzie între real și imaginar... cu efectul de a ține cititorul în stare

de pîndă și de a-l sili să participe la un complicat joc narativ. Apare din cînd în cînd și autorul ca personaj-narator, zicînd că autoritatea lui asupra ficțiunii pe care tocmai o scrie este limitată. Ca în romanele publicate peste un deceniu, nuvela începe să aibă și o temă a nuvelei :

„Acum, cînd văd că mare lucru nu știu despre cei cinci, mă gîndesc la discuția pe care am avut-o nu de mult cu un scriitor cu mare experiență, foarte priceput și la critică literară, părerea lui fiind deopotrivă ascultată la cafenea și acasă la el, pe plajă, unde vrei și unde nu vrei. Îmi spunea bătrînul : «Nu te-apuci de scris pînă nu știi totul despre personaj. Să ai schema lui. Înțelegi, dragul meu, tu ești creierul, inima, tu ești Dumnezeuul personajului. Tu știi tot ; nu ești scriitor dacă nu știi tot, precis, de la început. Altfel nu merge. Numai așa poți să redai, da, numai în felul acesta poți reda realitatea. Asta-i singura și cea mai convenabilă metodă. Eu am știut întotdeauna tot și am fost fericit.» «Bine, maestre», răspunsei eu.“

Nuvela se constituie din fragmente, iar fragmentele, întocmai ca niște cărți de joc, sînt dinadins amestecate. Începutul este voit ambiguu. Palladion este un joc cu numai cinci piese pe o tablă de șah și se poate juca de unul singur. Precizarea o face naratorul, apoi, tot el, fără nici o altă explicație : „într-o vară, cei cinci profitară de lipsa mea de experiență [...] și o șterseră la București. Cei cinci nu erau alții decît : Grigore, Baltazar, Spînul, Contele și Patrocle“ ...Ceea ce urmează lasă să se înțeleagă, dar numai pînă la un punct, că totul este un joc al fanteziei epice, că peripețiile celor cinci în tren se desfășoară doar în capul naratorului care stă într-un bloc la etajul VIII și îi place să joace Palladion... Sînt, în cuprinsul nuvelei, și alte elemente ce întăresc această ambiguitate tocmai cînd faptele epice par a respecta cu mai mare fidelitate logica realului. Baltazar discută cu Grigore, amicul său, apoi vedem că el discută, în fapt, cu valiza lui Grigore. Nici nu ne-am da bine seama de această substituie dacă n-ar interveni, complice, naratorul care ia ușor în rîs personajele, aduce în față pe autor, apoi îl scoate din nou în afara spațiului epic, mereu cu aerul că se amuză, că așa e piesa... O relativizare continuă a narațiunii și o fugă în ambiguitate pentru a întări suspiciunea cititorului. George Bălăiță a prins deja acest rafinament al jocului și, în romane, îl va urmări pe mari spații epice.

Pînă atunci, prozatorul mai scrie o fantezie în genul *Micului Prinț : Întîmplări din noaptea soarelui de lapte* (1967), cu alegorizări simpatice și naivități studiate. Micul Cantemir (personaj care apare și în *Conversînd despre Ionescu*) stă de vorbă cu *Cireșul*, cu *Frica de întuneric*, cu *Umbra*, cu un domn jumătate turbină, jumătate farmacist, numit *Nu-vreau-să-fiu-pisat*, fuge de acasă spre locul unde apune soarele și se adună delfinii, înțilnește în drum o carte groasă, un om care caută ceartă, un înțelept care-i dă o veveriță și-i spune o poveste cu mai multe înțelesuri... Apare și un pui de vulpe, dar puiul de vulpe nu-i atît de filozof ca ruda lui din cartea lui Exupéry... George Bălăiță scrie o povestire ingenioasă în care se vede cum un copil ia în serios ceea ce spun cărțile pentru copii. Micul Cantemir este intrigat că vulpea lui nu vorbește și caută singur o justificare. Prozatorul amestecă elementele de basm într-o narațiune discret simbolică.

Saltul de la această proză experimentală la romanul publicat peste aproape un deceniu este enorm. Citindu-l, ne dăm seama că adevărata vocație a lui George Bălăiță aici se află. *Lumea în două zile* este o narațiune profundă și originală, admirabil scrisă, printre cele mai bune publicate la noi după 1970. Surprind maturitatea stilului și știința de a condensa o mare cantitate de fapte într-un spațiu epic limitat. Augustin Buzura notează în *Absenții* (1970) ceea ce i se întîmplă și, mai ales, ceea ce trece prin mintea personajului său timp de două ore, George Bălăiță descrie două zile (21 decembrie, 21 iunie) din existența lui Antipa, voind să dovedească faptul că nu-i nevoie să reconstitui istoria unui personaj de la naștere pînă la moarte pentru a da o sugestie despre destinul lui. Modelul Joyce îi stă și lui în față. În *Ulysse* sînt transcrise 18 ore din viața unui mărunț funcționar din Dublin (în ziua, celebră de acum, de 16 iunie 1904). Butor descrie în *Passage de Milan* (1959) o noapte într-un imobil parizian, iar Malcom Lowry reconstituie în *Sub vulcan* (1947) ultima zi din viața unui diplomat englez în Mexic (2 noiembrie 1938). În *Moartea cotidiană* (1946), Dinu Pillat descrie, după același model, viața personajelor într-o singură zi. R. M. Albérés vede în astfel de cazuri o ordine secretă și o sugestie inițiativă. Dar înainte de orice este o convenție epică nouă. Romanul își restrînge spațiul și timpul narațiunii, însă le recuperează printr-o permanentă evaziune din temă. Memoria unei zile este în-

cărcată de memoria zilelor anterioare, textul unei confesiuni este, în fapt, o suprapunere de texte. E suficient să rîci puțin pentru a da de alte straturi și de altă ordine a faptelor și tot astfel pînă ce biografia eroului se întregește. George Bălăiță introduce în cărțile lui (tehnica este aceeași și în *Ucenicul neascultător*) și alte procedee din romanul modern. Folosește, de pildă, mai mulți naratori și, fatal, mai multe perspective epice asupra aceluiași personaj. Reproduce, apoi, confesiunea unui maniac (Anghel) după exemplul lui Faulkner și consemnează discuția dintre cățelușa Eromanga și înțeleptul cîine Argus, într-un stil deloc alegoric (un posibil model mai îndepărtat : Gogol care, în *Însemnările unui nebun*, pune două cățele, Meggy și Fidela, să facă schimb de scrisori între ele și să vorbească despre faptele stăpînilor). Narațiunea, în genere, nu-i o înlănțuire de fapte, este o neconținută mișcare de fapte sistematic împiedicate să intre într-o cronică determinabilă, coerentă. Prozatorul vrea să sugereze în acest chip fluxul existenței interioare, vechi deziderat epic, suprapunînd perspectivele și notînd, pe cît este posibil, reacțiile unei conștiințe agresate simultan de mai multe rînduri de imagini și întîmplări. Prozatorul clasic voia să prindă *succesiunea* unei existențe, prozatorul modern tinde să surprindă *simultaneitatea* ei. La primul, omul este o ființă determinabilă prin cîteva categorii (morale și psihologice), la cel de al doilea omul este o sumă de aproximații, o fugă — vorba filozofului — înaintea gîndirii. Cum poate să-l prindă și să-l cuprindă romanul ?

Lumea în două zile își fixează, întii, un teritoriu epic : Albala (în prima zi), Dealul Ocna (în cea de a doua), cu mici deosebiri între ele. O lume sensibil asemănătoare, în plină dizlocare și în plină constituire. În centrul ei stă Antipa, mărunț funcționar la consiliul popular din Dealul Ocna, om cu două existențe paralele. Unul dintre naratori (fostul judecător Viziru) crede că Antipa din 21 decembrie (ziua cea mai scurtă a anului) este *omul domestic*, iar cel din 21 iunie (ziua cea mai lungă, zi cu valoare inițiativă) este *omul infernal*. Asta trimite la un vechi mit romantic (mitul dualității, mitul omului angelic și demonic), însă autorul nu-și asumă integral această perspectivă. Este opinia unui singur martor, nu a tuturor. Alții văd în Antipa un cabotin sau un filozof, un spirit profund care întîmpină viața cu ironie... Prima zi înfățișează existența lui Antipa în familie, în orașul Albala. Cei care spun ceva (ceva aproximativ) despre viața domestică a personajului sînt bătrînul August pălărierul (simbol al timpului și simbol al conștiin-

tei care înregistrează și judecă micile evenimente ale timpului), bizarul profesor Baroni, specialist în ihtiologie, și mai bizarul Pașaliu, autor de cronici muzicale, de-o erudiție monstruoasă, atins de simptomele ratării... Sint, în fine, și alți naratori care judecă pe acest prim Antipa, omul casnic. Cățelușa Eromanga, de pildă, și Argus, dulăul filozof sau Marta, o iubită din tineretea eroului. Naratorii spun, dar mai ales nu spun același lucru, se contrazic între ei și se contrazic ei înșiși în succesivele confesiuni. Să nu scăpăm din vedere un element important : *Lumea în două zile* este, în fapt, o reconstituire prin intermediul unui narator care își asumă rolul de a asculta și a înregistra ceea ce martorii (naratorii) de primă instanță relatează. După șapte ani de la moartea lui Antipa, la Albala vine judecătorul Viziru care vrea să afle adevărul despre fostul lui prieten. Viziru a cunoscut și pe celălalt Antipa, *omul infernal* de la Dealul Ocna. El face legătura între cele două zile și, evident, între cele două ipostaze ale personajului. Însă Viziru moare înainte de a-și încheia cercetarea și însemnările sale sînt citite și preluate de alt narator, Alexandru Ionescu, absent din relatările judecătorului. Acesta este naratorul (personajul) din afara spațiului epic, personajul care își reclamă autorul. S-ar putea bănui că este autorul însuși care n-are loc în text, vocea autoritară pe care discursul epic modern a trimis-o la plimbare.

Pînă să ne dăm bine seama de statutul bizarului narator (naratorul fără narațiune !), să vedem însă ce se întîmplă cu personajul care stimulează și concentrează atîtea mărturii, delimitări, comentarii... Antipa este un navetist enigmatic care are o nevastă frumoasă și geloasă, Felicia, și mai mulți prieteni printre care un bătrîn pălărier, August, un literat bovaric, Pașaliu, un alt meșter bătrîn și filozof, Iacubovici... Aceștia, împreună cu Antipa-tatăl, îl vizitează în ziua de 21 decembrie. Prietenii cred că Antipa pregătește ceva măreț, însă Antipa nu face practic nimic, judecă doar pe alții și trage totul spre farsă. E un filozof de provincie, inteligent și ironic, *moale și absent*, zice despre el profesorul Baroni. Cățelușa Eromanga crede că stăpînul ei lucrează în ascuns la o mare operă, însă Argus, dulăul sceptic, o contestă. Dulăul scrie el însuși un poem (*mondo cane*) în două părți : una care se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase (*Domestica*) și alta care relatează faptele tulburi și iraționale (*Infernalia*). Disocierea o aflăm, mai tîrziu, în comentariul lui

Viziru referitor la existența dublă a lui Antipa. O anticipare, așadar, simbolică, un caz de *mise en abîme* într-un roman care utilizează multe din procedeele romanului modern. Cert este că George Bălăiță are o mare capacitate de a crea o atmosferă și de a fixa, între atâtea aproximații, lunecări și suprapuneri de mărturii deformante, un univers uman și chiar o tipologie memorabilă, deși el respinge deliberat romanul clasic. Destinul lui Antipa rămîne, pînă la urmă, incert, însă lumea în care el trăiește este așa de vie, de pregnantă. Adevăratul personaj al cărții este Albala, orașul de provincie, cu filozofii, memorialiștii, ratații și întîmplările lui fără istorie. A da o semnificație faptelor fără semnificație din viață este ambiția prozatorului. El are un dar special de a impune prin descrieri și comentarii succesive asemenea fapte mărunte, ca o cină prelungită într-o familie provincială sau dialogul dintre un paznic și o chelneriță ori discuția interminabilă dintre doi meșteșugari uitați de vreme... Stilul este alert, ironic, pe alocuri burlesc, dar și serios, penetrant, cu multe observații morale de extremă finețe. Cîteva figuri se țin minte. August pălărierul, în primul rînd, simbolul unei lumi dispărute, martorul care judecă lumea veche și lumea nouă prin toleranța și iubirea lui. El are o biografie, dar biografia se pierde în extraordinarul vălmășag al faptelor care acoperă spațiul romanului. August trăiește după o înțelepciune veche și crede că în viață trebuie să dai fiecăruia ce i se cuvine și să nu obligi pe nimeni să facă întocmai ca tine. Este un sceptic pozitiv, un spirit care acceptă spectacolul lumii și vrea să rămînă în toate senin. Iată fișa lui în roman :

„Frica, îi spunea bătrînul August pălărierul fostului judecător Viziru, are un cap fioros acoperit cu solzi, dar o coadă veselă de șopîrlă. Mă întrebî ce fel de om sînt eu ? De unde să știu ? Eu am trăit mulțumit : niciodată o nenorocire nu mi s-a părut prea mare. Cea mai mare nenorocire nu există. Întotdeauna alta mai mare decît cea de anul trecut sau de ieri se poate întîmpla. Și atunci cum să nu trăiesc mulțumit între ai mei ? ! Nu eu am făcut legile, eu nu le-am călcat, dar n-am spus : gata, aici începe și sfîrșește totul. Cine poate vorbi despre început și sfîrșit în lucruri ?“

Nici o biografie nu-i, în fapt, spectaculoasă în *Lumea în două zile*, nici chiar aceea a dementului Anghel. Naratorii împiedică biografia, prin indeciziile lor, să capete amplitudinea și

acuitatea unui destin. Antipa este, în felul lui, un om fără destin, un Ulrich într-un ținut imaginar în care bufoneria și tragedia, realul și fantezia, adevărul și minciuna sînt de neseplat. El însuși trăiește în două planuri și, prin ironie, încearcă să se ridice deasupra lor. „Tu glumești, dar necredința se plătește. Poți să-ți bați joc cît vrei, dar viața este credință. Tot ceea ce am scris în jurnalul meu era adevărat, dar tu ți-ai bătut joc [...]. Tu minți. Cine ești tu ? Ai trecut și tu prin același timp cu noi, dar ne-participarea ta, cum spui, nu te-a salvat așa cum vrei să mă faci acum să cred [...], nepăsarea ta ascunde teamă și dispreț. Tu ești deasupra și glumești ? Crezi că ai să scapi cu gluma, Antipa ? O, nu, nu ! Crede-mă, plătim tot, nu scapi“ — îi spune Marta Wiegler, iubirea părăsită, și vorbele ei se adevăresc, dar mai tîrziu, cînd omul domestic va deveni „funcționar al neantului“.

Este ipostaza lui *infernală*, a doua identitate, mai enigmatică decît prima. Antipa merge zilnic la Dealul Ocna și înregistrează actele de deces. A căpătat cu timpul o curioasă putere de a presimți moartea și prietenii lui de la cîrciuma lui Moiselini (paginile care înfățișează chiolhanul de aici sînt admirabile) cred că Antipa poate chiar provoca moartea. El vede într-o dimineață pe Costache Onu, șeful de gară, și spune că va muri în aceeași zi, ceea ce se întîmplă. Prevede, apoi, moartea lui Biducă și a popii Zota, previziuni care, iarăși, se confirmă. Completează dinainte certificatele de deces și le arată prietenilor săi, fascinați și îngroziți de forța necunoscută a mărunțului funcționar de la oficiul stării civile. Intervine și alt personaj, fanaticul grădinar și paznic de la Casa de apă. Acesta crede că Antipa întrupează o veche vocație demonică, îl stimulează în acest sens și, în cele din urmă, îl omoară. Soluția epică este discutabilă și, pînă la urmă, confuză și irelevantă. Toată povestea despre *Oglinda străveche* și spiritul lui Su Cio, trecută prin mîntea tulbure a unui grădinar din Dealul Ocna, este fără noimă în roman. Paginile care preced acest sfîrșit sînt însă profunde. Aici apare naratorul ascuns, Alexandru Ionescu, care este totodată și primul *personaj-lector* al romanului, întrucît el citește însemnările lui Viziru și dă o judecată despre ele : „Dar eu eram acolo, mereu cu ei, la Moiselini, pe stradă etc. [...]. Pentru mine răul e doar semnul că binele există pretutindeni. N-o să mă schimbe nimeni. Viziru a lăsat la o parte lucrurile știute de toată lumea, cunoscute și de el foarte bine. În viața particulară și în soarta prietenului său Antipa el a încercat să găsească ade-

vărul : schimbarea și mișcarea neîntreruptă a vieții. El a văzut lucruri peste care eu am trecut cu nepăsare. Sînt poate o natură fericită care nu face *sechele*. Dar asta nu înseamnă că sînt mai puțin adevărat. Și acum, cînd scriu și aud cocoșul, cum și el îl auzea în puterea nopții cînd ciudatul lui *contract* cu Antipa îl făcea să caute, să scormonească în adînc fără odihnă, m-am hotărît : n-am ajuns un inginer bun, voi fi un judecător strălucit. Încă n-am împlinit treizeci de ani. Trebuie să mă grăbesc. Am întîrziat zece ani. În loc de șaptezeci am nevoie de optzeci pentru a duce la capăt tot ce mi-am pus în cap. Îi voi avea.“

Alexandru este unul dintre mesagerii autorului care își pune în discuție, în chiar paginile romanului, romanul pe care tocmai îl scrie (idee care, de la Gide, se repetă în proza din secolul nostru). Există o temă a autorului absent și există o temă a discursului care se constituie sub ochii și cu participarea noastră. Romanul modern, s-a spus pe drept cuvînt, este o arhitectură de interogații, o închidere care se deschide, cum zice un filozof contemporan. *Lumea în două zile* este, într-un anumit sens, și romanul conștiințelor care se dispersează înainte de a se configura în destine. Despre Antipa nu știm, la sfîrșit, mai mult decît știam la început în privința structurii lui adevărate. „A existat într-adevăr o *putere* a lui Antipa ?“ întrebă nu mai știu ce narator al cărții, voind să sugereze că totul n-ar fi decît proiecția unui nebul (Anghel) și că întîmplările ciudate nici n-au existat decît în întunericul minții lui. Viziru însuși, anchetatorul și, pînă la un punct, grefierul acestui caz, nu este prea sigur în privința lui Antipa. El scrie nu ca să elucideze o enigmă, ci să păstreze imaginea unui prieten fermecător și ambiguu care trăiește în nepăsare și vede lumea ca o farsă.

Antipa rămîne pînă la capăt, în acest joc de umbre și lumini, creația imperfectă a naratorilor (martorilor) săi. Este el omul care trăiește în refuz, incapabil de revoltă ? Dualitatea (omul domestic și omul demonic) reprezintă, cu adevărat, esența ființei lui impenetrabile ? Sau Antipa ilustrează, în intenția prozatorului, ceea ce un personaj al cărții (Baroni) spune despre om : „un complex biologic ratat“ ?! Antipa nu acoperă integral nici una dintre soluțiile avansate de cei care vorbesc despre el. El este din toate cîte ceva și nimic precis. Destinul lui este, încă o dată, să nu aibă destin sau să-și refuze un mare destin.

Despre construcția și stilul numai în parte sarcastic al cărții s-a vorbit mult în critica literară și unii comentatori au căutat

simetriile dintre cele două părți ale romanului. Ovid S. Crohmălniceanu (în *Pîinea noastră cea de toate zilele*, 1981) și N. Manolescu (în *Arca lui Noe*, III, 1983) dau un număr de exemple care confirmă ideea că este o ordine în roman și chiar un sistem de corespondențe între cele două părți (domestică și infernală). Dacă este așa, atunci nu mai este adevărată a doua idee după care *Lumea în două zile* ar fi o „formulă hibridă de bric-à-brac”. Adevărul este că la prima vedere romanul lui Bălăiță pare a nu respecta nici o regulă (cum și zice un personaj : „să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vîntul deșertului, nici o formulă magică să nu le poată distruge ; să poți spune, chiar și fluierînd cu miinile în buzunare : ceva statornic, definitiv, nimic provizoriu. Cu toate că un gînd care se contrazice totuși se ivește : oare eu însumi n-am pornit pe drumul ăsta dintr-o glumă ?”) și, totuși, romanul aspiră să impună o ordine și să lumineze o existență (Antipa) ce refuză să se configureze. Stilul este, uneori, de o vervă bufonă. Un stil al parantezelor ce se deschid la infinit. Stil de eseu romanesc, de o mare mobilitate. Cartea nu-i ușor de citit, faptele lunecă repede în comentariu, temele se schimbă fără veste, de la Robbe-Grillet se trece ușor la o veche parabolă din epoca Tang. Asta este posibil deoarece eroii nu sînt lăsați să trăiască liber (autorul *nu le dă drumul în viață*, cum procedează prozatorul de tip realist), eroii trăiesc doar în comentariile despre ei. Începută, poate, ca o pastişă ironică a procedeeleor românești (critica a judecat-o mai ales în acest fel), cartea lui George Bălăiță sfîrșește prin a fi profundă și substanțială, de-o originalitate frapantă în cîmpul prozei noastre.

Ucenicul neascultător (1977) folosește aceleași procedee epice, deși se observă o diminuare a spiritului parodic și un mai mare accent pus pe proza de observație socială și psihologică. George Bălăiță anunță, în *Cuvînt înainte*, că e vorba de o „meditație discontinuă”, o primă parte dintr-o trilogie. Schema și în parte chiar tipologia din *Lumea în două zile* sînt respectate. Locul bătrînului pălărier August este luat aici de artimonierul Artimon, cronicar obscur al întîmplărilor din Albala, *Casa de apă* devine *Casa zidită*, loc privilegiat de observație și taifas. Există, apoi, unele similitudini între Naum Capdeaur, scribul din *Ucenicul neascultător*, și Viziru din cartea anterioară. Romanul de acum începe astfel :

„Dacă în orașul Albala povestea lui Antipa s-a uitat, povestea lui Naum Capdeaur abia începe. Dar Naum este încă departe. Abia chipul lui se strecoară printre lucruri, trece tăcut de la o întimplare la alta. În mijlocul mulțimii el se ivește vesel și nepăsător ca o mască împodobită cu pene colorate în carnaval. Li-cărind întunecat pierde și apare în altă parte, la doi pași sau la mari depărtări, precum capul omului care înoată sau se îneacă în largul mării pierdut printre înspumatele creste piezișe ale valurilor. Într-adevăr, această parte a cronicii despre Naum și Albala este mai degrabă istoria unor oameni (un tunet, o fulgerătură, o parte doar din ei !) care l-au cunoscut îndeaproape sau numai în treacăt. Prin ei însă avem încă o înfățișare a lui. Ca un bun vânător de istorii, cronicarul nu va lăsa să-i scape urma asta. Cronică, poveste, romanț sentimental cu aventuri și filozofie, baladă, farsă, epopée, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinerețe, câte nu poartă în lada căruței trupa noastră...”

O mică fabulă care dă o idee despre stilul cărții. „Până la Naum drumul e lung și întortocheat“ mai spune unul dintre naratorii cărții și tot el sau altul (poate chiar autorul care își îngăduie să se amestece în text și să-și asume rolul de voce obiectivă și autoritară) : „Rămii încă nevăzut, Naum ! Ceilalți vorbesc despre tine. Destinul lor, viețile lor mărunte dar nu fără semnificație au nevoie de fermecătoarea ta lipsă de experiență. Adică de tinerețea ta. Nu ești un ideal, ești o nostalgie. Ei nu se întorc la tine ca la o credință, umiliți după ce s-ar fi lepădat de ea, tu ești prezent în ființa lor ca o amintire de neuitat. Ei nu știu de ce, pomenindu-ți pe neașteptate numele, încep să vorbească despre tine ca și cum atunci ai fi plecat dintre ei, doar pentru scurt timp, și trebuie să te întorci să-ți continui povestea. Ei își amintesc și mult mai târziu amintirea lor își va aminti. Vei fi și în ultimul lor gând, vei trece astfel înainte de propria ta trecere, cu fiecare dintre ei, în neant. Vei fi un fel de rege al memoriei lor. Nu ți-ai dorit acest regat, dar dacă ți se oferă îl stăpânești ca un adevărat rege. Ave. Nimeni nu știe *de ce* ?, după cum nimeni nu știe ce i-a spus bătrînul Toma din Modra fiului său Dumitru înainte cu o clipă de moarte. Tu, cu tinerețea ta nepăsătoare, ești în viețile lor atît de diferite, atît de departe de a ta. Nevăzut, asemenea lui Peter Schlemil ascuns de gluga lui fermecată, mai norocos decît el, fiindcă umbra ta ține cu tine, uce-

nicule neascultător ! Mai mult, ea te urmează ca un ciine credincios. E drept, lătratul amintește prin insistența lui difuză inelul pilpiitor care în unele nopți se arată în jurul lunii“.

Ceea ce se și întâmplă. Naum Capdeaur scrie istoria familiei Adam și face, într-o oarecare măsură, cronica orașului Albala și a satului Modra, dar el, ca personaj, întârzie să apară. Romanul cuprinde opt narațiuni întinse, numai în aparență independente. Cărțile de joc sînt, în continuare, amestecate (jocul memoriei infidele, jocul naratorilor), dar sînt evidente o coerență mai mare între episoadele (istoriile) care formează acest mozaic și o preocupare sporită de a construi o tipologie morală. Istoria, relațiile sociale capătă un loc mai important în comentariile naratorilor, în continuare numeroși și inventivi. George Bălăiță face, într-o oarecare măsură, roman politic ca toți din generația lui, dar dintr-un unghi epic superior și cu o vervă intelectuală remarcabilă. Intriga este simplă : Naum, tînăr jurnalist la Albala, vrea să scrie istoria familiei sale (neamul Adamilor pornit din satul Modra de sub Muntele Ou și de lângă Lacul întins) și notează ceea ce-i spun Artimon înțeleptul, autodidactul Palaloga, primar în satul Iernatic, fost activist de partid, sau ceea ce transmite tradiția familiei. Pînă să prindem simbolurile mai adînci ale romanului, reținem cîteva destine în mai vechiul stil al romanului realist. Bătrînul Toma Adam este patriarhul de la Modra, întemeietorul clanului. Coborîrea lui la Albala este un eveniment, moartea lui este simbolică. E legea veche și bună, e omul de la munte tare și drept care trece neschimbat prin evenimentele tragice. Fiul său, Visarion, nu mai vrea să fie țaran. El pleacă la oraș și dorește să capete putere. O obține, o pierde, apoi iar o capătă și ratează în plan moral. Filozofia lui este simplă și eficace. Lumea se împarte, după el, în *orășeni* și *țărani* și toată strategia lui se bazează pe această disociere elementară. E un om puternic, un spirit posesiv, viața lui e un șir de erori. Are în carte „o poveste și un destîn“, amîndouă bine înfățișate. La fel este Dabija, activistul orgolios care moare în chip absurd pe un viscol cumplit, pentru că n-are răbdare să aștepte. Sentimentul lor este acela al unor luptători de profesie, sînt duri și exercită puterea fără a ține seama de valorile omului. Prozatorul descrie cu atenție aceste procese, nu face pamflet, nu se grăbește să condamne istoria, nici s-o scuze. Vrea s-o înțeleagă și pune, în acest sens, un număr de martori să vorbească. Ei au participat la evenimente, au *povestirile* lor și din adițiunea po-

vestirilor individuale iese o narațiune fragmentată, cu multe pagini fanteziste (*discursul diavolului de iarmaroc* sau *discursul scribului*), care au rostul de a sugera lectorului că viața este o comedie și că în spatele istoriei reale și tragice stă altă istorie : jovială și enigmatică, dominată de diavoli mici și vorbăreți, actori bătrâni și ratați, circari malefici ca Al. Veștea sau Chirică Samca. Ei stau la Casa Zidită și văd lumea ca un spectacol.

Foarte viu, memorabil ca personaj de comedie morală, este istoricul Rafael Fînți, din galeria distraților, generoșilor energici. Sosit la Albala să întemeieze un muzeu, Fînți colindă județul, terorizează cu verva lui drăcească autoritățile locale și obține în cele din urmă ceea ce vrea. Perorează pe teme istorice în fața servitoarei și încintă pe ospătari și pe vânzătoarele de la Alimentara prin comentariul lui erudit și spiritual. Pare scos din cărțile lui G. Călinescu, un Panait Suflețel sau un Gaittany în turnee provinciale. Sînt și alte figuri episodice (tuberculosul Ioșca Mușat, bucătarul Zăgănel, un număr, apoi, mare de mătuși care populează cărțile lui George Bălăiță, specializate în sarmale și dulcețuri), care dau culoare ținutului Albala, proprietatea imaginară a prozatorului acesta cu mintea ascuțită și ochiul lacom, senzual, „un realist fantasmagoric“, un observator al concretului sensibil, al *existentului* în feeria realului, cum l-au numit comentatorii lui.

George Bălăiță are, cu adevărat, un neobișnuit talent de a prinde sensul faptelor mărunte, de a sugera freamătul obscur al existenței. Niște țărânci vin la tîrg și, la marginea orașului, își pun pantofii ascunși pînă atunci în desagă. Un copil mănîncă pămînt (detaliul apare în folclor, la Sadoveanu și în proza lui Zaharia Stancu înainte de a-l întîlni în celebrul roman al lui Marquez !) și este vindecat cu greu de acest straniu viciu. Un nepot al bătrînului Toma, Filip Adam, ajunge din greșeală în pușcărie, iese după mulți ani și devine un fel de comis-voiajor într-o fabrică, băiat bun la toate, iubit și temut. Alt nepot, Alexandru, vrea să scape de autoritatea tatălui, Visarion, și nu poate. Tatăl trece printr-o boală grea, urîtă, apoi își revine în chip miraculos și o ia de la capăt. Cornelia, soția aceluiasi teribil Visarion, este o femeie modestă, inadaptabilă la noua situație a bărbatului și cade în cele din urmă în patima băuturii. În romanul lui George Bălăiță lipsește, de altfel, erosul (excepție aceste nefericite ipostaze conjugale). Cronica familiei Adam (căci *Ucenicul neascultător* este în bună parte o cronică de familie) lasă deoparte viața femeilor. O scenă

epică antologică este moartea bătrînului Toma. Sînt, întii, semne prevestitoare, apar de peste tot rubedeniile și la căpătîiul nonagenarului se desfășoară o veritabilă ceremonie a trecerii. Romancierul o prelungește peste măsură și, de la un punct, introduce prea multe elemente de literatură, diminuînd astfel sugestia tragicului. Moartea nu trebuie să întîrzie prea mult în spectacol.

Mai pregnantă, mai insistentă revine în *Ucenicul neascultător* decît în *Lumea în două zile* tema romanului în roman și, ipso facto, tema autorului. Toți au citat monologul scribului care, într-adevăr, este de mare efect și prefigurează orgoliul și spaima creatorului („sînt mai profund decît cerul, pămîntul și lumea de dincolo [...], avid de lucruri și întîmplări ca un burete de mediuul său [...], memoria mea este ca lumina și întunericul ; cit scriu este lumină ; cînd am încheiat papyrusul este întuneric...“), dar în afara lui există și alte discursuri ale autorului în acest vast discurs care sparge cronologia evenimentelor și multiplică unghiurile de vedere. Naratorii sînt, mereu, îngrijorați de soarta lui Naum, scribul care își asumă, pe față, rolul de a pune ordine în întîmplările așa de dispersate și confuze. *Naum, Naum al nostru*, ce face el în acest timp ?, întrebă oîte un personaj în toiul confesiunii. Și totdeauna este cineva care să-i dea un răspuns, pentru că toți sînt îngrijorați de soarta marelui absent, toți știu că povestirile lor depind de băiatul neîndemînic care și-a asumat o responsabilitate copleșitoare. George Bălăiță, care continuă să țină naratorul tradițional (omniscient și impersonal) pe tușă, îl strecoară uneori în acest chip deghizat în joc. Dă, pe deasupra, și iluzia că nu ascunde nimic cititorului, romanul se configurează tocmai acum și, într-o bună măsură, în afara voinței romancierului :

„Dar Naum ? El era pe atunci ucenicul, învățăcelul plin de zel care se dă în vînt după aventura cunoașterii, cum va spune careva într-o seară de pomină, cu mult mai tîrziu, la Casa Zidită ? Căuta el cu patimă și răbdare taina, jocul relațiilor, balanța nesigură a sentimentelor, ambiguitatea unei conversații, spectacolul formării unui caracter ? Era el ucenicul etern în căutarea învățătorului ideal ? Pasionat de lume și viață, renunțase pentru o vreme la școală și se dedicase experienței ? În căruța lui hodorogită, hai, hai pe drumurile lungi, trasă cînd de un melc bătrîn, cînd de doi măgari sfrijiți, umblaseră cîndva în anii lor cei mai lipsiți de grij, energicul Wilhelm Meister, nehotărîtul Frédéric Moreau, problematicul Castorp, zănatecul, dul-

cele prinț Harry, ucenic la vremea lui în atelierul lui Falstaff ? Settembrini, Naphta, Falstaff, oho, ce învățători iluștri, l-ar fi chemat ei oare la ospățul lor pe Naum ?“

Ucenicul neascultător este un roman de-o remarcabilă bogăție și varietate, scris cu mare vervă, nu neapărat ironică, parodică. Ironia, parodia prezente în roman (în capitolul, mai ales, *Un diavol de iarmaroc*, dar și în celelalte) nu modifică prea mult sensul grav al lucrurilor, înfățișarea adesea tragică a unei lumi în stare de constituire. Acest prim volum anunță o construcție epică impunătoare.

RADU COSAȘU

Cunoscut ca reporter și comentator de film *, Radu Cosașu (n. 1930, Bacău) este și un prozator remarcabil într-un stil care unește eseistica și relatarea directă a evenimentului cu ficțiunea în latura ei spectaculoasă. Stil vehement jurnalistic, amestec voit de clișee și anticlișee, gravitate și ironie. Prozatorul confundă deliberat existența cu literatura sau ia mai bine zis literatura ca o formă posibilă de existență. Coboară, atunci, miturile în stradă, introduce în discursul literar numele unor scriitori cunoscuți și vorbește despre experiențele de lectură cum ar vorbi despre aventurile lui sentimentale. Descoperirea prozei lui Isaac Babel devine un fapt epic ca întâlnirea cu o mare iubire. Naratorul se confundă cu eroul, iar eroul nu-și ascunde afinitatea cu autorul. Când toată proza modernă se străduiește să elimine creatorul, Radu Cosașu îl aduce, dimpotrivă, în prim plan și-l demitizează cu o ironie inteligentă și cordială. Primele încercări în literatura de ficțiune (*Noptile tovarășilor mei. Schițe și povestiri*, 1962 ; *Mi se pare romantic*, 1961 ; *Un suris la 6 dimineața*, 1964 — piese de teatru ; romanele *A înțelege sau nu. Vieți paralele în toamna lui 44*, 1965, *Maimuțele personale*, 1968...) au atras atenția asupra disponibilităților epice ale reporterului, dar nu l-au impus. Citite azi, cărțile par complet datate. Viziunea este, în stilul de a gândi al obsedantului deceniu, brutal sociologistă. Un grup de tineri uteciști (brutari, reporteri, medici, cîntăreți de bar) luptă în 1944 împotriva ultimelor elemente hitleriste, susținute de un polonez aventurier și cinic, Vladimir Sadowski, de un șef de orchestră de jaz, Narcisse Rolland, de Ștef Murnu, nepotul unui bogătaș împușcat de o nimfomană, toți indivizi abjecți. Cei dintii (Anton Mihai-

* *Slăvim Republica Populară Română*, 1952 ; *Opiniile unui pămîntean*, 1957 ; *Lumină*, 1960 ; *Energii*, 1960 ; *Un august pe un bloc de gheață*, 1974 ; *Ocolul pămîntului în o sută de știri*, 1974.

lopol, operator de film, Ștefan Nicolau, medic devenit redactor la *Flacăra Tineretului*, Wiwette, cîntăreață, Pavel Crăciun, care asistase la împușcarea tatălui său, ceferist, Marta Simion, fostă deținută într-un lagăr fascist) sînt bravi, isteți, vorbăreți și au o mare vocație de sacrificiu. Sînt lipsiți însă de verosimilitate literară (*A înțelege sau nu...*)

De-abia în *Supraviețuiri* (1973, 1977, 1980, 1983) Radu Coșașu își află un stil propriu de a nara, fixat între proza memorialistică (jurnalul unui tînăr ziarist cu aspirații literare) și epica propriu-zisă, unde e vorba de iubiri fulgerătoare și eșecuri duioase, de revoluție și de viața unui adolescent care transformă revoluția într-o cauză personală. Nuvelele pot fi citite separat și au, multe dintre ele, o valoare de sine stătătoare. Puse la un loc, ele dau imaginea dramatică și savuroasă a unei epoci în care, vorba unui personaj, nici moartea nu poate rămîne apolitică. Radu Coșașu reia, în fond, în *Supraviețuirile* sale. teme și clișeele literaturii proletcultiste, făcînd din ele subiecte de meditație și ironie.

Sub aceste învelișuri pasionale și polemice, mișcarea epică este surprinzătoare. Din ea putem reconstitui istoria unei familii bucureștene în luptă cu evenimentele și superstițiile de clasă. Tatăl citește pe Cezar Petrescu și apără ritualul lumii din care vine, bunica citește fereparele din *Universul* și nu poate suferi pe Roger Moor, în timp ce fiul contestă totul și devine activist de profesie. Fiul se cheamă, într-un loc, Ben, în altul (dacă nu ne înșelăm) Mihai Cîmpeanu, apoi, lăsînd deoparte hainele ficțiunii, fiul se cheamă pur și simplu Radu („nea Radu“), ca autorul de pe copertă. El are 16 sau 18 ani și într-o zi abandonează studiile de pian și refuză să mai sărute dimineața mîna părintelui. Părintele se supără și adolescentul pleacă să cunoască viața și să lupte pentru ideile revoluției. Iubește, în acest timp, pe Mașa, cea fără de sîni, dar cu simț didactic dezvoltat, este îndrăgostit fără speranță de doamna A., profesoară de pian, stă cu Diana, dar Diana vrea să plece să vadă lumea și cînd, după multe peripeții, tînăra femeie se întoarce, eroul iubește o altă fată, pe Sapho sau poate pe Paula, Ana, Marilena... Spectacolul feminității este derutant în *Supraviețuiri*, iar cronologia eroului nu este, la acest punct, riguroasă. Vocația personajului este de a rata, pe acest plan, împlinirile intime. Cînd, tînăr de tot, se hotărăște să meargă în cartierul cu reputație proastă, la „Rozina“, spaima și fascinația adolescenților, localul este desființat chiar în seara respectivă ; pe un șantier, întîlnește o tînără casieră și, în prada unui elan proaspăt, ziaristul vrea s-o cunoască

mai bine dar, în momentul decisiv, apare pe ușă o colegă și totul eșuează. În alte situații, apare tatăl, simbolul moralei inflexibile.

Eroul, în veșnică expediție sentimentală, are și zile mai bune, el iubește, de pildă, pe numita Paula în secția de documentare a ziarului, pe colecția revistei *Flacăra*. Fatalitatea urmărește și aici pe erou : pe veșminte se imprimă titlurile de pe gazetă, iar broasca de la ușă se blochează.

Toate acestea sînt narate cu un umor de bună calitate, eroul se ia singur în ris, își comentează eșecurile și izbînzile, trecînd repede de la politică la erotică și de la erotică la filozofia existenței. Reflecțiile sînt, în ciuda stilului mereu isteț (la modul gazetăresc), de luat în seamă și puterea de sugestie a fragmentelor epice remarcabilă. „Căutarea unei consistențe“ (L. Raicu — *Critica formă de viață*), pare a fi tema prozatorului, interesat, acum, să înțeleagă un destin fascinat de istorie și lovit orbește de evenimente. Tînărul care ia ca model moral pe Pavel Korceaghin și fuge de familia lui mic-burgheză pentru a-și asuma, în mai mare libertate, responsabilitățile istoriei, pare scos din literatura deceniului al VI-lea. Radu Cosașu nu ascunde această filiație, eroul său este produsul unei epoci și al literaturii ei. Inocent, înflăcărat, eroul ia totul în serios și caută cu pasionalitate clișeele. Inteligența prozatorului este să sugereze viața din umbra lor și să arate modul în care se descoperă și se întemeiază un destin, obișnuit altfel să se mistifice cu un fel de jovial fanatism. Eroul lui Radu Cosașu trăiește patetic în eroare și justifică toate loviturile pe care i le dă adulata istorie. Conștiința erorii există în subtext, ea este oglinda spiritului matur care scrie, acum, despre niște întîmplări vechi și despre un timp în care intoleranța și iubirea merg mîna în mîna. Lucru rar la un ironist, Radu Cosașu nu îndepărtează sugestia de gravitate a istoriei, narațiunile sale, ingenioase și subtile, spun despre epocă mai mult decît numeroase alte cărți voluminoase și posomorite care scriu despre aceleași teme.

În interiorul acestei confesiuni febrile, distingem și o schiță de tipologie. Memorabil este portretul bunicii (*Tandrețea ca un refuz al morții*), îndrăgostită de necrologuri și de reportajele lui Brunea-Fox. Sexagenară viguroasă, bunica stîrnește încă pasiuni sentimentale și într-o zi nepotul este solicitat să-și dea consimțămîntul la căsătoria ei cu domnul State Lerescu, de profesie caricaturist. Nepotul este tulburat, ezită, o ură ascunsă mocnește în el contra candidatului, dar se pleacă în fața fatali-

tății și se duce cu flori la ofițerul stării civile. O mătușă, numită din cauza curiozității ei, Bette, se uită prin gaura cheii, decupează litere din ziare și alcătuieste texte secrete pe care le duce nu se știe unde. Nepotul o urmărește ca într-un roman polițist și crede că mătușa este spioană. O vecină merge mai departe cu suspiciunea și denunță pe suspecta bătrână. O altă bătrână, de 89 de ani, anunță că moare, apoi se răzgîndește „— Am crezut că mor... Dar m-am gîndit și am zis că astăzi n-ar fi bine...”. În seara de Paști, tatăl citește rugăciuni, iar mama și bunicul se plictisesc „cu cel mai adînc respect”. Fiul contestatar aduce în casă pe Ana, spre furia tatălui care, spirit religios, ține profanatorului următorul discurs :

„— Domnule Ben, tovarășe Benjamin, de mîine vei părăsi casa noastră, casa mea. Admit orice în numele revoluției, pentru că sînt conștient de caracterul ei ilimitativ, dar nu admit călcarea legilor bunului-simț. Dacă astfel începe revoluția dumneavoastră, atunci fă-o fără asentimentul meu. Buzuie-te pe disprețul și protestul meu. Ceea ce se desfășoară în pofida bunului-simț, e sortit pieirii, mă înțelegeți, tovarășe Benjamin și stimată tovarășă ? Mă înțelegeți ?”.

Mama, mai înțelegătoare, întinde înspăimîntatei fete un pahar de vin spunîndu-i că vinul intrupează duhul lui Eliahu Anavi (*Seară de primăvară* '45).

Bombea este o schiță în stilul lui Caragiale, stil fals obiectiv. Naratorul vorbește cu vicleană admirație de cel mai bun călăreț din compania lui, elementarul *Bombea*, și vrea să-i afle secretul talentului. *Bombea* îi dezvăluie, după oarecare ezitare, secretul succesului său : un șezut bine croit. Înzestrarea anatomică facilitează promovarea călărețului la gradul de ofițer, spre stupefacția (nesinceră) a naratorului, intelectual complexat și călăreț lamentabil.

Stilul epic continuă în celelalte *Supraviețuiri* cu o mai mare notă de gravitate în ton și un mai hotărît accent pus pe desfășurarea epică a faptelor. Cadrul, personajele sînt aceleași, numai tinerele femei care intră și trec prin biografia eroului (un festival al fetelor „trăznite” și frumoase) poartă acum alte nume : Solveig, Culi, Tinibalda, Roza... Radu Cosașu renunță aproape total la ficțiunea obiectivității, vorbește la persoana întii și nu se mai ascunde sub nume inventate. El își poartă, cum se zice, tinerețea furtunoasă și mitomană pe față. Curios, ficțiunea iese mai puternică din această repliere și epica este mai solidă. Substratul grav al cărții se vede mai bine, modul voit zgomotos,

teribilist și fanatic al eroului de a judeca lumea în care trăiește nu mai acoperă dedesubturile tragice ale existenței. Eroul însuși își fixează o identitate literară mai sigură, suferințele și petrecerile lui (în plan erotic) îl fac simpatic și autentic. Biografia lui este reluată și sporită cu noi date. Conflictul cu familia, fuga de acasă, moartea tatălui sînt repovestite cu un umor mai amar. Tatăl moare de inimă rea și fiul nu îndrăznește să se ducă la cimitir. Jurnalist, lucrează în redacția unei reviste pentru tineret, apoi este trimis să se reeduce într-o uzină, din cauza unui unchi, Marcel, plecat în străinătate. Deplasările eroului permit lui Radu Cosașu descrierea mai multor medii și categorii sociale : lumea gazetărească, mediul muncitoresc, armata, lumea micii burghezii bucureștene față în față cu rigorile revoluției etc. Foarte fine sînt notațiile din viața gazetărească, unde se mișcă entuziaști inflexibili și cinici sentimentali. Unul dintre ei, Băiatul, dă de lucru colegului său, într-un moment de dificultate. Îi comandă articole și le publică sub numele său, creîndu-și astfel o reputație literară nemeritată. Generosul amic este însă un impostor care știe să tragă de limbă și să întrețină în jurul colegului său o atmosferă de suspiciune. Multe fapte din biografia reală a scriitorului au trecut, bănuim, în aceste însemnări rezezi și sarcastice. Într-un loc el vorbește de *adevărul integral* și de nefericirile pe care i le-a adus această formulă. În altă parte este citat titlul unei cărți de reportaje : *Energii*, carte pe care, cu adevărat, Radu Cosașu a semnat-o. Amănuntele întăresc impresia de autenticitate și dau culoare aventurilor cam picarești ale eroului. Închiptuit și neînduplecat, eroul trăiește în două registre (politic și sentimental) o tinerețe devoratoare în sensul eroilor lui Malraux. Trimis la „Timpuri noi“ din cauza unei pete în biografie, ziaristul este dat pe mîna meșterului Dinu, om sever, de o afectivitate impredictibilă. Într-o zi, cînd îl prinde cu o minciună, meșterul îi dă două palme, apoi același om aspru se bate cu un jurnalist demagog care calomniase pe ucenicul său. Ucenicul jură pe spiritul lui Camil Petrescu („cine iubește pe Camil — nu poate fi un provocator“) și, intrat în atmosferă, se adresează meșterului cu astfel de vorbe tandre : „Te rog frumos, du-te-n lampa mă-tii, nea Dinule“.

Nuvela are culoare și readuce în actualitate o tipologie literară ce părea pierdută : tipologia din scrierile mai vechi ale lui Teodor Mazilu, N. Țic și chiar din narațiunile ratate ale lui Radu Cosașu. Este vorba de muncitori justițiarși și romantici, ușor mitomani, idealști, oameni, în fond, cumsecade, înzestrați cu

o vocație de moralisti. Ei desfac o sută de foi de pe un fapt pînă ajung la adevărul lui. Radu Cosașu reabilitează (cu inteligență și ironie) această tipologie, verosimilă acum în ordine literară.

Narațiunea sa cunoaște și momente de spectaculozitate și mister. Eroii dorm sub podurile Dîmboviței, o sportivă cu brațe de oțel urmărește, ca luna soarele, pe meșterul Dinu, un viitor socru face cercetări discrete asupra biografiei logodnicului etc. Misterul și sora lui bună, aventura, sporesc cînd este vorba de viața erotică a personajului, întreprinzător și ghinionist ca și în întiiul volum. Tinărul înflăcărat iubește pe Solveig, o fată cu fire bărbătoasă, apoi pe Tinibalda („cea lată în șolduri“), pe Culi pe care vrea s-o ia de soție, în care scop vine în casa părinților ei etc... Rateurile se țin lanț. Paula se duce din 10 în 10 minute și se așează pe oliță, o altă femeie, Roza, este chemată la telefon în clipa în care eroul se decide să nu mai fie timid. Povestirea din urmă este romanțioasă și numai ironia bună a prozatorului o salvează. Ironia nu repară însă prea mult, în alte cazuri (*Zarul, O viață frumoasă și neobișnuită*), unde fantezia este pur reportericească și observația morală nu ajunge departe. Tema gravă (căutarea familiei, obsesia bolii) ar fi avut nevoie de un alt spirit și de un alt stil (mai creator) în narațiune. E o dovadă de inteligență în literatură ca, din cînd în cînd, inteligența să se retragă și să lase loc spiritului creator să îmbrățișeze acele naivități profunde care constituie esența vieții.

Supraviețuirile lui Radu Cosașu au de regulă substanță și un farmec ce vine din limbajul lor iute și colorat, într-o narațiune „descoperită“, lipsită de mari ambiții literare. Însă tocmai lipsa ambiției de a scrie complicat și frumos dă paginilor autenticitate, savoare și profunzime.

Faptul se vede și în *Meseria de nuvelist* (1980) și *Ficționarii* (1983), cum și-a intitulat Radu Cosașu volumele III și IV din *Supraviețuiri*. Prozatorul reia temele (evenimentele biografice) din primele cărți, le povestește din alt unghi epic și cu alte amănunte, adaugă, în fine, alte scene, mereu în acel stil „săltăreț, facil, calamburos“, cum zice chiar el cu umor. Într-o *Addenda* la *Meseria de nuvelist* aflăm însă că literatura isteată și calamburoasă s-a născut din frică și reprezintă o terapeutică împotriva fricii de existență. Înclin să-l cred și de data aceasta pe Radu Cosașu : „Am debutat ca fricos și am creat ca să birui această frică. Alt scop n-am avut. Am simțit de la prima realizare că atîta timp cît povestesc și joc în filme, nimeni nu încearcă și nu vrea să dea în mine.“ Frica se dovedește a fi pro-

ductivă, scrisul arată o poftă neobișnuită de a învîrți și combina propozițiile.

Istoria mare și istoria personală continuă să fie un șir de fapte spectaculoase. Dat afară din redacția unui ziar, din motive pe care le-a lămurit în narațiunile anterioare, eroul grăbit, fabricitar, candidează pentru funcția de vitrinier la întreprinderea *Decorația* unde stăpînește tovarășul Viezure, șef de cadre. Candidatul e nevoit să-și povestească în scris viața, apoi încă o dată și mereu astfel, la infinit. O mătușă reacționară, Perlmutter, îi strigă din ușa casei : „Monstrule ! Monstrule ! O să distrugeți omenirea“, o altă rudă, tanti Anișoară, îi inspectează camera înfășată de cărți și e scandalizată de apucăturile nepotului. La catafalcul lui Labiș, nuvelistul întilnește, noaptea, pe scriitoarea D., „aristocrată a Auschwitz-ului“, îi sărută brațul și are ispite și mai mari, dar ispitele sînt curmate de apariția unui gunoier. Luminița, secretara severului Viezure, dactilografiază o nuvelă și, cu mintea inflăcărată, vine în camera autorului și-i spune : „Fă-mi ce-ai făcut cu aia, în armată“. Autorul nu se dă în lături, intervine însă ceva (eternul ghinion) și naratorul ineputabil trece la alt subiect. La critica literară, de pildă, despre care Radu Cosașu scrie cîteva pagini malițioase, fără rost într-o carte de proză. Admiră eseurile lui Lucian Raicu și are tot dreptul s-o facă, dar, iarăși, comentariul său e rău plasat.

Ficționarii românează, în continuare, biografia și viața literară din deceniul al VII-lea, cu deghizări, aluzii pe care numai inițiații le pot pricepe. Cititorul obișnuit de proză înțelege însă altceva și anume că un tînăr jurnalist, care jură pe Camil Petrescu și, aflăm în ultima carte, pe Mircea Eliade, trece prin multe încurcături, dar iese în cele din urmă bine din ele, iubește în chip năpraznic femeile și femeile vin spre el ca fluturii spre o lampă aprinsă. Activista Daria din Maramureș este stranie și promițătoare, dar nu ezită să-l toarne pe vorbărețul jurnalist. Gabi este o victimă a istoriei și o femeie desăvîrșită. Ca soldat cavalerist, naratorul cunoaște Ardealul și femeile lui, ca vitrinier în capitală trăiește o idilă curmată la timp cu Georgeta, fiica unui om politic, acela care trimisese în uzină pe reporterul ce vrea să scrie despre *adevărul integral*...

Cea mai frumoasă piesă din volum este *Singurătate*, monologul unui erotoman, Nicolae Nertea, fostă vedetă a vieții sociale, căzută azi în uitare și neputință. Însemnările uneori foarte pitorești despre Zaharia Stancu, Preda și alți scriitori

importanți din epocă au cusurul tuturor memoriilor deghizate : nu dau sentimentul autenticității (rațiunea de a fi a genului), par a duce de nas pe cititorul care vrea să fie informat cu exactitate în privința unei mari personalități. Radu Cosașu scrie, de pildă, că l-a văzut pe autorul *Morometilor* la Sinaia stînd la masa de scris, complet gol. L-a văzut, posibil, așa cum zice, însă ce-mi poate spune acest amănunt complet lipsit de semnificație despre cel care a scris capodopera citată înainte ? Și, ca fapt de ficțiune, întrucît poate fi amănuntul revelator ? Ultimele *Supraviețuiri* nu mai emană forța și pătrunderea epică din primele cărți. Publicistul „săltăreț, facil și calamburos“ începe să-l domine pe nuvelistul cu observația fină.

Radu Cosașu și-a creat un stil publicistic care-i exprimă individualitatea, dar exprimă, am impresia, și modul de a fi al unei întregi generații de gazetari și scriitori. O generație afirmată în primii ani după război, atunci cînd totul era pus în discuție și totul era de făcut. De aici vine sentimentul că un scriitor trebuie să-și asume toate problemele lumii, de la sport la teoria literaturii. O generație ce a trecut prin școala reportajului și a adus în literatura de ficțiune o manieră de a scrie și o acuitate specială pentru faptul divers. Mazilu, Băieșu, Țic, chiar Fănuș Neagu arată o foame enormă de concret, se duc pe stadioane, asistă la cursele de cai, străbat continentul ca să vadă, la Hamburg, un meci de fotbal pe care-l puteau vedea comod în fotoliul de acasă, scriu scenarii de film și comentează (ca Radu Cosașu) săptămînal filmele vechi și noi, arătînd o disponibilitate și o competență universală. O vocație nouă este, astfel, pe cale să se impună în literatura română. Scriitorii mai vechi erau ori poeți ori prozatori, rareori depășeau frontierele unui gen literar. Scriitorul român postbelic crede, ca Sartre, că lumea este sarcina lui și are opinii în toate domeniile. E politolog, cineast, e specialist în estetică și arbitru într-un meci de box. Modificare semnificativă. În anii '30 se rîdea de Camil Petrescu pentru ideea lui de a scoate o revistă de fotbal și pentru sfaturile militare pe care voia să le dea abisinienilor sau italienilor ; azi e fapt curent ca un scriitor să îmbrace dimineața tricoul și să joace într-un meci amical de fotbal, iar seara să se ducă la film și să-l judece a doua zi aspru în gazetă.

Radu Cosașu este, poate, expresia cea mai pregnantă a acestei mobilități a spiritului contemporan. Scrie săptămînal în *Flacăra*, *România literară* și, dacă nu mă înșel, în ziarul *Sportul*.

Are, în mod precis, o rubrică în revista *Cinema* și poate una în *Tribuna*. E un jurnalist talentat, neîndoios, agreabil și de multe ori acut în observații. Stilul lui este de a pune istoria în fabulă și de a divaga în jurul unui fapt pînă ce faptul se relativizează și pierе în comentariul dezinvolt. În articol trebuie să cauți nu o judecată de valoare, ci o stare de spirit care precede sau urmează judecății implicate în discursul ce părăsește mereu ideea centrală pentru un joc de cuvinte, o nuanță comică. Impresia de superficialitate și frivolitate este de neînălăturat la lectură, dar în inima discursului deștept și artificios din prea marea acumulare de finețuri și calambururi poți afla o idee nouă. El vrea să relateze, să zicem, despre un concert dirijat de Bernstein. Pînă să intre însă în subiect, face portretul prezentatorului, apoi vorbește despre „topăiala veselă“ a dirijorului și despre capacitatea lui de a se copilări în fața copiilor, pentru ca, la urmă, publicistul să-și amintească faptul că, la 13 ani, dirija el însuși acasă, în același stil, *Egmont*. Micul eseu despre concertul-școală se încheie în acest chip patetic și ironic :

„De ce nu ? Întrebare de copil. Vin rigoriștii și, pe bună dreptate dar dubios adevăr, ne spun că «nu așa se dirijează Beethoven... și, în general, Bernstein e un cabotin, e ridicol...» Vin cu Böhm, cu Furtwängler, îl aduc pînă și pe Karajan, care cînd îmi place iar îmi spun nu, nu, nu, ca atîția copii cu nu în brațe... Eu nu mă pricep în dirijorat. Dacă mă pricep poate la ceva, cît de cît, e să ascult Beethoven și să-mi murmur enormități din Bacovia pe uvertura la *Coriolan*. Diferența dintre „bernstein-ienii dumitale“ și rigoriști este aceea că mie îmi place și Böhm, și Karajan, și Mehta... Ei, bine, cum se dirijează Beethoven ? Oh, fraților, nu vă dați seama ce fericire e să ne luăm de cap și să avem divergențe fundamentale în această problemă...“.

Am aflat ceva despre interpretarea dată de Bernstein lui Beethoven ? Aproape nimic, dar am aflat cîte ceva despre emoția unui publicist bucureștean cu mintea rapidă și am asistat la un agreabil spectacol în fața micului ecran. Căci Radu Cosașu nu se uită pe sine în nici un prilej. Ambiția lui este, spune într-o carte, să scrie un „ziar autobiografic“ colportînd știrile transmise de alte jurnale. „Fără jenă mărturisesc că ziarele mi-au devenit mai apropiate omeneste decît nenumărate ficțiuni scriitoricești...“, mai zice el în acel stil brav și scandalos, hotărît să nege evidențele și să scoată din fire pe oamenii

de bun simț. Într-o publicistică prea adesea mohorită și lipsită de suplețe intelectuală, eseistica jurnalieră a lui Radu Cosașu, spumoasă, ironică, sinceră (deviza ei este „a te mărturisi cu fulgi cu tot“) și, totuși, agreabil prefăcută, bășcălioasă în modul miticesc, pierdută în istețe combinațiuni verbale, impune un stil de a fi și de a gândi foarte apropiat de literatura propriuzisă. Dacă va supraviețui ceva din ea, va fi negreșit ficțiunea pe care autorul (dacă e să-l credem !) n-o prețuiește prea mult.

TEODOR MAZILU

Un scriitor ciudat, prețuit enorm de unii și contestat total de alții, este Teodor Mazilu (1930—1980). Admiratorii văd în el un moralist de rasă și un strălucit comediograf, adversarii îl trec în rîndul foiletoniștilor umoriști, negîndu-i profunzimea invenției comice. În jurul romanului *Bariera* (1959) s-a dat o veritabilă bătălie, piesa *Proștii sub clar de lună* (1962), pusă în scenă de Lucian Pintilie, a stîrnit un val de indignare. Mazilu, care detesta în foiletoanele lui satirice violența, intoleranța, a provocat mereu violența, intoleranța criticii dogmatice și a stîrnit împotriva lui pe confrății iritați de paradoxurile literaturii sale. Cînd citim, azi, nuvelele și piesele de teatru vedem că motivele unei contestații așa de tenace sînt neîntemeiate. Unele scrieri și-au pierdut, odată cu trecerea timpului, importanța estetică, multe însă rezistă și arată un scriitor original. Teodor Mazilu a creat un stil publicistic și, prin afinități de generație, stilul s-a răspîndit. Tot el a construit un gen de tragi-comedie în care relațiile umane curente sînt răsturnate și sublimul, pateticul, grandioarea sînt cercetate în zona abjecției și imposturii morale.

Mazilu reprezintă, apoi, un mod de a fi scriitor în lumea românească de după război. Cine trecea prin anii '70 într-o după-amiază de vară prin curtea Casei de creație de la Mogoșoala putea să vadă pe terasa sprijinită pe stîlpi enormi de cărămidă un bărbat fără vîrstă, pleșuv, cu capul dat într-o parte, stînd tăcut la masă și avînd invariabil în față o sticlă de vin roșu. Nu era comunicativ decît în cercul restrîns al amicilor, nu ridica niciodată vocea, nu agresa pe nimeni. Prietenii spun despre el că n-a avut niciodată o casă proprie. Primind tîrziu o garsonieră într-un cartier îndepărtat, a renunțat repede la ea. Îi era spaimă de singurătate, asta se vede și din literatura lui, și prefera să trăiască în micul cerc de artiști veniți să se odih-

nească sau să lucreze în atmosfera calmă din preajma vechiului palat brincovenesc. Cercul se înnoia periodic, Teodor Mazilu era statornic. Dispărea din cînd în cînd nu se știe unde, pentru a scăpa, spuneau gurile rele, de cîte o femeie agresivă sau de un datornic insistent, apoi reapărea și se reaseza în habitudinile lui pentru luni și ani de zile.

Omul cu actele în neregulă, cu chiria neplătită, fugărit de ființe demonice și posesive, înglodat în datorii, lucra enorm, pe unde putea. Cînd consulți lista scrierilor lui, rămii uluit. Era, ca mai toți din generația lui, un anti-calofil. Avea cultul lui Camil Petrescu, dar în spontaneitatea discursului dramatic sau epic se vede grija de a construi temeinic. Spiritul boem credea în religia artei și se supunea, în felul lui, disciplinei. Avea prieteni statornici, între ei pe criticul literar Lucian Raicu care a scris despre toate cărțile și l-a sprijinit în cariera lui agitată. Venea dintr-o familie de muncitori bucureșteni *, descrisă în *Bariera* și *Într-o casă străină*. Prin tată (*setebistul* Tudor Mazilu, „nea Vițu“ din cartierul Lupeasca-Rahova) se trăgea din țărani gorjeni. Teodor, al patrulea copil, se înscrie după absolvirea școlii primare din cartier la Liceul comercial „N. Bălcescu“. Lipsește mereu de la lecții și nu arată nici un devotament pentru comerț (comerțul îi va furniza mai tîrziu multe subiecte satirice). Elevul are îndemînare la desen și, într-o zi (prin 1945), se prezintă în pantaloni scurți în redacția ziarului *Tineretea*, oferind spre publicare mai multe caricaturi. Trece repede la publicistică și abandonează studiile de comerț. Intră în redacția *Scînteii tineretului* (1949—1956), mai tîrziu lucrează la *Gazeta literară* (1959), dar nu pentru mult timp. Debutează în teatru (1962), ține o cronică sportivă în revista *Contemporanul* (din 1965), ca „spectator temperat“ își exprimă părerile despre cinematograful în revista de specialitate, în altă parte publică mici eseuri pe teme morale... Are opinii în toate domeniile și le exprimă în stilul său ironic și paradoxal. Călătorește în Mexic (1970) pentru a asista la campionatul mondial de fotbal, mai înainte văzuse Grecia, Italia, Franța și Spania. Notele de călătorie (*Este corida o luptă cu moartea?*, 1973) îl arată terorizat de căldură lângă piramide, meditativ și sceptic în mijlocul mulțimii electrizate de luptele cu taurii la Madrid. Dintr-o călătorie, spune parcă undeva, îi place momentul întoarcerii. Nu-i un spirit voiajor, nu aspiră la gloria planetară. Mazilu vede lumea

* Aflăm aceste date în tabelul cronologic întocmit de Ion Mazilu, fraatele scriitorului, și apărut în volumul *Soarele și ambianța*, B.p.t., 1983.

cu un ochi desigur comic, dar nu este greu să observi în ceea ce scrie o veritabilă obsesie a morții. E tema ce se repetă cel mai des în povestirile, piesele și eseurile lui morale. *Ipocrizia disperării* (1972), o carte admirabilă, vorbește în esență despre moarte și despre condiția omului în raport cu moartea. Nici comediele lui nu sînt prea vesele, iar narațiunile din ultimul deceniu (cele mai bune sub raport artistic) analizează psihologia bolii și prefigurează cu obstinație o simbolistică a sfîrșitului.

Acest scriitor complex, intrat în folclorul vieții literare, este de bună seamă un autodidact. Însă unul inteligent și de bun simț. Faptul că aproape toți eroii săi sînt semidocti și că, în genere, profesiunile intelectuale furnizează subiecte comice sugerează un mic complex cultural. Teodor Mazilu nu l-a folosit însă, trebuie spus, împotriva culturii. Ironia lui împotriva filozofilor, conceptelor, doctrinelor (în *Ipocrizia disperării*) și referirea statornică la *viață* (ca singurul model) nu arată resentimentul acela adînc și agresiv pe care îl descoperim la alți autori înstrăinați, dintr-un motiv sau altul, de școală.

Primele volume (*Insectar de buzunar*, 1956 ; *Galeria palavrăgurilor*, 1957) cuprind foiletoane și portrete satirice pe teme curente în epocă. „Caracterele” lui sînt, de preferință, escroci sentimentali, spirite conservatoare și prefăcute, paraziți care fac filozofia contemplației, proști care cred în utilitatea prostiei în lume, indivizi care au un teribil orgoliu al urii, îngeri cu cazier, canalii erudite și mîndre de ticăloșia lor... Scriitorul a reluat în cărțile ulterioare aceste teme și a creat o infinitate de tipuri în care (aleg la întîmplare o relație morală) abjecția se sprijină pe sinceritate și impostura pe tandrețe. Această misterioasă cauzalitate reprezintă o noutate în literatura proletcultistă a epocii, dominată de o optică primitivă asupra relațiilor umane. Mazilu schimbă și sursele și efectele acestei determinări, introducînd o notă de imprevizibilitate și absurd în dinamica interioară a individului. El nu se resemnează cu ideea că ticăloșul este numai ticăloș și impostura este o simplă impostură. Viciile nu sînt niciodată pure, simple în viața de toate zilele : trăiesc într-o fertilă complicitate cu marile mituri și obțin, adesea, protecția sublimului. Scriitorul e de părere că păcatele au progresat și că viziunea clasică trebuie corectată : „E adevărat că literatura modernă se ocupă de păcate mai subtile, din această pricină defecte dintre cele mai răspîndite sînt trecute cu vederea pe motiv că sînt prea bătătoare la ochi... **Analizăm** abisuri sufletești, metode noi de abilitate și uităm astfel tocmai defectele cele mai primejdioase. Avarul, ipocritul,

meschinul ni se par astăzi figuri prea simple, păcate prea evidente.“

În această zonă de corupție a categoriilor psihologiei clasice operează autorul satiric și scoate mereu la iveală combinații noi. El și-a creat repede un stil al observației și un model narativ pe care nu le va părăsi niciodată. Primele schițe, portrete s-au învechit din pricina viziunii prea rudimentar sociologice. Din foiletoanele selectate mai târziu de autor (*Proză satirică*, 1969 ; *Pîinea la loc fix*, 1972) ne putem face o idee despre tehnica de a nara și despre *natura* umană pe care o propune în viziunile sale satirice Mazilu. Cel dintîi fapt ce se observă este puținătatea elementelor epice. Personajele trăiesc mai mult în (și din) comentariile prozatorului, mai puțin prin acțiunile lor. Schița este, în fapt, un mic eseu moral pe o temă pe care prozatorul n-o ascunde. Cititorul este pus de la primele rînduri la curent cu subiectul tabletei. Iată începutul unui foileton despre *idiotul care-și caută un loc sub soare* : „că e prost n-ar fi nici o dramă [...]. Are însă o particularitate ciudată : e prostul care crede în necesitatea prostiei.“ Un altul tratează despre *nemernicie și modestie*. Prozatorul îmbrățișează cu convingere (sinceritatea prozatorului satiric !) cauza găinăriei mărunte : „Sînt desigur aventurieri care lucrează în stil mare. [...] Sînt și unii cu planuri mai modeste“... Morala iese din ambiguitatea portretului (eseului) care răstoarnă datele tradiționale ale caracterului. Unui individ i se aduce la cunoștință că este calomniat în tîrg : este numit, pur și simplu, canalie... Ar fi normal ca el să se simtă jignit, să protesteze. Este, dimpotrivă, înțelegător și bucuros : „Chiar se spune că sînt o canalie ?“. Cînd primește confirmarea, privește cu duioșie în jur, dă un rînd de palincă și, la urmă, aduce o justificare care mai contrazice o dată previziunile noastre : „De-aia mi-am pierdut eu tinerețea prin biblioteci, ca să devin un om de treabă ? De-aia am citit și-am studiat ?“... Un escroc la început de drum declară că nu-i place munca. Este, deci, un leneș, un parazit și ar avea toate motivele să se ascundă, să pară altfel decît este. Așa ar fi dacă individul ar fi eroul unei proze clasice. În schița lui Mazilu, el este satisfăcut de destin și crede că a fi escroc este o datorie sacră : „mă simt născut pentru o mare lovitură“...

După lectura unui număr de foiletoane, vedem că situațiile sociale și morale se schimbă, dar rețeta (modelul epic) rămîne. Totdeauna minciinoșii sînt candidi și sublimi, indivizii acri, posomorîți au o mare distincție, tipii aroganți sînt lași, iar lașii, nemernicii au crize spirituale... Riscul este ca, răsturnînd mereu

clișeele prozei vechi, autorul să creeze alte clișee și să devină prizonierul unei maniere. Este ceea ce nu poate evita nici talentul neobișnuit de ingenios al moralistului Teodor Mazilu, hotărît să vadă lumea pieziș și să construiască, din alianța realului cu absurdul, o tipologie viabilă. Multe pagini nu mai prezintă interes epic îndată ce le-ai ghicit cheia. Portretele încep să se fie previzibile, dovadă că un nou dogmatism este pe cale să se constituie în proza premeditat antidogmatică, relativizantă, plină de ambiguități și bizarerii calculate. Prea multă stăruință în direcția absurdului duce la simplificarea adevărului psihologic, instaurînd în cele din urmă un nou sistem de convenții. Cine vede toate lucrurile cu picioarele în sus nu înseamnă, ipso facto, că vede mai profund decît acela care le privește în ordinea și poziția lor firească.

Romanele *Bariera* (1959) și *Aceste zile și aceste nopți* (1962) arată dorința de a depăși tema restrînsă a portretului satiric și de a confrunța talentul cu o problematică mai vastă. Cărțile (îndeosebi cea de a doua) sînt însă dezamăgitoare. Viziunea lor este simplistă și dogmatică, puține momente epice (și acelea secundare) pot fi reținute. Mazilu, cu toată aversiunea lui față de dogme, nu sare dincolo de schemele proletcultismului, autoritară în epocă. *Bariera* reprezintă, totuși, o încercare de a schimba ceva în proza despre lumea muncitorească, propunînd un tip de luptător cu o psihologie mai complexă. Nea Vițu este o transpunere a psihologiei moromețiene în spațiul periferiei bucureștene. Este inteligent și ironic, vorbește în dodii, disprețuiește limbajul fardosit și are cea mai rea părere despre cei care vor să se căpătuiască. Citește ziarul „Universul” și comentează cu ironie, întocmai ca Ilie Moromete în Poiana lui Iocan, articolele delirante. Este bucuros că fiica lui, Rădița, e curajoasă și sinceră, și e trist că fiul, Fănică, e șiret și cîștigă bani scriind acatiste la biserică pentru babele analfabete din cartier. Delicat și timid în familie, preferă să doarmă o noapte în magazie decît să intre în casă cu mîinile goale. Pe Dorina, nevasta lui, o iubește și o stimează pe tăcute, un vecin care plînge după o lectură din Eminescu și apoi își bate sălbatic femeia îl scoate din sărute. Nea Vițu face din existență un spectacol. Se amuză pe seama indivizilor care nu păfesc nimic și nu crede în teorii cinstite, ci numai în fapte cinstite. Omul ironic este și un militant abil și curajos. Luptă în ilegalitate și, arestat de poliție, se poartă dîrz și preferă să moară decît să vorbească. „Ai o moarte frumoasă, Vițule”, zice el împăcat.

Romanul are multe stîngăcii și nu se ține minte decît prin

cîteva elemente de fond. Culoarea mahalalei în vreme de război, de pildă. Oamenii stau la coadă să ia pîine și, ca să răzbată în față, imprumută copiii mici din cartier. Femeile gravide au prioritate și, de la un timp, ele încep să facă speculă cu pîine. Pe Țuțuleasa o bate Sidică, bărbatul alcoolic, și femeii îi este rușine de copil, Romică. Roagă atunci pe călău s-o pedepsească în magazia de lemne. Mai tîrziu, cînd bărbatul este neputincios, îl invită cu ironie spre locul torturii : „Eu mă duc în magazie să sparg lemne, tu nu vii să mă bați ?“. Tot Țuțuleasa se duce în piața Ghencea să se angajeze cu ziuă la spălatul rufelor. Aici este un tîrg mizerabil și femeile sărace sînt supuse la umilințe mari. Țuțuleasa nu rezistă și insultă pe Madam Vestemeanu, circiumăreasa din Cotoceanca... Pictorul Rădulescu a fost părăsit de Lucica, femeie bovarică, și, revăzînd-o după mulți ani, femeia îl judecă aspru, reproșîndu-i lipsa de vulgaritate : „— Tu ai ținut foarte mult la mine — continuă Lucica cu mîndrie în glas, fără să țină seama de protestele lui. Niciunul nu mi-a răbdat cîte mi-ai răbdat tu... De dragul meu te-ai făcut și vulgar și chefliu, din cauza mea ai renunțat și la pictura ta. [...] De la mine ți-a venit tot răul. Eu da, eu nu te-am iubit.“

Luat în totalitate, romanul nu-i reușit, stilul disociativ și paradoxal al foiletionistului nu s-a putut adapta încă la rigorile unei construcții epice vaste.

Talentul epic al lui Teodor Mazilu izbutește și strălucește chiar în narațiunile strînse în volumele *Proză satirică* (1969), *Pălăria de pe noptieră* (1972), *Iubiri contemporane* (1975), *Doamna Voltaire* (1979), redate în antologia *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni* (1980) și, după moartea autorului, într-o selecție făcută de Lucian Raicu în volumul *Soarele și ambianța* (1983). Multe nuvele și schițe (numite impropriu astfel, întrucît nu respectă legile genului) circulă de la o carte la alta. *Pălăria de pe noptieră* repetă cu minime modificări sumarul volumului *Proză satirică*, *Pelerinaj*... reproduce povestirile din *Pălăria de pe noptieră*... Cînd citim cu atenție narațiunile, observăm că tema esențială a prozatorului este *bovarismul* în zonele morale joase. Iar bovarismul antrenează un număr de alte teme, cum ar fi energia sufletelor false, tema singurătății și a morții, tema sincerității... Mazilu vede și judecă lumea contemporană prin păcatele ei prefăcute, prin viciile trucate, prin falsele ei alianțe morale. Viciul și virtutea asociază conștiința, individul nu-și mai ascunde intențiile, dimpotrivă, marea lui plăcere este să le dezvăluie și să le supună judecății cuiva. Există

la Teodor Mazilu o cruzime a confesiunii, eroii lui simt imperios nevoia de a relata o porcărie, o înfrîngere, o scădere morală. S-ar spune că fericirea lor e direct proporțională cu numărul de eșecuri și slăbiciuni de caracter. Un compozitor trece printr-un moment penibil, închis într-o cameră cu o femeie frumoasă rămîne inert. Normal ar fi ca el să se rușineze și să treacă sub tăcere întîmplarea. Dimpotrivă, imposibilitatea de a fi bărbat îl face fericit pe compozitor. Dezastrul erotic este sârbătorit cu icre negre și vinuri franțuzești (*O divină iubire ridicolă*). Unei tinere i se cultivă ideea că ar avea talent muzical. Altcineva, un bărbat, îi sugerează după oarecare trecere de vreme că talentul ei este minor. Ne-am aștepta la o dramă, la o prăbușire a nervilor. Dar de unde, tînăra, bucuroasă, eliberată de o povară, recunoaște : „N-am pic de talent“. Cornel Irimescu a furat din avutul obștesc, cu pricepere și, de este să-l credem pe cuvînt, cu mult suflet. I-a plăcut de mic să facă potlogării și, acum cînd este descoperit, e dezamăgit de răul ce se manifestă în lume. „Nu e bine să fie omul lucid și să-și dea seama ce e bine și ce e rău ?“, întrebă el dezgustat de sine (*O crimă perfectă*). Maria Popescu, studentă în matematici, intră în societatea unor artiști și își schimbă total viziunea despre lume. Crede că a avea dificultăți financiare, a arbora stilul vestimentar neglijent, a fi cinic și a prefera vinul de Porto constituie semnele elitismului spiritual. Doamna Cazacu este dezamăgită de comportamentul soțului, om modest și incoruptibil. Cînd îi face mîncare, se simte năpăstuită de destin, cînd cumpără smîntînă are sentimentul adînc al sacrificiului. Bărbatul este exasperat de reproșuri și la urmă strigă : „te iubesc, te iubesc [...], înțelege asta și lasă-mă dracului în pace.“ (*Soluția mediocrității*).

Un bătrîn senil, domnul Bogdăneanu, vrea să definească față de prietenii de cafeena tipul femeii ideale, dar uită termenul esențial. Un altul intervine și pronunță cuvîntul înghițit de memorie : „Adică să aibă c... mare ? La c... te refereai ?“. Destrăbălații imaginari decupează femeii goale din reviste, intră în concurență, se urăsc din cauza succeselor și au din ce în ce mai mult o părere detestabilă despre femeile vii. Cînd în mijlocul lor apare un individ mai tînăr și povestește o aventură vulgară și reală, înțelepții izbucnesc neîncrezători în rîs. Senilitatea, vrea să sugereze cu perfidie moralistul, naște eroi ai iluziei. Ei manifestă o energie impresionantă într-un mare deșert al simțurilor (*Iluzia*). Lacoma și trufașa doamnă Bogdănescu, fostă boieroaică, devine o intransigentă revoluționară. Coman,

ginerele, se convertește sub presiunea ei morală și hotărăște să fie sincer : „trebuie să fiu sincer, că altfel mă ia dracu“. Melania, soția convertitului Coman și fiica doamnei Bogdănescu, descoperă ușor păcatul și se simte fericită și pură (*Hoțul și Gior-dano Bruno*). Bovarismul fericirii se bizuie pe o rapidă mișcare a sufletelor goale. Oricând există o justificare înaltă pentru o faptă joasă. Adriana stă singură acasă simbătă seara, e tristă și iremediabil îndrăgostită. Matei, logodnicul, lipsește din oraș și, din plictiseală și indiferență, Adriana se dăruie lui Grosu, centrul atacant în echipa uzinei. Tînăra bovarică iese din această aventură proaspătă și euforică.

Erosul — care apare în toate povestirile — se bizuie pe aceeași mecanică sufletească sucită. Cauzalitățile normale ale psihologiei nu intră în vederile personajului și, din motive tactice, nici ale prozatorului. Pasiunile se nasc nu din afinități comune, ci din imposibilitatea de comunicare. În literatura obișnuită, ca și în existența obișnuită, îndrăgostitul caută sublimul, excepționalul, frumosul, și, cînd este contrariat, jignit, trece printr-o criză morală adîncă. Îndrăgostitul din proza lui Mazilu e stimulat mai ales de mediocritate și caută sublimul în umilință. A nu fi iubit produce o stare de beatitudine. Curiozitatea este că această teribilă impostură este luată în serios și, în cele din urmă, indivizii trăiesc și mor sanctificînd-o. În umbra imposturii se consumă marile pasiuni și chiar marile tragedii. *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni* pare o parodie a nuvelei clasice. Schema narațiunii este, în orice caz, aceeași : un individ se întoarce după un număr de ani într-un oraș unde a trăit o mare pasiune și încearcă să reconstituie și să înțeleagă ce s-a petrecut atunci. Iubise și fusese părăsit de o actriță talentată, femeie autoritară și capricioasă. Ana, venită din capitală, nu poate suferi oamenii cu personalitate, visul ei este să găsească un bărbat modest și, cînd îl află, îi spune de la obraz : „Nu-mi place de tine“ [...], tu faci parte din categoria acelor bărbați minunați de care nici o femeie nu se poate îndrăgosti... Așa e farmecul tău...“. Suferința bărbatului umil, conștient și mîndru de umilința lui, amintește de eroii timizi și răbdători din proza lui Cehov. Însă Teodor Mazilu nu lasă ca lucrurile să ajungă prea departe, ceva se întîmplă totdeauna și curmă evoluția normală a analizei. Bărbatul se roagă de actriță să-l ajute să n-o mai iubească și actrița îl ajută : îl părăsește. Din reconstituirea dramei reiese însă că Ana iubise cu adevărat pe omul pe care îl disprețuia cu atîta convingere, plecările ei de acasă erau niște

nevinovate, prelungite vizite la o prietenă... Narațiunea se termină tot atât de incert cum începuse.

Automatismele senilității au stimulat totdeauna literatura satirică. Teodor Mazilu nu le evită, dar, conform tehnicii sale, le dă alte justificări. Impostura, snobismul se manifestă și aici. Doamna Rotaru așteaptă ca soțul ei, bolnav de multă vreme, să moară. Bărbatul se încapăținează însă să trăiască și doamna Rotaru e profund dezamăgită : „Curios, el nu era așa de încăpăținat de felul lui“. Duișoia îndelungată naște cruzime, fidelitatea conjugală ia forme monstruoase (*Nescafé !*). Soții Gorunescu adoră iaurtul și o ceartă cumplită izbucnește în familie pe tema dacă alimentul trebuie consumat pe stomacul gol, cu sau fără zahăr. Marile energii ale mediocrității bătrâne sînt teribile (*Iaurtul și cunoașterea lumii*). Golul din ființă este acoperit deseori de suferință. Multe dintre femeile din proza lui Mazilu caută jignirea pentru a-și umple viața. Adela, actrița ignorată de regizori, se simte bine numai în dezamăgire. Ofensa este pentru ea un veritabil tonic moral. Octavian, soțul, i-l procură în chip curent, însă după oarecare vreme bărbatul se plictisește și schimbă tactica. Este amabil, curtenitor și mai puțin viril. Adela intră în panică, suportul ei moral dispare, existența este fără sens, pînă cînd, jignită din nou, actrița își recapătă echilibrul sufletesc : „Mă înșală, mă umilește, își cheltuiește energia cu altă femeie, ajunse femeia, cu un efort supraomenesc, logica din urmă. Doamne-Dumnezeule, mă înșală, mă lovește în orgoliul meu de soție... Doamne, ce bine [...] Mă înșeli, murmură fericită femeia. Tu mă înșeli, Octavian.“

O indecizie calculată a tonului și o neașteptată împingere a faptelor spre simbol întîlnim și în *Pălăria de pe noptieră*, o piesă de rezistență. Demeter, medic cu reputație de boem, se hotărăște într-o zi să-și abandoneze pălăria care-l făcuse celebru. Toți sînt consternați și fac presiuni asupra lui să mărturisească unde își azvirlise pălăria. Femeile se simt jignite și speriate, cel mai bun prieten îl părăsește, Otilia, o balerină euforică și devotată, îl somează după o noapte sublimă de dragoste să spună unde și-a aruncat pălăria care se afla, în fapt, pe noptieră, în vîzul tuturor. Demeter, exasperat că nu e lăsat să se lepede de erori (simbolul pălăriei abandonate), ia pălăria și-o pune pe cap și își dă duhul. Moare, cu adevărat, Demeter revoltatul sau moare, numai simbolic, Demeter cel vechi, purtătorul de pălărie ? Narațiunea, bine scrisă, este în chip voit neclară.

Din cele relatate pînă acum s-a putut observa că Mazilu tinde să impună o tipologie stranie a feminității. Femeile, tinere și

bătrîne, dar mai ales tinere care circulă de la o povestire la alta, au în ciuda profesiei și a situațiilor de existență diferite ceva comun : *snobismul sincerității, gravității și măreției*. Sînt nestatornice, proaste, trufașe, necruțătoare, dar totdeauna vor să fie sincere și culturale. Victime ale iluziei și produse ale unei complicate mistificări. Mariana (*Viață de spital*) așteaptă o iubire „care s-o înnebunească” și, cînd își găsește fericirea, părăsește fără regret pe Ben care o scăpase de tot felul de mizerii : „E de-o virilitate extraordinară... N-am mai văzut așa ceva...” își justifică ea noua opțiune. Scriitorul Valentin trăiește cu agera la minte și devotata Lidia. Aceasta nu-i mulțumită de starea sănătății lui, îl duce la doctor și, cînd se convinge despre ce este vorba, îi spune cu sinceritate : „După moarte ai să fii apreciat la justa ta valoare“. Apoi îl părăsește convinsă că bărbatul a avut impolitețea să se îmbolnăvească. Valentin caută o salvare în brațele bunei și mediocrei Amalia, actriță fără talent, infirmiera sufletelor dezamăgite și a trupurilor neputincioase : „— Iacă unul obosit de sublim ! rise actrița cu bunătate... Doamne, ce mulți mai sînteți ! continuă ea să se amuze“. Camelia are complexul singurătății dar nimeni n-o ia în seamă (*O divină iubire ridicolă*). Carmen (*Programa analitică*) iubește un scriitor și fabulează fel de fel de aventuri, voind să pară deșucheată și vulgară. E doar bizară și de o sinceritate scandalosă : „Și te-am iubit... Nu mi-a fost ușor, căci nu-mi plac bărbații fără păr pe corp...“. Există, aici, o undă de generozitate, un accent pus pe capacitatea de dăruire și umilință a femeii. Moralistul este mai bucuros să descrie însă golul interior în care se agită angoasele mistificării. Indivizii se instalează în acest spațiu și se simt fericiți. Salomeea este frumoasă și erudită, atît de inteligentă și neîndurătoare încît toți se tem de verva inepuizabilă și de paradoxurile ei strălucite. E numită, din cauza acestor însușiri, „doamna Voltaire“. Ea ironizează totul, oamenii și instituțiile. În ziua cununiei ia peste picior instituția sacră a familiei și face elogiul adulterului. Paul, soțul, e disperat, nu mai știe ce să facă, vrea să treacă la budism. Ironia Salomeii îl urmărește chiar și în patul conjugal. Bărbatul disperat n-are altă șansă decît să îmblînzească scorpia ironică. După ce epuizează toate soluțiile, se hotărăște eroic pentru cariera de martir al vieții conjugale : — „Sînt laș, așa am să fac. Am să-mi iubesc scorpia pînă la adînci bătrînețe ; am să dezmierd părul negru al canaliei, am să-mi odihnesc capul la pieptul ei osos și sarcastic, am s-o iubesc și... Dumnezeu cu mila !“

Există și un complex al metafizicii, există și impostura simplității. Domnul Cristescu suferă de bolile măreției și ale stranieții. Exasperat, năvălește în casa prietenului său, Marin, om cu obiceiuri și gusturi normale, și-i cere brânză cu ceapă. E uluit să descopere că amicul are, cu adevărat, proastele alimente : „Ai tu ceapă, Marine, ai tu ceapă ? Până aici ai mers tu cu înțelegerea“ ?. Cristescu trăiește în societatea unor oameni culti și sofisticati și vine, acum, să facă o cură de simplitate în compania numitului Marin. Un bovarism pe dos, un snobism al existenței elementare. Ceapa și brânza sînt simbolurile acestei noi imposturi : „—De ce sînt eu așa de straniu ? Nu-i așa că sînt straniu ? De unde asta, Marine ? Stau să-mi explic, mă pipăi, mă aud vorbind, mă uit în oglindă și nu pricep. Ce s-a petrecut cu mine ? Tu mă știi, am învățat împreună, spărgeam și eu geamuri ca toți băieții, eram natural... Ai un topor ?“

Concluzia este că totul se poate mistifica și că energiile imposturii și ale inconsistenței sînt nelimitate.

*

Temele și tipologia sînt reluate în romanele *Intr-o casă străină* și *O singură noapte eternă*, amîndouă apărute în 1975. Primul se anunța ca o construcție epică întinsă, însă autorul n-a avut timp s-o continue. Mazilu nu schimbă stilul de a nara, deși în centrul cărții este, acum, un personaj care trăiește în zona plinului, nu a golului moral. Romanul e bine scris și gustul pentru calambur, în continuare puternic, nu împiedică prea mult desfășurarea epică. Mazilu înfățișează formarea unui artist în condițiile vieții postbelice. Matei Alexandru s-a născut și a crescut, ca și autorul, în mahalaua Broscăriei și are ca și el darul de a desena. Intră în redacția ziarului *Tineretea* și se afirmă prin caricaturile pe care le publică. E combativ și intransigent, ia parte la bătăliile politice și cunoaște în brațele unei reacționare, doamna Teoharide, prima experiență erotică. Îngrijorat o întrebă, la urmă, pe concupiscenta patroană tipografică : „Dar de ce voi femeile sînteți așa de frumoase“... Spiritul satiric nu doarme, dar el are de întîmpinat, acum, concurența spiritului analitic și a voinței de a descrie forța obscură a istoriei și mișcarea imprevizibilă a oamenilor. Sînt multe situații comice și splendide reflecții ironice în textul ce îmbrățișează acum mai multe destine. Casta tovarășă Voinescu, șefa de cadre, asistă la o reuniune tovarășească și, în prada unei mari suferințe, strigă : „Stimați tovarăși, vreau și eu un bărbat“... Eruditul, finul Lucian Maltoopol are orgolii de Mecena și se ocupă, cu discreție, de

codoșlic. El îi găsește o soție timidului și recalitrantului Matei, devenit între timp student la arte plastice. Simona Weiss reprezintă pentru pictor soluția comodă a unei căsătorii civilizate. Însă tinăra instruită vrea să trăiască numai în lumea ideilor. În seara nunții se arată incoruptibilă : „Înțelege-mă, Matei, tu ești un om sensibil, mi-e încă greu să devin femeie“... Îi propune, în schimb, desfătări estetice. Bate în miez de noapte la ușă și-și trezește bărbatul ca să-i comunice gândurile ei despre marii pictori : „Știi la ce m-am gândit, Matei ? M-am gândit că totuși Van Gogh e mai bun decât Gauguin“... Când Matei se plictisește să fie delicat și insistă ca legile naturii să se împlinească, învățata femeie se revoltă : „Numai femeile de stradă ridică picioarele“... Intransigenta fecioară se dăruie, totuși, unui bărbat, fascinată de grosolanăia lui, după o lungă dizertație estetică, bineînțeles. Acesta nu este Matei, soțul răbdător, ci Lucian Maltopol care se conduce în viață după principiul că „nici o femeie goală nu e urită“...

Simona are toate atributele și paradoxurile feminității din proza satirică anterioară. Când, mai târziu, se îmbolnăvește, ea transformă suferința într-o formă de existență orgolioasă. Doamna Weiss, mama, e o sentimentală cu mari disponibilități erotice. Aduce în casă pe escrocul Carol Davidescu, apoi, când acesta fuge în Argentina, acceptă pe impostorul Macarie, obsedat de măreția artei. Doamna Weiss suferă, ca și fiica, de complexul sincerității și al sublimului. Are parte de o moarte mediocră, după ce trăise o viață plină de iluzii.

Însă romanul urmărește, în esență, destinul lui Matei, pictorul talentat care trece prin mai multe experiențe sociale și erotice. Maltopol vrea să-l dea afară din institut și nu poate, tot cincul Maltopol vrea să excludă din U.T.M. pe poetul Mircea Pogonat (aluzie la Nicolae Labiș) și este iritat că acesta moare înainte de a fi sancționat. Un coleg de redacție, Nelu Constantinescu, iubește năprasnic femeile, e un Danton care nu vrea să accepte aceza revoluției. Mănăilă, numit și „balaurul“, n-are talent, dar face o mare carieră. Vine în picioarele goale la Capșa și își alungă nevasta, austera activistă Maria Dobrică, pentru a se căsători cu o aristocrată urită, Colette Lahovary. Vitalul Mănăilă strânge bani în sticle și, când Colette, în criză de filantropie, le dăruie săracilor din cartier, fără să știe ce se află în ele, Mănăilă o omoară. Intrigantul Maltopol fuge în străinătate, Macarie se retrage la minăstire și pregătește, ca orice ratat, o *operă totală*, Matei trece prin alt fel de încercări. Cunoaște, între altele, pe doctorița Iulia Mateescu,

frumoasă, destrăbălată și cu înclinații metafizice. Ea sugerează imaginea desăvârșită a nevoii de mistificare. Iulia este căsătorită cu destoinicul inginer Octav și se îndrăgostește periodic de câte un bărbat celebru. Bucuria ei este să fie cerută de nevastă de la propriul soț și ea să opteze mereu pentru acesta din urmă. Octav este un om inteligent, cu simțul umorului, acceptă situația și poartă un dialog serios cu candidații la mîna soției sale : „— Deci, sînteți îndrăgostit de soția mea ? Să știți că acest lucru mă bucură într-un fel. E mai plăcut să ai o soție care să stîrnească pasiuni decît una de care toată lumea să fugă.

[...] — A, sigur că da ! Dacă vă iubiți, vă luați.“

Iulia are, ca personaj, o anumită complexitate. Ea trăiește, desigur, sub regimul ironiei, însă ironia nu distruge tot adevărul sufletesc. Ezoterica doctoriță are un părinte spiritual (un *guru*), Manuel Panaitescu, numit Samuraiul, care propovăduiește amorul divin, văzînd în plăcere o slugă a morții. Lumea senzațiilor, zice el, este iadul, sexualitatea este mormîntul nostru, calea spre Dumnezeu este calea spre umilință și castitate, a procrea este un păcat și o absurditate, căci, explică magul din Pantelimon : „Nu e o mare prejudecată să confundăm biologia cu suflul vital ? Nimeni nu este conștient de nașterea lui, dar de moartea lui este conștient fiecare, or, aceasta nu constituie dovada cea mai concretă a barbariei, a imoralității sexualității ? Cu ce drept obligăm noi o ființă să dea ochii cu spaima morții ? Ce e aia să dăm viața ? Cîtă viață putem da noi ? Copiii noștri pot fi inteligenți, frumoși, curați, dar tot sînt muritori... Dacă nu putem să le asigurăm eternitatea, mai bine ne lăsăm păgubași... A fi om este o mare nenorocire. De ce să ne chinuim să dăm și altora această nenorocire ? Nu este evidentă, nu bate la ochi viclenia naturii ? Nimic nu se face mai ușor decît copiii. Orice impotent e capabil să dăruiască lumii copii inteligenți și frumoși... Nu există crimă mai mare decît aceea de a aduce pe lume un copil...“

Iubirea dintre Iulia și Samurai este numai simbolică, trupurile lor nu se ating. Femeia umblă goală, fără rușine în fața propovăduitorului convinsă că amorul divin se naște din refuzul plăcerii. Ea vrea să întemeieze o *religie a adevărului*, o religie austeră, bazată pe refuzul milei creștine. „Trebuie să ne eliberăm de aceste parascovenii creștine de care-mi vine să casc, ca, de pildă, iubirea aproapei. Care aproape ?“... Programul ei spiritual mai prevede refuzul intimității. Totul trebuie să fie mărturisit, totul trebuie să fie comun. Obsesia eului este o barbarie. Iubirea pentru o singură femeie sau pentru un singur

bărbat reprezintă o formă de degradare. Preoteasa are însă un enorm, insașiabil apetit sexual, austeritatea merge împreună cu deșănțarea. Față de Matei, ea încearcă experiența modestiei. Când acesta se îmbolnăvește, îl părăsește numaidecît, iritată de lipsa de umor a bărbatului. Pe Cristel, nepotul Samurailui, îndrăgostit de ea, îl împinge spre sinucidere. Numărul dezastrelor sporește. Octav, soțul îngăduitor, se hotărăște s-o părăsească, magul își pierde încrederea în noua religie și, presimțind moartea, are crize de conștiință. Într-un moment de demență, arde cărțile sfinte și, ușurat, moare. Iulia trece prin proba cerșetoriei, apoi descoperă un alt om minunat care caută cu smerenie adevărul și merge, fericită, în întîmpinarea lui. Matei trece, în acest timp, prin spital (sînt reluate note dintr-o narațiune anterioară) și, pentru a-și reface moralul, apelează la Izabela, actriță fără talent, reputată pentru energia cu care caută sublimul în faptele mărunte ale vieții. Izabela este o altă ipostază a deja citatei Amalia. Frumoasă, generoasă și mediocră, ea are un atașament special pentru bărbații frustrați. Transformă viața sexuală — notează cu maliție prozatorul — într-un act de justiție.

Romanul nu este încheiat și, din datele epice de pînă acum, nu se poate bănuî ce destin rezerva autorul personajului central, Matei, eclipsat de atîtea întîmplări : o crimă, o fugă în străinătate, o moarte banală (doamna Weiss), o moarte simbolică (Samuraiul), o sinucidere (Cristel), un carnaval de femei culturale (un personaj folosește formula imposibilă de „curvă culturală“) și un șir de inițieri erotice... Teodor Mazilu, obișnuit să scrie repede și pe scurt, face aici un efort de creație și vrea să impună o istorie și, în marginea ei, o tipologie specifică, văzută din obișnuitul unghi satiric. Satira înghite însă o parte din adevărul psihologic, indivizii se comportă în limitele unei enorme caricaturi.

Teodor Mazilu a voit să scrie și proză serioasă, cu indivizi care se comportă normal. Romanul *O singură noapte eternă* (1975) descrie lumea boemei bucureștene în ton preponderent grav. Însă, fie că trecerea de la satiră la notația obișnuită e dificilă, fie că prozatorul nu găsește nota adevărată, romanul este ratat. Chiar punctul de pornire este de un convenționalism uluitor la un spirit sarcastic, avizat asupra trucurilor literare. Ștefan Dumitrescu, zis Sărbătoare, de meserie inginer chimist, este fiul unui țigan din Sighișoara și al unei nemțoaice din Amsterdam. Nemțoaica, fiica unui giuvaergiu bogat, se îndrăgostise, ca într-o operetă, de un țigan arătos, traficant de aur,

și-l urmasse în peregrinările șatrei. Ștefan este unul din cei 11 copii ai bulibașei și, după ce capătă o diplomă, se angajează administrator la o casă de odihnă din Snagov, ducînd o viață aventuroasă. Are reputație virilă în lumea cîntărețelor și dansatoarelor de bar. Printre ultimele lui izbînzi erotice se află Doly, medic devenit cosmeticiană și Marion, actriță fără vocație, dar cu o conștiință acut existențialistă, fiica unei prozatoare de analiză psihologică, Eugenia Crivăț. Doly, Marion, Amalia, Melania... sînt destrăbălate și filozoafe. Marion își detestă mama și trece prin drame abisale. Suferă de un complex al mediocrității și, decît să se mărite cu boxerul Mișu Socec, preferă să se sinucidă. Mama, fina analistă, patronează un cerc al văduvelor celebre, face panseuri și detestă cordial pe Hortensia Papadat-Bengescu. Vrea să pară un spirit modern și, cînd fiica ei devine femeie, la o vîrstă prea fragedă, mama sărbătorește evenimentul cu șampanie. Satira este, aici, bună, paginile cele mai reușite din roman le aflăm tot în zona comicului grotesc.

Însă cartea vrea să înfățișeze o iubire frumoasă și tristă. Ștefan, sastisit de boemă, se desparte de Doly, ocolește pe Marion și se îndrăgostește de verișoara acesteia, Valentina, abia ieșită dintr-o căsătorie nefericită cu un compozitor răsfățat și egoist. Valentina trezește în sufletul inginerului chimist sentimentul demnității și al datoriei și, din iubire și rușine, acesta părăsește postul bănos de administrator și se angajează la o întreprindere din Călărași. Moralistul Mazilu devine, prea pe față și fără subtilitate, pedagog social. Sfîrșitul romanului este în stilul cunoscut. Cinicul Ștefan se îndrăgostește de-a binelea de Valentina, tînăra femeie se aruncă nebunește în această iubire (singura ei mare iubire, zice naratorul), însă ceva se întîmplă și idila se curmă imprevizibil. Întoarsă de la Budapesta, Valentina spune bărbatului care pășise pe calea cea bună : „Ștefan, mi s-a întîmplat cea mai mare nenorocire a vieții mele. Nu te mai iubesc...” Justificarea proastei vești ar fi că dragostea lui Ștefan este modestă, resemnată, vlăguită... Austera, candida Valentina își dă, în cele din urmă, în petec. Devine și ea intransigentă, cultă și existențialistă, fără voia prozatorului. Seriozitatea nu-l prinde pe Teodor Mazilu. Tragicul nu se poate lipsi, la el, de dimensiunea grotescului mărunt. Romanul este fără substanță.

Eseurile morale ale lui Teodor Mazilu (grupate în *Ipocrizia disperării*, 1972) sînt excepționale. E de mirare că autorul nu a fost mai mult încurajat de critica literară în această direcție, căci el avea o vocație reală pentru disociere și pentru a închide

o idee într-o propoziție memorabilă. Premiza moralistului e aceea a unui om cu simțul realității. Contestă psihanaliza, ironizează pe învățații prea siguri de ei, e sceptic în privința doctrianelor... Prea alergăm după teorii, spune el, omul modern prea vrea să descopere sublimul în cărți. Mazilu își alege, cu modestie și orgoliu (de strania alianță nu scapă nici el), un rol mai potrivit : aduce punctul de vedere al bunului simț și transcrie mereu (sau se preface) o experiență de viață. Să vedeți ce mi s-a întâmplat... ne spune el cam de fiecare dată când se pregătește să atace o mare temă. Iar temele mari vin ușor : *despre creație, despre gelozie, despre vanitatea iertării, despre inteligență, despre plăcere, voință, atenție, singurătate, sinucidere, echilibru, personalitate*... Sub latura comică, subiectele fuseseră tratate în proză și teatru. Ideile sînt văzute acum în simplitatea și puritatea lor, atît cît poate să vadă un spirit ironic. Moralistul e de părere că ideile nu spun adevărul despre omul ce le poartă, ideile sînt înșelătoare. Iată o profesiune de credință curioasă: „De cîte ori m-am trezit că am idei nete despre artă, iubire, viață, fericire, am avut o senzație de frig, de pustiu, trăiam un adevărat coșmar. Ideile îmi dădeau o senzație de năclăială, de ceva urît, de care apoi trebuia neapărat să scap, să mă spăl, să mă răcoresc, să ies la aer. Cercetarea realității presupune o stare de totală ingenuitate, de totală libertate, ori ideile, fie ele oricît de subtile, pîngăresc această stare și împiedică descoperirea adevărului.“ Alt paradox al moralistului : „viața se naște din frică ; de n-ar exista frică, n-ar exista nici viața psihică“. Și tot el : „scriu atît de puțin fiindcă sînt incapabil de a accepta singurătatea“ ; „orgolioșii sînt incapabili de creație“ ; „a admite că poate exista inteligență e o absurditate“ ; „prostia mi se pare mai rea decît înșelarea“ ; „atîta timp cît ne temem de moarte sîntem, inevitabil, mincinoși“ ; „metafizica este un impas ; metafizica este locul unde naufragiem în clipa în care refuzăm să ne cunoaștem pe noi înșine“...

Citînd aceste meditații care nu lasă loc ambiguității, îți vine să întrebi : de unde știi ? Mazilu prevede interogația și se grăbește să precizeze : „asta o știu din experiență“... E un argument, dar nu suficient de puternic. Experiența e totdeauna subiectivă și altcineva poate să descopere, de pildă, că metafizica nu se naște din indiferență și nu este totdeauna un impas al cunoașterii. Unde e, atunci, adevărul ? Adevărul nu poate fi decît în interogația asupra adevărului.

Nu trec neobservate, cînd citești aceste eseuri obsedante, nevoia de puritate a moralistului, voința lui de a fi drept și

simplu, oroarea de ipocrizie. Atît de mare este voința de inocență, încît, s-a văzut din citatul de mai înainte, Mazilu consideră că fără inocență nu poate progresa cunoașterea. După ce a descris spectacolul amplu al imposturii, ironistul vrea, ca eroul nuvelei sale, aromele simplității profunde. E de aceea sceptic în privința reacțiilor spectaculoase ale sufletului uman. Nu-i plac disperării, îi bănuie de ipocrizie. Crede că sinuciderea este un act de vanitate nebună, a nu înțelege eroarea e o lașitate, cultura face multe victime, omul se naște moral și nu poate trăi în afara spațiului moral... Zeflemistul Teodor Mazilu, omul care descoperă mereu grotescul din inima sublimului, este de o seriozitate alarmană în judecățile sale. Psih analiza nu-i dă mare încredere pentru că ignoră mișcarea și relația ; starea de contradicție îi dă o stare de înstrăinare de sine, cele mai mari nenorociri se petrec din cauza vanității („vai, noi, orgolioșii, vom muri foarte greu“), spiritele demonice sînt, în realitate, spirite frivole, adevărul este iubirea ce se naște în noi, arta iese din iubirea față de om, ura n-a dat, niciodată, o capodoperă...

Frazele moralistului pot fi întoarse pe dos (unele cel puțin), finețea gândirii lor rămîne. Nu-i deloc sigur că sinuciderea este o dovadă de vanitate, literatura lui Camus și Sartre arată, dimpotrivă, că sinuciderea este un act de revoltă împotriva condiției absurde a omului. Este sigur, apoi, că „nu poți iubi decît în clipa în care accepți singurătatea“? Nu-i deloc sigur, dar e frumos spus. Și atîtea alte considerații care, venite de la un om care a văzut de aproape infernul ipocriziei, surprind prin intransigența lor.

★

Cît de melancolizat e spiritul moralistului și ce spaimă îi e de moarte se observă mai bine în poemele lui (*Cîntece de alchimist*, 1972). Reia în ele unele din subiectele tratate în eseuri și în narațiuni : „adevărul nu e altceva decît iubire“, „o, metafizică, trufia celor slabi“... Furia împotriva metafizicii este suspectă la un spirit fin ca Teodor Mazilu. O identifică, probabil, cu negația realului, iar el este un profet al realului și al bunului simț. Poemele îl arată luptînd, nichitian, cu leoaica interioară și purtînd un sac enorm ce geme de larma ființelor iubite... Nu-i foarte vesel, nici prăbușit în ideea morții, deși numai în preajma ei se învîrte. Este cîteodată ironic, dar mai ales îl surprindem așteptînd cu emoție dimineața materiei și splendoarea iubirii :

„Nu pot să mor sub cer albastru, / Nici să trădez în zilele cu soare, / Cînd frumusețea zorilor triumfă, / Ticăloșia mea mai rău

mă doare... // Zdrobit mă simt de frumusețea lumii / Zorile-s
biciul, soarele e cnutul, / Însingerat, îmbrățișez splendoarea, /
Sub care îmi tirăsc uritul...”

Cîteva versuri ne pun pe gînduri în privința moralistului,
chiar dacă nu este obligatoriu ca versurile să fie totdeauna sin-
cere. Iată unul : „am fost predestinat desăvîrșirii“ sau altul :
„eu sînt primul filozof venit din tagma derbedeilor“... Într-o
lecție de filozofie se autfigurează într-o fecundă duplici-
tate : e fratele lui Giordano Bruno și, totodată, „complicele tu-
turor orgiilor“... Se confirmă, așadar, regula : spiritul satiric
ascunde jalea spiritului liric.

Temele, ideile și personajele din proza satirică sînt reluate,
cu minime modificări, în teatru. Aflăm aici aceiași proști îngîn-
durați sau patetici, nebuni fățarnici, femei deșuchiate și cultu-
rale, în plină criză de conștiință... Unele piese reiau direct su-
biectele și replicile din narațiuni (*Pălăria de pe noptieră*,
Împăiați-vă iubiții), altele pun personajele vechi în situații ine-
dite. Mazilu nu-i un analist, nu face teatru de idei, nu con-
struiește o intrigă ingenioasă și nu este deloc preocupat de ceea
ce în dramaturgia clasică și modernă se socotește a fi o condi-
ție capitală : verosimilitatea caracterelor și verosimilitatea situa-
țiilor. Personajele sale seamănă între ele, circulă de la o comedie
la alta și au cam același automatisme de gîndire și limbaj. Ca în
Commedia dell'arte... unde există un număr relativ fix de eroi
(femeia frivolă, amantul descurcăreț, părintele habotnic și ridi-
col, colportoarea abilă...) în *Somnoroasa aventură*, *Proștii sub
clar de lună*, *Mobilă și durere* se repetă cîteva scheme morale.
Una reprezintă pe femeia bovarică, nemulțumită de condiția ei
de viață, dornică să cunoască aventura, gestul gratuit și dramele
metafizice (Gabriela, Ortansa, Clementina). Alta înfățișează fe-
meia cinică în căutarea bunăstării și a suferinței (Melania, Li-
zica) sau femeia dezamăgită, mîndră de dezamăgirea ei, ferici-
tă în micul infern conjugal (Olga). Bărbații mazilieni prezintă și
ei cîteva variante. E, întîi, maturul mediocru și chiabur (Gher-
man, Iordache) care, sub influența feminității juvenile, se con-
vertește la aventură și iscodește trăirea estetică. Vin, după
aceea, în număr mare, micii funcționari gogolieni care luptă
pentru putere și trec prin crize de vanitate (Sile, Paul, Gore) și,
aproape de ei, micii salariați duplicitari și escroci din comerț,
scuturați de crize erotice și dornici de a pătrunde în lumea
ideilor (Gogu, Iordache, Dobrișor...). Sînt și alte categorii (cate-
gorii ale vidului și ale imposturii), care reprezintă variante

provenite din combinația celor deja citate. Frontiera dintre automatisme nu este niciodată închisă. Duplicitarii sînt tot orgolioși, orgolioșii sînt, în cea mai mare parte, ticăloși și frivoli, ticăloșii, parveniții sînt sentimentali, melancolici, desperați și aspiră să trăiască în chip estetic. Există în teatrul lui Mazilu, într-o măsură mai mare decît în proză, o *plenitudine a imposturii*. Eroii lui I. L. Caragiale trăiesc, zice Eugen Ionescu, într-o iraționalitate a cretinismului. Mai trebuie adăugat : toate personajele lui Caragiale trăiesc într-o ignoranță deplină și, în absența ideilor, se lasă construite, manipulate, narcotizate de vorbe. Niciodată, în literatură, cuvintele n-au fost atît de luate în serios și sancționate. Cînd un cuvînt nepotrivit vine în minte, eroul lui Caragiale are o tresărire aproape mistică : e pe cale să săvîrșească un păcat de neiertat ! El nu are conștiința ignoranței și a reducției sale sufletești. Are un simț exacerbant al onorabilității și al pudorii. Această schemă psihică nu mai este respectată în teatrul de azi. Modelul caragialian este răsturnat și complicat. Eroii lui Mazilu sînt invariabil proști, dar nu mai trăiesc într-o iraționalitate a prostiei și nu cunosc deloc sentimentul pudorii. Ei se instalează în afara legii morale și, fiind conștienți de impostura lor, sînt mîndri și cruți pînă la absurd. Nu sînt, din pricina acestei fățișe răsturnări, verosimili în termenii literaturii realiste. Sînt cu premeditare schematici și trăiesc într-o neverosimilitate calculată. O convenție pe care dramaturgul o propune de la început și pe care o respectă pînă la capăt.

Și relațiile lor cu limbajul este diferit. Escrocii și proștii lui Mazilu spun propoziții sucite și comice (gen „de ce să-l citești pe Schopenhauer dacă soțul te-a părăsit ?”) și nu-și ascund în nici un fel golul interior. Ei au, cum s-a putut vedea, conștiința deplinei mediocrități și afirmă cu voce tare mîndria lor de a fi tîmpiți. „Sînt mediocru pînă în vîrfurile unghiilor și sînt mîndru de asta. Nu vreau să fiu genial ! Pot, dar nu vreau !” — strigă Emil din tragicomedia *Inundația*. Dispare, cu alte vorbe, speranța, dispare iluzia profundității și a coerenței interioare și apare acel sentiment bizar pe care îl produce cruzimea conștientă a ignoranței. Personajele lui Mazilu trăiesc euforic într-o *raționalitate a imposturii și cretinismului*.

Cu aceste premise, Mazilu nu putea scrie decît piese în care burlescul și tragicul se întrepătrund. Odată puși la curent cu subiectul, așteptăm replicile care fracturează logica obișnuită și produc rîsul prin absurditatea lor. Eroii sînt aleși cu precădere din mediile birocrăției mărunte. Domnul Gherman, membru al cooperativei de traduceri și dactilografiere „Prestarea”,

om matur, înțepenit în platitudine, vrea să se însoare cu tinăra Gabriela și cumpără, în acest sens, complicitatea mătușei Cleo. Gabriela, care a intrat între timp în societatea unor oameni inteligenți și satanici, vrea să fie însă răpită, vrea aventura, senzaționalul, așa cum văzuse în coproduțiile franco-italiene. „Dumneata — spune ea seriosului Gherman — ai prea multe laturi pozitive, [...], fii năpraznic dacă vrei să te iubesc.“ Gherman promite să devină, își taie gulerul de la cămașă, cere să i se pună dulceață în pantofi și organizează o răpire în stil de operetă. Mătușa Cleo face și ea năzbîtii, apare și un escroc sentimental cu o lungă și profundă experiență, Ogaru, care promite să devină un fante modern. Gabriela este răpită în cele din urmă de Manole, individ cu capul pe umeri (*Somnoroasa aventură*).

Excelențe în această comedie de carnaval sînt replicile de o savuroasă incongruență. Toate personajele debitează cu fervoare aforisme care combină în stil Urmuz aporiile gîndirii. Spiritul satiric vînează asemenea combinațiuni care produc prin enormitatea lor rîsul. Ogaru e de principiu că omul trebuie să fie sincer cînd n-are interes să mintă. Gabriela amenință pe lucidul Manole : „admiră apusul soarelui că fac moarte de om“ și tot ea : „te iubesc ; nu vii cu mine în neant ?“ Mătușa Cleo crede că trebuie să muncească numai femeile urite și nicidecum cele care au, ca ea, tenul frumos. Personajul numit Sublimul din *Acești nebuni fățarnici* strigă : „Băieți ! Fugiți ! Fugiți, nenorociților, că vine judecata de apoi !“. „Să vină ! — răspunde calm Iordache. Chiar cînd îi tragem pe sfoară, noi privim oamenii drept în ochi !“ Dobrișor din aceeași piesă are credința că „incapacitatea e dovadă de curățenie sufletească“. Gogu Scarlat face această reflecție : „În cîte combinații necurate m-am băgat și totuși mirosul liliacului mă tulbură ca pe vremea cînd eram cinstit.“ Varga din *O sărbătoare princiară* este estet : „Orice moarte care nu-i a ta e un lucru frumos.“ Balerina din *Pălăria de pe noptieră* nu vrea taine în cămin. Ea are o etică inflexibilă : „Păi la ce e bună iubirea dacă nu la culegerea de informații ?“ ; „eu nu strîng în brațe decît pe oproșiții vieții“... Iordache e apodictic în genul Farfuridi : „Dacă este haos, măcar să fie ordine“. Pictorul Emil (*Inundația*) vrea o nenorocire, opulența și succesul îl exasperează. „Puțină murdărie, nevastă, ce dracu“, „ce-ai să faci cu atîta puritate ?“ — strigă el disperat. Olga, nevasta, vrea să fie jignită pentru a-și păstra gingășia. Femeia caută adevărul și suferința, bărbatul caută absolutul și mediocritatea. Cercetînd adevărul, femeia

alungă sexualitatea. „Da — zice ea expertă, la curent cu psihanaliza — ai fi vrut să rămîn o biată femeiușcă, victima senzațiilor ? Sexualitatea subjugă omul. Sînt fericită că am scăpat de povara simțurilor. Sexualitatea e o forță oarbă care poate fi sublimată...” Ortansa e femeie demonică și, deci, frivolă, Clementina este elegiacă și, deci, cinică. Gogu Scarlat este șmecher și, în consecință, patetic, sentimental, escroc și indignat de nelegiuirile lumii. Emilian, revizor contabil, este onest și adoră femeile vulgare și înșelătoare. Toți sînt sinceri pînă la brutalitate (*Proștii sub clar de lună*).

Intriga merge mereu spre farsă. Gogu părăsește pe Clementina, Ortansa pe Emilian și ia pe Gogu, Gogu așteaptă controlul financiar reprezentat de Emilian, soțul abandonat. Clementina e neconsolată și caută pe fugari, Gogu cedează pe Ortansa pentru a scăpa de pușcărie. Reunite în suferință, femeile se roagă în final pentru transformarea morală a delapidatorului încercat de o adîncă remușcare. „Nu fiți nebune — strigă el cu disperare și autoritate — vreau să fiu om. Dați-mi sugestii.” Iordache din *Acești nebuni fățarnici* vrea să fie zguduit, iubirile mediocre nu-l mai satisfac. Ca Stănică Rațiu, el este scîrbit de mediocritatea vieții : „Aș vrea să fiu cutremurat de miracolul existenței, anafura ei de viață. Aș vrea să cad și eu pe gânduri... Aș vrea să zîmbesc și eu cu ironie la anumite fraze... Aș vrea să trec și eu cu ușurință de la un subiect la altul...”. Camelia, care l-a citit pe Freud și este specialistă în distrugerea bărbaților, îi promite măreție și extaz : „... De multă vreme subconștientul tău încercat mă aștepta. Nu l-ai citit pe Freud... Cînd nu este ocupată cu străinii, Camelia repară moralul bărbaților autohtoni ajunși în stare de criză : „Cîte autobiografii n-am ascultat eu în miez de noapte... Cum e unul care nu-i apreciat la justa lui valoare, cum îmi dă telefon ! Și Camelia se duce. Nu-i așa că nici tu nu ești apreciat la justa ta valoare ?” Am mai auzit de cîteva ori aceste fraze. Ele fac parte din repertoriul femeii culturale. Camelia are o metodă bine pusă la punct. Ea distruge, întii, sistemul de valori și trece, apoi, la recuperarea morală a bărbatului. Silvia, colega ei, practică terapia modestiei și a căldurii. Iordache e lacom, fățarnic, afemeiat și vrea absolutul. Oscilează — din această cauză — între cele două alternative ale feminității. „Averea mea e lașitatea, prietene” ; „am să urăsc și am să exist”, „unde nu e invidie nu e nici progres” — spune el filozofic.

O mistificație mai subtilă este aceea din comedia *Frumos e în septembrie la Veneția*. Personajele de aici (Domnul și Doamna)

au înclinații metafizice. Ele vizitează Veneția și nu renunță, cu toate acestea, la nostalgia de a vedea Veneția. Iluzia, suferința așteptării, bovarismul călătoriei sînt mai puternice decît adevărul. Mazilu dă o variantă nouă a ipocriziei : ipocrizia nostalgiei bazată pe metafizica de origine romantică a incompletitudinii. Eroii trăiesc o vanitoasă criză a neîmplinirii. „Sînt în Veneția — zice Doamna. Piața San Marco e inadmisibil de aproape, Piața San Marco e la doi pași și, totuși, același vis mă macină... Dacă aș vedea măcar o dată Veneția... măcar o dată... Presimt că n-am s-o văd niciodată...”. Varga și Iuliana din *O sărbătoare princiară* își martirizează fiica pentru a se ridica în ochii împăratului. Acțiunea se petrece în evul mediu austro-ungar. E singura piesă istorică a lui Mazilu. Istoric e doar fundalul care, de altfel, nu joacă un rol prea important în teatrul lui Mazilu. Personajele trăiesc eterna fățarnicie a suferinței. Nobilul Varga e îndurerat și mîndru că fiica lui, Apolonia, s-a sinucis după ce a fost violată de un iobag răsculat. Asta-i ridică prestigiul la curtea imperială. Atîtea femei nobile au trăit după ce au fost batjocorite de iobagi, numai Apolonia a avut curajul să-și ridice viața... Numai că Apolonia trăiește și n-are de gînd să moară. Tatăl pusese la cale uciderea ei și, cum planul eșuează, el este descumpănit : „Moartea Apoloniei ne-a ridicat în ochii tuturor și cum o să renunțăm noi la moartea Apoloniei ?”. Iuliana, mama, care nu-i deloc un stîlp de altar, își trimite fiica la moarte : „aș fi preferat să te știu martira unei cauze drepte decît supraviețuitoarea propriei lașități”. Fiica are însă o morală mai profană. Ea vrea să trăiască și să se culce cu toți bărbații din lume. „Istoria nu există pentru o biată femeiușcă rea de muscă. Istoria n-ajunge pînă la mine. Eu vreau să trăiesc...”. Părinții o silesc, totuși, să se otrăvească și să strige „trăiască împăratul”. Mitul sacrificiului este pus astfel în termenii derizoriului. Apolonia este o Ana lui Manole constrînsă să moară pentru a satisface un orgoliu abject. Martiriul este, în fapt, o crimă pusă la cale de un tată sclerlat și mîndru și de o mamă păcătoasă și cinică. Ca toți eroii lui Mazilu, Varga și Iuliana au procese de conștiință și își pun, în mod patetic și prefăcut, marile întrebări dostoevskiene. „Poate omul să fie atît de ticălos ? Poate omul să curme viața altuia numai dintr-o nevoie atît de meschină ? Poate. Omul poate să fie oricît de ticălos...” — recunoaște Varga. Iuliana nu iese din psihologia (schema) feminității maziliene. Are cultul adulterului și al măreției. „Poți să fii încîntat că ți-a pus coarne o inteligență dintre cele mai strălucite. Măcar tu știi

că ai fost înșelat de o femeie care a înțeles armonia universului“ — mărturisește ea lui Varga.

Mitul este tratat într-un mod mai subtil în *Don Juan moare ca toți ceilalți*, una dintre cele mai bune piese scrise de Mazilu. Sintem, pînă la un punct, în obișnuita literatură a demitizării, desolemnizării marilor simboluri. Apoi demonstrația ia altă direcție și sensurile piesei se complică. Autorul amestecă simbolistica creștină cu legenda profană (Maria Magdalena și Don Juan), combină istoria cu literatura (Maria Antoaneta și Don Juan). Sînt și alte voite anacronisme. Don Juan răspunde la telefon, Maria Antoaneta are oră la coafor, Maria Magdalena pare o activistă socială, are responsabilități. Tema nu este bagatelizarea mitului (este și această latură, dar nu-i esențială), ci imposibilitatea de a ieși din mit. Don Juan vrea să evadeze din legendă și nu poate, lumea îl vrea destrăbălat și insașiabil. El este fricos și admiratorii îl vor brav, e un spirit sedentar și oamenii nu-l acceptă decît în veșnică expediție erotică. Seducătorul este disperat, spiritul lui visează tihnită mediocritate : „...Grea meserie ne-am ales, Maria Magdalena !... Imaginea asta, de amant desăvîrșit, de bărbat veșnic îndrăgostit, pe care și-au făcut-o femeile despre mine, m-a adus la sapă de lemn. Totdeauna trebuie să fii fermecător. Totdeauna trebuie să fii necruțător și proaspăt. Totdeauna trebuie să ai o vorbă de spirit pe buze. Totdeauna trebuie să fii cu ochii dilatați de patimă. Cînd să te mai odihnești, cînd să mai citești o carte ?“

Replitele sînt de efect. Din ele se poate deduce o filozofie a destinului cercetată cu mijloacele comicalui. Teza lui Mazilu este că nevoia de mit naște tragedia individuală și mitul, ca atare, este rodul fricii existențiale. Discuția dintre Don Juan, victimă a legendei, și gardianul închisorii, reprezentant al iluziei colective, este semnificativă. Don Juan dă indicații de strategie erotică năpăstuitului gardian și se plînge de condiția lui : „Tocmai pe capul meu a căzut beleaua. Aveau nevoie de un ideal și m-au găsit tocmai pe mine. Nu putea să cadă beleaua pe capul altuia ? !“. Femeile urite, zice el, nu sînt generoase ; dacă o femeie cedează unui anume bărbat, cedează și altora ; prima însușire a unui seducător e să știe să închidă ochii ; curtezanele sînt mai invidiate decît sfințele ; mediocritatea e o armă efecăe în cucerirea femeilor... El dă și o definiție teribilă : „pasiunile a căror falsitate nu se dovedește niciodată se numesc iubiri“... Este o natură estetizantă și cere femeilor o vastă cultură generală. Sexualitatea este o posibilitate de a gîndi. Bărbații sînt

înșelați pentru că nu învață, odată cu matematicile, amorul fizic... Din tragicul Don Juan iese, pe măsură ce paradoxurile se acumulează, personajul mazilian cunoscut : închipuit și vorbăreț. Moare ca un om necăjit, privat de libertatea de a alege. Seducătorul, prin care am putea înțelege și mitul creatorului, este prizonierul unei iluzii și victima nevoii colective de sacralitate.

Cea mai bună piesă a lui Teodor Mazilu este *Mobilă și durere* (1979). Scrisă tîrziu, cu migală, ea concentrează cele mai reușite replici și dă caracterelor mai mare pregnanță. Tema e anunțată de autor în cuvîntul înainte la programul de sală : „suferințele bunăstării“. Ne aflăm în altă etapă a moravurilor sociale. Impostura este mai solidă, are vechime și stil, are chiar gusturi subtile. Escrocii sentimentali, mărunții șefi din cooperatie au depășit faza acumulării primitive. Au căpătat vanități de clasă bătrînă. Semnele parvenirii sînt, acum, cîinele de rasă și un tablou de Luchian. Iar maladiile bunăstării sînt plictiseala, destrămarea sufletească, nevroza modernă, vanitățile eului, titlurile academice... Mazilu este scăpărător în satiră și inspirat în contra-aforismele lui. Sile și Paul, șefi în cooperatie, se află într-o rivalitate absolută ca Montague și Capulet. Se urmăresc îndeaproape, își fac șicane, se imită și se concurează în mai multe domenii. Sile Gurău este incapabil, risipitor și justițiar. „Să triumfe adevărul“ este deviza lui. Este exigent și vigilent, vrea ordine și autoritate : „Să bem pînă cîdem sub masă cu sentimentul datoriei, să mergem la chef cum mergem la serviciu, fără trufie, fără idei preconcepute“... Rivalul său, Paul Arnăutu, mizează totul pe demnitate. Lizica, fostă amantă a lui Sile Gurău, actualmente nevasta lui Paul, e un spirit modern și cunoaște mai bine rafinamentele vieții. Îl urăște pe Sile pentru că bea direct din sticlă și se scobește între dinți. Vrea un cîine pentru că oamenii te judecă după cîinele pe care îl ai. Sile vrea să se însoare și exigențele lui sînt mari : brunetă, inteligentă, modernă, ușor angoasată... Gore, ajutorul lui, dornic de parvenire, i-o oferă pe Melania, fosta iubită. Melania e, ca și Lizica, obișnuita femeie culturală, ajunsă în faza rafinamentelor. Plictisul e, după ea, încercarea puterii. Fericiți sînt doar săracii, oamenii avuți trebuie să sufere.

„Cîtă ticăloșie ! Cîtă poezie !“, iată, în rezumat, mentalitatea visătoarei Melania și, în genere, a eroului din literatura lui Mazilu. Sile Gurău nu concepe fericirea personală fără o trădare discretă : „Am nevoie și eu de-o femeie tînără și frumoasă [...] care să mă iubească și să mă-nșele discret, nu una senti-

mentală, cinstită, care să-mi gătească și să-mi toarne copii. Dacă n-ai puțină destrămare în viața personală, dacă n-ai o femeie care să te înșele și să te adore totodată, totul e zadarnic.“ El pune esteticul înaintea eticului : „mai bine să mă înșele o zeiță decît să-mi fie credincioasă o bucătăreasă“... Paul a ajuns la concluzia că morala totuși contează în viață. Să primeze, deci, eticul : „Acum, totuși, la spartul tîrgului, am ajuns la concluzia că nu-i bine să fii porc ! Domnilor, nu e bine. Sînt și avantaje, dar nu e bine“... Lizica este enervată că Paul întîrzie să moară („mi-ai promis, mi-ai jurat c-ai să mori devreme, să mă bucur și eu în tihnă de tristețile văduviei“), Melania e sătulă de respect, vrea să fie umilită, schingiuită de bărbat. „Iubește-mă, dacă ești subalternul... Devoră-mă... Umilește-mă. Execută ordinul șefului și soțului...“ strigă ea lui Gore, trimis de Sile să-i consoleze nevasta dornică de aventură și suferință...

Lumea din *D-ale Carnavalului* trăiește, în teatrul lui Mazilu, asta este impresia, în alt cerc al farsei, mai aproape de punctul în care comedia moravurilor întîlnește tragicul imposturii. Eroii lui I. L. Caragiale erau puri și sentimentali în infidelitățile lor, eroii lui Mazilu nu sînt fascinați de păcat (ar fi dovadă de simțuri normale), nu sînt fascinați nici de ideea morală. Mistificația este unica lor esență. Să ascultăm confesiunea Lizicăi, această Didină fără temperament : „Ți-am fost infidelă — spune ea bărbatului Paul Arnăutu — ca să-i demonstrez lui că sînt tîrfă, nu o femeie cinstită, cum credea el, cînd mă ponegrea. Și de ce crezi că iubesc arta ? Tot din ură față de el, nu din iubire pentru artă. Visa o femeie cultă, bătăranul. Nu mi-a fost ușor să-l ascult pe Beethoven. Nu mi-a fost ușor să plîng în fața florilor lui Luchian... Dar am plîns, ca să vadă necioplitul ce-a pierdut. Și-așa, pe căi ocolite, am ajuns să fiu exact femeia pe care o visa bătăranul. Ce mare este puterea urii..., cum te modelează, te înalță și te înfrumusețează... !“ —

și ce vedem ? Că femeile nemiloase sînt prefăcute și trăiesc eroic în minciună. Ele nu mai aruncă vitriol în fața amantilor trădători, ele vor să-i distrugă („să-i demaște“) pe linie administrativă. N-au pasiuni, au numai ambiții și se hrănesc cu concepte false.

Este dificil de judecat teatrul lui Mazilu în raport cu formele teatrului modern. Nu se apropie de teatrul existențialist. nu are multe afinități nici cu teatrul absurdului. E o variantă de farsă tragică în care intră și tradiția de *bășcălie* muntenească, și o fină comedie a limbajului întors. Dintre dramaturgii de după război, Teodor Mazilu este printre cei mai originali.

CONSTANTIN ȚOIU

Constantin Țoiu (n. 1923, Urziceni) a publicat în 1965 un prim roman, *Moartea în pădure*, care a trecut neobservat de critica literară, și a atras atenția asupra lui prin volumul de nuvele *Duminica mușilor*, apărut doi ani mai târziu. Adevărata consacrare literară i-o aduce însă *Galeria cu viață sălbatică* (1976), roman psihologic și roman politic foarte personal. Stilul prozatorului este acela al unui estet din clasa lui Vinea și Ion Marin Sadoveanu, scriitori cu o caligrafie leneșă și polisată. Scrisul este și pentru el o dificultate învinsă. „Inspirația ? Creația ? — se întreabă într-un articol din *Alte pretexte* (1977). Ele există, bineînțeles, dar nu sînt decît niște sărbători. Săptămîna de trudă, pîrțiile greu croite, erorile evitate, inerțiile învinse, ștersăturile — acestea nici nu se văd. Numai un ochi expert știe să distingă efortul de perfecțiune, crisparea muncii în opera spontană parcă, radiind de echilibru și armonie. De aceea mulți dintre cei ce înaintează smeriți, dar adînc, și cu o imensă risipă de intelect în substanța și în arta scrisului, se uită chiorîș la acest cuvînt privilegiat, inspirație.“

C. Țoiu scrie, probabil, greu și publică rar. Apropiat ca vîrstă de Marin Preda, Doinaș, Geo Dumitrescu, Eugen Barbu, el face parte, literar, din altă generație. Mai multe afinități are cu proza lui Fănuș Neagu, Radu Petrescu și Ștefan Bănulescu, caligrafi împătimiți ca și el. Se desparte de aceștia prin temele pe care le dezvoltă în ultimele cărți, preocupate într-un mod acut de relația individ—istorie. În romanul politic din anii '70, Constantin Țoiu aduce un spirit educat la școala mării proze. Întîiul roman, care este cronica unei zile (7 noiembrie 1947), nu i-a reușit. Sînt, aici, conflictele și clișeele prozei din anii '50, deși *Moartea în pădure* apare într-un moment (1965) cînd autoritatea lor e serios compromisă. Muncitorii dintr-o exploatare forestieră, conduși de Sandu Petre, spirit justițiar, capabil de

sacrificiu, luptă cu un grup de reacționari dirijați de Mihai Zorescu, omul de încredere și ibovnicul baronesei, fosta proprietăreașă a pădurii. Apare și un doctor Brega care ia partea muncitorilor și are delicate legături sentimentale cu activista Constanța Cheroiu. Ideea de a concentra acțiunea epică în spațiul unei singure zile vine de la proza modernă și reprezintă o noutate într-o literatură ca a noastră, dominată de întinse fresce. Viziunea este însă fără complexitate și tipologia nu se reține.

Narațiunile din *Duminica mușilor* arată un prozator cu mâna sigură, sensibil la simbolistica faptelor comune, capabil să prindă mișcarea înceată a unei zile de vară, micile gesturi umane. Doi cinești, Cîinele și Rîsul, vor să filmeze pescărușii și o herghelie de cai, dar au numai ghinioane. Bătrînii vînători, angajați în acest scop, ratează ținta, un personaj bizar, Zigu, cere să fie luat în mașină și se recomandă cu aceste vorbe : „patria mea-i soarele, restu joacă cu Anglia“, apoi moare. Un tînăr scriitor bucureștean se îmbată și aruncă scaunele în dansatorii de la bar, cineastul Rîsul se magnetizează și el și merge spre mare în patru labe... Fină este sugestia șesului în care dospesc stîrvurile de vite : „Mergeau pe un drumeag de țară, șerpuitor, lăsînd în urma lor în strălucirea zilei un sul mișcător de praf care se încolăcea, ascunzînd îndărăt zidurile paralele ale porumbului, scunde, dese și verzi, lanurile îngălbenite, nemișcate, cu spicele spînzurînd sub arșiță. Urcînd spinarea lungă a unei vilcele pînă sus la capătul pantei de unde cîmpia se întindea netedă pînă la orizont, deslușiră departe un nor mare de păsări care se abăteau peste un gorgan singuratic. Erau pescăruși. Se vedea după filfiit, și după fulgerările argintii ale aripilor — dăduseră de o groapă de gunoaie sau de stîrvuri de vite. Mașina mai înainte puțin și opri. Toți coborîră. Cei doi vînători cu șefii expediției și cu operatorul o luară prin porumburi. Ajungînd pe nesimțite la margine, văzură pe gorgan ghizdul scurt al gropii betonate înconjurat de scaieți în care se năpusteau cîrîind răgușit, aruncîndu-se în picaj, pescărușii, ciocnindu-se, izbindu-se între ei, furîndu-și din plisc bucăți de piele, cartilagii, sfărîmături de oase.“

O nuvelă bună este *Duminica mușilor*, aceea care dă titlul volumului. Ea concentrează materia unui roman cu două șiruri de evenimente și două destine. Un desenator tehnic merge din cînd în cînd în orașul C. s-o vadă pe Titania, fostă trapezistă la circ, actualmente modistă. Omul are o istorie agitată în spate, fusese eliminat din Institutul de arte plastice și duce acum o existență duplicitară între autoritara, teutonica Pia, soție bună

și femeie nesărată, și modista din C., călită în suferințe, pregătită pentru viață de dresorul de animale Günther, bărbat teribil, de o gelozie patologică. Titania este o femeie tandră în ciuda experienței ei încărcate și are reacții ciudate care plac desenatorului, el însuși spirit ieșit din comun, cu o discretă vocație pentru ratare, ca toate personajele lui C. Țoiu. Bărbatul duplicitar rătăcește o zi întreagă prin orașul C. în așteptarea Titaniei și-și recapitulează fără minie viața. Nu-i un revoltat, nu-i nici un adaptat. Se lasă dus de istorie cu un fel de orgolioasă nepăsare. Prietenul său Barăborul (al doilea personaj al nuvelei), fost cioplit de cruci, este o natură explozivă, un artist cu spiritul neîmblânzit. El nu se poate adapta în lumea artistică din anii '50 și se întoarce în pădurile din care venise. Libertatea este pentru el o formă de a exista. Cioplește lemne și trăiește cu plutonierițe bine clădite, în timp ce prietenul său melancolizează într-o lume ce-l ține la margine și într-o iubire fără viitor. Finalul nuvelei este deliberat indecis, cu o simbolistică vagă.

Remarcabile în narațiunile din *Duminica mușilor* sînt precizia desenului epic și originalitatea tipologiei. Niște copii vor să înece un cîine fricos și hoț, numit Terente, dar baba Rusca intervine și-l salvează. Copiii se joacă, apoi, de-a „generalii“ și trag cu pistoale cu dopuri într-o mașină de gătit abandonată. Zizi, care le face ciorbă de pămînt cu apă, îi chestionează asupra strategiei lor :

„— *Ce sînteți voi azi ?* a întrebă Zizi ieșind din bordei speriată, ea care știa că în fiecare zi eram altoeva.

— Generali ! am spus într-un glas, cu picioarele înfundate în gunoi... iar Lică, încărcîndu-și din nou pistolul, strigă : Foc ! și mai trase o dată.

— Au ! a făcut Zizi, astupîndu-și fricoasă urechile — și de ce trageți ? În cine trageți ? țipa cu palmele peste urechi.

— În toată lumea, am strigat.

Atunci, tocmai atunci, Zizi, cum ședea cu urechile astupate, cu ochii spre stradă, a țipat :

— *Trece scaloianu' și a fugit spre poartă.*

Pe stradă, printre salcîmii, vișinii înfloriți venea încet, ca după mort, un alai de copii.

Era aprilie, luna scaloianului. Duceau scaloianul la gîrlă și cîntau sub crengile de liliac pe care le țineau în mîini, boceau scaloianul, și am fugit și noi, am intrat în mirosul dulce de liliac, cîntînd cu ceilalți :

— Scaloiene-ene, te caută mă-ta prin pădurea verde...“.

Un căpitan de grăniceri filozofează asupra istoriei, un profesor de filologie comparată, Teohar Elefteriade, s-a retras din școală din cauza lui „â din a“, un alt profesor, numit Mesia, și prietenul său, Filonescu, oameni de cîmpie, merg la munte și aud și văd numai ciudățenii. Mesia se închină noaptea prin somn și atunci visează ce-a făcut în viața lui. Zigu, bizarul auto-stopist, știe câteva limbi străine și seara se duce la clubul suedezilor, se întinde cu fața în sus pe estradă și psalmodiază rugăciuni în ebraică în timp ce cîntăreții nordici sar peste trupul lui. O namilă de fată, un fel de Oana din *Pe strada Mântuleasa*, se bate la horă cu băieții, apoi se căsătorește cu un veterinar mărunț și sfios. „Mi-e drag de el — justifică ea alegerea — că-mi spune seara povești și mă spală pe picioare“... O lume bizară și confuză, atrasă de aventură și condamnată la eșec colorează proza intelectualizantă a lui Constantin Țoiu.

Adevărata dimensiune a talentului său epic se vede însă în *Galeria cu viață sălbatică* (1976), roman politic și, în mai mare măsură, roman de observație morală și analiză psihologică, admirabil scris, cu o construcție complexă. Prozatorul folosește mai mulți naratori și mai multe formule românești, inclusiv pe aceea obiectivă, impersonală preluată de la vechiul realism. Istoria lui Chiril Merișor este povestită de cîțiva martori și, de la un punct al narațiunii, istoria trece în seama vocii auctoriale care lămurește ceea ce martorii creditabili sau aproximativi nu pot lămuri. Această schimbare se face, uneori, pe față. Naratorul este, într-o parte a romanului, un paralytic, Isac (Sache) Sumbasacu, prieten din copilărie al lui Chiril. El face cronica *Galeriei* și dă informații despre trecutul personajelor. Infirmitate simbolică : o viziune statică a lumii, istoria văzută în nemișcare, trecutul care supraviețuiește în memoria unui om condamnat la imobilitate. E naratorul adecvat căci, zice autorul, istoria însăși se asfixiază în dogmatism și inerție : „Perioada nemișcării depline și a domniei unui singur punct de vedere“. Schimbîndu-se perspectiva, se schimbă și naratorul. I se dă cuvîntul lui Chiril Merișor, *omul care umblă*, și prin el pătrunde în carte istoria văzută de un spirit mobil, apt de a cunoaște și de a trăi nemijlocit prefacerile istoriei. Tema și viziunea romanului sînt în acest chip enunțate în roman : „Era condiția de totdeauna a Povestitorului obsedat de una și aceeași temă, viața pur și simplu, și care întreaabă încoace și-ncolo trecătorii, culegînd în auz polenul întâmplărilor și dulce și otrăvit. O stare fixă, mereu luată în răspar, a unui cronicar forțat să rămînă în repaus, și

care, în lipsa mișcării și existenței directe, se străduie pe cât îi stă lui în putință să lege ceea ce poate că nici nu e prea legat... O harnică *Mașină de cusut*, treaba ei nefiind durată vie, ci doar punctele rezezi și în aparență haotice, unde împunge Acul. Destul pentru ca vederea să capete pe mici porțiuni o percepție vertiginoasă... Chiril, *Curentul de aer*, înprospăta cu veștile lui existența, plătind acest lucru cu o față veșnic rătăcită din cauza atîtor solicitări. El se putea spune că încerca să fie, și era, citeodată, cel de-al doilea chip al Naratorului, trimis în lume să afle, să cunoască și, eventual, să judece. Un personaj avînd de astă dată minunata însușire a vieții, mersul..."

Efectul epic este remarcabil, cartea este densă, plină de reflecții subtile despre libertate și necesitate (tema obsedantă a prozei despre obsedantul deceniu) și despre legile oculte care guvernează destinele. *Galeria cu viță sălbatică* este, mai ales, un spațiu epic vast în care povestirile proliferază într-un mod ingenios. C. Țoiu este un remarcabil povestitor, cu o sensibilitate specială (s-a putut vedea din nuvele) la universul mic, la concretul pierdut în fluxul existenței. Romanul urmărește, în esență, destinul unui intelectual tînăr, onest și lipsit de prudență într-o vreme în care prudența este condiția supraviețuirii. Lîngă Chiril Merișor se află amicul său, scripitorul și abilul Cavadia, bătrînul anticar Hary Brummer, Comandorul și Praxiteea și întreaga *Galerie* — „arcă plină pînă la refuz de amintiri“. Arca străbate o epocă dramatică și confuză (anii '50) și mulți dintre pasagerii ei nu ajung să mai vadă porumbelul întors cu ramura de măsline în cioc. O lume care se implică, voit, nevoit, în istorie și care primește în chip diferit istoria. Înțeleptul Brummer este anticar și pe ușa lui stau scrise aceste cuvinte premonitorii : „fie ca învățătura ta să nu întreacă faptele tale“. El păzește cărțile (cultura) de indivizi iresponsabili ca Bunghez și alții care, „după ce vor fi distrus tot ce e de distrus și întii și-ntii pe ei înșiși, se vor căi, fiindcă abia la capătul răului străbătut în întregime se va vedea că nu mai e nimic altceva de cucerit decît binele, și ei vor să cucerească și binele“. Anticarul spune în roman propozițiile cele mai profunde („infenul este imaginația“, „păcatul originar devenit politică de stat“), el apără sensul democrației și crede în puterea spiritului de a birui. Totul în viață, ca și în moarte, se bazează pe *principiul căderii*, crede el, iar omenirea ar trăi obsedată de „complexul de închidere a porții“. Asta vrea să spună că indivizii nu știu să primească în chip filozofic moartea, se grăbesc să trăiască cu o disperată lăcomie. În pragul morții, anticarul lasă prietenului său Chiril

cîteva rînduri în care îi cere iertare că dispare : „Dragă băiețe, ...să mă scuzi... îți cer scuze că mor“. Personajul are o anumită complexitate și, din *Galeria* lui Constantin Țoiu, este cel dintîi care se păstrează în memorie. E partenerul de dialog al tînărului Chiril Merișor și, într-un anumit sens, părintele său spiritual. De altă vîrstă și cu altă educație, Brummer încearcă să-l inițieze pe Chiril în dialectica socială, ia masa cu el la Capșa și-l orientează în gastronomia bună, sub supravegherea lui Spiridonachi, în care nu este greu de ghicit cunoscutul Papacostea, intrat în legenda boemei literare bucureștene. Anticarul este un simbol, cum sînt și altele (Generalul) într-o proză fundamental realistă ; simbolul unei lumi vechi, inadaptable, cu năzuința de a trăi în spirit și de a se conduce după legea morală. Brummer este, pe deasupra, un om cu simțul umorului, devotat în prietenie, spirit speculativ, „un Socrate iudeu“, cum îi zice unul dintre naratorii romanului.

Romanul urmărește, în fond, o temă pe care o tratase din unghi sarcastic și G. Călinescu în *Scrinul negru* și, în genere, proza de observație socială : cum trec spiritele academice (creatoare) prin momentele de criză ale istoriei. Chiril Merișor, Cavadia, Brummer, Luiza, Reta Mușon și toți ceilalți care formează *echipa trecătoare prin lume* întîmpină în chip diferit evenimentele tragice, unii se adaptează ușor, alții nu reușesc și își iau singuri viața, ca Merișor. C. Țoiu extinde cîmpul de cuprindere al romanului, o parte a acțiunii se petrece într-o editură, personajul merge, apoi, în deltă și acolo descoperă o altă lume. *Galeria* este, apoi, locul în care se adună indivizi de vîrste și profesii diferite. Aceștia își istorisesc viața sau, mai des, relatează istorii despre viața celorlalți. Narațiunea trece de la una la alta (stil suveică), cronologia nu este ordonată, progresivă. Faptele sînt prezentate în forme și în ritmul în care intră în conștiința naratorului, iar naratorul — am semnalat deja — se schimbă în mai multe rînduri. Modificările de perspectivă nu sînt însă așa de mari încît biografia personajelor să nu fie înțeleasă.

Chiril Merișor, redactor la o editură literară, om inteligent și spirit drept, uită într-o zi jurnalul intim la un croitor și după oarecare timp este chemat la o instituție specială pentru a da lămuriri despre însemnările sale. Reflecțiile libere sînt citite cu lupa, se caută aluzii subversive, legături culpabile și, la urmă, după ce omul de litere este implicat și într-o afacere te-

nebroasă, grotescă (niște indivizi senili fac, în clandestinitate, lista unui guvern), Chiril se spînzură în detenție.

Sînt mai multe explicații în roman pentru acest eșec. Cavadia crede că prietenul său a pierit pentru că, sub aparențele unui caracter puternic, el ascundea o ruptură interioară primejdioasă. În loc să înfrunte răul și să se apere, el acceptă o vină imaginară și se pedepsește singur prin tăcere („o dorință obscură de autodistrugere“). Simte nedreptatea ca o eliberare. Chiril Merișor ar fi fost, apoi, un rob al instinctului, o ființă, deci, slabă, neliniștită, confuză și, prin toate acestea, vulnerabilă. Episcopul, unchiul lui Puiu Cavadia, zice despre același Chiril Merișor : „el nu e pur, fiind complicat“.

Prozatorul se ferește să-și închidă personajul într-o categorie psihologică unică, determinabilă. Chiril Merișor este lăsat la voia și în puterea de pătrundere a cititorului. Soluție predilectă în romanul din secolul nostru : personajul este ceea ce îi atribuie lectorul. În privința lui Chiril Merișor câteva lucruri sînt însă sigure. Faptul, de pildă, că romancierul evită să facă din el o victimă dinainte hotărîtă. Eșecul lui Chiril Merișor este, în egală măsură, social și existențial. Proza românească (prin Marin Preda și tinerii prozatori din anii '60) a cîștigat, la acest punct, o anumită complexitate. C. Țoiu nu abandonează această viziune. Eroul său, hrănit de cultura umanistă și crescut de un om simplu și drept, vine nepregătit în fața unui mecanism absurd și necruțător. Fiind complicat, el este, într-adevăr, impur, deci culpabil. Episcopul spune un adevăr teribil. Nefiind capabil de revoltă, Chiril Merișor alege sinuciderea, soluție pe care o recomandă și filozofii existențialiști. Dar pînă să ajungem la această încheiere dramatică, străbatem o epocă și cunoaștem mai multe istorii, unele spectaculoase. Chiril fusese exclus în 1950 din partid pentru că luase apărarea unei colege, Reta Mușon, fiica unui bancher, crescută la o școală catolică. Acuzatoarea lui este Luiza, care, mai tîrziu, se pocăiește și se îndrăgostește de el. Chiril, orfan, fusese crescut de un tipograf, om înțelept și bun. Nu-i ostil prefacerilor sociale, dar nu acceptă ideea că individul trebuie să dispară în fața rațiunii superioare a istoriei. Convingerea lui e, dimpotrivă, că în comunism omul este „în întregime scăpat de orice servitute și chiar și de obsesia chinuitoare a propriei sale libertăți“. Discuțiile lui cu Brummer, și care acoperă o bună parte din roman, merg în acest sens. Ideea anticarului este că imaginația este inamica

omului, iar imaginație are cine are conștiință, iar conștiința, ca să reziste, se refugiază uneori în nebunie (imaginație exacerbată). Baza democrației este *prezumția de inocență*, iar nu, cum gândesc dogmaticii, spiritele fanatizate și corupte, *prezumția de vinovăție*, mai direct spus : omul nu trebuie să-și dovedească nevinovăția, el este prin definiție pur, inocent, moral... Astfel de dezbateri, pe care romanul modern nu le mai ocolește și care *acaparează*, adesea, spațiul prozei, sînt bine conduse în *Galeria cu viață sălbatică* de o minte dedată cu subtilitățile dialecticii. Ideologia face parte din existența personajului, dialogul e o formă de manifestare a spiritului fascinat de idei.

C. Țoiu alternează astfel de eseuri romanești cu scene epice spectaculoase, cum sînt acelea care înfățișează viața erotică a eroului. Chiril Merișor e un răsfățat al femeilor, firea lui moale, visătoare, stimulează naturile autoritare. Reta Mușon i se dăruie și murmură psalmi biblici : „Căci tu ești stăpînul [...], tu ești Regele... Artaxerxe... iubitul blînd și înțelept al Esterei... Aman, tiranul, voi pieirea noastră.“ Luiza Gronțan, femeie energetică și nimfomană, dornică de suferință, trece de la ură la iubire și, în prada simțurilor, strigă : „sîngele tău e dulce și bun [...] ; sîngele tău e atît de dulce, de bun și de fierbinte... îmi place sîngele tău... să-mi dai mie tot sîngele tău“... Cu ea, Chiril cunoaște un „sabat feroviar“ în gara Ploiești-vest. Bărbatul e temător și decent, femeia e aprigă și vrea ca păcatul să se săvîrșească pe terasamentul căii ferate. Gust suspect, dezlănțuire demonică a simțurilor. Luiza vrea să treacă peste ea istoria : „Nu-i nimic, țipa ea zvîrcolindu-se. Vom auzi !... vom auzi șuieratul... dar să vie odată... să treacă peste trupurile noastre păcătoase de viermi istoria... istoria... istoria“... Moment epic dubios. Altele sînt mai discrete și mai sugestive. Chiril merge pe urmele unui prieten, Bunthe, fost căpitan de cavalerie ajuns agent sanitar la Jurilovca, în deltă. Acolo dă peste oameni cu obiceiuri bizare, în fapt o sectă religioasă care trăiește după legile ei. Un morun grandios este lăsat să putrezească pentru că morunul este prețul unei clemențe divine. Alte notații privesc viața literară din anii '50 și, sub diverse chipuri (Georgioiu, Take Bunghez, Filfănescu, Ariel Scarlet...) se pot ghici nume reale de scriitori și activiști culturali.

Mai vie, sub raport literar, este lumea ce populează *Galeria* din strada Dristorului. Isac Sumbasacu (nume premeditat ma-tein !) narează viața lui și a tatălui său, Comandorul, fost pro-

fesor de rezistența materialelor. Profesorul luptase pe front într-o unitate de aviație și, prin curajul lui donquijotesch, dezarmase o coloană a armatei nemțești. Mai târziu fapta lui de eroism se întoarce împotriva lui și omul loial intră la pușcărie din cauza unei simple propoziții. Praxiteea este o femeie frumoasă și autoritară, o iubește bătrînul Brummer și o adoră tînărul Chiril Merișor... Rorică, bărbatul ei, este un om de nimic, fabrică guverne și trage după el oameni inocenți... Comandorul, pensionar, ține prelegeri de specialitate unei pisici, Rosemarie, fiul său, Sache, povestește întâmplări comice și tragice cu țigănci focoase și proprietari de pămînturi din Bărăgan care își risipesc averea... *Galeria* reprezintă în roman ceea ce reprezintă Arnotenii în *Craii de Curtea Veche*. Aici vin eroii să aducă vești din afară și tot aici istoria veche moare încet în povestirile încurcate ale supraviețuitorilor.

Opus lui Chiril Merișor este, ca mentalitate, Cavadia, nepotul unui episcop progresist. Credința lui este că legea succesului se bazează pe acceptarea și manipularea răului. „Ca să reușești trebuie să fii detestat [...], bunătatea te pierde“. Un altul, Zacheru, are drept deviză în viață : „fără milă și fără recunoștință...“, mai mulți literați (unii identificabili, ca Ariel Scarlet, autorul volumului *Trîmbițele soarelui*) cred în chip fanatic sau afectează credința în „realismul teribil“, nume fabulistic pentru un fals concept care mai târziu a fost abandonat. Fauna artistică a epocii este, în genere, bine prinsă. Un tip duplicitar, Spuderca, își încurajează acasă prietenii, le dă idei, apoi în ședință îi demască. Sint și alte figuri și întâmplări secundare care acoperă spațiile goale dintre personajele centrale. Orice romancier se servește de ele pentru a da o sugestie despre lumea obscură din care ies marile conflicte. C. Țoiu are un ochi expert în a repera, în mișcarea străzii, astfel de fapte mărunte. Unele au o valoare simbolică. Chiril Merișor întâlnește din cînd în cînd un militar din altă lume, demn, impozant, îmbrăcat într-o manta bine croită, trecînd halucinant pe străzile Bucureștilor. E, oare, o vedenie, o proiecție a eroului obsedat de ceea ce lumea contemporană a pierdut și anume conștiința națională, valorile ei istorice ? Prozatorul lasă dinadins imaginea nedeterminată. Faptul că Generalul reappare în Piața Aviatorilor tocmai cînd un muncitor dinamitează marea statuie este și el semnificativ. Avram Pandulescu, procuror, spune că „cine își uită trecutul îl va retrăi“, o femeie teribilă, numită Doamna de fier, vrea să desființeze o minăstire de călugări pentru că minăstirea nu acceptă femeile pe teritoriul ei. Femeia

este neînduplecată și trimite pe însoțitorul ei, locotenentul Ionel Roadevin, să convingă autoritățile ecleziastice. Acesta este un polițist—filozof, ca anchetatorul din *Animale bolnave*. El cercetează mai tirziu cazul Chiril Merișor și dă familiei o fotocopie a jurnalului din care sînt reproduse, în roman, cîteva pagini. Locotenentul, cumnat cu editorul Georgeoii, are mintea iute și o curiozitate spirituală neobișnuită pentru profesiunea lui. Amfilofia, mama Luizei, are mania de a-și repara singură pantofii. Madame Margo Dimănceanu, din vechea aristocrație decăzută, e o Pena Corcodușa în noul peisaj social. Un episcop apără, teoretic, valorile creștinismului, apoi autorul preia pe cont propriu această temă și dă un eseu bine scris, dar prea abstract și pînă la urmă în afara interesului epic...

Galeria cu viață sălbatică este o carte profundă și curajoasă, cu multe pagini substanțiale de caracterologie. Facil simbolic este doar finalul (căderea unei ploii purificatoare), cu sugestia că istoria ia, deodată, pe nepregătite, un curs sublim. Nelalocul lor sînt și intervențiile prozatorului care anticipează evenimentele istoriei și sancționează unele fapte din roman. Astfel de previziuni dau o notă convențională. Romanul este însă prea solid în articulațiile lui de bază pentru a resimți prea mult efectul unor dilatări verbale de acest fel.

Insoțitorul (1981) este numai prin localizarea acțiunii epice un roman rural. Personajele lui sînt ingineri, profesori, activiști culturali, meteorologi și, între ei, chiar un membru corespondent al Academiei. E o carte, în fapt, despre iubire și conștiință în lumea de azi a satului românesc în care au pătruns noile structuri sociale și, prin ele, oameni cu mentalități variate. Constantin Țoiu a scris, din acest punct de vedere sociologic, un roman care nu respectă nici vechea clasificare tematică (epică citadină, epică rurală), nici tipologia tradițională. O lume necunoscută s-a instalat la suprafața satului și în locul conflictelor pe care le consideram pînă acum specifice au apărut altele, fără nici o legătură cu vechea relație dintre *glasul inimii și glasul pămîntului*. Romanul începe faulknerian cu apariția în piața din mijlocul satului a idiotului Stănică împreună cu trei oi și un ciine într-o amiază călduroasă de august. Se încheie cu sunele nearticulate ale aceluiași Stănică, lîngă zidul simbolic, în mijlocul cîmpului, acolo unde poposea de regulă sufletul acestor locuri, Mega Pavelescu. Mai există în *Insoțitorul* și alte două momente simetrice și simbolice: în primele pagini năvălește

în Clopeni echipa artistică a maestrului Cioculeț, chitarist vestit în Cîmpia Dunării, în ultimele pagini se întoarce din America, unde făcuse o lungă călătorie de studii, inginerul Titi Streașină, fiul spiritual, ucenicul aceluiași Pavelescu. Apariții, întoarceri semnificative. În spațiul dintre ele se nasc și se consumă conflictele (destrămarea unui cuplu, un viol, o iubire năucitoare dintre o femeie mîndră și singuratică și un tînăr meteorolog simpatic și aiurit, un accident teribil și o moarte, iarăși, simbolică) și se desfășoară, în spatele spectacolului dat de maestrul Cioculeț, un alt spectacol, veritabil, de pasiuni umane. În centrul lui se află Floașu, reprezentantul puterii locale, individ ușuratic, afemeiat, soția lui Felicia, femeia rece și solitară, Gigi Cristescu, meteorologul sosit în sat cu echipa artistică, Silvia, o bucătăreasă sectantă, încurcată cu Floașu și, în fine, deasupra tuturor sau în inima acestei intrigi flaubertiene se găsește inginerul Megaclide Pavelescu, numit pe scurt (și semnificativ) Mega, intelectual de rasă, cercetător cu titluri academice. El este stăpînul pămîntului și tot el este judecătorul în chip biblic, *părintele* micii comunități de la Clopeni. Orășean din tată în fiu, Pavelescu a părăsit pozițiile academice ca să cultive pămîntul și să facă experiențe în vederea îmbunătățirii soiurilor de porumb. El are în spate o biografie fabuloasă (fiu de ilegaliști, om cu spiritul liber și dificil, adversar neîmblînzit al birocrăției), ca toate personajele cărții, de altfel. Constantin Țoiu merge în această privință în sensul romanului realist tradițional. Face o cronică a vieții personajelor, coboară pe firul genealogiei, prezintă mediul social și reproduce întâmplările importante din familie. Aria romanului se lărgeste enorm în acest chip. Prin Titi Streașină ajunge în America, prin Gigi Cristescu intră în viața politică a Capitalei și, tot prin el, romanul îmbrățișează evenimentele din timpul războiului. Evațiuni inevitabile în romanul social și, multe dintre ele, au forță epică. Dar nu toate. Aventura lui Titi Streașină în America este fără rost în carte. Eroul trece prin mai multe medii sociale și cunoaște viața unei secte religioase, la Garmos, capitala unei insule... Prozatorul transpune, aici, informațiile senzaționale pe care cititorii români le-au putut urmări în reportaje și chiar într-o carte tradusă la puțin timp după consumarea evenimentelor tragice. În roman, ele sînt inutile și împovărătoare, strîcîndu-i echilibrul epic.

De mai mare credibilitate și, în fond, mai verosimile sub raport uman și artistic sînt faptele petrecute în mica așezare semirurală, unde cîteva ambiții și pasiuni se confruntă. Floașu, „metodistul“, este — zice naratorul (identificat, aici, cu vocea obiectivă, impersonală, autoritară) — un mic Cezar de provincie. Ambițios și laș, el vrea să manipuleze conștiințele din mărunta comună, provoacă răul și eșuează el însuși în viața sentimentală, acolo unde se refugiase. Trăiește cu elementara și fanatica Silvia, fiica unor sectanți din nord, ajutoare, acum, de bucătăreasă la cantina din sat. Silvia este o ființă sinceră și rudimentară. Minte ei este înspăimîntată de diavoli și trupul ei este în fierbere. În cinicul Floașu vede răul ce trebuie doborît prin iubire ; „e răul pe care mi l-a scos în cale EL, ca să-l cunosc pînă la capăt de unde se deschide calea adevărată a binelui, și eu voi iubi acest rău pentru că vine de sus și e încercarea mea“. Ea este atacată într-o noapte, pe cînd se afla cu Floașu într-un lan de porumb, de trei tractoriști și violată, în timp ce Cezarul de Clopeni fuge ca un iepure. Există un martor, meteorologul Gigi Cristescu, și acesta spune totul lui Pavelescu, regizorul și judecătorul. Judecătorul pedepsește în chip tribal pe agresori, punînd pe ajutorul său, Visarion Sabău, să-i bată cu funia udă pe pielea goală (moment epic bine gradat și de mare autenticitate). Tot Pavelescu pune în legătură pe Gigi Cristescu cu Felicia, soția lui Floașu, o doamnă Bovary din cîmpia română, zice Mircea Zăciu în cronică din *România literară*. Femeie inteligentă, Felicia are oroare de grosolăniile soțului și s-a retras într-o solitudine nu numai morală, dar și fizică. Floașu spune despre ea că *nu aude* și este de o frigiditate rebelă. Meteorologul găsește, totuși, o cale spre inima împietrită și, la mai puțin de trei zile de la sosirea lui în Clopeni, petrece o noapte de pomină cu severa profesoară. În urma acestei împliniri, Felicia începe deodată să audă chiar și greierii. Scena erotică cuprinde, în chip neașteptat, și cîteva elemente de sado-mazochism. Femeia este la început distantă, impenetrabilă, apoi își sfîșie bluza, tînarul oaspete se repede și o mușcă, femeia îl atacă întocmai ca o fiară, bărbatul o pocnește și, din gemetele ei („trebuie să mă silești... trebuie“...) înțelege ce trebuie și o violentează. Ce urmează este un regal („trupul ei [...] urla zvîrcolindu-se în lumina infernală a veiozei“...) însă, ca adevăr psihologic, regalul erotic este puțin convingător. Trădarea fusese pregătită de Pavelescu, enervat de purtarea lui Floașu, soțul nedemn și laș. El narează biografia Feliciei și

ispitește pe tânărul meteorolog prin o mică fabulă în care e vorba de un țăran bătrîn care se roagă de niște turiști să se ocupe de nora lui, văduvă de cinci ani. Rugăminte incredibilă la un țăran cu frică de Dumnezeu, crescut într-o tradiție morală în care cuviința și discreția sînt proverbiale în astfel de situații. Prozatorul forțează, am impresia, vulgaritatea și inautenticitatea punînd în gura unui bătrîn astfel de vorbe rușinoase : „domnișorilor, fie-vă milă de biata vădana asta, de cînd muri fecior-meu stă coalea lîngă mine și mă-ngrijește ca proasta, n-a mai încălecat-o nimeni de cinci anișori, care din ei se-ndură“... Fabula vrea să sugereze că Felicia, trufașa profesoară, trece prin aceeași criză de castitate. Constantin Țoiu, de atîtea ori inspirat în a nota mișcarea imperceptibilă a psihologiei în împrejurările existenței intime, pune aici un accent nepotrivit pe trivialitatea simțurilor. O femeie care trăiește ca o sfință are alt comportament în clipe așa de delicate pentru ea și, chiar dacă gîndim altfel și acceptăm ideea că într-o sfință poate să zacă o dorință obscură de violență, proza are alte mijloace mai fine pentru a sugera complexitatea unei atari ființe, fără a o descalifica moral.

Momentul erotic nu este însă esențial în *Insoțitorul*, roman de moravuri sociale și, prin aceasta, romanul unor destine intrate în încurcăturile vieții obișnuite. Meritul (și talentul) lui Constantin Țoiu este de a fi evitat schemele romanului politic și de a fi pus mai multă intelectualitate în analiza dramelor umane. Exceptînd episodul american, mișcarea epică este ingenioasă și verosimilă. Felicia și Gigi Cristescu se apropie sentimental citind scrisorile vechi ale unui boier localnic, Cazimil Voileanu, către zvăpăiata și ușuratică Evantia. O anticipare și o pregătire, mai autentică, a idilei. Pus la curent, Floașu caută pe Gigi Cristescu și-i cere să se însoare cu nevasta lui (situație inedită), apoi este prins de o furtună de zăpadă și moare. Moare la cutremur în casa fostului său profesor, Ortopan, și Mega Pavelescu, nu însă înainte de a lăsa o scrisoare-testament prin care roagă pe Felicia să se căsătorească, de este posibil, cu Titi Streașină, adevăratul său moștenitor. Astfel de răsturnări în intriga cărții sînt bine conduse și romanul, în ansamblu, se citește cu plăcere și interes. Notația este fină și multe motivații au o bună calitate intelectuală.

Dintre personajele cărții, cel dintîi care rămîne în minte este Pavelescu, specialistul în porumb și moralistul cu obiceiuri

de șef de trib. Mega vrea ca politica să slujească în chip clarvăzător știința, iar conștiința trebuie să lumineze destinul. Idei bine încorporate în materia epică și strîns legate de problematica morală a personajelor. Prietenii lui Pavelescu (Dăniloiu, Buescu, Repezeanu, Sușa Udrescu, Jorj Turgea...), elevi ai originalului Ortopan, ocupă funcții importante în societate și, în discuțiile lor, aduc punctul de vedere al profesiei și al mediului social în care trăiesc. Tema lor (tema eternă a intelectualului) este relația dintre intelectual și *revoluție*. Se observă aici modelul Malraux. Toți acești practicieni vor, în fapt, să transforme după vorba celebră a lui Garcia o experiență într-un fapt de conștiință. Ortopan care trăiește retras din viața activă și observă lumea cu ochiul istoriei crede că rolul esențial în mișcarea societății îl au cărturarii : „voi, oricum, sînteți sarea pămîntului, pentru că sînteți cărturari și, dați voie să vă spun, în istorie cel mai mult au suferit și au fost cei mai dezamăgiți cărturarii, fiindcă ei au sperat cel mai mult și au năzuit ca totul să se facă repede, sub ochii lor, visul ce l-au visat ei...“. Regăsim în astfel de notații preocuparea mai veche a romanului nostru (o aflăm și la Preda și la Breban și Al. Ivasiuc) de a pune în relație existența cu ideologia, destinul individului cu experiența gândirii lui. Constantin Țoiu are vocație pentru proza de idei și dialogurile, micile eseuri, comentariile din spațele faptelor epice nu deformează discursul și nu sînt resimțite, la lectură, ca niște paranteze fastidioase. Uneori ideile sînt comice în absurdul lor, ca și indivizii care le propagă. Un Pipoton, ființă patibulară cu trupul mic și mintea crîncenă, face previziuni sumbre asupra Europei intelectuale. El vrea ca sabia să rezeze toate capetele spiritului și din Shakespeare să nu mai rămînă decît traducerile. Prozatorul transcrie aici anecdotele care circulă în viața literară și, de nu greșim, transpune și cîteva figuri din pestrița ei faună. Nu abuzează de pitoresc și asta este bine, căci prea multă bufonerie și aluzii strică într-un roman ce vrea să dea o imagine gravă despre confruntarea dintre indivizi și fatalitățile vieții.

O idee se repetă în *Insoțitorul* și, de la un anumit punct, ideea devine un simbol care supraveghează desfășurarea faptelor în roman. Simbolul se identifică, într-un prim nivel al cărții, cu Rînzei, stenograful Academiei, modestul și obscurul cronicar, totdeauna prezent și mereu invizibil. El înregistrează ceea ce aude și, prin acest simplu fapt, devine un instrument

al memoriei colective. Simbol, totuși, ambiguu, căci martorul, cronicarul, înregistrează dar și deformează. El este, deci, și un instrument al suspiciunii. O trimitere se face la Hegel și la *spiritul* care însoțește istoria. Ortopan, care discută chestiunea cu elevii săi, dă accepția cea mai completă acestui concept (mit, simbol) cu multe conotații :

— „Hegel e prea abstract, obiectă profesorul. Eu mă refeream la ceva concret, la mitul însoțitor, la martorul nevăzut care stă pitit în noi — în noi nu ca indivizi, ci în totalitatea semințiilor trecute și viitoare... Martor care poate fi și istoricul, iarăși, nu luat ca individ, ci în înțelesul în care lumea ajunge să se povestească singură pe sine și să transmită asta mai departe. Sau povestitorul popular anonim, împărtășind câte ceva din întâmplările auzite, în jurul unui foc. Homer, cum a scris Iliada ? Uite, acum, noi stăm și vorbim, în jurul altui foc, și cineva, tot anonim, stă și ascultă, trage cu urechea la ce zicem noi, notează, ține minte, ca să transmită, e totdeauna cineva, undeva, deasupra noastră, care tace și scrie, și noi depunem mărturii pentru el să nu-l confundăm însă — rîse sărbătoritul — cu un delator...“.

Simbolul poate fi însă interpretat și în sensul creației. Dacă istoricul intrupează mitul însoțitorului, fiind martorul și conștiința faptelor trecute și prezente, atunci și scriitorul este un însoțitor, căci el notează faptele petrecute în imaginație și devine, în chip fatal, conștiința lor lucidă. Scriitorul (autorul) este cronicarul, martorul faptelor care s-ar fi putut întâmpla, însoțitorul care străbate imensul spațiu al imaginarului și dă semnificație lucrurilor fără semnificație. Un grefier (un Rînzei) al vieții civile (ipostaza vechiului romancier realist), oglinda stendhaliană ce se plimbă deasupra unui drum, dar și spiritul care, supraveghind acest complicat proces, se definește pe sine însuși în actul scrierii, în *scriitură* (semnificația modernă a creatorului). În fine, C. Țoiu mai sugerează, prin acest norocos simbol, și o a treia ipostază, necunoscută scriitorului vechi. Și anume că Rînzei este el însuși supravegheat, înregistrat, comentat de alt Rînzei, din afara conștiinței lui. Martorul este și un posibil spion cu preocupări multiple. O legătură neliniștitoare pentru creatorul modern, prins între mai multe oglinzi.

Sînt și alte elemente care prevestesc sau dau faptelor în roman o prelungire simbolică. Unele sînt previzibile, folosite de prea multe ori în proză. Cînd Gigi Cristescu cunoaște pe Fe-

licia Floașu, afară „totul strălucea ca spălat, măturat de teribila vijelie“, cînd Pavelescu pedepsește pe agresorii Silviei, afară se dezlănțuie furtuna... Semne prea vizibil epifanice ca să fie semnificative. Apariția însă a bătrînului țaran cu toporul pe umăr în Piața Romană este de mare efect literar și are în *Insoțitorul* rolul pe care îl avea în *Galeria cu viță sălbatică* fantomaticul General „statmajorist“. „Moșul“ reprezintă o lume pe cale de dispariție, străină, aproape exotică în forfota civilizației urbane.

Insoțitorul este, astfel, un roman pasional și un roman ideologic pe o temă, acesta din urmă, de stringentă actualitate : relația dintre revoluție și tehnocrație, confruntarea dintre mai multe soluții de existență, rolul și locul conștiinței intelectuale într-o societate care își schimbă structurile. Cel care se impune, literar, fiind mai elocvent și de o mai mare profunzime umană, este romanul pasional, ingenios gîndit și scris de o mîină expertă.

Constantin Țoiu are și o operă publicistică interesantă, grupată în volumele *Destinul cuvintelor* (1971), *Pretexte* (1973) și *Alte pretexte* (1977). Sînt tablete, notații în marginea cărților, însemnări de călătorie, intervenții în dezbaterile literare ale timpului, într-un stil, toate, lipsit de vehemență, delicat și persuasiv. Reportajele din *Destinul cuvintelor* s-au învechit, în însemnările din celelalte culegeri aflăm cite ceva despre un romancier care are o conștiință estetică și chiar o mică teorie a romanului. Autorul pune în discuție, de pildă, poziția naratorului în proză și are el însuși o poziție bună (în spiritul noilor orientări ale criticii) în această privință. Nu acceptă „orgoliul de omnisciență“, propriu vechiului prozator realist, și este de părere că „retragerea naratorului modern în spatele altui eu este [o] convenție care mărește șansa de credibilitate“. Dintre preferințele lui reținem numele lui I.L. Caragiale, Proust, Thomas Mann, Camil Petrescu... Are simpatie pentru „marii chinuiți“, șlefuitorii cuvîntului, cei care scriu „cum ar ispăși o pedeapsă, autoimpusă“. Constantin Țoiu este el însuși un asemenea orfevru pasionat și îndărătnic. Faptul se vede și în tabletele sale cu propoziții solemne muzicale. Barbariile concretului tind, din această pricină, să se estompeze, iar ideea capătă invariabil în text o notă de finețe și de ușoară, acceptabilă prețiozitate. Omul însuși pare, în viața de toate zilele, o proiecție a literaturii sale. Spirit cultivat, C. Țoiu are mereu un aer absent și, cu toate semnele de simpatie pe care și le arată, ră-

mîne totdeauna reticent în conversație, retras într-o enigmatică și puțin studiată solitudine. Este obsedat de literatura pe care o face și micile sale vanități sînt acoperite de această frumoasă, autentică obsesie. I-am oferit odată o carte, a deschis-o la întâmplare, a întîlnit acolo numele unui mare prozator român (atunci în viață), s-a iritat, a închis cu o violență nebănuită cartea, mi-a reproșat ceva (*iar M.P. ; tot M.P. ? !*), apoi s-a liniștit brusc, tot așa cum își ieșise din fire, a zîmbit și a re-devenit amabil și absent. Omul de lume își domolise răzvrătirile firii.

OCTAVIAN PALER

Octavian Paler (n. 1926, Lisa, Făgăraș) a debutat la 44 de ani cu un volum de definiții lirice (*Umbra cuvintelor*, 1970) în maniera stilistică a lui Blaga. Tăcerea care e demnitatea durerii, visele care fug din somnul pământului și se întrupează în fructe, liniștea pietrei ce se mistuie în statui, lucrurile care lu-necă sau ies din somn etc. sînt și temele lui, exprimate aforistic :

„Nucii curg încet în somn
și un deget de aramă
bate în tăcerea ușii

.

Ce tăceri uitate-n vinuri
se usucă în pahare ?
Ce crepuscul ars le doare ?
Vîntul spulberă pe buze
gust de sunete amare

.

Și-ascult cum germinează
statuile în munți

.

Albul e tăcerea culorilor.

.

Mai întii lumina a fost poate copac
un copac vibratil
sunînd alb
o frunză din copacul acela
mai rătăcește pe cer.

.

Poetul blagian a trecut apoi la eseistică și, în zece ani, a publicat șapte cărți pe care este greu să le introduci într-un gen literar. Categoria lor estetică se revendică dintr-un românesc al ideilor (asociază speculației ficțiunea și pun ideile și ficțiunea în parabolă), revendicată de esești moderni și chiar de semioticienii (Barthes). Modelele lui Octavian Paler sînt eseștii spanioli (Unamuno, Ortega y Gasset) și, dintre francezi, Camus, pe care îl citează mereu.

Om de munte, Octavian Paler are în el o îndîrjire de ascet laic și spiritul lui este mesianic. A urmat cursurile Facultății de litere și filozofie din București și, paralel, a frecventat disciplinele juridice. Din 1949 pînă în 1964 a fost redactor la radio, apoi, pentru oarecare vreme, corespondent de presă la Roma. Din 1970 pînă în 1983 a condus *România liberă*. Debutul tîrziu este explicat (într-un interviu din *Ramuri*, 7/1983) printr-un accident frustrant petrecut în tinerețe : autorul și-a uitat, într-o zi, servieta cu trei manuscrise într-o librărie (un roman, un volum de versuri și o carte de eseuri) și nu le-a mai găsit niciodată. A văzut în această întîmplare un semn al destinului și a jurat să nu mai scrie. Sînt, probabil, și alte explicații, autorul însuși vorbește de orgoliul său excesiv și de voința de a nu plăti preț circumstanțelor. Din cărțile pe care le-a publicat și din însemnările cu caracter direct subiectiv deducem că spiritul eseistului nu cunoaște foamea de real și că se simte mai bine („chiar fericit“, îmi spune el într-o scrisoare) în parabole, mituri. Nu vrea și nu poate fi, din această pricină, un scriitor realist. Dacă se duce în documentare se gîndește la Don Quijote și la Sisif, dacă merge în călătorie peste ocean se caută pe sine și își caută miturile obsedante. A călătorit mult, dar a văzut puțin („pentru că un ochi al meu a fost întors mereu spre înlăuntrul meu“). Nu-i disperat de existență, nu-i nici împăcat cu ea. Are permanent sentimentul că trăiește la o răspîntie. Nu acceptă turnul de fildes pentru că nu crede în evaziuni, tăceri inocente. Folosește toate genurile (pregătește un nou volum de versuri, are în vedere *O istorie etică a artei*, pretext pentru a face o cronică a singurătății și scrie acum un nou roman la persoana întîii, *Omul norocos*, pentru a se putea confesa pînă la capăt). Paler este ardelean, dar, în afara lui Blaga (pe care îl adoră), nu-și află mari afinități cu stilul scriitorilor ardeleni. Ei sînt înceți, cumpăniți, obiectivi, el este (spune în interviul citat) „iremediabil și violent subiectiv“. Nefiind atras de sisteme, nu poate să facă filozofie. Ar fi vrut să trăiască în Cinquecento la Florența sau în Grecia pe timpul lui Platon, dar

s-a resemnat, își acceptă destinul și grija lui mare este să nu-l trădeze. A găsit în Camus fervoarea morală și intransigența pe care le căuta. Libertatea este, și pentru el, dreptul de a nu minți (propoziție care se repetă cel mai mult în eseuri)...

Octavian Paler se înșeală. Radicalismul lui moral, obstinția cu care își urmărește ideile în toate scrierile amintesc de luministii și moralistii ardeleni care, din generație în generație, s-au bătut pentru latinitate și adevăr. Adevărul a rămas o temă actuală, latinității i-au luat locul, ca teme de speculație, singurătatea, libertatea, existența în labirintul existențial... Speculație nu-i, totuși, un termen propriu pentru Octavian Paler, spirit luptător, intolerant cu intoleranța, patetic în marginile lucidității. Speculația exclude la el premisele gratuității și nu cunoaște plăcerea purului paradox. Ea este mereu în ținută de campanie și nu cunoaște decît tonurile înalte ale gravității.

Primele însemnări despre Egipt, Grecia, Italia (*Drumuri prin memorie*, 1972, 1974) ezită între memorialul de călătorie, în stilul mai vechi al genului, reflecția morală și o discretă poezie a timpului. *Impresia* este în acest chip întărită de *document*, ales cu grijă și integrat fără să împovăreze într-o fișă ce tinde să rămînă subiectivă. Octavian Paler, cu cîteva modele celebre în față, nu intenționează, în fond, să facă un reportaj amănunțit despre niște locuri devenite, prin vechimea istoriei lor, mitice (este un rău ghid, mărturisește el), caută doar un unghi favorabil pentru a le privi și a medita asupra lor. Întreprinderea lui are de întîmpinat curiozitatea și relativa știință a publicului care a auzit, a citit, a învățat despre *Heliopolis*, *Valea regilor*, *Sfinx*, *Sala hipostilă* și așteaptă acum revelații noi. Eseistul nu se grăbește însă să le aducă, deși un minimum de informații există (sala hipostilă de la Karnak are 5000 metri pătrați, 134 coloane dispuse în 16 rînduri, templul lui Ramses al II-lea de la Ramesseum are 18 metri înălțime și 7 lățime și a inspirat lui Shelley un sonet...). Față în față cu aceste semne grandioase ale trecutului abolit, călătorul se gîndește în primul rînd pe sine și se angajează într-o confruntare ambițioasă. Sala hipostilă de la Karnak îi dă o idee morală, iar ideea îmbracă numaidecît formele unui limbaj inflammat : „Un purgatoriu pentru trufiile netrebnice... da, printre aceste coloane capabile să susțină fiecare un secol ar trebui pedepsiți să treacă și să facă o cură de umilință toți obstinații ridicoli sau grotești ai suficienței agresive, să se rușineze și să plece smeriți... Dacă lumea ar fi plină de asemenea săli hipostile, ar exista poate mai puține egolatrii insolente și altare meschine la care

oficiază ipocrizia, dar o astfel de pădure titanice torențială se află doar la Karnak, departe de singurătățile marilor metropole și de idoli lor de aur sau de aroganță profesată.“

Notele din Grecia sînt mai timorate (faptul este de înțeles), cele despre Italia arată un ochi scăpat de obsesia miturilor, atent la nuanțe, degajat, deși vin și aici în discuție nume și locuri despre care oricine are cunoștință. Octavian Paler vrea să surprindă, în bună tradiție memorialistică, *sufletul* sau *spiritul* unui oraș sau al unei regiuni. Vizitînd Sicilia și Sardinia, face reflecții despre sentimentul *insularității*: „Singurătatea Siciliei e centrifugă. Cea a Sardiniei, centripetă.“ Roma îi pare un oraș cu *suflet baroc*, statuia lui Moise din biserica San Pietro în Vincoli e „o mînie albă surprinsă într-un moment de acalmie aparentă“. Veneția suferă de *narcisism*, e un oraș, cu alte cuvinte, complexat, *bolnav de trecut*. Proust îl numea, totuși, locul înalt al religiei Frumuseții, iar Paul Morand (*Veniseas*, 1971) nu ezită să vadă aici unicul refugiu european în fața agresiunii civilizației industriale.

Despre subiecte atît de des cercetate, toată lumea are idei și preferințe, ceea ce putem cere unui călător modern, excedat de cărțile ce-l preced, este să arate o coerență a impresiilor și o prospețime a reflecției, lucruri pe care aceste *Drumuri în memorie* le confirmă. În preajma atîtor capodopere, el nu-și pierde capul, fraza nu se dilată, vorba n-o ia, cum se întîmplă adesea, înaintea ideii. Informația, descripția, documentul — pe scurt: *paraliteratura* — se convertesc la timp în confesiune și poezie în spațiul literaturii. La Florența, unde turistul cultural delirează de regulă, Octavian Paler se gîndește la moarte și la setea noastră de absolut. O lume fără statui îi pare fără sens. Florența e o sfidare a neantului, Sulmona, orașul lui Ovidiu, suferă azi de epicureism provincial. Astfel de observații sînt ingenioase, stimulative pentru spirit și ele aparțin unui moralist instruit.

Cu *Mitologii subiective* (1975), Octavian Paler se întoarce la Grecia și la miturile ei. Stilul devine mai direct reflexiv și tema morală (esențială în toată eseistica lui Octavian Paler) răzbate acum mai decis printre rînduri. Exemplul îndepărtat este *Vara* lui Camus. Eseistul vede peste tot epifanii și socotește mitologia o carte despre condiția existențială a omului. În tragedia lui Oedip este un act de revoltă. Asumîndu-și vina și trăind demn consecințele ei, Oedip se transformă pe sine în zeu. Rătăcirile lui Ulise reprezintă o luptă împotriva uitării, întoarcerea în Ithaca este o revenire la ordinea firească a lu-

crurilor... Față de Ariadna, Tezeu se comportă ca un escroc. Morala lui este să se consoleze repede și să fugă de complicațiile sentimentale. Drama Cassandrei este fără lumină și fără speranță, căci, explică moralistul, „există dureri în miezul căroră, nemaivînd nimic, putem cîștiga totul ; dar suferința Cassandrei e goală de orice speranță ; un zeu sau o fiară ucide timpul înainte de a sosi în inima ei ; și nu compasiunea ne poate apăra ; compasiunea are nevoie de viitor ; ca și dragostea“...

În acest chip interpretează Octavian Paler miturile, folosindu-se de o minimă invenție epică. Introduce, întîi, mitul într-o problematică existențială și morală, inventează apoi monologuri justificative (Oedip, Tezeu, Ariadna, lotofagii) prin care avansează un număr de ipoteze, pentru ca, la urmă, autorul să le mai judece o dată și să tragă totul în spațiul subiectivității proprii. Din orgoliul lui Oedip bazat pe umilință trage un fir spre propriul orgoliu („pe o asemenea umilință aș vrea să-mi întemeiez și eu orgoliul ; să las Sfinxul să mă întrebe orice...“), Don Quijote îi pare un Sisif al himerei, iar Sisif este omul care atinge cu mîinile destinul și nu se înpăimîntă („e victoria lui cea mai pură“). Ulise caută ordinea interioară și crede că nu există nici libertate, nici fericire în afara memoriei. Din monologul lui Tezeu aflăm că adevăratul labirint este memoria. Tezeu este un om al faptei și al clipei. Pygmalion susține că răsplata artei este dragostea. Narcis, scrie Octavian Paler, este un erou al lucidității, nu al frivolității. El nu vrea să se admire (sau obosește să se admire), vrea să se cunoască. „Dacă nu s-ar fi sinucis, Narcis ar fi sfîrșit prin a se uita cu ură la el însuși. Așa, luînd hotărîrea să moară, în ochii săi triști strălucește din nou, obosit, un licăr de dragoste. A gustat din nefericirea de a descoperi neantul în propria-i ființă. Aplecat deasupra imaginii sale din apă, s-a trezit deodată aplecat deasupra unui abis care este el însuși. După aceasta nici un compromis nu mai e posibil.“

Frumusețea acestor pagini este incontestabilă. Autorul încearcă să fixeze miturile într-o nouă perspectivă existențială și să tragă din ele înțelesurile care-i convin. În veacul nostru asemenea lecturi *în răspar* sînt curente. Octavian Paler se fe-rește, totuși, să ia în ris simbolurile vechi și să bagatelizeze (demitizeze) tradiția, cum se întîmplă adesea. Vrea doar s-o provoace printr-o interpretare nouă. Ideea unui Narcis erou tragic (erou camusian !) este de natură să alarmeze spiritul. Ipoteza este însă acceptabilă pentru că se bizuie pe un minim

de adevăr luat chiar din datele mitului. Eseistul pune patimă și iscusință în astfel de lecturi subiective, mereu în acel stil războinic (un stil al deciziei și al ultimatumului !), eliminând spațiile de respirație calmă, de răsfăț și ironie. El are la îndemână citatul trebuitor și, când crezi că demonstrația s-a terminat, aruncă în pagină o nuanță nouă a ideii, tot gravă, tot profetică. Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula în sfera ideilor morale. Eseiștii români au atacat ideile mari din două direcții și cu două limbaje. Zarifopol, Ralea se sprijină pe raționalitate și folosesc cu multă finețe ironia, arma spiritelor relativiste. Ei apără virtuțile lucidității și iau în rîs fie delirul verbal al unui Mitică intelectual (cazul Zarifopol), fie viziunile profetice sumbre, crizele de *rasputinism* ale tinerei generații nihiliste (tema predilectă a epicureului Ralea). Eseiștii (și filozofii) de felul Pârvan sau tinerii „trăiriști“ din anii '30 introduc stilul solemn și tragic, descoperă dimensiunea spirituală a lumii și protestează împotriva abuzului de zeflema în cultura română. Al. Paleologu, N. Steinhardt, dintre eseiștii de azi, continuă prima direcție, Octavian Paler merge, stilicește cel puțin, în sensul celei de a doua. Miturile, obiectele vin spre el dinspre orizontul tragediei și încărcate de sensurile (și semnele) grandorii tragice. Și vin nu ca să se reveleze, ci ca să provoace o revelație (o confesiune) : aceea a eseistului condamnat să ia viața în serios și să respire numai în preajma marilor simboluri.

Apărarea lui Galilei (1976) este un dialog despre prudență și iubire. Cel mai coerent și mai ingenios, poate, din câte a publicat Octavian Paler. O interogație copleșitoare (de ce a cedat Galilei în fața inchiziției ? !) și un număr de justificări morale care, la un loc, pun în discuție relația dintre adevăr și etica omului care luptă pentru adevăr. Premisele dialogului sînt următoarele : dacă este bine să mori pentru o idee și să devii un martir sau să trăiești cu prudență și să lupți pentru a impune adevărul ? ! Galilei se apără în termenii primei soluții, zicînd că lumea nu are nevoie de victime și că numai diletanții pot avea voluptatea suferinței : „Urăsc călăii, însă nu mi se pare important să-i urăsc ca victimă ; prefer să-i urăsc contestîndu-i prin strigătul meu de bucurie ; acest strigăt poate fi mai elocvent decît flăcările unui rug.“ Cel ce se opune lui Galilei e de părere că nu merită să trăiești oricum și că adevărul are adesea nevoie de sfinți : „Galilei, cine nu crede în necesitatea adevărului sîrșește prin a le cere și altora același lucru. O lume incapabilă de martiri e o lume incapabilă să apere ade-

vărul. Aici e problema. Nu dacă tu ai fost sau n-ai fost martir. Ci *dacă erai în stare să fii*. Adică, dacă erai în stare să suporti cu orice preț adevărul unei idei în care crezi.“

Autorul îmbrățișează punctul de vedere din urmă, dar trebuie spus că, pentru a da dialogului vivacitate și a face să progreseze ideea morală, el nu simplifică teza adversă. Apărarea lui Galilei este solidă, el are de partea lui multe exemple de eroi ai prudenței care au învins în cele din urmă în istoria spiritului. Nu-i un fricos, dar nici nu trăiește în afara fricii. A ales viața ca să poată lupta împotriva inchiziției care reprimă gândirea liberă. Moartea ar fi fost o comodă abdicare, a trăi pentru a înfrunta călăii este de multe ori mai greu și mai eroic... De altfel, Galilei se urcă în fiecare noapte (în vis) pe rug, spiritul lui este mușcat de viperele remușcării și numai din când în când o zeiță bună i se arată și-i deschide calea înțelegerii... Tema cărții alunecă discret spre inchiziție și, de la un punct, preopinienții își unesc eforturile de a indica formele pe care le ia represiunea împotriva spiritului. Unele propoziții au valoare aforistică : „Un călău va face totdeauna din Dumnezeu o idee sîngeroasă și dintr-o credință un rug“ ; „pentru mine moartea e de aceeași parte cu Inchiziția“ ; „nu există un eșec mai grav decît moartea“ ; „cîtă vreme există un singur om care spune adevărul, nu există Inchiziție perfectă“...

Dialogul continuă și în eseurile următoare (*Scrisori imaginare*, 1979 ; *Caminante*, 1980 ; *Polemici cordiale*, 1983), căci, de oriunde ar porni, Paler ajunge în cele din urmă la adevăr și la libertatea de a numi adevărul. E subiectul ce obsedează pe intelectualul din secolul nostru, om al interogației, cum îl definește Malraux. Octavian Paler adaugă interogației radicalismul lui de preot laic, pornit din Făgărașul natal (spațiul oamenilor drepecți și încăpățînați, sugerează el) pentru a reprima balaurul minciunii. Pentru a da o altă înfățișare confesiunii (care păstrează, în esență, accentul ei acut testamentar), inventează scrisori către marile spirite (Unamuno, Camus, Erasme, Proust, Seneca, Gide...) și însoțește scrisorile imaginare de poeme reflexive. Alt mod de a repune în dezbatere relația dintre creație și morala omului care scrie, dintre singurătate și suferință, suferință și iubire. Argumentele din *Apărarea lui Galilei* sînt reluate în epistola către Seneca, filozoful și sfetnicul lui Nero, cu aceste vorbe aspre în ton apostolic : „Și acceptînd să fiți sfetnicul lui Nero ați acceptat ca filosofia să fie sfetnica unui ucigaș. Chiar dacă ați vrut în felul acesta să-l temperați, împutîșînd numărul victimelor. În loc ca Nero să

condamne numai în numele unui călău, în numele unui nebun, el a condamnat, cât timp i-ați fost sfetnic, și în numele filosofiei. Și ce rost mai are filosofia dacă ea se recunoaște neputincioasă în fața ucigașilor ? ; dacă recunoaște că singura ei șansă e să limiteze crimele, fără a putea ataca însăși crima ?“ Seneca devine, în acest chip, un simbol al eșecului filozofiei și un simbol al complicității omului care gîndește. Moartea voluntară nu-l izbăvește.

Din multele mărturisiri care întovărășesc aceste apologuri sau diatribe (Paler nu cunoaște altă măsură, nu e un om al stărilor intermediare) aleg un peisaj liric în care moralistul, într-o clipă de liniște, se scrutează pe sine : „Mă uit la arborii amețiți de o primăvară confuză și mă gîndesc că întreaga mea experiență de viață m-a adus nu printre cei care au înțeles viața, ci printre cei care o iubesc. Am folosit, chiar, atît de mult cuvîntul dragoste în ultima vreme, încît în ochii unora, care-l simplifică pînă la formele lui triviale, am devenit, poate, suspect. Însă n-aș putea să-l evit. Vine o vîrstă cînd ne dăm seama că un destin ratat a început totdeauna prin a nu iubi nimic sau prin a iubi rău și, poate, n-avem nevoie de altă înțelepciune pentru a ne apăra de cei ce pretind că trăim într-o lume fără speranță și fără sens ; că nu merită să trăim decît pentru a dispera pînă la capăt ; și că e timpul să auzim în propriile noastre declarații de dragoste sunetul nisipului. Existăm nu pentru a pâlăvrăgi despre absurditatea lumii, ci pentru a ne da o justificare. Și uneori e de ajuns duioșia unui cer de primăvară ca să ne reamintească acest lucru.“

Caminante e o carte de călătorie, rod a 18 zile petrecute în Mexic, cam stufoasă și într-un stil exagerat profetic („din ce în ce mai limpede am înțeles că în mine țărîna se întîlnește cu metafizica ; de unde neputința de a găsi o cale de împăcare durabilă cu mine însumi, celula mea vitală fiind sfișiată de o tensiune dublă ; aduc o senzualitate turbure pînă la ispitele de asceză a ideilor“...). Era de crezut că întîlnirea cu fiesta mexicană să trezească bucuriile spiritului și să elibereze umorul. Eseistul caută, însă, în continuare miturile (șarpele, piramidele, labirintul acvatic...) și n-are ochi decît pentru adevărurile lui. Textul are, de altfel, două grafii. Una înfățișează realul (lumea mexicană), alta (în litere cursive) o meditează. Iar a medita realul înseamnă a medita asupra subiectului care asumă realul. A vorbi, cu ale cuvinte, de tine pe măsură ce te privești într-o oglindă exotică. Octavian Paler este, mai spune o dată, un rău, un foarte rău călător și afirmă că detestă chiar cărțile de călătorie. Admitem argumentul („o călătorie e,

în cele din urmă, în secret, aproape totdeauna o călătorie spre adevărurile noastre și un prilej de clarificări“...), dar ne vine să regretăm că în *Caminante* e prea multă erudiție și prea puțină notație epică, hrănită de impresia directă. Eseistul are o scuză : „niciodată nu mi s-a întâmplat ceva într-adevăr spectaculos în călătorii“. Se poate, dar cititorul așteaptă totdeauna de la astfel de cărți fapte spectaculoase. Octavian Paler înlocuiește aventura în ordinea vieții cu aventura în ordinea ideilor. Aici se petrece mereu câte ceva, e suficient ca eseistul să răătăcească pe canalele de lângă Xochimilco pentru a-i veni în minte imaginea labirintului, a Minotaurului... Ideea unui labirint lacustru acaparează, atunci, textul care întoarce treptat spatel realității pentru a observa mai bine țara imaginară a miturilor, singura în care călătorește Octavian Paler. E semnificativ că el își subintitulează cartea (după sugestia, desigur, a *Anti-memoriilor* lui Malraux) *Jurnal (și contra-jurnal) mexican*.

Polemici cordiale (1983) sintetizează toate aceste formule confesive (și discursive) într-un stil mai fluent eseistic și cu mai puțină erudiție. Este, după *Apărarea lui Galilei*, cartea cea mai pregnantă a lui Octavian Paler. El a publicat, între timp, un roman și, deprins cu exercițiul narațiunii, condeiul caută acum cu mai mare acuitate exemple în zona realului. Sînt reunite într-o carte vie, incitantă, discursuri imaginare și scrisori amicale către colegi (Al. Paleologu, Mircea Iorgulescu), mici eseuri despre Velasquez și decadența lui Don Quijote. În toate transpar firea de ideolog ardent a lui Octavian Paler și îndirjirea lui de moralist inflexibil. Julien Benda spunea că un moralist este un utopist. Moralistul își creează obiectul pe măsură ce îl afirmă. Observația se verifică și în cazul pe care îl discutăm. Octavian Paler însuși vorbește în *Polemici cordiale* de *utopia cordialității*. Fără ea nu-i posibil dialogul, iar fără dialog nu-i posibil adevărul. Dialogul, mai spune autorul acesta obsedat de condiția omului în veacul nostru, este o terapie împotriva singurătății... Eseistul își inventează singur preopinentul (receptorul) de care are nevoie. Îi place, ca și lui Malraux (tot Malraux !), să judece istoria și să se confrunte cu zeii culturii.

Trecînd cu vederea această obstinație a treptelor de sus, a piscurilor (obstinație care ascunde o tolerabilă vanitate : boala omului de litere !), să vedem mișcarea spiritului și adevărurile lui. Octavian Paler este — asta s-a văzut din tot ce a scris pînă acum — un spirit anti-dogmatic. Dogma înseamnă moartea spiritului și anihilarea moralei. Omul este făcut pentru liber-

tate, vocația lui este să innobileze prin spirit trecerea sa pe pământ, să facă (propoziție, iarăși, celebră) din experiență un act de conștiință. Ce trebuie să primeze : rațiunea sau pasiunea ? Dar, zice Octavian Paler, „nu se poate trăi la nesfârșit în ironie“. Inteligența fără inimă duce la aroganță. Fără Rousseau, secolul lui Voltaire ar fi fost steril... Adevărat, dar și fără ironie spiritul este amenințat de congestie. Ironia este o libertate de care spiritul nu trebuie, desigur, să abuzeze, dar fără ea spiritul ajunge repede la intoleranță...

Polemici cordiale mai amestecă o dată cultura cu existența și reia discuția despre relația dintre morală și creație, libertate și necesitate... Sînt căutate situațiile limită și sînt aduse în sprijin cuvinte celebre. Valéry spune, în timpul războiului, că nu-l interesează evenimentele, pe el îl pasionează marea, nu valurile... Acesta este faptul de cultură, provocator pentru spiritul angajat. Vine, acum, faptul de viață: un tren duce spre Weimar, în timpul aceluiași război, o delegație de scriitori francezi colaboraționiști. Trenul oprește la un moment dat (întîmplare sau aranjament cinic) într-un cîmp în care se află mai mulți prizonieri francezi păziți de soldați hitleriști... Acestea sînt premisele. Pe baza lor eseistul imaginează cincisprezece discursuri ale lașității și ale trădării din care ideea turnului de fildeș iese zdrobită cu astfel de fraze : „refuzînd să aleagă, el a și ales“ ; „tăcerea a ajutat ocupația și a devenit complice cu ea“... Octavian Paler este foarte priceput în a pune gîndul său tăios, ireconciliabil, în asemenea formule memorabile. Moralistii sînt de regulă corupți de ambiguitățile limbajului. Răsfățul în paradox îi face inofensivi. Orice moralist este, în ultimă instanță, un manierist. Paler apără și el ambiguitatea și se socotește chiar un spirit manierist, dar gîndește manierismul ca un exercițiu necesar de igienă artistică și ambiguitatea ca o posibilitate a spiritului de a îmbogăți obiectul analizei. Cărțile îl dezminț, totuși. Ele arată un spirit angajat, hotărît să moară pentru ideea morală, orgolios la culme și irepresibil. Este o oarecare contradicție între inflexibilitatea moralistului și ideile de toleranță și democrație pe care le propagă. Contradicția se poate însă înțelege și accepta dacă ne gîndim că sînt împrejurări în care spiritul obsedat de libertatea gîndirii trebuie să umble cu sabia în mină... Eseurile lui Octavian Paler sînt substanțiale și au meritul de a împinge cititorul în cîmpul marilor idei.

Trecerea la roman a fost pregătită în cazul lui Octavian Paler de acest lung exercițiu de dedublare în dialog și de epizicare a ideilor. *Viața pe un peron* este o parabolă amplă cu câteva personaje-simboluri și o intrigă ce nu se poate fixa în

timp și spațiu. Modelul epic ar putea fi Herman Hesse cu simbolistica lui enigmatică, iar în proza noastră un punct de referință este *Echinoxul nebunilor*, cu deosebirea că Octavian Paler nu pune accentul pe limbajul fastuos, aluziv, *matein*, ci pe implicația morală a parabolei și pe dialectica ideilor. Vocația lui de moralist se confruntă aici cu o temă mai abstractă (condiția omului modern) și un număr de idei legate de ea : frica, reclusiunea — ca soluție de existență —, culpabilizarea individului, represiunea, solidaritatea umană...

Epica este voit indeterminată, misterioasă, adecvată pînă la un punct genului parabolic. Un individ al cărui nume nu-l aflăm se confesează, zicînd de la început că viața lui este un șir de pasiuni eșuate. Asta amintește de Faulkner care definește omul ca o sumă de eșecuri. Eroul (și, în același timp, naratorul din *Viața pe un peron*) vrea să dea o ordine și o semnificație acestor pasiuni ratate, ceea ce înseamnă că experiența lui nu a fost cu totul inutilă. Cine dă faptelor o justificare și un înțeles în planul conștiinței n-a trăit în zadar. Omul este singurul animal care-și poate valorifica ratarea, zice un moralist. Personajul lui Paler gîndește în acest sens, spovedania lui sugerează o mare energie interioară. Un profesor de istorie, cu solide studii juridice, s-a retras prin voința lui și a soartei într-o gară părăsită din marginea unei mlaștini. Sala de așteptare este deșertul acestui înțelept care face procesul istoriei și (vom vedea cu ce pasiune a disocierii) face procesul propriei existențe. Unde ? cînd ?, asta nu știm, imprecizia intră în regula jocului, ambiguitatea este limbajul parabolei. Înțeleptul este „jumătate șobolan, jumătate sfînt“, în el sălășluiesc un *Dumnezeu* care nu vorbește și o *Fiară* care contestă pe cel dintîi. Figurație veche în cultură, Octavian Paler o reactualizează pentru a sugera infernul duplicității interioare. Omul trăiește pe un peron pustiu și poartă în el un cîmp de luptă. Parabola începe de aici și, după o desfășurare de fapte simbolice, se întoarce la imaginea inițială : omul care optează pentru destinul de *sfînt* are de învins condiția lui de șobolan. Însă modul în care își primește destinul, ne avertizează o frază scoasă din Wilhelm von Humboldt și pusă în fruntea romanului, este mai semnificativ decît destinul însuși.

Confesiunea din *Viața pe un peron* ilustrează în bună parte această idee. Profesorul de istorie, retras în pustietate mai mult din frică decît din înțelepciune, își scrie viața și din ceea ce scrie înțelegem că el se născuse „gata răstignit“. Este pregătit, va să zică, pentru un destin tragic, iar noblețea, demnitatea lui

este, dacă nu să scape acestui destin, cel puțin să-l supună judecării spiritului... Problematika eseurilor lui Camus și, în genere, a existențialismului, este pusă în termenii unei fabule în care simbolurile (îmblinzitorii de cobre, dresorii de câini, gusturile imperfecte...) vin să dubleze ideile exprimate, acestea din urmă, în lungi și remarcabile eseuri. Pustnicul din sala de așteptare are pasiunea proceselor, modul lui de a cunoaște este a pune în acuzație, adevărul — pentru a fi acceptat — trebuie să treacă mai întâi printr-o lungă contestație. A dubla și a se dedubla sînt verbe esențiale în acest pasionant și primejdios proces. Înțeleptul neliniștit din sala de așteptare trece prin toate fazele lui, ajungînd la limita disperării. Acolo îl așteaptă însă speranța, o nouă rampă de lansare spre o proaspătă cauzistică. El caută mereu ceva, un sens într-o lume plină de contradicții, o cale care să-l ducă spre adevărul pur, și n-o află pentru că drumul spre adevăr trece prin propria-i ființă dedublata, stăpînită de Fiara agresivă și de Dumnezeu care nu iluminează, ci poruncește.

Existența lui e, într-adevăr, un lanț de eșecuri traduse în limbajul parabolei. Copil fiind, și-a dorit o bicicletă și, cînd a obținut-o, un șofer i-a sfărîmat-o intenționat. A doua pasiune a fost șahul și îndemînarea tînărului este așa de mare încît el ajunge să joace fără tablă cu ambele culori. Dedublarea duce la o stare de dezagregare a imaginii normale a lucrurilor. Se vindecă citind o povestire de Zweig unde e vorba de un individ care înnebunește jucînd șah orb. Student în drept, renunță la ultimul examen gîndind că „într-o lume în care chiar dreptatea e ratată, îmi puteam îngădui și eu să fiu un ratat“... Forța de a eșua, libertatea de a merge împotriva destinului. Asta amintește de literatura lui Malraux și, în genere, de tipologia romanelor din anii '30. Totuși, eroul lui Paler n-are pasiunea grandorii, nu scoate din eșecul existențial o morală a tragismului eroic. El vrea mai degrabă să elucideze relația misterioasă cu mecanismul unei istorii care cultivă în om frica și disperarea. Profesor de istorie, dă elevilor o imagine dramatică a revoluției franceze, apoi, pasionat de subiect, caută resorturile ascunse ale acțiunii lui Robespierre. Un nou proces se deschide, pro și contra, în jurul noțiunii de adevăr și despre rolul întîmplării în istorie. Unde începe corupția incoruptibilului Robespierre, în ce punct pasiunea pentru justiție se transformă într-o teribilă armă de represiune împotriva omului?... Cele mai bune pagini din roman analizează astfel de ecuații delicate, și trebuie să spun că dialectica ideilor e mai spectaculoasă la Octavian Paler decît parabola propriu-zisă.

Dar să n-o pierdem din vedere pe cea din urmă. Profesorul de istorie asistă într-o zi la o scenă de umilire a unei femei într-o frizerie și are sentimentul că sub ochii lui se exercită o mare, intolerabilă agresiune. Țipătul femeii este țipătul libertății sugrumate. Frizerul grosolan și cinic începe să semene cu imaginea călăului de pe eșafod. Planurile încep să se amestece, acum și în toate momentele confesiunii. Realul nu se deosebește net de halucinație, prezentul se pierde într-o istorie încețoșată. Autorul introduce deliberat, am impresia, confuzia de planuri și suprapune timpurile pentru a întări nota de ambiguitate și puterea de sugestie a parabolei. Trăiește, cu adevărat, eroul într-o gară părăsită, a mers sau nu în mlaștină, a întilnit îmblinzitorii de cobre, a existat în realitate Eleonora sau totul este proiecția unui coșmar în care personajul deliberează, inventează, își face procese de conștiință ?

Condiția este să acceptăm de la început că omul care se confesează poate fabula, dar că în fabulații el continuă să existe cu neliniștile sale. Cea mai presantă privește condiția lui într-un mecanism social care-i trimite semne alarmante. În orașul în care trăiește apare, de pildă, un îmblinzitor de cobre, apoi altul și, după o vreme, orașul în totalitate este împințit de acești bizari și agresivi îmblinzitori care, provocând frica, instaurează teroarea. E cel dintii element al parabolei și cel mai puternic. Al doilea îl aflăm în confesiunea Eleonorei, femeia care apare în sala de așteptare din pierduta și simbolică gară. Eleonora fugise dintr-un loc în care apăruseră dresorii de cîini. Scenariu de roman polițist împins spre o simbolistică obscură : becurile din oraș sînt sparte cu regularitate, lumea este în panică, apare nevoia de protecție și, în atmosfera de spaimă, năvălesc dresorii de cîini și cîinii ca atare, sălbăticiți, amenințatori. Un judecător descoperă firele unei tenebroase conspirații și este omorît, se pare, de propria-i soție sub amenințarea de a-și pierde copiii ; Eleonora, confidenta, devine la rîndul ei suspectă și, sub amenințarea dresorilor de cîini, fuge și eșuează în citata gară din pustiu. Naratorul ne atrage atenția că numele Eleonorei amintește de acela al Eleonorei Duplay, prietena lui Robespierre. O similitudine care întărește sugestia de corespondență secretă între planurile parabolei. Peronul pe care s-au instalat cei doi fugari se află așezat între un pustiu și o mlaștină impenetrabilă. Rătăcit într-o zi, eroul dă peste idoli de piatră cu figuri grotești, apoi, în fața unei colibe, află trei îmblinzitori de cobre supravegheați cu bățul în mînă de un al patrulea. Mlaștina este locuită, se pare, de o sectă a cărei

religie se bazează pe înjosirea individului. Arma ei este frica. Îmblinzitorii de cobre asaltează orașele și, sub puterea spai-meii, oamenii obișnuiți cedează.

Procesul de rinocerizare pe care l-a descris Ionesco ia, în cartea lui Paler, acest aspect mai complicat parabolic și mai acuzat moral. Personajul central caută pentru a se salva singurătatea ca înțelepții biblici, însă descoperă curînd că pustiu nu-i oferă nici o șansă. „Nimeni nu poate rămîne întreg într-o grotă“, notează el în final. Frica face din el (în realitate, în vis ?) un îmblinzitor de cobre, așteptarea este un pustiu insuportabil, viața pe un peron este o viață fără ieșire. Șansa omului este, totuși, în solidaritatea umană : „cu toate mizeriile și nedreptățile ei, lumea e singurul loc unde putem spera să ni se facă dreptate...“. Înțelegem, acum, simbolurile parabolei. Cobra este frica pe care o poartă cu sine, în sine, în comunitatea socială și în pustiu. Omul duce cu el, indiferent unde ar fi, o cobră și o mangustă care să-l apere de cobră. Numai că mangusta este imperfectă. Dacă el ajunge îmblinzitor de cobre *înseamnă că n-a mai putut lupta împotriva fricii, un flagel care trebuie refuzat zilnic, ca moartea.*

Iată sensul profund uman al cărții lui Octavian Paler. Sînt și altele, sugerate în penetrante eseuri, căci în spațiul acestei parabole se disociază enorm. Mi-ar fi greu să reproduc, aici, ideile pregnante ale cărții, propozițiile cu valoare aforistică. Paler are capacitatea de a traduce un adevăr într-o frază memorabilă. E un moralist, cum am zis, care știe să-și pună judecățile în pagină, să le dea (cazul romanului de față) o putere de figurație epică. A inventat o formulă adecvată (confesiunea unui intelectual fascinat și terorizat de frică) pentru a spune ceea ce crede despre condiția morală a omului care se instalează în așteptare și singurătate. Omul trăiește o experiență a limitelor și, dacă mai are în el puțină forță, poate străbate la urmă deșertul care se întinde dincolo de gara pustie în care s-a refugiat. În timpul acesta, individul inventează procese și fabrică adevăruri. „Dumnezeu — zice el — e partea noastră care nu vrea să moară, care nu se poate consola. El s-a născut astfel într-o revoltă...“. Sau : „Metafizica singură, cînd nu e pusă în serviciul unei idei sîngeroase, nu ucide. Dumnezeu n-a devenit sîngeros decît în clipa cînd s-a găsit cineva care să ucidă în numele lui.“ Rezum alte observații : pierderea dragostei este răul cel mai mare, putem trăi fără Dumnezeu, dar nu fără dragoste ; frica — pînă și frica — este ambiguă ; șobolanul are uneori gust să devină martir ; ce valoare are tristețea ? ea nu poate împiedica o singură crimă ; omul este

singurul animal nefericit ; cît timp îi este frică e semn că omul n-a încetat să fie om, mai este o speranță pentru el.. Citez, acum, o remarcă privitoare la revoluția franceză : „Căci este posibil ca o revoluție să nu poată evita moartea. Dar ea trebuie să evite crima.“ Admirabil.

Cartea este presărată cu astfel de cugetări care denotă o gimnastică superioară a minții. Am putea spune că, înainte de a fi o parabolă, *Viața pe un peron* este un roman de idei în sferă morală. E partea cea mai solidă într-o narațiune scrisă într-un fluent stil de demonstrație intelectuală. Două din procesele (dedublările) înfățișate în roman (acela despre moartea judecătorului și, mai amplu, cel despre evenimentele de la 9 Thermidor !) sînt seducătoare prin puterea de a disocia și de a trage faptele spre adevăr. Demonstrația e spectaculoasă ca bătaia dintre doi adversari într-un roman polițist. Nu numai faptele pot încînta simțul nostru epic, dar și desfășurarea ideilor, lupta pentru adevăr în cîmpul etic. Numai simbolistica mi se pare, uneori, complicată și impenetrabilă în *Viața pe un peron* (oamenii din mlaștină, ritualul lor exotic, figurile grotești, patibulare, care apar și dispar, femeia în zdrențe, dezvățată, ispititoare...). Îmi vine, apoi, să cred că acest substanțial roman parabolic trebuia hrănit cu mai multe fapte epice din sfera realului, cum face Kafka și cum fac, în genere, romanțierii moderni care recurg la o formă de narațiune cu mai multe învelișuri pentru a sugera ceva esențial despre istorie și existență. Parabola cea mai bună este aceea care face pe cititor să uite că este vorba de o parabolă. Ca într-un cunoscut basm, eroul trebuie să dea din cînd în cînd păsării care-l aduce de pe tărîmul celălalt cîte o bucățică din propria carne, chiar cu riscul de a stîrni o primejdieoasă poftă. E cazul cititorului căruia, într-o amplă parabolă, trebuie să i se deschidă acest imens apetit de real. Realul care permite desfășurarea parabolicului în roman. Octavian Paler a scris o carte incitantă, mi-zînd pe romanescul și acuitatea ideilor.

SORIN TITEL

Din contactul cu noul roman, cel care a tras cel mai mare folos în proza noastră pare a fi Sorin Titel. Spirit cultivat, lucid și ambițios, el a luat ce trebuie dintr-o formulă epică pîndită, prin repetiție, de sterilitate și a adaptat ceea ce a învățat la temele lui. Rezultatul este remarcabil. Romanele impun un stil original și un univers epic ușor de diferențiat în geografia imaginară a literaturii postbelice. Primele povestiri (*Copacul*, 1963 ; *Reîntoarcerea posibilă*, 1966 ; *Valsuri nobile și sentimentale*, 1967) sînt în spiritul lui Alain Fournier și Saint-Exupéry : proză cu inflexiuni lirice, concentrată și simbolică. O temă răzbate prin ele : descoperirea adolescenței și, în cărțile de mai tîrziu, despărțirea de adolescență. Sorin Titel vede și judecă lumea din perspectiva acestei vîrste. Viața este, la el, o prelungire sau o trădare a adolescenței. Critica veche considera că adolescența, neavînd o psihologie specifică, nu poate constitui obiect de analiză în roman. De la Gide încoace lucrurile s-au schimbat. Literatura postbelică (îndeosebi cea occidentală) este plină de tineri abia ieșiți din copilărie, complicați și refractari față de morala părinților. Un sociolog face chiar observația că adolescența a ajuns în epoca noastră și o *vîrstă socială*, nu numai o vîrstă (o stare) afectivă și morală. De observat că Sorin Titel scrie mai puțin despre adolescenți, cît despre *adolescență* ca stare de spirit : starea cînd omul este curat și capătă sentimentul plenitudinii. E spațiul de securitate și, în clipele de primejdie, e spațiul de refugiu al omului. Șansa omului depinde de rezerva de adolescență ce a rămas în ființa lui.

Cam astfel ar putea fi judecați indivizii aceștia modești și nostalgici care populează literatura lui Sorin Titel, analist fin și povestitor (trebuie subliniat) foarte înzestrat. Există o evoluție înceată și sigură în scrisul lui. Un caz fericit de creștere a talentului și de deschidere progresivă a spiritului epic spre mai multe

formule de creație. Tema adolescenței rămîne și, în jurul ei, se constituie o lume specială care nu seamănă deloc cu aceea folclorizantă și pitorească impusă de proza bănățeană (Sorin Titel este un bănățean fără complexe dialectale). A debutat odată cu N. Velea, George Bălăiță și alți povestitori la începutul anilor '60 și, ca și ei, scrie despre copii care descoperă cu mirare lumea obiectelor. Domnica vrea să ajungă la locul în care holda se întâlnește cu cerul, Mătușa ei cea bătrînă joacă în șopronul casei cu altă babă și cîntă „că eu cînd pășesc pe drum, pașii mei miroase-a rum“ (*Intr-o zi de primăvară*). Un băiat firoscos întrebă pe bunicul său dacă există sau nu cai năzdrăvani și, cum bunicul nu răspunde, băiatul se urcă pe gard și se uită la doi cai incendiați de amurg (*Gardul*). Cade zăpada și oamenii sînt mulțumiți s-o privească. O gospodină e speriată că a prins-o iarna fără să-și termine treburile. „A nins, și eu n-am pus încă murăturile“ — zice ea (*Dimineața*). E povestirea cea mai pregnantă din volumul de debut al lui Sorin Titel. E o prefigurare a lumii pe care o va fixa în romanele de mai tîrziu. Apare, aici, *mama*, mica zeităte a familiei și apare, în genere, viața familiei care constituie spațiul predilect al prozei lui Sorin Titel. În fața zăpezii, mama se gîndește la „zilele îndepărtate ale tinereții“, la nunta de acum treizeci de ani... Fața îi întinerește, notează prozatorul, „pentru cîteva clipe mama arată ca o copilă“. O transfigurare despre care va fi vorba și în alte texte. O atenție specială are prozatorul, încă de la debut, pentru psihologia senectuții. Povestirile și romanele lui sînt pline de bătrîni care își aduc aminte de viața de altădată și privesc cu resemnare cum ce-i mîndru și frumos se duce. Babei Cuca îi place să bea țuică și lasă vorbă ca, atunci cînd o muri, să-i lege de cruce o sticlută. Baba Ana o ascultă cu milă și se gîndește la tinerețea ei (*După-amiază de vară*). O altă bătrînă intră în agonie, și lui Moș Țișlea, bărbatul, îi e frică să primească ideea morții. Se duce după sanitar și, la întoarcere, rămîne în urmă și spionează casa. Clopotele de la biserică îi dau de veste că a rămas singur. Pe pămîntul scorojit cad prune putrede (*Căldura*). Luca e trist că a fost părăsit de femeia pe care o iubea și dă acum sfaturi unui prieten : „mare lucru e să iubești, frățioare, să simți cum, de durere că nu ești destul iubit, taie cineva în tine ca în carne vie. Să simți asta, frățioare, că de asta ești om.“ E șofer și, de cîte ori ajunge lîngă canton, se oprește lîngă un pom singuratic și-i spune : „Măi dragule, frățioare, crește, mă micule, mă frate, crește și înflorește pe pămînt“ (*Copacul*). Un mod naiv simbolic de a transmite suferința

interioară. Povestirile sînt minore și substanța lor, dependentă de gîndirea literară a timpului în care au fost scrise, s-a învechit.

Ca să descoperim pe adevăratul prozator trebuie să mai așteptăm puțin. *Reîntoarcerea posibilă* e un mic roman pe tema singurătății creatorului. Se deschide cu cîteva propoziții din *Frații Karamazov* care anunță, într-un anumit sens, programul autorului : „oamenii, cît ar fi ei de răi, sînt adeseori mai naivi decît s-ar putea crede și au o candoare pe care nimeni nu le-ar bănuia-o. Ca oricare dintre noi, de altfel“... O idee pe care Sorin Titel n-o va părăsi niciodată. El nu va abandona omul mărunț, neînsemnat și nu va scrie despre el decît din perspectiva umanității lui potențiale. Prozatorul respectă, în această privință, principiile literaturii din secolul al XIX-lea, interesate de omul fără istorie. Semnele modernității vin în proza lui Sorin Titel din altă direcție. E, întîi, o chestiune de tehnică epică și, prin ea, de schimbare a punctului de vedere asupra realului. Chiar din a doua carte (*Reîntoarcerea posibilă*) se vede tendința de a renunța la cronologia liniară și de a introduce în narațiune, după o sugestie luată din cinematografie, mai multe planuri de percepție și mai multe voci narrative. În limbajul lui Sorin Titel asta înseamnă că gîndurile personajelor o „iau oarecum razna“ în timp și spațiu. „Amintirile îl năpădiră, venind oarecum la întîmplare“, zice prozatorul despre Ștefan, eroul său, tînăr pictor dat afară din facultate, observator oarecum indiferent al vieții. A *năpădi* și *oarecum* sînt două cuvinte importante în proza lui Sorin Titel. El le folosește des și, mai important decît atît, cuvintele traduc o relație dintre text și lucrurile din afară. E prematur să explicăm, acum, această relație, să observăm numai că întîmplările mici *năpădesc* pur și simplu proza lui Sorin Titel și că prozatorul le primește cu *oarecare* circumspecție, *oarecum* mirat, bucuros și, totuși, neîncrezător. Lucrurile, întîmplările se domolesc, își pierd din agresivitatea inițială, spiritul ce se ține aproape de *oarecum* și *oarecare* le filtrează și le trece prin mai multe trepte ale memoriei. Autorul (naratorul) este el însuși *năpădit* de vocile care șușotesc în text, de martorii care spun lucruri diferite despre același eveniment.

În *Reîntoarcerea posibilă*, doi frați, Ștefan și Dan, stau de vorbă, duminică, într-un oraș provincial și ei sînt năpădiți de imagini vechi. Sorin Titel are încă de pe acum predilecție pentru destinele proiectate în trecut. Cam tot ce se petrece în cărțile lui se petrece în alt timp. Prezentul nu-i decît treapta de sus a unei scări cufundate în ceața timpului. Dan, elev, admiră pe frațele său, pictor singuratic în căutare de adevăr. Naratorul este

în preajma lor, îi spionează și, din răsfăț sau din oboseală, se oprește și se adresează direct cititorului pentru a-l pune la curent cu problemele dificile ale narațiunii. Un prim semn (sîntem în 1966) că estetica romanului devine o temă a romanului : „Ar trebui probabil să fie descrise, să descriu dulapurile lor «Bieder-mayer», mesele imense care umpleau întregul spațiu al odăii, paturile vechi care scîrțiau penibil, perdelele îngălbenite de la ferestre, tablourile de familie, din care priveau militari țanțoși, lămpile de petrol cu garnitură de porțelan și metal. [...]. Ar fi necesar, fără îndoială, să vorbesc despre toate acestea ca să redau atmosfera acelei după-amieze de duminică. Dar cred că fiecare om cu puțină imaginație și care a trăit o parte din viață într-un astfel de oraș cunoaște toate astea.“

Stilul capătă și mai mare acuratețe în *Valsuri nobile și sentimentale*, volum care încheie perioada de ucenicie a lui Sorin Titel. Sînt aceleași teme, dar tratate cu mai mare siguranță. Naratorul este, în continuare, un copil. El observă lumea din jur, moartea și nașterea, și relatează cu vocea înecată de duioșie. Baba Iulia, fostă hoață de cai, cunoscută în șapte ținuturi, e acum tare bătrînă și spre a se feri de căldură stă în șopron sub cada mare de prune. Vorbește singură și nepotul ascultă. Nepotul (naratorul) adaugă și ceea ce-i spune mama Ana despre teribila bătrînă. Sofica, numai de 15 ani și cu burta la gură, îi aduce de mîncare. Bunica bunicii moare și nepotului îi pare rău (*Vara cu ochii închiși*). Moș Țirlea își privește picioarele desculțe și își aduce aminte că și-a cumpărat odată, de Rusalii, cînd era copil, o pălărie. Copiii strigă în spatele lui : „a murit soarele“ și moș Țirlea nu știe dacă sînt nepoții săi sau vechii lui tovarăși din copilărie. Bătrînul vrea să spună ceva, dar nu e auzit de nimeni și moare întristat (*Moartea lui moș Țirlea*). Dorca stă întinsă pe iarbă și sforăie ușor, apoi se scaldă în rîu și colegii ei sînt tulburați. Mai tîrziu se zvonește că ea se mărită și adoratorii ei tineri și confuzi sînt cuprinși de o mare tristețe. După multă vreme, din frumusețea somnoroasă a Dorcăi nu mai rămîne nimic (*Somnul Dorcăi*). O bătrînă, însoțită de un copil, cară la cimitir o cruce de lemn : „— O duc la cimitir — explică ea copilului — să-mi țin loc pe cînd n-oi mai fi [...]. Se umple cimitirul, și eu nu mai am loc. Mor tare mulți oameni cu războiul ăsta“... Copilul își așteaptă bunicul în fața mormîntului în care zace tatăl, dar bunicul nu vine (*Fața mirată a copilului*). Mai toate aceste fragmente vor fi reluate sub altă formă în *Țara îndepărtată* și romanele ulterioare. Se vede limpede, încă de acum, că prozatorul are un univers (un spa-

tiu) uman pe care îl descrie prin reluări succesive. Povestirile aduc primele elemente. Sînt imagini disparate, momente din viața unei comunități străvechi, cu obiceiuri și legi morale proprii. Sorin Titel introduce discret și un limbaj specific. Naratorii vorbesc în limba lor și unele apăsări dialectale (*tare greu, tare frumos miroase acum pămîntul, pruncuț...*) dau culoarea locului. Stilul epic este liniștit și sigur, povestirea nu are elemente de prisos.

Sînt în *Valsuri nobile și sentimentale* și narațiuni care ies din universul rural. Ele nu au însă savoarea și autenticitatea celor dinainte. Merită, totuși, să fie luate în seamă ca exerciții pentru opera viitoare. Doi soți o duc bine, apoi se înstrăinează deodată pentru că bărbatul, care are înclinații artistice (cîntă la pian), își dă seama că femeia lui, ființă eminentemente casnică, nu descoperise niciodată artistul din el. Artistul se revoltă și, cum în provincie sînt puține forme de manifestare a revoltei existențiale, se apucă de băut și-și brutalizează nevasta. E casier la Sfatul popular de zece ani și, cînd este numit șef de secție, se potolește. Revolta artistului dispare și funcționarul se întoarce fericit în tihna căminului (*Valsuri nobile și sentimentale*). Trei tineri stau pe malul lacului și se laudă cu isprăvile lor erotice, imaginare desigur (*Trei tineri pe malul lacului*). Intelectualii navetiști se adună la doctorul psihiatru și ascultă muzică bună, beau votcă în pahare de cristal și se uită la sfeșnicele de fier și la mobila masivă. Tinerii n-au sentimentul frustrării sociale și sînt cuprinși de o melancolie plăcută (*Mi-am amintit de zăpadă*). Unele povestiri nu-i reușesc deloc tînarului prozator (*Soare pentru fiecare*).

Cu *Dejunul pe iarbă* (1968) și *Noaptea inocenților* (1970) proza lui Sorin Titel merge în chip mai hotărît spre parabolă și onirism. Pînă acum dominantă a fost notația simbolică, transfiguratoare („un echilibru prudent între realismul esențial al descrierii și infuziunile lirismului evocator” — scrie în *Prozatori de azi*, G. Dimisianu, unul dintre criticii de primă oră ai lui Sorin Titel). Lecturile moderne (din Kafka și din noii romancieri francezi) și experiența dobîndită în scrierile anterioare îl hotărăsc să schimbe strategia narațiunii. Accentul începe să cadă pe *aventura scriiturii* și pe sugestia de simultaneitate a trăirilor. Livius Ciocărlie descoperă, în această fază, un „expresionism oniric” (*Eseuri critice*), însă termenul de expresionism este discutabil la un prozator care estompează, de regulă, brutalitățile concretului și vede lumea fie în dimineața, fie în amurgul existenței. În micul roman *Dejun pe iarbă* narațiunea răstoarnă

complet cronologia și epicul se dizolvă într-o notație difuză și lentă. Nu există aici personaje principale, cum nu există o intrigă determinabilă. „Analismul“ de care a fost suspectat autorul se limitează la senzații și la juxtapunerea de mici întâmplări, imagini, stări așa cum le aduce pe hirtie o memorie acută și capricioasă. Fragmentul din scrisoarea lui Kierkegaard către Regina Olsen, reprodus pe prima pagină a cărții, spune mult despre demersul epic al lui Sorin Titel. Realul e prezentat prin *clarobscurul reamintirii* : „pentru mine — scrie filozoful danez logodnicei sale — orice contact armonios al idealului cu viața se transformă, se transfigurează instantaneu într-o reamintire și, în vreme ce apropie de mine trecutul cel mai îndepărtat, acest contact împinge înapoi cel mai recent trecut, ca să-l prezinte în clarobscurul reamintirii. Deși clipa ne refuză astăzi ajutorul, deși scriind aceste rânduri ora n-a sosit încă, îmi amintesc toate acestea ca un trecut îndepărtat, în care durerea își pierde ghimpele și-n care melancolia își păstrează toată dulceața“...

Rândurile de mai sus explică într-o oarecare măsură modul în care funcționează timpurile narrative la Sorin Titel. Procesul se bazează, în esență, pe o fragmentare a cronologiei reale și pe evitarea contactului direct, brutal cu obiectul. Primul aspect este aproape general în proza modernă. E la mijloc o tehnică pe care Sorin Titel a deprins-o și a complicat-o în funcție de proiectele lui spirituale. Al doilea este, într-un anumit sens, mai profund pentru că traduce o dimensiune a spiritului creator, un mod — cum am zis adesea — de a privi lumea din afară. A primi lumea prin memoria ei infidelă, iată un mod neobișnuit în proza noastră. În *Dejun pe iarbă* preocuparea cea dintâi este pentru *scritură*. Romanul are patru părți și fiecare parte este scrisă într-un anumit fel. E întâi stilul prozei obiective (descrierea familiei), vine, apoi, prezentarea fragmentară, mai bine zis rememorarea copilăriei prin scene dispartate, gesturi, imagini care se învâlmășesc și se întind la suprafața textului ca o soluție uleioasă. Urmează aventura naratorului (o aventură erotică) trecută, iarăși, prin filtrul rememorării și, în fine, o abolire a trecutului în narațiune și o revenire la prezent : sînt înfățișate ultimele evenimente într-un stil însă, dacă-l putem numi astfel, al înstrăinării. Naratorul care trece prin aceste moduri ale povestirii se oprește din cînd în cînd și se consultă cu lectorul său : „Ar urma, probabil, descripția nopții în care, în sfîrșit, eroul se naște (așa cum se întîmplă în frumoasele cărți de altădată...)“ sau, după ce dă un număr de informații despre eroii săi, pune în discuție verosimilitatea lor, făcînd cu ochiul cititorului cre-

dul, dispus să ia totul în serios : „Să credem oare în ele ? În aceste amintiri dulci, în aceste clipe duioase de altădată ?“...

Implicarea lectorului în text epic și transformarea lui într-un personaj (personajul productiv, sintetizator), recomandate de *noii critici și noii romancieri*, sînt evidente. Sorin Titel o face în modul său : cu umor blînd și răsfaț intelectual. O mică îndoială menită să dezmoștească puțin cititorul și să-l facă să gîndească la ceea ce i se spune. Faptele vin spre cititor în ordinea (dezordinea) transmisă de o memorie încărcată. Unele fuseseră deja amintite în povestirile anterioare. Viața, de pildă, a Anei, hoafă de cai, narată acum în chip sec. Sînt povestite, apoi, întîmplările prin care trece fiul ei, Simion, însurat tot cu o Ană. Arta scriitorului se vede mai limpede în notația stărilor difuze. Senzația pe care o provoacă ninsoarea sau trecerea prin grădina de vară pustie, fuga unui copil printr-un lan de sînzieni, dispersarea eului în lucrurile din jur și brusca lui trezire la realitate. Totul este înregistrat într-un stil de mare migală, într-o curgere somnoroasă, muzicală. Ov. S. Crohmăniceanu este de părere (în *Piinea noastră cea de toate zilele*) că asemenea texte se sustrag judecății critice. Nu de tot, din moment ce criticul însuși le găsește puerile. Adevărul este că Sorin Titel face în *Dejun pe iarbă* un experiment care în unele privințe amintește de *noul roman*. Simpatia lui pentru individ și credința că proza nu poate ignora viața simplă și fundamentală îl împiedică să rămînă însă în *aventura scrisului*.

Noaptea inocenților și Lunga călătorie a prizonierului (1971) indică în chip mai direct lecturi aprofundate din Kafka și, în genere, din proza parabolică. Decorurile sînt mai sumbre, apare sentimentul de angoasă. Un individ se trezește în fiecare dimineață într-o cameră necunoscută, mereu alta. Singura lui grijă este ca vecinii să nu afle nimic (*Dimineți ciudate*). Un tînăr „urîțel și slăbuț“ aude un strigăt îngrozitor într-o clădire și vrea să afle ce se întîmplă. Rătăcește ca eroul lui Kafka într-un labirint de camere și nu descoperă nimic. Proza, densă, bine lucrată, înregistrează un coșmar trăit în stare de luciditate (*Strigătul*). Naratorul se îndepărtează la un moment dat de personaj și-l urmărește cinematografic : „peste cîteva minute vom da peste el deschizînd alte uși...“ Alte narațiuni sînt scrise în stilul unui jurnal de regie : „camera ar trebui să aibă tavanul foarte înalt, încît ridicînd privirea să fie greu să distingi locul în care pereții văruiți în alb, un alb nu tocmai curat, se zugrăviseră nu de mult așteptîndu-se mereu ca bătrînul să moară“... (*Moartea lui Iacob*). Se fac, apoi, precizări asupra decorului, cîntecului, mișcării per-

sonajelor... Este vorba de sfârșitul unui bătrîn, nota prozei este tragică, însă — deplasată în acest registru — tragedia capătă o abia perceptibilă notă teatrală. Cea mai kafkiană și cea mai onirică dintre povestirile din volum este *Timerețea lui Aldo*. Aldo aterizează cu o parașută într-un oraș și trece prin fel de fel de întâmplări tragi-comice. Trei domni cu pălării negre cu boruri tari și cu cîte o umbrelă roșie în mînă îl urmăresc, un grup de polițiști înveșmîntați în roșu intonează *Gaudeamus igitur...* Lui Aldo i se face o operație la ochi și operația nu reușește. Aldo rămîne orb ca o statuie. E așezat, de altfel, pe un soclu în parc. În altă parte (*Magnificat*) naratorul stă închis într-o cameră circulară și mai mulți indivizi îl pîndesc ziua și noaptea, mai înainte fusesse legat cu sfori udate în piață, iar cîteva bătrîne știrbe și scofilcite aruncaseră peste el „lăturile fierbinți ale dorințelor lor“. Cel martirizat în chip așa de grotesc rezistă cu mîndrie. Simbolurile nu sînt limpezi și impresia, la lectură, este că prozatorul complică enorm o tehnică de a nara pînă ce sîngele viu al emoției se scurge.

În *Lunga călătorie a prizonierului* parabola este profundă. Cartea a fost tradusă în franțuzește și a avut succes. Sorin Titel descrie, în stilul din *Procesul*, călătoria fără capăt a unui deținut și a însoțitorilor lui. O trecere prin labirint, o ispășire adîncă, un individ culpabil care greșește mereu drumul. Nici paznicii lui nu sînt mai luminați. Li se spusese la plecare (de unde ?, în ce împrejurări ?) doar atît : „aveți un drum lung de făcut [...], un drum plin de greutate, dar vă descurcați voi, sîntem convinși“. Romanul înfățișează această bîjbîire în timp și spațiu, iarna și vara, ani în șir, într-o succesiune rapidă de anotimpuri și situații. Pare o inițiere în moarte, o călătorie prin micul infern însoțită de o lentă depersonalizare a individului. La început, paznicii sînt cruzi și-l supun pe prizonier la probe teribile. Îl obligă să meargă, pe frig, dezbrăcat, și acesta, înlemnit, spune cu blîndețe : „mă cam ia cu frig“. Cuvintele sînt înțelese anapoda și prizonierul este găsit mereu vinovat. „Vă iubesc — strigă el biblic — vă iubesc ca pe frații mei“, iar însoțitorii traduc : „Ne urăște ca pe dușmanii lui“... Faptele se desfășoară la început în planul realului, apoi, prin aglomerarea de imprecizii, aluzii, observăm că am intrat deja în plin simbol. Apare mereu o femeie căruntă ce se cheamă Maria și ea este (în imaginația prizonierului) mama îndurerată, singura ființă a cărei imagine rămîne nealterată în acest periplu al suferinței : „Doamne Dumnezeule, (...) ce lucru mare e să ai o mamă, o mamă pusă pe așteptat (...) Mama mea e fecioară ! Și iață-mă pe mine, fiul ei

rătăcitor care se întoarce la ea, stînd deocamdată în această groapă puturoasă și luînd apă la picioare." Pe o noapte geroasă, un barcagiu cu priviri rele îi trece un fluviu și fluviul pare a fi Stix, iar barcagiul Caron. Prizonierul răstignit între cei doi paznici duce gîndul la un martiraj biblic, tradus acum în termenii unei parabole existențiale. Faptele sînt prezentate în așa fel încît ele pot fi citite și în plan realist și în plan fantastic. Un transfer curios se petrece și diferențierea dintre prizonier și călăii săi dispore lent. Destinele se amestecă, chipurile se estompează, cei trei rătăcesc la urmă înfrățiți într-o singurătate cosmică. La început naratorul vorbește la persoana a treia, apoi (de la pag. 31) naratorul se schimbă. Povestește prizonierul sau unul dintre paznicii lui, nu se știe cine. O confuzie premeditată și semnificativă. Cîtă vreme diferența dintre victimă și tortionari există, istoria poate fi relatată la persoana a III-a. Se exprimă distinct un *eu* și un *el*, vocea subiectivității și vocea naratorului din afară. Cînd, în lungul exercițiu al fricii, omul și-a pierdut consistența (personalitatea), narațiunea unifică vocile. Vorbește un *eu* nediferențiat, rezultat din confuzia inocenței și a crimei. În fața morții, Iisus și cei doi tîlhari devin egali. Romanul vorbește, în fond, despre frică și depersonalizarea omului în imperiul fricii.

Țara îndepărtată (1974) deschide un ciclu de romane care, fără a avea aceleași elemente de intrigă și tipologie, se mișcă în același spațiu socio-moral și impun, în cele din urmă, un univers uman diferențiat. Sînt cele mai solide cărți ale lui Sorin Titel și unele din cele mai originale apărute la noi după război. În *Țara îndepărtată* (țara, desigur, a copilăriei și adolescenței), naratorul principal este Andrei — „acel băiețuș slăbuț, care străbătea, tremurînd de frig, acele vremi pline de entuziasm“. Sînt primii ani de după cel de al doilea război mondial, dar, potrivit unei strategii pe care o cunoaștem din povestirile anterioare, timpurile și modurile narative se amestecă. Într-o pagină se aud două sau chiar trei voci. Eva Nada povestește despre aventura surdo-muților lui Bantu și, în mijlocul povestirii, intervin Bantu, babele și plutonierul. Altădată, narațiunea înaintează printr-o imperceptibilă succesiune de discursuri (plutoniera, mama, Eva Nada...). Despre doamna Binder, nemțoaică fanatică de oratoria Führerului și dispărută în circumstanțe tragice, narează mai mulți martori : fiul cel mic („voi fi un povestitor foarte exact“, promite el), Frau Lise, Eva Nada și, bineînțeles, Andrei, băiețușul slab și urîțel care rememorează totul și unifică timpurile narațiunii. Verosimilitatea faptelor este

pusă în discuție de mai multe ori și, tot de atâtea ori, întărită prin noi dovezi. Eva Nada, teribila bucătăreasă, exprimă în felul ei simplu ceea ce romancierul gîndește fără să spună : „— Umblă tot felul de povești, doamnă, unele întîmplate, altele nu — dar ceva adevăr tot o fi în ele, e drept că e greu să afli care or fi de-adevăratelea și care nu, spun și eu ce-am auzit de la alții, dacă mint ăia care mi-or povestit, mint și eu ; minciuni, spun drept, nu-mi vine să cred că sînt, că ți se face pielea de găină, cîte s-or mai întîmplat și în ultima vreme cu războiul ăsta, să mă crezi, doamnă, să moară ăl care te minte, azi-noapte n-am putut închide o clipită ochii. M-am gîndit la poveștile astea care umblă, întîmplări adică de tot felul.“

Din acest caleidoscop de istorii mărunte se desprinde imaginea unei lumi vechi agresate de evenimente. O ceată de școlari așteaptă într-o gară minusculă de provincie trecerea trenului. Mamele — croitorese, pilărițe, țărânci corpolente — vorbesc între ele despre profesori, copii și întîmplări din viața lor. Andrei, care ascultă, are propriile amintiri. Doamna Binder, soția directorului de fabrică, dă tonul modei în mica localitate și organizează petreceri cîmpenești. Doi dintre copiii ei mor în urma unui bombardament și femeia nu-și mai găsește rostul. După cîva timp pleacă și se spînzură într-un hotel. Fiul cel mic dă o variantă asupra curioasei și tragicei mame. Frau Lise, care petrecuse mulți ani în deportare, propune altă versiune. Ea încurcă puțin evenimentele și, de la un punct, nu se mai știe despre ce moarte este vorba. Eva Nada, specialistă în sosuri și murături, se duce la învățătorul Drăguțoiu să-i scrie băiatului Ionel, dar nu-i în stare să dicteze decît două vorbe curioase : „Săracă Lină“. Învățătorul este nedumerit, cere lămuriri, însă femeia bătrîna nu știe ce să zică și, la urmă, tot ea se supără. Este personajul cel mai bine conturat în roman. Eva Nada este încrezătoare în justiția divină. Douăsprezece femei sînt violate și împușcate în timpul războiului, și Eva Nada e de părere că făptuitoarii nu vor scăpa de pedeapsă. S-a luat la întrecere cu văruica Veta, de Paști, cine mănîncă mai multe ouă, a mîncat douăzeci și de atunci nu vrea să mai vadă ou în față. Moș Poldi, căruia îi place țuica, povestește despre Bantu, om apucător și bizar, și Eva Nada aduce completări utile.

Un loc important ocupă în proza lui Sorin Titel bucătăria. Se mănîncă enorm în cărțile lui. Numai la Sadoveanu mai găsim asemenea interes pentru gastronomie. Plita încinsă e locul ce concentrează atenția familiei. Eva Nada prepară murăturile de

iarnă, pune frunze de dafin și piper, gustă din zeamă, consultă, apoi, stăpîna și adaugă o linguriță de zahăr. Plutonierul din localitate e mort după șuncă afumată, se scoală noaptea și mănîncă, pe furiș, apoi se culcă din nou. Mama ridică spre lumină cozonacul rumen și întrebă : „ce zici de cozonacul ăsta, ai mai văzut vreodată un cozonac atît de frumos ?“. Tot mama taie colțunașii cu marmeladă cu un cuțit cu roțiță. Naratorii (cu precădere ineputizabila Eva Nada) gustă întii din bucate și după aceea spun ceea ce știu. Este o impresie, în ciuda vremurilor grele (secetă), de prosperitate și opulență în cărțile lui Sorin Titel. Aromele colțunașilor (mîncarea, se pare, favorită) ne întîmpină aproape în fiecare pagină. Istoria trece prin bucătăria Evei Nada.

Țara îndepărtată este, în maniera lui, un roman substanțial. El reconstituie o existență colectivă (Sorin Titel nu are propriu zis eroi principali) din micile întîmplări și impune o lume tragică și frumoasă, pierdută în memoria unui copil.

Nimic senzațional nu se petrece nici în *Pasărea și umbra* (1977) : un țaran moare și soția lui, îmbătrînind, povestește la nesfîrșit (într-o suită de fragmente care dau sentimentul discontinuității vieții și al efortului depus de individ de a trece peste fatalele rupturi) împrejurările acestei morți. Faptele se petrec în alt timp, de aici imaginea lor aburoasă, pauzele memoriei. Lîngă acest plan epic există altele desfășurate în fața și cu complicitatea cititorului. La un punct al narațiunii, autorul scoate capul dintre rînduri și se adresează (și aici) lectorului său. Sarcina pe care teoreticienii noului roman o pun în seama *lectorului productiv* (aceea de a asambla și de a da un sens coerent fragmentelor) Sorin Titel o trece în competența acestui *personaj-autor*, arhitect al ficțiunii și comentator sceptic (demolator) al ei : „Cine să mai confrunte cele povestite cu cele întîmplate în realitate ? Unde să mai găsești pe acei «martori oculari», gata să strige în gura mare că lucrurile nu s-au petrecut așa, că autorul minte, adăugînd de la el, pe ici pe colo, că nu spune întotdeauna adevărul ?

Se observă numaidecît în proza lui Sorin Titel intruziunea fantasticului în planul realist al narațiunii, *mișcarea* clișeului, ambiguitatea voită a situațiilor, personajelor. Un țaran vechează agonia prietenului său din tinerețe și aude, deodată, o voce pe care o cunoaște, apoi își amintește că vocea aparține unei femei bătrîne, moarte de mult. Țăranul este nedumerit de

descoperirea lui și holbează, neputincios, ochii. Andrei, sanitar într-un spital (*personajul martor, receptor* în carte), are propria lui dramă, și drama lui bate, uneori, spre oniric. El stă în parc și vede într-o fulgerare a privirii pe tatăl său, decedat. Alt sanitar caută un băiețuș operat de amigdale fugit din spital, și se adresează aceluiași Andrei, uluit de atâtea coincidențe: el însuși suferise în copilărie de amigdalită, fusese operat și probabil încercase să fugă... Lipsește la Sorin Titel ceea ce am putea numi *anticamera fantasticului*. Deplasarea se face fără nici unul din acele semne premonitorii din narațiunea fantastică tradițională (atmosfera stranie, oră imprecisă etc.). Ideea este că fantasticul este o formă de existență a realului. Este suficient să intervină viziunea interioară sau imaginile altui timp în prezentul concret pentru a deplasa liniile și a face loc altui timp afectiv și altor forme ale imaginarului. Când intervine explicația rațională, realistă („nici vorbă să fie tata, își spune Andrei. De mirare c-am putut face o asemenea confuzie. Ochelarii sînt de vină, desigur, își spuse el, căutînd să se justifice într-un fel“), explicația pare mai degrabă o scuză, impresia de ambiguitate, coexistența a planurilor rămîne.

Un alt mod de a tulbura mișcarea normală a epicii și de a da realismului (esențial în *Pasărea și umbra*) o deschidere spre fantastic este reflectarea aceluiași fapt în mai multe oglinzi subiective. Procedul este mai vechi în proză, noul roman i-a dat însă o funcție primordială în structurarea (și, în același timp, fragmentarea) narațiunii. Honoriu Dorel Rațiu vede un cocoș crescut într-un turn și, în chipul lui mediocru de a reflecta, spune totuși un fapt important: „Cît de fantastică poate fi realitatea, cît de puțin trebuie să o modificăm“. Pictînd fabuloasa pasăre, Rațiu are un moment de iluminare, își depășește talentul (modest) și dă un tablou de un realism halucinant, însă opera nu durează deoarece cocoșul, văzîndu-și imaginea pe pînză, este cuprins de furie și atacă opera și autorul. Două fete bătrîne, Letiția și Tili, trăiesc în armonie, apoi una dintre ele, Tili, o ia razna, spune că s-a întîlnit cu fostul ei logodnic, cîntărețul Caius Perian, mort de cîteva decenii. Apare și un tînar cu o umbrelă și tînarul (ambiguitate studiată !) pare a fi logodnicul în discuție. Cealaltă soră simte că înnebunește și, pentru a nu-și părăsi sora, se internează împreună cu ea, spre stupoarea croitorului bătrîn din curte care și el vede un purceluș roz urcînd pe o scară de mătase.

Fantasticul (provocat, „închipuit“ în cazul din urmă de *personajul-autor* care vrea să rotunjească în acest chip narațiunea și să ajungă acolo unde romanul realist nu poate ajunge) nu este venit din afară și, repet, nu exercită o agresiune asupra normalității. Banalul, insolitul, straniul trăiesc împreună, în același flux, fără să se stingherească. Exemplară este, în acest sens, istoria lui Tisu, prezentată, întâi, indirect (din perspectiva altui personaj), apoi direct de către narator și, din nou, printr-un inteligent clivaj în cronologia narațiunii, direct, dar în alt plan temporal. Tisu este un doctor bătrîn care își urăște meseria, se abrutizează cu alcool și cade într-o mizantropie grea. Peste acest destin mărunț, tragic, se lasă însă umbra altei istorii (tinerețea lui Tisu) și, fără să ne dea de veste, prozatorul prezintă altă narațiune, detașată de prima, despre tînărul medicinist Tisu într-o Vienă barocă și petrecăreață. Paginile despre călătoria la castelul de pe Rin (un scenariu epic împrumutat din narațiunea romantică : *scenariul inițierii*) nu sînt cele mai consistente din roman, însă ideea de a înfățișa un Tisu-tînăr are un rost în carte. Personajul (spectator și, în același timp, actor al propriei drame) anunța tema mare a romanului : ieșirea din copilărie, descoperirea sentimentului morții. Copil, Tisu asistase la moartea lui Moș Bălu, apoi, devenit medic, trăiește mereu în preajma morții. El este cel dintîi, dintre eroii cărții lui Sorin Titel, care părăsește paradisul inocenței. Exercițiul suferinței i-a distrus spiritul adolescenței și, pierzîndu-l, omul a decăzut, și-a pierdut un punct de reper, existența devine o morocănoasă alergătură.

Mai este ceva ce trebuie observat în acest original roman : *proliferarea narațiunii*, înmulțirea celulelor epice. Romanul realist clasic este o oglindă care se plimbă de-a lungul unui drum (peste o realitate, altfel zis, constituită, stabilizată), romanul nou este o peliculă despre o realitate în stare de ebuliție. Oglinda s-a sfărîmat, cioburile nu prind decît fragmente dintr-o realitate la rîndul ei în stare de accelerată metamorfoză. Semnul acestei deplasări continue este, în plan epic, o narațiune care se constituie și se desface în alte mici narațiuni produse și prinse ca bulboanele în pasta inițială. Asta dă sentimentul mai acut al diversității vieții. *Pasărea și umbra* este, prin calitatea observației psihologice și complexitatea tehnicii epice, un roman excelent.

În *Clipa cea repede* (1979) tema este, ca și în romanul precedent, dispariția unei lumi, agonia lucrurilor vechi. O meditație epică despre moarte, un univers ce stă între real și imaginar, într-un timp nehotărît și într-un spațiu pe care memoria naratorilor îl schimbă, îl „lucrează“ mereu. Spațiul sau timpul? Întîi timpul, într-o cronologie capricioasă (cronologia memoriei subiective), apoi spațiul care se metamorfozează pe măsură ce memoria îl străbate de mai multe ori. Sorin Titel scrie despre țărani și liceeni timizi, despre învățători și preoți de țară, uneori într-un răsăfat grai regional („văruțu“, „nărodatic“, „zăbunatic“, „bitangă“ „dubași“, „netoci“, „știintere“, „golomoz“) și cu un lirism care abia se stăpînește, însă complexitatea narațiunii și calitatea observației dau acestor însemnări însușirile intelectuale ale prozei moderne. Iată de ce este greu s-o introduci într-una din cele două direcții ale epicii tradiționale: proză rurală, proză citadină. O dovadă în plus că nu tema, ci stilul (prin stil înțelegînd un mod de a cunoaște și un mod de a scrie) este hotărîtor în proză.

Romanul lui Sorin Titel are un prolog (în opt părți) și șase capitole (*Ana, Grădina, Casa* etc.) care nu se înțeleg decît împreună. Ele dezbat din unghiul unui personaj sau al mai multora aceeași temă într-o suită de povestiri progresive, proliferante. Un narator vorbește despre cineva (un personaj absent), apoi, deodată, personajul absent apare și începe la rîndul lui să povestească ceva, o altă întîmplare, și așa mai departe. Nușca, Persida, Cornel povestesc despre domnișoara Ana, o învățătoare destoinică plecată din sat sau moartă de mult, nu se știe bine, apoi apare și domnișoara Ana care dialoghează în vis cu părinții ei, tineri. Însă faptele sînt astfel prezentate încît prezența sau absența unui personaj nu este niciodată sigură. *Povestirea* o face doar verosimilă. A existat, cu adevărat, domnișoara Ana sau ea este numai proiecția imaginară a unor femei bătrîne care, vorbind despre domnișoara Ana, vorbesc despre tinerețea lor pierdută? Cornel a întîlnit-o pe cînd domnișoara în discuție era tînără de tot și intra într-un sat bănățean, neștiutoare, dar hotărîtă ca un personaj slavician să facă fapte mari. Dintr-o însemnare scurtă de la sfîrșitul cărții ne dăm seama că *istoriile* s-au petrecut înaintea ultimului război mondial, dar, încă o dată, timpul real este relativizat de timpul epic pierdut în nisipul micilor întîmplări.

Reținem o primă observație privitoare la tehnica romanului : e vorba de *tehnica anvelopei* și a *înlănțuirii progresive*. Domnișoara Ana este, într-o parte a romanului, punctul care leagă firele acestei pinze epice. În altă parte este Domnul Director, un dascăl de școală care se pregătește să moară, pentru ca mai târziu faptele epice să se adune în jurul casei „La Împăratul Traian“, loc de petrecere și suferință al intelectualității provinciale.

Nu este vorba, așadar, în *Clipa cea repede* de o singură istorie, ci de o lume care trăiește în amintirea deformantă a unor supraviețuitori : Nușca, Persida (femeile sînt, de regulă, în proza lui Sorin Titel depozitarele memoriei, agenții timpului !), Cornel, Dezideriu, naratori care au propriile lor istorii și, în marginea lor, fabrică altele. Cele care se țin mai ușor minte, dovadă că sînt mai expresive, sînt acelea care se petrec în absența actorilor, în planul doi al textului. Iată, de pildă, pe acest „vârș“ (Ion sau altfel !), flăcău dezghețat, curajos, cu sîngele iute, soldat în armata lui Franț Iosef, tulburat de o insașiabilă Erji, apoi de o Mărișca și de surorile ei, focoase și enigmatice, dintr-un sat copleșit de zăpadă și de eresuri. Flăcăii merg cu *dubele* și se închid cu trei surori (între ele teribila Mărișca) într-o casă părăsită, în timp ce un alt flăcău, naratorul de acum, stă în grajd de vorbă cu bătrîna Cărăbaș, stăpîna casei, moartă de mult. Am semnalat acest procedeu în *Pasărea și umbra*. În *Clipa cea repede*, el revine, tulburînd ca și acolo nivelul realist al narațiunii. Nușca stă de vorbă la cîmp în timpul unei amieze somnolente cu domnișoara Ana, dispărută de multă vreme. Sora ei (vocea lucidității) o brutalizează, aducînd-o la realitate. Domnul Director, bătrîn, conversează în zori cu tatăl său, Goian, și acesta mort, tatăl fiind acum mai tînăr decît fiul. Aceste evaziuni din real sau rupturi în real (cum să le numim ?) nu produc un sentiment de teroare, nu agresează normalitatea. Fantasticul a devenit o dimensiune a timpului, o umbră a memoriei.

Narațiunea din *Clipa cea repede* este povestită, întii, la perfectul compus, apoi, odată intrați în timpul încheiat, *a fost* este înlocuit pe neobservate cu *este* și în această trecere ceva se pierde, ceva se adaugă. Autorul nu intervine decît de două sau trei ori (exact ca în *Pasărea și umbra*) pentru a da cititorului un sentiment de detașare („trebuie să spunem neapărat acest lucru pentru ca nu cumva să aruncăm asupra mătușii o lumină

falsă și nepotrivită”), însă detașarea nu este posibilă și, pe drept cuvânt, prozatorul nici nu vrea ca ea să se producă. Obiectivitatea, indiferența epică nu constituie nici specialitatea, nici ambiția sa. În epica lui Sorin Titel drumul cel mai scurt dintre două puncte nu merge în linie dreaptă. *Ocolul* este figura retorică a sale, *întoarcerea* este modul lui de a lămuri o istorie : „Să aruncăm, totuși, o privire în urmă, să nu ne grăbim precipitând desfășurarea evenimentelor. Să ne întoarcem la acea zi când unchiul Rubin....“.

Să nu ne grăbim, să ne întoarcem, să nu anticipăm, să aruncăm, totuși, o privire indică o plăcere a scrierii, o frică imperceptibilă că pînza se va încheia, că timpul rămîne definitiv închis. Fină, și în acord cu tema fundamentală a romanului, această sugestie a textului care refuză să devină un depozit de fapte moarte. Livius Ciocărlie ar vedea aici și în alte fragmente o metaforă textuală. Iată una dintre ele : „Cu multă atenție Gheran prinse sîrmele, alcătuiind cele încrucișate și mai fantaziste trasee. [...]. Zbîrnîiau în fel și chip, așa cum zbîrnîie sîrmele de telegraf cînd îți apropii urechea de ele, purtînd mesaje tainice și necunoscute, de la un capăt la celălalt al pămîntului.“

Romanul însuși este o metaforă (despre trecerea și petrecerea sufletelor simple și candide), o metaforă cu mai multe învelișuri, greu de rezumat, pentru că nu există un singur fir epic, ci mai multe, și acelea rupte, întretăiate, reluate în plan real și în plan simbolic. Înțelesul acestor istorii („orice întîmplare [...] ascunde întotdeauna o învățătură din cele adînci“) este rezumat de următoarea frază care revine, sub diverse forme, în roman : „Cum să nu plîng [...] cînd tot ce-i mindru pe lumea asta piere de parcă n-ar fi fost. Azi îi și mâine nu-i, cum să nu fie întristată ?“ Înțeles simplu, morală cunoscută, filosofie a resemnării în fața implacabilei treceri. Însă sentimentul trecerii angajează un număr de destine și, din observarea lor, prozatorul scoate o narațiune profundă. Un învățător de țară a fost tînăr și harnic, dar pe nesimțite a îmbătrînit lîngă școală, grădină și doamna Letiția, și acum stă de vorbă cu umbrele. Mătușa Valeria are gust pentru frumos, casa și grădina ei arată ca mici paradisuri. Ea cultivă flori și strînge în casă porțelanuri fine, nu în alt scop decît acela de a-și bucura ochiul. Însă casa decade, grădina se părăginește și porțelanurile sînt distruse cu ciomagul de colericul Gherman, bărbatul servitoarei Carolina. Bătrînul Goian a construit o casă (*casa* și *grădina* sînt în proza lui Sorin Titel simboluri ale trecerii, ca la Poe), o casă trainică și impunătoare, pe care a botezat-o „La Împăratul Traian“ spre

a marca obîrşia noastră latină. Balintoni, Munteanu și Bujor vin aici să joace cărți, scăpînd astfel de monotonia vieții conjugale. Unul e popă sărac și speră să cîştige pentru a-și cumpăra o vacă, altul s-a însurat cu fiica urîtă și rea a Vlădicăi și face ce-istă în puțință pentru a toca zestrea și a răzbuna, astfel, umilința compromisului. Al treilea este un jucător cu vocație, îndrăcit, împătimit. Preotul care joacă pentru a pierde se pedepsește și altfel : prin ascetism, fugind de ispita cărnii. Într-o noapte el vede într-o casă singuratică o femeie goală și popa fuge ca de diavol, rătăcind întristat prin făget. Dostoievskian este în *Clipa cea repede* și alt personaj, Carolina, femeia care suportă cu mulțumire umilința din partea impudicului Gherman.

În analiza acestor stări *mijlocii* (nu există la el marile suferite tragice, patetice, cum nu există caracterele demențiale), Sorin Titel atinge o finețe și o poezie discretă, cum e aceea pe care o observăm în cutare pagină în care misterioasa Domnișoară Ana umblă năucă prin grădină și acoperă roadele cu brusturi pentru a le feri de arșiță. Nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi n-a sugerat ca prozatorul acesta bănățean cu trupul robust, cu favoriți falstaffieni și o mustață ce se revarsă lin peste obrajii rumeni, inspirînd simpatie și mulțumire de viață, nimeni, zic, n-a scris mai bine ca el despre melancolia lucrurilor ce pier.

Romanul englez are, ca șobolanul, coada lungă și rece, zicea Thibaudet. Judecînd după proza lui Sorin Titel, romanul românesc are, ca racul, picioare multe și frînte. Deplasarea între două puncte este anevoioasă și complicată. Abia un braț se mișcă într-o direcție că altul o apucă în sensul contrar, un fir oțelos cercetează spațiul dinainte și trupul, frămîntat de zeci de cartilagii, își croiește bîjbîind drum înapoi. O invizibilă sincronizare se petrece, totuși, între aceste mădulare rebele. În *Femeie, iată fiul tău* (1983), acțiunea începe într-un sat bănățean, pe la începutul secolului, apoi peste 50 de pagini ne aflăm la Paris, în anii '70 și, din nou, ne trezim în lumea țărănească de peste munți, aceea pe care Sorin Titel a descris-o în cărțile anterioare, spațiul lui de referință. Tînărul care pătrunde ca vestitul erou balzacian în Paris e pictor și se cheamă Marcu, soldatul care moare pe frontul din Galiția, în primul război mondial, se numește tot Marcu. Pe cel din urmă îl plînge, o viață întregă, o mamă sublimă, neresemnată în fața destinului, pe cel dintîi îl scoate din agonie, într-un spital parizian, o mamă venită de la Dunăre să-și vegheze fiul grav accidentat. O mică neatenție,

la lectură, și timpurile se amestecă și personajele se confundă. Confesiunea primei mame nu diferă de confesiunea celei de a doua, Marcu soldatul chezaro-crăiesc și Marcu, nepotul agonizant la Paris, sînt fiii aceleiași destin. Trăiesc în singurătate și sînt oameni fără noroc. Prozatorul potrivește în așa fel lucrurile încît să scoată din aceste similitudini un număr de simboluri și de arhetipuri. Cel dintîi este arhetipul mamei. *Femeie, iată fiul tău !* este un roman despre iubirea maternă și, în genere, despre misiia sacră a femeii în lume. O carte scrisă cu multă știință epică și o mare pasiune. Dacă termenul n-ar fi compromis în literatură, aș zice că *Femeie, iată fiul tău !* este un roman cu teză, gîndit și scris în lumina unei mari idei. Ideea se desfășoară în timp și spațiu, se adună și iarăși se despletește într-o puzderie de istorii laterale. E stilul cunoscut al prozatorului, ajuns, aici, la maturitate deplină, hotărît să se confrunte cu marile teme. Și marile teme nu pot ocoli situațiile fundamentale din existență : iubirea, moartea, sentimentul fericirii și al nenorocului, singurătatea și suferința... Trebuie spus, de la început, că prozatorul acesta care, în viața de toate zilele, pare distrat și absent, are o mare profunditate în scris și aproape toate scenele mari îi reușesc. Este un indiciu pentru posibilitățile talentului său.

În *Femeie, iată fiul tău !*, situațiile de existență (și, în funcție de ele, tipologia) sînt cele obișnuite. O femeie uitată de timp, Sofia, nu-și uită fiul cel mic, mort cu decenii în urmă. Ea re trăiește la infinit momentele din îndepărtata tinerețe și din reamintirile învălmășite se desprinde un destin născut pentru durere și devotament. Reînvie, odată cu el, o lume frumoasă moralmente, cu petrecerile și tragediile ei. Cititorul pune singur ordine în dezordinea faptelor reproducuse de memoria unei bătrîne și reconstituie biografiile personajelor din cioburile oglinzii sparte. Cartea începe cu un vis (visul unei bătrîne țărănci) și visul se repetă, avînd în centrul lui imaginea însingurată a fiului care spune mamei sale : „că-i tare greu, mamă, așa să știi, nu-i defel ușor să fii ca mine : străin în tot locul și neîmpăcat cu lumea ! Căci om mai singur și mai fără noroc nu cred să fie altul, oricît ai căuta și oricît ai umbla“... E tema centrală a cărții, reluată sub mai multe chipuri și încorporată într-un număr mare de fapte. Sofia, mama care primește mesajul îndurerat, fusese tînără și fericită, acum este bătrînă și închisă într-o amintire tragică. Are trei copii care, la rîndul lor, au făcut copii și așa mai departe... Cel de-al patrulea, Marcu, născut tîrziu, a fost cel mai drag. Ca eroul din basm, el nu voise să se nască. Iși

prevăzuse destinul și refuza să iasă în lume. Mama era, atunci, fericită și multă vreme, după ce copilul se hotărîse să se nască, fusese fericită. Marcu crește greu, la 3—4 ani nu vorbește și frații lui, care nu-l iubesc, îi spun mutul. Este în el o fragilitate și o spaimă de existență care se traduce în felurite chipuri, în dragostea, de pildă, bolnăvicioasă pentru un vițel. Simion, Petre și Pavel (frații mai mari) îl închid în biserică și Marcu (să se observe că toate numele sînt biblice și că romanul sugerează parabola fraților dușmani și, implicit, un mit : *mitul cainian* !), înspăimîntat, se roagă de ei să-l elibereze : „Frații mei dragi [...], veniți și scăpați-mă, dați-mi o mîină de ajutor“...

Acestui Marcu, pregătit pentru jertfă, îi ia locul în narațiune un alt Marcu (pictorul), iar în locul Sofiei începe să vorbească o altă mamă, soția unui învățător de țară, 30 sau 40 de ani mai tîrziu. Nepotul sau strănepotul îi seamănă la chip în mod curios și începe să-i semene și în destin. O primă corespondență (identitate) iese la iveală : aceea dintre strămoș (Marcu Crăciunescu) și Marcu (pictor) și o primă manifestare a temei dublului. Vor fi și altele. Marcu (înaintașul) merge la armată și ajunge ordonanța ofițerului sîrb Ivo Filipovac. Prin ce miracol, nu știm, soldatul român seamănă ca două picături de apă cu ofițerul său. Marcu (pictorul) ajunge la Deauville și acolo întîlnește un tînar hippy care are aceeași înfățișare. Par doi frați care se regăsesc după o lungă rătăcire. Șirul asemănarilor continuă în alt plan. Marcu, fiul Sofiei, e luat drept superiorul său și bătut aprig de un circar, fratele gelos al frumoasei trapeziste Anny Scheindler. El ispășește, astfel, pentru celălalt, gemănul său, îndrăgostit de trapezistă. Moare în cele din urmă în război, în Galiția, în timp ce dublul său, Ivo Filipovac, trăiește și va fi fericit în iubirea sa. Cincizeci de ani mai tîrziu, Roger La Fontaine, dublul lui Marcu (pictorul) ispășește pentru fratele său străin : moare într-un accident de mașină. Cupluri misterioase, ispășiri simbolice. Frații buni (Simion, Pavel, Petre, Marcu) nu se înțeleg. Frații întîmplători se iubesc și plătesc unii pentru alții.

Numai mamele sînt totdeauna aceleași, indiferent de loc și de timp. Sofia și soția învățătorului de țară trăiesc doar pentru un sentiment și printr-un sentiment, e drept, fundamental : devotamentul matern. Cartea lui Sorin Titel este în chip figurat și direct, prin pasaje eseistice, un elogiu adus femeii și, cu precădere, mamei. „Căci numai o femeie — zice Ivo Filipovac — poate să înțeleagă într-adevăr lumea, pătrunzîndu-i în așa fel

esența, încît nici o discordanță să nu apară, nici o discrepanță, nici cea mai mică sau neînsemnată nepotrivire. Îi va fi întotdeauna ușor să-și găsească locul pe pămînt fiind pretutindeni la ea acasă.“ Marcu fiul (probabil pictorul) văzuse într-o biserică o icoană sugestivă : „Maica Domnului își ținea inima cu amîndouă mîinile“. Am putea considera această imagine o formă de „mise en abîme“ în romanul cu atitea canale secrete al lui Sorin Titel. O imagine a suferinței eterne și o previziune a ceea ce urmează în carte. În altă parte e vorba de celebra *Pietă*, alt simbol al durerii materne. Există în roman și o mică polemică imaginară cu Jean-Paul Sartre pe tema existențelor mărunte. Filozoful își asumă — am amintit deja — sarcina lumii întregi. El gîndește în sensul totalității și e sensibil numai la dramele umanității. Cînd ai în seamă marea istorie, zice contrariat Sorin Titel, nu poți avea înțelegere pentru durerea unei mame care-și pierde fiul. Și, totuși, durerea mamei este mai importantă pentru existență decît grija arogantă a filozofului pentru soarta umanității : „Pentru că sîntem convinși că fiindte asemenea mamei duc tot greul lumii acesteia și fac, în același timp, ca lumea să continue să existe, să fie posibilă viața noastră, oricît de necruțătoare ar fi calamitățile de tot felul“... Polemica se poate duce și, din unghiul său, creatorul are dreptate. Sarcina lui este omul ca ființă individuală, nu abstracta umanitate. Problema este, totuși, inabil pusă în roman, pentru că, dacă e adevărat că iubirea pentru umanitate nu trebuie să ne împiedice să iubim și să respectăm individul, adevărat este și că filozoful are dreptul să gîndească la destinul speciei și să-și asume sarcina lumii întregi. Mai trist este cînd scriitorul justifică injustițiile istoriei (s-au văzut cazuri) în detrimentul individului.

Delimitarea de Sartre, nesatisfăcătoare sub aspect intelectual, servește lui Sorin Titel ca premiză teoretică în dialogul mai amplu pe care îl duce în roman („între dragoste și singurătate, între misterul dragostei — har și enigma singurătății — blestem“, observă Valeriu Cristea în *România liberă*, 9. IV. 1983). Acesta este, cu adevărat, profund în carte. Sorin Titel e mult mai elocvent cînd gîndește în termenii ficțiunii. Așa și stă bine unui scriitor. În *Femeie, iată fiul tău !*, el se întoarce la lumea cărților sale și o reconstituie, acum, în funcție de relația citată. E un roman despre iubire și singurătate, despre viață și moarte, cu fața întors discret spre mituri. Romanul arată un rafinament al stilului și un respect enorm pentru adevărul uman.

Există o frumoasă umilință și o mare tenacitate în scrisul lui Sorin Titel, convertite într-o bucurie a jocului epic. El aduce, și aici, tema romancierului în pagină, discută despre dificultatea de a găsi o soluție acceptabilă, caută un final reușit și dă, în cele din urmă, mai multe (sfișitul trapezistului Lutz Scheindler). Sugestia pe care vrea s-o provoace este aceea de a transcrie în proză o existență care există înainte de a exista proza. Iluzie veche în artă, trecută acum prin noua estetică a romanului care se face pe măsură ce lectorul îi dă un sens. Sorin Titel pune inteligență artistică, ironie fină și, mai ales, un extraordinar simț al realului în discursul său epic liniștit și penetrant. Mai este, apoi, autenticitatea limbajului și culoarea *vederilor* de ansamblu, este talentul neobișnuit al artistului de a da culoarea *tîrgului* bănățean. Iarmarocul pe care îl descrie este tot atît de pitoresc și de viu, artisticeste, ca și acela celebru din Paustovski. Prozatorul are o sensibilitate specială pentru mișcarea lentă a mulțimii și, aș zice, pentru *psihologia petrecerii*. Tîrgul pe care îl vede copilul Marcu (pictorul) este formidabil. Hora tinerilor, psihologia fetei nubile, timiditatea și încăpățînarea flăcăului bănățean, nesfișita lui răbdare sînt notate bine în roman. Sau bucuria Sofiei cînd se întoarce de la petrecere, iubirea care izbucnește, nebună, după mulți ani de la căsătorie. Tandreșea și forța interioară, jocurile cu copiii, nefireasca și, totuși, frumoasa prelungire a adolescenței la o femeie care a născut trei băieți și se pregătește, rușinată, să-l nască și pe al patrulea, toate sînt trecute în pagini memorabile.

Sorin Titel este în continuare atent la momentele capitale din scenariul existenței țărănești. Plecarea în armată a lui Marcu este înfățișată ca un ritual. Flăcării se îmbată și sînt elegiaci, fetele fac jurăminte, mamele plîng pe furiș, lăzile grele de lemn cu lacăte ruginite sînt date jos din pod și pregătite pentru marea plecare. Și, apoi, sentimentul trecerii și îmbătrînirii, tristețea oamenilor care se opresc din cînd în cînd și privesc fără ură în urmă : „Și cînd a fost mai frumos și mîndru s-a sfișit !..“ Ce-i interesant de observat în proza lui Sorin Titel este frumusețea și complexitatea morală a țaranului, îndeosebi a femeii. Prozatorul nu face analiza feminității, ci analiza vieții în care femeia este o mică divinitate. Sofia din primele și ultimele pagini din *Femeie, iată fiul tău !* trăiește, parcă, în afară de timp, ca un simbol al duratei și al iubirii în singurătatea lumii. Nepoții și strănepoții vin din cînd în cînd la ea, un copil o umilește punînd-o să-i cînte, bătrîna iartă totul și, în destinul

ei de furnică, duce mai departe, cît s-o putea, povara lumii întregi. Sînt notații strălucite și, din ele, țîșnește imaginea arhetipală a *mamei*, înconjurată de o armată de rubedenii, de *văruși* și mătuși cu poveștile și petrecerile lor. Sorin Titel nu-i, cu toate astea, un prozator al gloatei. E un prozator al existenței obscure în care amestecă miturile și neliniștile lui de om cultivat. De aici vin impresia de finețe intelectuală a talentului, nota acut modernă a romanului. Inautentice și, la drept vorbind, inutile în roman sînt doar paginile despre Franța, prea reportericești (excepție fac notațiile despre spital). Ele sînt însă puține și nu tulbură prea mult structura solidă a cărții.

CRITICI ȘI ESEIȘTI

AL. PALEOLOGU

Înainte de a fi un critic hermeneut, interesat de scenariul inițiativ al operelor, Al. Paleologu este un moralist. Unul dintre cei mai instruiți și mai fini din câți avem. Cărțile lui se citesc cu plăcere și satisfac, intelectualizește, pentru că moralistul nu sucește fraza, cum fac alții, pentru a scoate din ea paradoxul, moralistul caută adevărul în anomaliile gândirii și neobișnuitul, sublimul în platitudinile ei.

A debutat tîrziu (la 51 de ani) cu ingenioase „încercări de pseudocritică“ (*Spiritul și litera*, 1970), după ce publicase cu mult timp înainte eseuri despre pictură în *Universul literar* (1938) și *Gîndirea* (1939). A urmat cursurile Facultății de drept și a fost o vreme (după 1944) diplomat, apoi a voit să fie regizor și a frecventat în acest scop cursurile de specialitate de la Facultatea de Teatru. Împrejurările sau poate alte cauze, interioare, l-au împiedicat să devină om de teatru. A devenit eseist (critic literar), după ce a cunoscut și experiențe de viață mai dure. Al. Paleologu a ieșit din ele întărit în convingerea — asta deducem din scrierile lui — că sabia spiritului învinge în timp. Eseurile lui arată liniște morală și capacitate superioară de înțelegere a unei istorii care, în secolul nostru cel puțin, a mers deseori împotriva valorilor spirituale. Al. Paleologu este un admirabil „débattreur“ intelectual, învățat fără pedanterie, filozof fără să fie prizonierul unui sistem, tip superior de causeur aristocrat (zice Mircea Zăciu), cordial și ironic, neînduplecat cu toate acestea cînd e vorba de convingerile sale. Se desparte, intelectualizește, de un prieten pe care îl admiră și-l iubește (C. Noica) pentru a rămîne prietenul adevărului. Cînd apare într-o reuniune intelectuală, se remarcă numai decît printr-o eleganță lipsită de ostentație, cu un voit pas în urma ultimei mode. Tonurile veșmintelor sînt sobre și din buzunarul de la piept se revarsă mereu o bogată batistă albă. Într-o epocă spor-

tivă, cînd profesorii vin la Universitate în blugi și apar la tribuna congreselor internaționale în cămăși țărănești larg desfăcute la gît, stilul acesta supravegheat, distinct și oarecum distant ca al personajelor lui Proust, poate să surprindă. E suficient însă ca fostul diplomat să vorbească pentru a vedea că omul este lipsit de aroganță și că mintea-i merge iute. Ca orice spirit profund, vede adevărata problemă și caută să ajungă cît mai direct la esența ei. Discursul este impecabil, frumos și convingător, presărat cu vorbe de spirit și formule culturale de mare reputație. În relațiile obișnuite de viață, omul este serios și loial, are — ca noi toți — simpatii și antipatii, dar n-am observat să facă din ele criterii de judecată a operelor literare, cum se întîmplă adesea. Spiritul lui e tînăr și curiozitatea lui este mare. L-am bănuit, o vreme, că nu-l iubește pe Marin Preda, sub a cărui direcție lucrase la *Cartea Românească*, apoi am înțeles cu bucurie că este vorba numai de o adumbrire pe care moartea prozatorului a spulberat-o complet. Reculegerea în fața valorii este nu numai un semn de intelectualitate, dar și o dovadă de caracter în critica literară, atît de necesar într-o cultură tînără ca a noastră.

Ca și alți esești, Al. Paleologu se apără de ideea de a fi socotit critic literar. Într-o notă liminară la volumul *Spiritul și litera* avertizează :

„Paginile acestea cuprind confidențele unui maniac care simte nevoia să se întretîină cu alții despre slăbiciunea lui. Autorul lor nu are firea unui cărturar, și spiritul său e departe de a fi unul științific. E imprudent și nestatornic în îndeletniciri și apucături ; n-a știut să se ferească nici de influențe dubioase, nici de atitudini hazardate. Din inadvertență, distracție sau curiozitate, s-a pomenit în variate avataruri, care i-au sporit mult de tot cunoștințele despre lume și viață. În privința aceasta, fără nici o modestie, se pretinde într-adevăr priceput. Dar lumea și viața nu sînt nimic fără cărți. (Există, firește, și cărți nescrise, dar în esență totuși cărți.) Cîntă literatură, atîta viață. (Nu invers.). De aceea, poate din pudoare, poate din ipocrizie, m-am travestit în critic, cu o haină ce nu-mi e pe măsură. De fapt, am scris despre mine și, cu respectul cuvenit, despre domniile-voastre.“

Eseurile ce urmează (*Bunul simț ca paradox*, 1972 ; *Ipozeze de lucru*, 1980) contrazic în bună măsură acest avertisment. Cine disociază în sfera ideilor (cine disociază, vreau să spun, cu talent) și dă judecăți de valoare despre cărți face, voit sau

nu, critică literară. Cărturar nu este, apoi, cel care are *fire de cărturar*, ci acela care, folosind conceptele culturii, face să progreseze cunoașterea ei. Esențial la Al. Paleologu este spiritul anti-dogmatic. Eseurile despre Caragiale, Eugen Ionescu, Diderot, Ion Barbu, El Greco, toate cuprinse în cartea de debut, atacă pe față prejudecățile simțului comun și subminează autoritatea dogmelor. Contra lor, Al. Paleologu folosește adesea paradoxul care este „o alarmă a inteligenței“ și o metodă de desțepenire a gândirii. Rolul lui ar fi acela de a reabilita banalitatea, înțeleasă ca normalitate, bun simț. Între *bunul simț* și *simțul comun* este o mare diferență, geniul fiind, zice Al. Paleologu, *bunul-simț* în grad maxim. Noi știam, de la romantici, că geniul este excepția de la regulă și că regula lui este să sfideze regulile. Eseistul răstoarnă într-o oarecare măsură această definiție, dar nu de tot, căci a avea în grad maxim ceva (chiar un element al normalității !) este a te situa în afara regulii.

Al. Paleologu are, ca Zarifopol (un model pe care îl citează), gustul de a întoarce adevărurile curente pe dos, de a scormoni în praful banalității pentru a scoate de acolo o nuanță inedită a spiritului. Detestă, totuși, pe sofiști și nu merge propriu-zis în sensul lui Zarifopol, înverșunat clasicofob. Al. Paleologu se sprijină, dimpotrivă, pe marii moralisti clasici (Pascal, Montaigne, La Rochefoucauld, Chamfort...) pe care-i folosește împotriva snobismului și a prostului gust modern. Nu-i, iarăși, un spirit anti-modern, din moment ce se arată interesat de literatura lui Proust, Camil Petrescu și Eugène Ionesco. E un spirit cu o mare experiență de viață, obișnuit să privească bine lucrurile și, totdeauna, dintr-un unghi inedit. Caută, repet, paradoxul, dar (semn de inteligență) nu înțirzie în paradox. Bunul-simț, valoarea supremă a spiritului, unește cele două tipuri observate de Pascal : *l'esprit de géométrie* și *l'esprit de finesse*. Marile opere sînt, atunci, produse ale bunului-simț. „*Don Quijote* e una din marile cărți ale bunului-simț. Nu numai a supremului bun-simț al autorului, dar și al eroului. E în această carte o întregă dialectică a bunului-simț și o subtilă antiteză a acestuia cu simțul comun (...). Nu Sancho reprezintă bunul-simț, ci Quijote. Panza e și simțul comun, cel puțin la început ; mai târziu, cum spune Madariaga, se «*quijotizează*»...“. Foarte fine disocieri face Paleologu cu privire la *iconoclastie*, la *inteligența normală*, *umor* și *mizantropie*, *iubire* etc... Iconoclaștii adevărați (revoltații lui Camus) nu atacă valorile artei, ci „*instituțiile*“, *idolii morali* și *religioși*. Inteligența normală este inteligența care depășește media.

Ironia este „prietenă a îndrăznelii și antidot contra suficienței pedante“, *istoria* este „povestea optimismului omenesc“, *cinismul* este „într-o privință, începutul vieții morale“, *inteligența* nu e constantă, omnivalentă, ci variabilă, cu pauze uneori deconcertante etc. Inamicii moralistului sînt emfaza, snobismul (cu derivația verbală : *a snoba*), spiritul dogmatic și pedant, spiritul primar agresiv, mitocănia... Scrie despre ei propoziții sclipitoare, mereu cu acea încetineală plăcută a spiritului care nu se grăbește și nici nu se întinde mai mult decît permite subiectul. Un studiu cu o temă așa de ambițioasă (*Societatea românească, spiritul public...* între 1849—1878) nu trece de 15 pagini. Și aici eseistul trage faptele pe teren moralistic. Pann și Creangă sînt „hedoniști și stoici“, tipul muntenesc este „abraș și isteț, hibrid, cu dominanță sud-orientală [...], înțelepciunea lui pragmatică îl îndeamnă către profit și juisență imediată“...

Fără a face o critică propriu-zis valorizantă, Al. Paleologu introduce ipoteze de lectură fecunde. Nu, cartea negativistă a tînărului Eugen Ionescu, de „o vervă ireverențioasă și bufonă“, îi pare dominată de intuiția morții. Ceea ce este exact. Diderot anticipează prin *Paradoxe sur le comédien* pe Poe și pe Valéry în rezerva lui față de inspirație. Al. Paleologu reabilitează, apoi, melodrama („nu îmi pare deloc așa de străină de marea artă tragică“) și descoperă la eroii lui Camil Petrescu un eros și un etos de tip cavaleresc și pasional cu puncte de plecare (a dovedit Denis de Rougemont, consultat de Al. Paleologu) în spiritualitatea *cathară*.

Ca polemist intelectual, Al. Paleologu este incomod, dar nu atît de mult din moment ce, în mijlocul demonstrației, el se oprește speriat și recunoaște că a intrat el însuși într-o teribilă contradicție : „Doamne, dar unde am ajuns ?“ A ajuns unde trebuie, nici o teamă, s-a îndepărtat și s-a apropiat din nou de ideea pe care tocmai o combătuse în stil, dacă putem spune, ferm amical. Capodopera lui este *Despărțirea de Noica*, eseul ce deschide volumul *Ipoteze de lucru*. Un record și sub alt aspect pentru Al. Paleologu, obișnuit să scrie rar și pe spații mici. Eseul de acum are aproximativ 70 de pagini și este compus în acea notă de rigoare afectuoasă pe care am semnalat-o. Al. Paleologu apără pe Goethe de învinuirea de a nu fi profund, ca filozof, pentru că n-are apetență pentru tragic. Bun pretext pentru spiritul antidogmatic de a disocia : „marele comic, comicul monumental, reprezintă o treaptă supremă a creației artistice, în aceeași măsură cu tragicul, cu liricul sau cu epicul ; în genere produsele supreme ale geniului uman, fie

ele de cele mai diverse categorii, sînt de rang egal. Noica nu are o înțelegere pentru comic [...] nereușind să-și înfrîngă preconcepțiile "... Interesează aici și în cele ce urmează mai puțin temeiul acestei polemici amicale : interesează desfășurarea discursului polemic și confesiunea ce se ascunde în el. Al. Paleologu mizează, și bine face, pe vocația lui de moralist. Aduce chestiunea teoretică în spațiul *bunului-simț*, conceptul de care nu se mai deslipește. A avea bun simț în filozofie înseamnă „a simți bine și a gîndi bine“. Și acum această propoziție scanda-loasă : „bunul simț este filozofia însăși“. Nu este o exagerare, nu este prea puțin, nu-i o reducere imposibilă a spiritului filozofic ? Al. Paleologu este neclintit la acest punct și-l suspectează pe marele său prieten (și, în bună parte, modelul său intelectual) de faptul că, uneori, se abate de la regula bunului simț și atunci este mai puțin filozof. Dacă Noica se opune incursiunii eticului în cîmpul teoriei, Al. Paleologu *eticizează*, putem zice, orice teorie pură. Cînd C. Noica, vorbind de Eros, folosește concepte complicate și pune iubirea în relație cu schema contradicției unilaterale, eseistul se inflamează, nu-și mai alege vorbele („concepția aceasta este sofisticată și simplistă, mecanică“), apoi propune propria ipoteză ne-filozofică, inspirată de sănătosul bun simț : „Nu există iubire decît mutuală. Restul e iluzie, marotă, fixație, manie. Așa-numitele iubiri neîmpărtaşite nu sînt iubiri, sînt încăpățînări. Am auzit o istorioară, care mi-a plăcut, despre un țaran bătrîn care avea o nepoată frumoasă, excedată de stăruințele unui flăcău neagreat de ea și devenit din cauza asta ciudos ; bătrînul s-a dus într-o duminică la horă și i-a spus flăcăului, de față cu toți : «Flăcăule !: Dacă o fată nu te place, n-o plăcea, bre, nici tu !» Mărturisesc că vorba aceasta îmi pare nu doar o mostră de înțelegere și noblețe țărănească, ci și expresia unei conștiințe de cultură, pentru care conduita erotică se luminează prin înțelegere, discernămint, concordanță, fiind intuiția unei afinități și nicidecum pornire oarbă și înverșunată. Iubirea neîmpărtaşită dar tenace, fie că e tenebroasă, fie că e suspinătoare și elegiacă («tous les élégiaques sont des canailles !» — cine a spus-o ? Baudelaire ? Gautier ?), e în obscura ei esență un fenomen atavic de agresivitate bestială și violatoare ; *Pe lîngă plopul fără soț*, această splendidă și emoționantă romanță, deloc dulceagă [...], ci aprigă și cutremurătoare, nu exprimă în fond altceva decît această agresivitate.“ Eseul este strălucit, nu știu dacă totdeauna just sub raport teoretic, dar bine scris și cu o teză în esență justă : „A aduce obiecții filozofice unei opere

de artă sau a-i critica filozofia ca atare este totalmente lipsit de obiect“... Observație, cu adevărat, de bun simț, cu o largă aplicație în critica literară. Mai este ceva ce face simpatică filozofia ne-filozofică a eseistului : implicarea, așa zice, a umanului, existențialului în analiză. Dacă citim atent scrierile lui Al. Paleologu vedem că el acceptă contradicția și se plinge, înaintea altora, de neputința de a cunoaște pînă la capăt. El știe multe, dar nu poate ști totul și asta-l face tolerant. Nu știe nici el cum este mai bine, să iei, de pildă, în serios filozofia și să devii, inevitabil, victima ei sau să n-o iei și atunci iarăși nu-i bine. Soluția de a ieși din această contradicție este de natură estetică :

„E ceva ciudat cu filosofia, un paradox care-i face de fapt tot farmecul, dar și constrîngătoarea importanță pentru viața noastră umană. Fără filosofie nu e de trăit, orbire cruntă este a nu pricepe acest adevăr. Firește, nici fără artă, fără poezie, nu e de trăit, lucrurile acestea se leagă între ele. Sînt lucrurile cele mai serioase cu putință. Dar dacă filosofia e luată *prea* în serios, de către spirite nefilosofice, care nu știu unde e pragul uman al seriosului, atunci viața tot de netrăit devine. Cîte nu s-au întîmplat în numele Logosului sau al zeiței „Rațiune“ ! Filosofii știu foarte bine regula jocului și știu antidotul exceselor lor ideative, anume ironia, cum am văzut-o atît de bine la Noica. Filosofia nu e în fond niciodată inofensivă, dar filosofii sînt totdeauna inocenți. Luarea *prea* în serios a filosofiei de către profani face din filosofi niște victime în mod fatal, ca în povestea Marelui Inchizitor a lui Dostoievski. Dar care sînt filosofii care au rezistat veacurilor, care sînt cele care continuă să intereseze, să pasioneze și să se impună ? Și, culmea, fără să se excludă unele pe altele, deși de regulă se bat cap în cap ! Numai acelea care au o mare frumusețe în sine, o mare soliditate în alcătuirea lor, adică o mare valoare artistică, într-un cuvînt un mare stil.“

În Al. Paleologu, care s-a aventurat în cîmpul filozofiei, învinge pînă la urmă criticul literar, căci, dacă acceptăm ideea că filozofia rezistă în timp în măsura în care *se validează ca artă*, acceptăm implicit ideea că filozofia nu se poate situa în afara spiritului creator. Despărțirea de Noica este, aici, totală și ireversibilă, orice ar spune mai departe eseistul. În același spirit sînt scrise și celelalte articole, unele cu caracter ocazional (apariția unei ediții, o aniversare, dispariția unui prieten...). Remarcabile acelea despre Paul Zarifopol, unde Al. Paleologu ridiculizează cîteva clișee critice. Scepticismul lui Zarifopol, de

pildă, despre care întreaga critică, veche și nouă, are rezerve așa de mari ; dar, observă cu justețe Paleologu : „scepticismul acesta [...], scepticism care a fost al unui Montaigne, al unui Pierre Bayle, al unui Lessing, e condiția filozofică a oricărei cunoașteri probabile și judecăți pozitive. Scepticismul acesta e totuna cu spiritul critic.“ De acord, dar cum se împacă în acest caz scepticismul cu cealaltă necesitate a criticii (necesitatea de a *admira opera*) de care vorbește tot Al. Paleologu ? Eseistul crede că da, *scepticismul* și *admirația* merg împreună, se îngăduie și se condiționează. Judecînd după articolele lui Paul Zarifopol n-am crede, totuși. În largul lui se află Al. Paleologu cînd analizează concepte de felul *sincronismului* unde cultura și, așa zice, gustul lui pentru clasificare găsesc un teren favorabil. Eseistului îi place enorm să corecteze, să semnaleze injustițiile în cultură, să tragă un fir din îndepărtata antichitate și să-l aducă pînă în epocile moderne, cum face, în afara ideii de sincronizare, cu ceea ce el numește *spiritul auroral* în cultură. Al. Paleologu e neîntrecut în asemenea disocieri :

„Spiritul auroral este împavid și esențialmente critic. Năzuința sa de cunoaștere merge pînă la impietate. Fiind el însuși un spirit instaurator și originar, nu are «nostalgia originilor», nici a vreunei «vîrste de aur» sau a vreunui paradis pierdut. (Să nu ne înșele aparențele : nici în *Divina Comedie*, creație eminent aurorală, nu există o asemenea nostalgie). Spiritul auroral poate fi foarte religios dar niciodată devot. Putînd avea un simț profund al sacrului (Dante, Melville, Dostoievski), el nu rămîne mai puțin «profan» ca atitudine, chiar profanator (Rimbaud) ; de fapt înlătură distincția dintre sacru și profan, revendicînd o relație profană cu sacrul (adică, literal : în afara locului consacrat). Spiritul auroral ucide sufletul arhaic, îi corodează riturile și tradițiile, iar miturile le transformă în «mitologie» (sau creează altele). Unii ar putea fi ispitiți să suprapună auroralul cu arhaicul întrucît e «originar» : în realitate originalitatea arhaicului e tautologică, repetîndu-se pe sine în aceeași structură închisă, în vreme ce auroralul generează o evoluție și o istorie. Auroralul își dezgrădește orizontul, sfărîmă fixitatea «vetrei» și mărginirea «zariștei» : el e prin excelență deschis și dinamic ; în locul autarhiei arhaice, el aduce inițiativa și schimbul economic.“

Îi place să lanseze formule provocatoare. Îmi închipui ce iritare poate produce ideea unui Caragiale „scriitor abisal“. E necesar însă ca din cînd în cînd inerțiile intelectuale să fie provocate. Cînd face propriu-zis recenzie de carte, Al. Paleologu

nu mai este tot atât de acut în observație. Numai când volumul vine în atingere cu un concept general, spiritul eseistului intră în fecunda stare de alarmă. Duce și o polemică directă cu un mărunț și nefericit mercenar cultural (*Chestiuni de fapt*), dar polemica nu-i bună pentru că ironia rece (maioresciană) se situează prea sus față de un obiect așa de mic.

Stilul lui Al. Paleologu are pregnanță și expresivitate fără a fi excesiv colorat și aproape deloc metaforic. Analiza este în chip frecvent întreruptă (în fapt: împlinită) de propozițiile aforistice. Asemenea evaziuni din litera temei constituie farmecul unei eseistici care, pentru a se impune, trebuie să fie și puțin filozofică și să stabilească relații pe care simțul comun nu le poate închipui. Paleologu face, în fond, ceea ce Thibaudet numea *critique de nourriture*, iar eseistul o descoperă la André Maurois: „Căutarea în cărți a unui aliment pentru spirit și sensibilitate și nevoia de a împărtăși altora satisfacțiile găsite. Toți cei care suferim de boala literaturii, manie mai puțin inofensivă decât altele și de o impunitate doar relativă, cunoaștem această nevoie; lectura nu e numai un viciu solitar; ca orice mare voluptate, se cere împărtășită.“

Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu (C.R., 1978) este o demonstrație în sensul criticii arhetipale, clară și ingenioasă, limitată în volumul de față la trei opere: *Creanga de aur*, *Baltagul* și nuvela *Ochi de urs*. Din ceea ce spune autorul înțelegem că, într-o carte viitoare, vor fi aduse și alte exemple în scopul de a dovedi că opera sadoveniană are un strat mitic-simbolic puternic (de esență cărturărească) încă necunoscut. Demonstrația, în propozițiile ei generale, este făcută, și ea pleacă de la ideea că Sadoveanu nu este un scriitor elementar, un naturalist voluptuos, un poet al naturii primitive (obsesiile criticii tradiționale), ci un spirit instruit, un erudit al științelor vechi, un inițiat în sincretismele orientale și mediteraneene. Al. Paleologu crede că Sadoveanu este, după Eminescu, scriitorul nostru cel mai cult. Ca filosof, el ar fi un spirit mai original și mai universal decât Blaga.

Ideea, ca premisă pentru o interpretare a operei, este bună. Nu este pentru prima oară când ea pătrunde în critica românească. Criticii interbelici o sugerează, criticii mai noi (N. Manolescu a scris o carte în acest sens) primesc cu rezerve imaginea unui Sadoveanu geniu primitiv sau, mai bine zis, dau acestui arhaism o accepție intelectuală (regresiunea spre arhetipuri). Ideea, vreau să spun, plutea în aer, meritul lui Al. Paleologu este de a construi în jurul ei un scenariu spiritual și de a face o ana-

liză nu spun ireproșabilă, dar verosimilă, seducătoare ca operă de imaginație critică. La apariție, cartea a provocat, cum era și firesc, o polemică privitoare la metoda criticului și la limitele ei. Metoda este expusă limpede de autor și „limitele“ decurg, în chip fatal, din premisele ei. Există metode totalizante și metode parțiale, unele care privesc opera literară ca un univers unitar și tind să-i asume toate straturile, altele care cercetează un singur nivel, cu convingerea că în fragment se reflectă structura întregului. Pe cel care judecă opera ca un univers indestructibil, o analiză ca aceea făcută de Al. Paleologu poate să-l nemulțumească. Nemulțumirea poate veni din faptul că unele suprafețe ale operei sînt ignorate, iar altele sînt silite să intre în schema propusă de critic, că *vizibilul* din operă, mesajul manifest sînt trecute cu vederea, în timp ce notele din subtext sînt întoarse pe toate fețele și proiectate pe vaste pînze mitice. La aceste reproșuri nu se poate răspunde decît într-un singur fel: opera este un univers deschis și lectura critică este, prin natura ei, parțială, subiectivă, provizorie. Unei interpretări trebuie să-i cerem să fie coerentă și fidelă în raport cu premisele pe care și le-a fixat. Este, între altele, cazul cu *Treptele lumii sau calea spre sine a lui Mihail Sadoveanu*, o carte, încă o dată, bine scrisă, în stil eseistic, și cu o temă de la început precizată. Al. Paleologu vrea să dovedească faptul că în *Baltagul*, de pildă, se ascunde povestea lui Isis care caută trupul destrămat al lui Osiris. Aventura Vitoriei Lipan intră, astfel, în scenariul unui mare mit inițiativ. Coborîrea în prăpastia în care a fost aruncat de jefuitori soțul ei, oierul Nichifor, semnifică o *coborîre în infern*. Gheorghită, fiul care veghează o noapte întreagă oasele tatălui său, trece printr-o probă inițiativă. Revenirea la suprafață este revenirea la viață, re-nașterea (a doua naștere). Rătăcirea lui Culi Ursake (din *Ochi de urs*) într-o pădure obscură, în urmărirea unui urs malefic, simbolizează rătăcirea în labirint. Ursul este Minotaurul, cățelușa Vidra este un psihopomp, Ana, soția pădurarului, constituie jertfa necesară inițierii, în fine, întoarcerea la viață a lui Culi Ursake este renașterea, ieșirea din labirint etc. Textul sadovenian suportă această analiză, cîteva fapte obscure sînt bine speculate. Demonstrația este verosimilă. Ne place această *coborîre* în subteranele operei sadoveniene. Ea îmbogățește opera, n-o sărăcește, fapt esențial în critică. Al. Paleologu nu este, apoi, un simplu mitograf. Rămîne, în esență, un moralist. Considerațiile lui despre contemplația ca formă a acțiunii spiritului („contemplația este o atitudine practică și nu exclude acțiunea“) sînt remarcabile. Sau acelea despre erosul

sadovenian, cu sugestia „demonismului“ femeii. Criticul pune, în genere, fantezie în comentariu și propune un număr de soluții de lectură care nu pot să nu ne tulbure. Vitoria — o Isis într-o Moldovă semiarhaică, Gheorghită un Horus care înalță, cu mâna tremurătoare, emblema familiei (baltagul) ? Țărancă inteligentă și tenace intră, prin această interpretare, într-o mare familie mitică (Isis, Persefona), după ce critica mai veche o plasase în descendența unui mit autohton (acela din *Miorița*). Al. Paleologu respinge opinia din urmă și face o lungă digresiune pe tema simbolurilor din baladă. Paginile cele mai bune din carte sînt acelea despre *Baltagul* și *Ochi de urs*. În privința romanului filosofic *Creanga de aur*, Al. Paleologu e mai circumspect. Ar fi un roman programatic inițiativ, un roman „ideologic“ avînd ca erou central un filosof de profesie, inițiat într-un sistem „mistic sincretist dominat de pitagoreism“, un mistic, deci, care preferă să tacă decît să vorbească, tăcerea fiind limba înțelepților. Și această judecată este verosimilă, deși incompletă.

Deschiderea a fost însă făcută. Al. Paleologu ne-a dat *nu un alt Sadoveanu*, cum se spune de obicei, ci un posibil Sadoveanu, ascuns în spatele unei *scriituri* line, armonioase, cu valori plastice și muzicale incontestabile. Școala și critica veche (ordinea lor nu contează) au împămîntenit ideea că adevărul Sadoveanu aici se află, în limbajul extraordinar, în *stilul* prin care respiră clasicismul lui fundamental. Al. Paleologu este iritat și de această prejudecată, și-i împărtășesc iritarea. Teza lui, abia schițată în *Treptele lumii...*, este că descrierile, reveriile sadoveniene ascund totdeauna ceva, dincolo de limbajul mătăsos, muzical există o mișcare colosală a spiritului, și spiritul urcă departe spre pilaștrii de la Memfis și numerele lui Pitagora.

Există, în astfel de interpretări, o primejdie pe care Al. Paleologu o evită în genere, dovadă că bunul simț este o forță activă și ocrotitoare în critică : primejdia de a transforma orice fapt în mit, de a vedea în evenimentul cel mai simplu o epifanie. Criticul alungă de la sine asemenea ispită și, într-un loc, cînd imaginația îl duce de la Vitoria Lipan spre Orfeu și Euridice, el oprește comparația și cedează clasicistilor noștri această temă. Mișcare salutară, altfel criticul care umblă cu o ramură în mînă și descoperă în orice pagină o reminiscență a sacrului sfîrșește prin a falsifica simbolurile operei. *Treptele lumii...* este, și din acest punct de vedere, o carte inteligent construită. Teoretic ea se sprijină pe interpretările lui Jung și Mircea Eliade, fără a aplica, integral, metodele acestor savanți. Critica lui Al. Paleologu nu-i în totalitate *arhetipală*, nici hermeneutica lui nu ră-

mîne la dialectica sacrului și a profanului. Metoda se definește în funcție de obiectul literar. Al. Paleologu pleacă de la un proiect spiritual și, în interiorul lui, eseistul, moralistul se mișcă în libertate. Iubirea ca filosofie este, de pildă, o temă a moralistului. Opera vine în întîmpinarea eseistului și-i justifică intuițiile.

Cartea a fost scrisă, probabil, în mai multe etape, dovadă unele lucruri care se repetă. Propoziția lui Pascal despre dragoste și rațiune este citată de trei ori în cuprinsul volumului, ideea că Sadoveanu își *disimula* erudiția în timp ce alții, cei mai mulți, o *simulează*, se repetă, de asemenea. Semnalez toate aceste amănunte ne semnificative pentru a șicana puțin pe malițiosul eseist, foarte sever, altfel, cu criticii de dinaintea lui.

Al. Paleologu a scris o carte seducătoare și profundă. Nu știu dacă această cale spre înțelegerea operei sadoveniene este cea mai sigură, dar, în mod indiscutabil, este o cale posibilă...

N. STEINHARDT

N. Steinhardt (n. 1912) este un moralist învățat, puțin cunoscut de marele public pentru că scrie puțin și rar. Moraliștii din veacul nostru sînt, de regulă, foarte productivi, îndepărtîndu-se sistematic de imaginea tradițională a înțeleptului care gîndește mult și vorbește puțin. Fecunditatea vine în contradicție cu neîncrederea în puterea literaturii (filosofiei) de a îndrepta răul și de a salva spiritul. O lege curioasă guvernează logica eseistului modern : cu cît neîncrederea este mai mare, cu atît productivitatea eseisticii crește. Disperarea stimulează scrisul, neîncrederea întemeiază, se pare, arta. N. Steinhardt evită acest teribil sofism în care intră, adesea, mulți esești străluciți. El scrie puțin pentru că, probabil, crede mult în forța cuvîntului.

A debutat în 1934 sub pseudonimul Antisthius cu un volum de notații parodice și moralistice (azi de negăsit în bibliotecile publice), *În genul tinerilor*. Publică și lucrări de drept constituțional și drept social (este doctor în drept). Din 1936 colaborează la *Revista Fundațiilor Regale*, *Libertatea*, *Universul literar*, *Viața Românească*. Frecventează în timpul războiului cenașlul „Sburătorul“, iar după 1945 este redactor la *Editura tehnică*, juriconsult, muncitor la fabrica „Stăruința“... A trecut și prin încercări mai aspre, însă, fapt curios, omul a ieșit împlinit moralește din ele. E bucuros de ce i s-a întîmplat și binecuvîntează ispășirile, privațiunile sale. În 1976 (la 64 de ani) publică, după 42 de ani de la debut, volumul de eseuri *Între viață și cărți*, urmat în 1980 de *Incertitudini literare* și, în 1982, de studiul monografic *Geo Bogza — un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității și Patetismului*. Nu se observă în niciuna din cărțile lui N. Steinhardt obișnuita trufie a moralistului neîncrezător și cinic. Dimpotrivă, o modestie există în atitudinea

eseistului, demersul lui se bazează pe o programatică umilință. O modestie și o umilință ce stau bine unui spirit încercat de existență și relativizat de cultură. Alege titluri deliberat simple pentru a marca o reacție — „un protest (foarte modest desigur) împotriva unei tendințe spre dogmatism, trufie și ceea ce Jean Paulhan a numit terorismul literar“.

Știm din alte cazuri că modestia omului de litere este foarte vanitoasă. Modestia lui N. Steinhardt este filosofică. El știe cât de incerte sînt judecățile noastre și, om de bun simț, nu vrea să sporească zestrea de trufie a lumii cu noi exemple. Incertitudinea este o formă a respectului față de adevăr. Cine iubește adevărul se îndoiește, pentru că îndoiala silește spiritul să ducă analiza mai departe.

Incertitudinile lui N. Steinhardt nu sînt lipsite de convingeri cînd e vorba de artă. Convingeri, adică opțiuni, preferințe, încredere în forța artei de a comunica și influența omul. Opțiunea lui e, fără paradox, pentru toate formele artei adevărate. Un eseu tipic pentru gîndirea tolerantă a lui N. Steinhardt este *Întru lauda Virginiei Woolf și în apărarea lui John Galsworthy*. Eseistul apără, aici, pe tradiționalistul Galsworthy de atacurile partizanilor Virginiei Woolf și pe aceasta din urmă de scepticismul spiritelor conservatoare. Spre a încurca lucrurile, el vorbește de realismul Virginiei Woolf și de Galsworthy ca de un poet visător. Aceasta, se justifică el, „spre zăpăceala și ciuda exegeților, bucherilor și învățăceilor și întru împlinirea sfintei dreptăți. Aceasta, fraților, (de-mi este cumva permis să spun așa), e și ceea ce se numește *coincidentia oppositorum*...“. Este, negreșit, și *coincidentia*... dar este și morală creștină a eseistului care nu suferă in justiția. Este și toleranța structurală, democratismul gîndirii, convingerea că fanatismul nu trebuie să acapareze nici măcar gusturile noastre estetice.

Temele lui N. Steinhardt sînt foarte variate : de la Cezar Petrescu trece la Thomas Mann, Camus, Valéry, W. Somerset Maugham, de aici la Brătescu-Voinești, Mateiu I. Caragiale, Ioan Alexandru, apoi din nou la Romain Rolland, Jules Romains, André Gide, Céline, Proust, Kipling, Sartre... într-o ordine care contrazice toate cronologiile. Opera literară (cele mai multe eseuri pleacă de la cărțile apărute) este un pretext pentru disocieri ingenioase și colorate. Personajele lui Mauriac, zice eseistul, „sînt toate pe *grătar* și se frig la foc mic“, „secretul infernului sartrian este pieirea totală a verbului *a face*, dispariția lui din limbaj, însoțită de supremația deplină, de su-

veranitatea nemărginită a lui *a fi. Faciosfera* cedează pasul *ființosferei. Esse* a izgonit definitiv pe *facere*... Boema lui Arthur Enășescu stimulează o incursiune în mai multe culturi, cu referiri la O'Neill, Musset, G. B. Shaw, Odobescu, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Chesterton, Goethe, Proust, Tolstoi, Flaubert etc., cu încheierea că boema nu-i o soluție sigură pentru împlinirea artistică. Fantezia eseistului s-a consumat în beția asocierilor.

N. Steinhardt este însă, de regulă, un eseist cu imaginație. În studiul despre Galsworthy și Virginia Woolf vorbește de două școli inedite pentru noi : *școala ceaiului* și *școala whiskyului*. Dickens intră în prima categorie, Fielding și Defoe în cea de-a doua. Eroii lui Galsworthy respectă cu religiozitate ora ceaiului, eroii Virginiei Woolf înfulecă în grabă cartofi prăjiți și beau whisky. Nu știu dacă N. Steinhardt a făcut această descoperire sau a citit-o undeva. Observația este ingenioasă și poate constitui un pretext de analiză critică. *Ceaiul și whisky-ul* exprimă două moduri de existență, două ritmuri de viață și, în ultimă instanță, prefigurează două *cronotopuri* ale literaturii : *salonul* și *bodega*. N. Steinhardt nu ajunge atât de departe, n-are răbdare să-și ducă ideea pînă la ultimele consecințe. Este un eseist grăbit. Articolul are un ritm de respirație, o durată pe care autorul n-o depășește. Plăcerea lui este să descopere o corespondență între două sau mai multe spirite și să smulgă dintr-o categorie de fapte un înțeles moral. Într-un loc (*Cinci cazuri de seniorie*) examinează cinci cupluri sentimentale nefericite. Cinci iubiri care nu se împlinesc pentru că protagoniștii (Oneghin, Emil Codrescu, prințesa de Clèves, Dominique...) sînt niște seniori ai sacrificiului. Un critic literar propriu-zis ar fi căutat justificarea estetică a acestei renunțări. N. Steinhardt caută suportul ei psihologic și, aflîndu-l, îl introduce într-un concept în care orgoliul, noblețea și puterea jertfei se adună.

Lecturile acestui moralist sînt, în continuare, derutante (de la Emil Gârleanu la Mircea Eliade, în cîmpul literar românesc ; de la Dumas la Claude Simon, în cel universal). Cînd e vorba de pictură, și e vorba des, eseistul are, tot așa, disponibilități ce ne pun pe gînduri. Acceptă cu tandrețe pe „neturcicul Iser“, pe clasicul Aman, dar și pe actualul, provocantul Sorin Dumitrescu. Care poate fi legătura, te întrebi, între Brătescu-Voinești și Anatole France ? Nu știu, nu m-am gîndit pînă acum, însă citind articolul lui N. Steinhardt remarc că o relație poate fi stabilită. Nu cred să greșesc zicînd că pentru

N. Steinhardt arta este frumoasă în măsura în care este morală. O morală, bineînțeles, a frumosului. Aceea care acceptă și pe destrăbălații crai ai lui Mateiu Caragiale (obiect de cult și pentru N. Steinhardt) și pe frumoșii nebuni și slobozi la gură ai lui Fănuș Neagu. Ca orice moralist serios, N. Steinhardt nu evită situațiile dificile, întocmai cum asceții nu ocolesc tentațiile păcatului. Ai crede că autori ca Léon Daudet și Oscar Wilde să rămână în afara cîmpului de lectură. Autorul *Incertitudinilor literare* îi comentează însă fără indignare. Suferința lui Wilde îl emoționează, lipsa de frînă a memorialistului Léon Daudet nu-l înspăimintă. Abia dacă îi aduce reproșul că își laudă fără scrupule soția (Pamille) și alte rude apropiate. Temutul pamfletar francez și, cum se vede, orbitul, zelosul soț, scrisese că doamna Pamille (autoare cît se poate de mediocră) și Montaigne stau bine alături, într-o legătură de spirit traianică și secretă. N. Steinhardt consemnează această enormitate cu o ironie de duhovnic blînd. Un duhovnic care a auzit și-a văzut multe. Iartă, de aceea, multe. Critica (eseistica) este făcută să înțeleagă, nu să distrugă...

Eseistul nu se angajează propriu-zis în judecăți de valoare. Preferă să ia un fapt dintr-o operă literară și să-l comenteze în stilul său : stilul unui om de carte pentru care arta este o formă de cunoaștere și de comunicare în sens etic. Nu este fără însemnătate să spunem că autorul cel mai des citat în articole este Dostoievski, iar ideea ce se repetă este aceea de cunoaștere prin suferință. Iată un paragraf din eseul despre romanul *Fețele tăcerii* : „Lecția romanului lui Augustin Buzura (— și să nu ni se spună că opera de artă nu poate sau nu trebuie să fie izvor de învățături morale : nu trebuie să fie moralizatoare, însă toate cărțile conțin un principiu, o idee, un sistem de coeziune, un cheag care nu e numai strict structural, ci se transmite și în afară sub formă hermeneutică și aforistică —) lecția romanului lui Augustin Buzura confirmă așadar, întru totul, devisa stabilită de Dostoievski : calea cea mai sigură spre cunoaștere o constituie suferința ; suferința este o admirabilă școală a cunoașterii.“

Cunoaștere, suferință, pedagogie, procese existențiale... sînt conceptele unui moralist care vede în artă manifestările umanului și crede în puterea de penetrație a acestei noi religii. Într-un singur caz tolerantul eseist manifestă o anumită intoleranță, singura, poate, pe parcursul unui volum de 400 de pagini. E vorba de *romancierii serioși* și *romancierii neserioși*. Cei serioși scriu la indicativul prezent ori la perfectul compus

și sînt gravi, convingători, respectă personajele și nu fac cu ochiul cititorului. Ceilalți (neserioșii) scriu la modul condițional și își persiflează propria creație. Simpatia lui N. Steinhardt merge spre prima categorie de scriitori, totuși, spirit obiectiv, recunoaște că tendința *romanului neserios* este aproape generală în literaturile contemporane. Este, aici, un semn că romanul va dispărea ?

Îmi place, mărturisesc, încrederea eseistului în puterea artei, însă nu înțeleg pînă la capăt conceptul de *roman neserios*. Să fie vorba, oare, de romanul în care intervine ironia ? Romanul în care lîngă creație există și contestația creației ? Problema este mai complicată și depășește planul moralei (*serios* și *neserios* nu sînt propriu-zis noțiuni estetice ; „neseriosul“ exprimat cu artă devine foarte serios, grav, neliniștitor...). Există, adevărat, o tendință rebelă în romanul contemporan : aceea care pune în discuție, în interiorul romanului, miturile creației, începînd cu cel mai puternic dintre ele : personajul. Însă această contestație n-a reușit să desființeze romanul și nici să-l îndepărteze de public. Romanul s-a întors, între timp, la romanesc după o cură de dezintoxicare epică. Moralistul poate fi liniștit : romanul nu moare, încă nu este pregătit să moară...

Asemenea disocieri au meritul de a stimula spiritul critic și de a-l sili să redefinească noțiunile cu care operează în chip obișnuit. N. Steinhardt le inventează cu ușurință și le părăsește repede, pentru a trece la alte subiecte. Foarte fine observațiile lui despre fantasticul lui Mircea Eliade, deși nu se înțelege prea bine în ce constă deosebirea între fantasticul occidental și cel oriental. Observația că orientul se bizuie pe credința că spiritul poate ieși din contingentă, iar occidentul consideră că și grația face parte din lumea naturală — subtilă în esență — nu este totuși în măsură să lămurească perspectiva și diferențierea stilistică a fantasticului. Fantasticul lui Eliade este, în fond, un vehicul al *miticului* și rolul lui, în literatură, este să deschidă calea inițierii. Un fenomen, indiscutabil, de sincretism, în care intră și un element de fabulos popular.

Delicatețea atitudinii și estetismul moral nu înlătură (și aici este curiozitatea) culoarea expresiei. Însemnările despre Mateiu Caragiale și Fănuș Neagu arată un spirit iubitor de vocabule dîmbovițene. De la „șicneli“, „nădufuri“, „împănoșaii boieri“ și de la craii care „s-au *gore pirguit*“, eseistul evadează spre Hegel și lumea conceptelor. Obișnuita, seducătoare evaziune a eseistilor : „O degradare a vechii ținute ? Giamparalele au ocupat ele locul și au scos vraja visului mozartian din

toată mustăria?“... În studiul despre poezia lui Geo Bogza aplică o retorică neobișnuită, trasă în pseudo-concepte computerizate (ECD, adică : *efect de contrast, prin folosirea declamatoriului sau a derizoriului*; ESCG : *efect silogistic de Concluzii Grave și de Mare Emoționalitate* ; GREX, EP, OȘ, ASBC etc.). Analiza în interiorul acestor spații definite sigletic în chipul arătat înainte este normală și pertinentă. N. Steinhardt, care a osîndit, la apariție, *Poemul invectivă*, îi află acum justificarea estetică în stilul său de excursie livrescă. O nouă formă de ispășire.

Pe moralistul acesta cu fața uscată de sfînt bizantin și barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă : singur, adus puțin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înțelegerii mele. L-ai crede coborît dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfățișează un exeget de texte sacre strecurîndu-se pe lîngă zidurile cetății, într-un ev mediu mistic. Trăiește în ultimii ani retras într-o mînăstire din nordul țării.

VASILE LOVINESCU

Vasile Lovinescu (n. 17 dec. 1905, Fălticeni) e fiul lui Oscar Lovinescu (fratele criticului), absolvent al Facultății de drept. Publică în *Viața literară* (1929), *Viața Românească* (1930), *Vremea*, *Adevărul literar și artistic*, *Credința*, *Familia* etc. mici eseuri pe teme filozofice și ideologice : despre filozofia tibetană, despre Ignatio de Loyola și exercițiile lui spirituale, despre René Guénon etc. A stîrnit oarecare interes articolul despre Arthur Rimbaud (apărut în *Viața Românească*, 1930) unde V. Lovinescu încearcă să dea o interpretare nouă fenomenului spiritual reprezentat de primul poet modern. Din 1936 colaborează la revista franceză *Études traditionnelles*, condusă de René Guénon, cu articole despre caracterul simbolic și metafizic al tradițiilor noastre populare. Se ocupă, în continuare, de *simbologie* cu alte vederi și altă metodă decît Mircea Eliade. A pregătit o lucrare amplă despre simbolurile în opera lui Ion Creangă (parțial consultată de autorul acestui articol), nepublicată încă. Unicul volum publicat de eseist este *Al patrulea hagialic*, cu subtitlul : *Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche* (C.R., 1981). Autorul vrea să reliefeze hermetismul, schema alchimică a *Crailor...* pornind de la ideea că opera lui Mateiu Caragiale ascunde, în fapt, un mit cosmogonic.

Modelul teoretic este simbologul francez René Guénon (*L'Homme et son Devenir selon la Védânta*, *Le Symbolisme de la Croix*, *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, *Le Roi du Monde* etc.), citat la tot pasul în text. Toată critica *mateină* a vorbit de ezoterismul *Crailor...* V. Lovinescu vrea să dovedească mai mult decît atît : *Craii...* este o scriere deliberat hermetică, un *Athamor*, un „vas filozofal“ alchimic în care aflăm toate simbolurile hermetice fundamentale (de la

„crucea cosmică“ la culorile heraldice). Pantazi, Pirgu și Pașadia reprezintă, în această viziune, trei *gune* care reproduc, în fapt, Esența și Substanța, adică (în terminologia din *Védânta* și *Sankhya*) *Purușă* și *Prakriti*. Prin Pantazi acționează albul *Sattwa*, Pașadia exprimă roșul *rajas*, iar Pirgu e posedat de negrul *tauros*, glodul primordial. Cîți *crai* sînt? Trei sau patru? Ei pot fi, după eseist, trei ori patru, aura lor simbolică nu se pierde în nici o împrejurare. Cînd sînt trei sînt negreșit bibliicii crai de la Răsărit, cînd sînt patru — numărul și semnificația lor sînt cosmologice, căci pot simboliza „piatra cubică cu vîrf“, figura pietrei filozofale. Apoi 3+4 dau 7 care semnifică crucea cu șase direcțiuni, plus centrul sau cele șase zile ale creațiunii plus Sabatul ori cele 7 ceruri planetare. Pena Corcodușa este *Văduva*, simbolul masonic : sufletul care năzuiește spre Unirea cu Supremul. E „Doamna înaripată“, agent pythic. Pirgu este maestrul spiritual, iar în numele lui Pașadia se găsește rădăcina lui Pan și dispariția lui este, încă o dată, adînc simbolică. *Curtea-Veche* nu poate fi decît Curtea Primordială, Cetatea Divină, Brahma-Pura, iar rătăcirile destrăbălaților Crai sînt rătăcirile spiritului în Labirint. Drumul lor prin circiumile bucureștene este, în acest caz, un drum inițiativ. Arnotenii capătă, în această analogie între microcosmos și macrocosmos, o valoare de mai multe ori hermetică. Rămîne de explicat taina unei repetiții : litera P (Pașadia, Pantazi, Pirgu, Pena, Proțăpeasca, Poponel...). Simbologul dă justificări multiple, bazîndu-se pe „ilmulhuruf“, știința literelor. P este, întîi, inițiala lui *purușă* și *prakriti* în cele trei *gune*, ca *puteri*, *potențe*. P este apoi inițiala unui cuvînt rușinos care exprimă de asemenea puterea. P este, sigur, schema unui paloș și a unei chei, obiecte, iarăși, simbolice, în științele oculte. Dar, mai zice V. Lovinescu, cu P începe Brahma Putra, cetatea divină. Încrucișai, cei patru P formează figura *swastika clavigeră*, cu semnificații foarte vechi. În sfîrșit, litera P nu există în fapt, P este în realitate, crede simbologul, un B amputat care, dacă acceptăm interpretarea sufită, are valoarea 2 și este numărul Cosmosului. Suprapunerea a două B-uri dă *Crucea*...

Unele explicații ajung departe și par cititorului, obișnuit cu altfel de interpretări, cam fanteziste. Autorul are însă prevederea să declare în mai multe rînduri că lectura lui este una posibilă, nu absolută. Adevărul este că lectura simbolică vine

În întâmpinarea unei curiozități a cititorului, provocată de critica tradițională care s-a mărginit să vorbească mereu de stratul ezoteric al *Crailor de Curtea-Veche*, dar n-a explicat niciodată în ce constă el. Unele ipoteze sînt verosimile prin coerența lor interioară (Curtea-Veche ca o Cetate Primordială sub masca unei „cetăți a Sminteli”, simbolistica multiplă a Crailor...) și deschid o cale de analiză ce duce spre subsolurile textului **matein**.

LIVIUȘ CIOCĂRLIE

Liviuș Ciocărlie (n. 1935), profesor de literatură franceză la Universitatea din Timișoara, a publicat întâi o carte de poetică, nu foarte ortodoxă (*Realism și devenire poetică*, 1974), și a evoluat apoi spre eseistica literară, spre a ajunge, probabil, la roman. N-ar fi un caz izolat. Sollers, Ricardou publică în chip curent cărți de ficțiune, iar semiologul italian Umberto Eco este autorul unui roman istoric, polițist și metafizic (*Numele trandafirului*) care a devenit un super-best-seller mondial. *Realism și devenire poetică* nu-i un studiu de metodologie și nici nu aplică o unică metodă de analiză. Simpatiile autorului merg spre semiotică și tematismul lui Richard și Genette, dar simpatiile, preferințele sînt trase mereu într-un cîmp de aproximații. Liviuș Ciocărlie n-are deloc complexul autorității pe care îl au, pînă la exasperare, teoreticienii textului. E, dimpotrivă, circumspect, concesiv, gata să accepte dovada contrarie. Pe prima pagină a cărții citim această frază împăciuitoare : „Dacă, așadar, mă pregătesc să enunț cîteva păreri privitoare la literaritatea clasicismului și nu doar la modernitatea lui, am totuși conștiința oarecum împăcată deoarece știu dinainte că nu voi rămîne nesancționat“... *Dacă, oarecum și, din alte texte, nu vreau să afirm că, cred că se poate observa, în ce mă privește încerc să argumentez nu sînt cuvinte pentru un terorist al literaturii. Nici atitudinea îngăduitoare, relativistă care se vede în demonstrație. „Poate că ultima afirmație e mai greu de admis [...] îmi voi îngădui să procedez mai analitic decît pînă acum“*, zice autorul după ce a avansat un punct de vedere mai ferm.

În acest stil al aproximației, stil care exclude din capul locului trufia și prezumția, sînt scrise studiile foarte serioase, cu multe sugestii originale, despre clasicism, Balzac, Flaubert, Proust, Sartre, *noul roman și noul nou roman...* Tema lor este *devenirea poetică* în realismul din secolul trecut și în opera unor

scriitori din secolul al XX-lea. Relația dintre *realism* și *devenire poetică* este definită în studiul despre Balzac în chipul următor : „prin poeticizare — într-o anumită accepțiune a cuvîntului — literatura devine mai realistă și, în al doilea rînd, [...] pentru că ceea ce s-a petrecut istoric n-a fost o evoluție simplă dinspre realism în sens restrîns către realism în sens cuprinzător, ci o coexistență tensionată a lor în fiecare moment“... Noțiunea de *devenire* rămîne, orice accepție i-am da, suspectă pentru un poetician deoarece ea indică o evoluție, o diacronie și, pentru cine o cercetează, o viziune istorică. E ceea ce exclude, de la început, știința textului. Acceptînd-o, Livius Ciocărlie s-a și situat printre eretici. Eretică este și tendința de a da o judecată estetică despre texte, cum se întîmplă des lui Livius Ciocărlie. Iată-l apreciînd, la capătul studiului despre literaritatea clasicismului, teatrul lui Racine în termenii obișnuiți ai criticii : „Oricum l-am privi, teatrul lui Racine se înfățișează cu o aparență calmă și echilibrată, expusă de fapt unei presiuni interne devastatoare. Sub calmul ordinii clasice respectate, violența raporturilor umane ; sub limbajul epurat — puterea poetică. Adevărul lui Racine nu e nici în echilibru, nici în pulsivitatea care-l amenință : adevărul e în tensiunea contradicției lor nerezolvate, nedisjunctive. Clasicismul racinian nu poate fi trecut cu vederea, dar el e pus în valoare de marea forță de dezordine căreia îi rezistă fără ca totuși s-o poată înăbuși.

Și, apoi, evaziunile din textul literar, referințele la pictură (Tobey), compararea lui Balzac cu Stendhal, a lui Flaubert cu Stendhal, a modernilor cu clasicii... arată curiozități de eseist deprins cu procedeele obișnuite ale interpretării. Cultura critică modernă a lui Livius Ciocărlie este, totuși, indiscutabilă și chiar spiritul său este deschis spre noile metode de analiză. Le aplică cu prudență și se desprinde mereu de ele. Modelul Barthes, marele ghibelin printre guelfii semioticii, îi stă și lui în față. Scrie despre echivocul devenirii la Proust și, deodată, părăsește demonstrația pentru a vorbi de cele trei soluții epice ale secolului nostru. Examinează, într-un studiu mai abstract, devenirea textuală a poeziei, cu referiri ample la grupul *Tel Quel*, dar vedem că spiritul critic se plimbă într-un spațiu liric vast, sare de la La Fontaine la Mallarmé și de aici la letriști, citează, în fine, pe Jean Cohen, dar și pe vechiul Jacques Rivière. Adevărata noutate (modernitate) se vede în modul în care poeticianul gîndește și citește textele vechi și noi. Interpre-

tările date lui Flaubert și Proust sînt foarte fine, studiul despre noul și noul nou roman este lucid, exact, cu observații pe care criticul le face prima oară, acela despre *Tel Quel* — *teorie și practică textuală* arată o adeziune intelectuală în care stă mereu treaz, interogativ, spiritul critic. Studiul din urmă reprezintă, într-un anumit sens, o introducere teoretică la *Negru și alb*, a doua carte a lui Livius Ciocârlie. Lipsește, aici și în studiile ulterioare, punctul de vedere îngust partizan, este evitată pe cît posibil terminologia rebarbativă, aceea de care abuzează spiritele de curînd convertite. Asta dovedește că Livius Ciocârlie n-a renunțat la gîndul de a fi critic și de a căuta în operă și altceva decît o metaforă textuală. Nu i s-ar putea reproșa decît limbajul, uneori, stufos, grija de a pune în frază prea multe propoziții care desfac ideea într-un număr mare de nuanțe și nuanțează, apoi, nuanțele dinainte.

Negru și alb (1979) urmărește, iarăși, o *devenire*, o *trecere*, aceea de la simbolul romantic la textul modern. Unele procedee de expertiză trimit la experiențele grupului *Tel Quel*, altele trag un fir din tematismul lui Gérard Genette. Chiar ideea de trecere, de subminare a simbolului romantic în profitul *metaforei textuale*, implică ideea de evoluție a formelor, acceptabilă, după Genette, ca obiect de studiu pentru noua critică.

Livius Ciocârlie nu vrea, totuși, să reconstituie istoria unui procedeu literar și nici pe aceea a unei metafore—concept. Proiectul lui este mai puțin ambițios, dar mai solid. Vrea să descopere într-un șir de opere literare modul în care apar de timpuriu în universul imaginar al romantismului (Jean Jacques Rousseau) preocupări, obsesii de tip textual, unele conștiente altele involuntare. Mai exact, el determină, printr-o analiză condusă, în genere, cu finețe, felul în care simbolului romantic i se substituie ceea ce semioticienii de felul lui Ricardou numesc *metafora structurală*. Livius Ciocârlie folosește pentru aceeași noțiune denumirea de *metaforă textuală*, mai rar pe aceea de *procesualitate textuală*. Unul (simbolul) are o structură metafizică, celălalt (textul în gîndirea artistică modernă) își află resursele generatoare în propria-i materialitate. În cel dintîi există totdeauna un *Altul* (după formula lui Valéry), adică un al doilea plan care concurează (și periclitează) identitatea lui *Același*.

Textul modern are alte determinante și cea mai importantă, după Livius Ciocârlie (și după alți teoreticieni ai problemei), ar fi continua metamorfoză, capacitatea de a se reproduce și de a se medita în sine și prin sine, fără ecouri, deschideri în *alt* plan.

Putem zice, atunci, că metafora textuală este productivă și repliantă, fiind mereu *Aceeași*, pe cînd simbolul (metafora) romantică este proiectivă, vizînd totdeauna un *dincolo*, un *altceva*. Asta pentru a aproxima un sens, o direcție a imaginărilor modern greu de precizat altfel.

Mai simplu spus, Livius Ciocârlie vrea să determine în ce măsură creatorul romantic meditează asupra literaturii și la ce punct meditația se apropie de concepția și practica modernă a textului. El recitește, în acest sens, un șir de opere celebre (*Ulciorul de aur*, *Elixirul diavolului*, *O pogorîre în Maelström*, *Litera stacojie*, *Moby Dick*, *Corabia beată*, *Cîntecele lui Maldoror* etc.) și depistează acele pasaje care pot sugera o mișcare de tip textual. Vinătoarea din cartea lui Melville ar da o sugestie în acest sens. *O pogorîre în Maelström* este o coborîre în virtejurile textului. Rătăcirile pe mare a *Corăbiei bete* duc gîndul la rătăcirile spiritului creator pe valurile limbajului. Marea, pădurea, păianjenul, castelul (cu labirintul de încăperi), zborul păsărilor, travestiurile, pelerinul, șarpele, drumul cotit și drumul rectiliniu, desenele inextricabile sînt elemente de tip textual și, din analiza lor, Livius Ciocârlie scoate o semnificație în sensul teoriei formulate la început. Barthes zicea că o interpretare de text trebuie să fie nu adevărată (pentru că adevărul nu există în critică), ci verosimilă în raport cu premisele sale. Eseurile din *Negru și alb* propun un număr de ipoteze de lectură și se străduiesc să le justifice prin analize adecvate. Coerente și inspirate sub raport critic sînt interpretările în marginea textelor lui E.T.A. Hoffmann, Poe, Melville, Rimbaud, mai puțin, curios, aceea privitoare la Baudelaire, calul de bătaie al tuturor, critici pozitiviști și semioticieni. Lectura textuală propusă de Livius Ciocârlie este, în cazurile citate, dar și în altele (Kafka, Mallarmé, Macedonski) substanțială și, îndrăznesc să zic, agreabilă pentru că nu blochează fantezia critică într-un cod greu accesibil. Criticul face o demonstrație strînsă, dar, printre rînduri, lasă să se înțeleagă că lectura sa nu-i singura posibilă. Dispare, atunci, acea impresie de înfumurare și sărăcie intelectuală pe care ne-o lasă alte inițiative în acest sens. Discuțind despre *noul roman* care vrea să elimine din text simbolul și, în genere, procedeele tradiționale ale epicii, lăsînd spațiu liber metaforei productive, Livius Ciocârlie nu-și ascunde scepticismul față de viitorul acestei literaturi. Convingerea lui este că într-o veritabilă literatură modernă continuă să existe un „nivel de adîncime“, o semnificație care trece dincolo de problematica textuală.

Acum, dacă judecăm fondul problemei, putem constata că interpretările date de critic pot fi puse la rîndul lor în discuție. Metoda ascunde o oarecare labilitate pentru că este relativ ușor să răsucești înțelesul unui simbol literar și, acolo unde critica tradițională a văzut o căutare de Dumnezeu sau o aspirație de ordin moral, să citești și să dovedești, acum, că este vorba de o febrilitate de tip textual, de o metaforă a scrisului (a *negru-lui pe alb*). Orice interpretare este relativă, discutabilă cînd operăm cu niște *semne* atît de ambigue. Aceleași elemente epice analizate de Livius Ciocârlie (balena și următorul ei din *Moby Dick*, vîrtejul din *O pogorîre în Maelström*, straturile geologice din *Minele din Falun*, labirintul de coridoare din *Procesul*) au fost speculate de către alții în sensul criticii psihanalitice. Lupta eroului cu valurile sau rătăcirea într-o pădure obscură nu sînt, pentru aceștia din urmă, decît verigi dintr-o largă rețea de complexe. Cît de verosimile și cît de profunde sînt aceste lecturi ? Asta depinde mai puțin de metodă. Profunzimea, verosimilitatea interpretării depind de cel care folosește metoda, căci nu este totul a pune o grilă în fața textului și a vedea prin ea semnele trebuitoare demonstrației. Critica este ea însăși un discurs, ceea ce va să zică o organizare interioară, o mișcare textuală. *Discursul* lui Livius Ciocârlie merge pe firul unei idei și se deschide, în chip natural, spre un anumit nivel al operei. El reperează faptele și stabilește o ierarhie a semnificațiilor, avînd grijă să fixeze în prealabil cîteva puncte de reper teoretice. Lucru rar, Livius Ciocârlie nu ocolește pe colegii săi, criticii români contemporani. I-am putea chiar reproșa o prea mare amabilitate, dar, oricum, acest spirit democratic în critica literară trebuie salutat.

Autorul dă și un număr de interpretări privitoare la literatura română. În afară de studiul despre Macedonski, citat înainte, mai este de luat în seamă acela despre proza lui Voiculescu. *Pescarul Amin* și *Loștrița* pot fi citite, cu adevărat, așa cum propune criticul. Pot fi citite și altfel (operație care s-a făcut), însă Livius Ciocârlie introduce un punct de vedere nou de care trebuie să ținem seamă. Exemplele din Creangă sînt mai puțin convingătoare, ca și acelea din *Luceafărul* eminescian. Autorul interpretează întrupările succesive ale lui Hyperion ca întrupări, metamorfoze textuale. Ipoteza, fără a fi absurdă, nu este suficient susținută din punct de vedere critic.

Negru și alb este o carte admirabilă de critică cu adevărat nouă, modernă pentru că ne propune nu o interpretare comună sub o terminologie nouă, ci o perspectivă de adîncime asupra

textului literar. De asemenea cărți critica românească are mare nevoie.

Ce se observă întâi în *Mari corespondențe* (1981) este plăcerea lui Livius Ciocârlie de a nara ideile, sentimentul de jubilație în analiză. O deplasare importantă spre critică s-a produs și un prim semn este plăcerea de a citi un text, plăcere pe care Barthes a exprimat-o într-o carte seducătoare. Textul (pretextul) este în cazul lui Livius Ciocârlie neliterar (corespondența scriitorilor), iar demonstrația pe care vrea s-o facă poeticianul (sau criticul) este aceea că textul poate căpăta printr-o lectură adecvată valoare literară. Sint citite în acest sens șase volume de corespondență franceză și scrisorile (parțiale) a șase critici români, dintre care numai unul pare a fi preocupat de efectul literar al corespondenței sale. Pentru ceilalți (Pompiliu Constantinescu, Gherea, Lovinescu, G. Călinescu...) scrisorile au o valoare strict funcțională. Literaritatea lor este indiscutabilă, dovedește criticul, e suficient să le schimbi destinatarul („să nimerească în alte mâini decât cele căutate“) pentru a căpăta semnificație literară. Aceste mâini străine nu pot fi decât mâinile unui lector care primește textul cu un „dezinteres pasional“, cum bine zice tot Livius Ciocârlie. Asta vrea să spună că citim o scrisoare nu numai ca să ne informăm despre cel care o trimite sau despre cel care o primește, o citim pentru ea însăși, ca orice text literar.

Corespondența cea mai pasionantă, din zona franceză, este aceea dintre Roger Martin du Gard și André Gide. Nu ignor studiul substanțial despre Flaubert (*În răspărul operei*), însă despre geniul epistolar al normandului știam deja multe lucruri. Despre acela al autorului *Familiei Thibault* aproape nimic. Încep să citesc *Romanul unui eșec* cu oarecare neîncredere. Ce poate să-mi spună greoiul, seriosul, prea seriosul prozator? Livius Ciocârlie are talentul de a scrie în marginea corespondenței o mică narațiune seducătoare în centrul căreia se află un spirit încăpăținat și tragic. Omul ce pare, în cărțile lui, atât de cum-pătat și de hotărît să ducă lucrurile la capăt este în realitate un mare neliniștit. Realistul cade ca lovit de trăsnet la picioarele unei idei, adună date, trece datele în fișe, le clasează, le reclasează, făcînd totul cu obstinație și suferință. E mereu supărat și indecis, nimic nu-i priește și, la drept vorbind, este un suflet mai disperat decât prietenul său, Gide, care duce, se știe, o viață dramatică. După încercarea de a ieși din această stare, R.M.G., zice comentatorul său, „se întoarce în ograda lui bosumflat ca un câine care ar fi vrut să înhațe un ou din vecini și s-ar fi fript cu unul anume încălzit“...

Realistul bosumflat „naște flaubertian“, adică în mari dureri, scrie ani în șir (decenii) la un roman care nu se articulează, este epuizat, disperat, apoi renaște în el speranța. Uzina pe care a creat-o dă semne că funcționează, dar totul este o părere... R.M.G. moare, realmente, cu capul pe masa de scris și, din schițele rămase, se poate deduce că romanul *Colonelul Maumort* ar fi revoluționat arta epică franceză. Novatorul din el se trezise prea tirziu. Eșecul unei cărți, eșecul unei vieți. „Un grav eșec, deci, viața lui R.M.G., pînă la marginea grotescului uneori, însă nu — cum greșit s-ar înțelege, notează Livius Ciocârlie, eșecul cuiva care ar fi năzuit prea sus, dincolo de puterile lui. [...] Scriitorul a fost, cred, pe punctul să creeze un roman modern care, realizat, ar fi dat, alături de cele ale lui Proust și Céline, o dimensiune majoră prozei franceze a acestui veac și ar fi însemnat transformarea fertilă a romanului realist.“

Livius Ciocârlie descoperă în actul de a scrie un mod de a fi și de a privi lumea de afară. Îmi place această străpungere a conceptelor, stimez decizia criticului de a depăși teoria criticii. Livius Ciocârlie știe să pună în pagină ideile, din scrisori el scoate amănunte care colorează nu numai *ființa gramaticală*, dar și omul care elaborează, ca Flaubert, o vastă gramatică epică. Portretul lui Flaubert este construit pe oroarea de existență a scriitorului și pe voința lui de a scrie pentru a scăpa de plictiseală. Sartre crede că esențială la Flaubert este nevroza. Criticul român e de părere că esențială este plictiseala lui Flaubert. Corespondența aduce, în acest sens, dovezi uluitoare. Totul indică o mare inerție a spiritului, o silă imensă de artă și, în egală măsură, de existență, un dispreț pe care nu știm cum să-l traducem față de destinul comun. Flaubert scrie această propoziție scandalosă : „îmi pasă mai mult de un vers decît de un om“. Propoziția pare o replică la Rousseau care într-o scrisoare către marchiza de Verdelin spusese că „sîngele unui singur om este mai de preț decît libertatea întregului gen uman“... Însă cum se naște din această plictiseală o mare literatură și din disprețul față de individ o tipologie umană memorabilă, iată miracolul pe care criticul vrea să-l surprindă în corespondența lui Flaubert. Și reușește în bună parte. Studiul este profund, scris cu mare vervă.

Cînd tonul devine intim (și devine, prin forța lucrurilor, căci autorul intră în intimitatea vieții unui creator !), criticul se sperie, se rușinează, dă înapoi, se întreabă dacă n-a mers prea departe, dacă îi este îngăduit să forțeze secretul unei exis-

tențe : „problema este de a ști dacă i se poate îngădui cuiva [...] să evoce pe un ton familiar, lipsit de venerație, mari figuri din trecut...“. Răspunsul e afirmativ, dar o nuanță dubitativă persistă : se îngăduie, dar criticul să nu fie părăsit în analiză de simțul decenței...

Modestia criticului dă roade, *Mari corespondențe* dezvăluie multe intimități, analiza nu evită judecățile de valoare de o mare severitate uneori (cazul studiului despre corespondența lui Pompiliu Constantinescu). Prin aceasta, Livius Ciocârlie se îndepărtează de *critica textuală* și bine face, pentru că scopul unei metode nu este să se illustreze la infinit pe sine, ci să ajute criticului să meargă mai adânc în analiza operei. Livius Ciocârlie vine însă în critică știind ceea ce un critic modern trebuie să știe : un mod de a gândi relația dintre operă și creator în termenii *noii critici*. Ajungând la acest punct, să spun că *Mari corespondențe* sugerează, involuntar, o idee pe care *noua critică* o respinge de regulă : legătura dintre omul care scrie și omul care trăiește. Corespondența este un câmp de interferență între cele două ființe și, citind cartea lui Livius Ciocârlie, îmi dau seama cât de inoperantă este critica biografică și cât de neconvingătoare este, în același timp, teoria care vede în creator o simplă și impersonală mașină de scris.

În ce privește corespondența criticilor români, comentariile cele mai substanțiale sînt în cartea lui Livius Ciocârlie la Maiorescu și G. Călinescu. Mă întreb însă de ce autorul s-a oprit la corespondența de tinerețe a lui Pompiliu Constantinescu, irelevantă sub toate aspectele. Scrisorile defavorizează pe elevul lui Lovinescu, ele nu spun nimic despre priceperea și onestitatea lui profesională. Nici acelea ale lui Gherea nu aduc lumini noi despre drama criticului care scrie într-o limbă pe care o învață la maturitate cu mari dificultăți. Aș fi ales alte exemple, pe Paul Zarifopol, de pildă, moralist strălucit în corespondența cu I. L. Caragiale. Scrisorile criticilor nu sînt în genere, vorba lui Livius Ciocârlie, „prepuelnice“ (un cuvînt care-i place, îl folosește de trei ori în carte). Doar Maiorescu și G. Călinescu au o viață intimă mai agitată și aduc în corespondență culoarea unei mari neliniști a spiritului.

Se conturează în *Mari corespondențe* o mică dramă a criticului venit din teoria criticii : cât de departe poate pătrunde analistul în intimitatea unui text care n-are o destinație publică și cât de intim poate fi tonul ca atare al analizei ?! Este tema, aș zice, ascunsă a cărții lui Livius Ciocârlie, unicul său complex. Cînd vorbește de G. Călinescu, spaima lui de a fi prea aproape

de text reapare și atunci introduce în analiză un mic *discurs* care spune mai mult decât vrea să spună. Exprimă bucuria și ezitarea spiritului critic de a primi existența *transcrisă* sau mai bine zis de a asuma o viață care devine sub ochii lui literatură (un *eu intim, social* ce se transformă într-un *eu profund, creator*). Mai este ceva : *Mari corespondențe* pare a exprima opțiunea poeticianului pentru un *romanesc al ideilor*.

Livius Ciocârlie și-a adunat într-un volum (*Eseuri critice*, 1983) studiile și articolele scrise și publicate între timp în revistele literare. Unele dintre ele au un caracter ocazional, cele mai multe sînt însă serioase, aplicate și indică un mod personal de a citi cărțile. Criticul avansează mai multe posibilități de lectură (studiul despre Agârbiceanu), apoi le elimină încet și documentat, fără emfază. Citează pe criticii de autoritate, dar se desparte politicos de ei, căutînd un drum propriu de acces spre operă. Este sugerată astfel ezitarea criticului în fața operei și este refăcut, într-o oarecare măsură, procesul însuși al criticii care își încearcă instrumentele. Criticul obișnuit, obligat să se exprime în fiecare săptămînă despre cărți, trece de regulă sub tăcere astfel de ezități. El alege calea spre inima operei înainte de a se apuca să scrie. Livius Ciocârlie introduce însă momentul deliberativ în discursul critic și face din propria scriitură obiect de reflecție critică.

Uneori, modestia, ezitarea capătă forme dramatice. Eseistul trebuie să scrie un articol despre o carte de interviuri și nu poate. Cuvintele nu se leagă, gîndul o ia razna, totul indică un refuz al ființei. Livius Ciocârlie decide, atunci, că acesta este (va fi) ultimul eseu. Nu se simte stimulat (cum știm că spune Valéry) de praguri, nu se îndîrjește împotriva limbajului rebel. Nu se simte, dar, ce curios, eseistul nu ezită să reproducă propozițiile care nu se leagă între ele (dar se leagă, se va vedea numaidecît cît de coerent este discursul neputinței de a scrie!), așa încît articolul debutează cu o mică și foarte sugestivă confesiune despre dificultatea de a începe. La urmă, după ce citim confesiunea și articolul (care nu prea-i reușește, într-adevăr), ne dăm seama că Livius Ciocârlie ne-a tras puțin pe sfoară. El ne-a dat o probă despre felul în care discursul critic valorifică eșecul, despre *scriitura* ce încorporează ezitățile scriiturii : „Încerc să încep acest ultim eseu, ultimul în intenția mea chiar într-un sens mai larg. Aș vrea să fie ultimul, experiența s-a încheiat, îmi știu acum măsura, ce ar urma de aici încolo mi s-ar părea anost. Încerc să-l încep, l-am pregătit de mult, ce

vreau să aflu mă interesează dar, ca în alte privințe, nu sînt în stare să închei. Scriu un cuvînt, două, fraza nu se leagă și îmi dau seama că mai repede aș putea să scriu jurnalul unui eseu ratat. Totuși, nu renunț, mă silesc să fiu serios, să mă iau încă o dată în serios, în credința incertă că merită să mă scol dimineața devreme și, încă somnoros, să scriu despre cărți [...] Aici mă opresc. Nu merge, gîndul mi-e aiurea ; și totuși, lucru curios, nici să abandonez, cum încerc săptămîni la rînd, nu reușesc. În cele din urmă înțeleg că am pornit greșit.“

E o frumoasă îngăduință și o strategică modestie în demersul critic al eseistului obligat să intre, acum, în zona fierbinte a actualității literare. S-au înmulțit, parcă (dacă nu cumva erau mai vechi) semnele de îndoială în text. Cînd se decide să propună o noțiune (*noul roman tradițional*), face acest lucru „cu oarecare spaimă“. Citește o scrisoare a lui Radu Petrescu și mărturisește, jenat, că „a trebuit să mă recunosc în criticul vizat“... Modest, rușinat de a se vedea pus sub reflector, criticul nu se uită, cu toate acestea, pe sine în analiză. Este o discretă implicare a comentatorului în existența operei. Analizînd proza lui Sorin Titel, într-un excelent studiu (cel mai amplu din carte), Livius Ciocărlie introduce, după modelul, poate, al lui Eugen Ionescu din *Nu*, dar și al lui Barthes din *Discursul îndrăgostit* și *Camera luminoasă*, o pagină de confesiune. Singura concesie pe care o face este să evite persona întii singular, să vorbească, altfel zis, de sine ca de *el* și să transforme confesiunea într-o descripție :

„Bănățean el însuși, autorul acestor rînduri a trăit, copil, cîteva vacanțe într-un Caransebeș fabulos. Ieșind pe poarta casei, întărită ca o cetate, i se deschideau în toate părțile drumuri către aventură. Spre stînga se putea merge multă vreme, în soarele galben de amiază, printre vînzători de brînză, cătane, ciini de pripas, trăsuri, în brațe cu un aluat de piine, către o brutărie îndepărtată, la copt. Sau se făcea duminică după amiază, cazărmi austriece severe, plimbări nesfirșite de-a lungul lor, cu două fetețe de mîna, volănașele, panglicile lor albastre, mătușile și unchii la trei pași în urmă, eșarfa de mătase, uniforma de gală, sabia pe caldarîm, plictiseala în oase, ca un somn. La dreapta, în altă zi, se deschidea bulevardul spre fluviu, prăvălia adîncă, umbrită, cu găleți, cuie, coase, birtul din față, tălpile desculțe pe asfaltul încins, o cizmă de metal deasupra capului, talgerul de frizer, vilele, brazii, „Dr. Söröny, de la 3 la 5“ și podul, arcul lui imens, apele bătînd în stîlpi, insula, undeva peste fluviu grădini. Astăzi, mai toate sînt la

locul lor, însă s-au stafidit, brutăria fusese la doi pași, după colț, bulevardul e o stradă de cincizeci de metri, fluviul se varsă în Timiș, grădinile sînt mici.“

Ceva din stilul croșetat al prozei lui Sorin Titel trece și în textul critic digresiv, discret liric, pierdut în leneșe contemplații. Dar nu pînă la sfîrșitul eseului. Criticul se trezește brusc la realitate, redevine didactic și sfîtos, aduce probe suplimentare, alarmat că punctul său de vedere nu este înțeles. De teamă să nu fie nedrept, se repliază, se scuză, introduce o nouă nuanță lămuritoare. Lucrurile vin spre Liviu Ciocărlie incerte, aproximative, iar el le primește cu îngăduință și îndoială. Îndoială față de puterile criticii de a lămuri ceea ce, în fond, nici nu poate și nici nu trebuie lămurit pînă la capăt (opera de artă). Articolul despre *Critica teoriei și teoria criticii* începe cu această propoziție sfioasă, minimalizantă : „Observațiile de mai jos ar putea fi intitulate Amintirile incerte și inconfortabile ale unui trecător prin teoria textului literar“... *Amintirile incerte, trecător prin teoria textului...* indică o relativizare, o nesiguranță programatică, întărite ulterior de alte serii de îndoieli, justificări. Pe la mijlocul articolului citat, Livius Ciocărlie se mai oprește o dată din demonstrație și precizează : „N-aș vrea, din spirit polemic, sau autocritic, să exagerez“, iar cîteva propoziții mai departe : „ca să rezum, s-ar putea spune că în epoca noastră...“.

Elocvent pentru demersul critic al lui Livius Ciocărlie și chiar pentru felul său de a fi mi se pare micul eseu despre Barthes, cu un titlu așa de sugestiv : *Puterea împotrivrării sau utopia neputerii...* Un articol aproape elegiac, scris la moartea marelui semiotician, și în el este vorba de faptul că pentru Barthes literatura este „mirajul unui cerc vicios“ și că în proiectul lui surizător este o blîndețe, iar în suris o tristețe. Citindu-l pe Livius Ciocărlie, îmi dau seama că el nu este departe de acest proiect. Și el își părăsește domeniile cucerite (teoria pentru critică și critica — după anumite semne — pentru roman), nici lui nu-i place orgoliul de a intimidă de care abuzează inteligența de la *Tel Quel...* Există o blîndețe, cu adevărat, în scrisul (proiectul spiritual) al profesorului de la Timișoara, o blîndețe și un suris, o cordialitate și, aș zice, un sistem de precauții.

Precauții exagerate și, din fericire, niciodată respectate, căci criticul spune pînă la urmă ce are de spus. Opiniile lui sînt, în genere, verosimile, numai rareori sînt componente (*Poetul și*

tovarășul de drum, Helios și Thanatos). Exceptionale sînt eseurile despre *Starea de creație în Moromeții*, *Funcția polemică a narațiunii* (unde vorbește de romanele lui Radu Petrescu) și acela, probabil mai vechi, despre *Măștile romantice ale dorinței*. Motive de a regreta — dacă eseistul va trece, cumva, de la vorbe la fapte — retragerea din critica literară a acestui spirit învățat și delicat, fascinat și înspăimîntat, ca și modelul său, de cercul vicios al literaturii. Livius Ciocărlie n-are, poate, suflet de critic, dar are un condei fin și o gîndire hrănită de marea cultură.

OV. S. CROHMĂLNICEANU

Cine vrea să-și facă o idee despre evoluția criticii române între 1950—1960 și despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele și a supraviețuit schimbărilor de direcție, „clarificărilor“, analizelor, criticilor și autocriticilor ce se țin lanț. A fost în repetate rînduri atacat pentru cosmopolitism și alte deviații ideologice, a atacat la rîndul lui revizionismul în literatura și în critica literară. Spirit angajat, ascuțit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă și proza acefală, artificială din epocă și a reușit în unele cazuri. A suportat consecințele și a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt.

Întîia lui carte notabilă, și azi valabilă în limitele unei lecturi superior sociologice, este *Tudor Arghezi* (1960). Pînă atunci a publicat două volume de articole (*Cronici și articole*, 1953 ; *Cronici literare*, 1957), un studiu despre Liviu Rebreanu (1954) și o broșură de ideologie literară (*Pentru realismul socialist*, 1960), provocată de circumstanțe și scrisă în spiritul lor. În deceniul al VII-lea, Ov. S. Crohmălniceanu a continuat să joace un rol de prim ordin în procesul de valorificare a moștenirii literare, publicînd în 1963 un curs universitar despre literatura română între cele două războaie mondiale, reluat, apoi, cu altă viziune într-o operă critică vastă. A făcut, în acest timp, cronică literară cu intermitență, primind favorabil pe cîțiva dintre debutanții din anii '60. Accentul cade însă pe istoria literară unde Ov. S. Crohmălniceanu aduce un spirit critic acut și o metodă de interpretare bazată, în esență, pe estetica lui Lukács și antropologia lui Lucien Goldmann, deschisă, în ultima vreme, spre psihocritică și critica de identificare în sensul lui Georges Poulet.

Personalitatea criticului este complexă și metamorfozele spiritului său trebuie să fie judecate în funcție de epoca în care el s-a format și s-a manifestat. Nu-i deloc ușor să fii critic literar într-un timp în care A. Toma este primit la Academia Română, iar T. Arghezi și Lucian Blaga sînt siliți la tăcere. Sau să faci istorie literară într-o literatură din care lipsesc T. Maiorescu, Goga, E. Lovinescu, Arghezi, Bacovia, Barbu, Pillat, Blaga, N. Iorga, Hortensia Papadat-Bengescu și atîția alți scriitori importanți recuperați de-abia în deceniile următoare...

Ov. S. Crohmălniceanu a arătat, chiar în aceste împrejurări, mai multă luciditate decît alții și, cînd îi citim primele cărți, vedem cu tristețe în ce vane discuții (vane azi, primejdioase ieri) se cheltuie spiritul critic tînăr. Criticul are altă formație intelectuală decît cea obișnuită. N-a fost, de la început, un om de litere și n-a urmat o carieră filologică. A fost pasionat de matematică și s-a orientat spre Politehnică, devenind inginer constructor. S-a născut (16 august 1921) și a copilărit la Galați, „cumplitul oraș de negustori“ al lui Barbu Nemțeanu. Criticul își amintește însă cu plăcere de urbea cu ritmurile timpului încetinite, favorabile lecturii. „Existau după-amiezi nesfîrșite, cînd puteai citi pînă te apuca amețeala, iar seara să ieși cu cite un prieten la plimbare și să vorbești ore-n șir despre poezie. Trăiam într-un spațiu care permitea, ba chiar încuraja practicarea viciului nepedepsit al lecturii...“* — mărturisește el. A urmat liceul „Vasile Alecsandri“ la care predase Anton Holban și a avut ca profesori pe aproape toți cei descriși în *Parada dascălilor*. Profesor de română este Iosif Gherincea, traducător din Kant și autor al unui roman istoric despre Maria de Mangop, soția lui Ștefan cel Mare silită să se călugărească (*Măria Sa Doamna*). Profesorul citește într-o zi în clasă un capitol din cartea lui Ferenc Molnar *Băieții de pe strada Pal* și cere elevilor să scrie capitolul următor. Viitorul critic se pune serios pe treabă și compune un text care îi aduce prima recunoaștere a talentului. E lăudat în fața clasei și i se prevede o carieră frumoasă. Nu scrie, totuși, beletristică decît sub formă de parodii. E pasionat de desen (e mereu premiant la această materie și face și azi colaje pe care le trimite prietenilor) și de cuvinte încruciate pe care le consideră, dar asta mai tîrziu, metafore ermetice. Colaborează la *Rebus magazin* și cîștigă titlul de „Sfinx“. Publică aici și pastișe în versuri. Citește mult și în biblioteca „V. A. Urechia“ din localul liceului descoperă

* Cf. Dorin Tudoran : *Nostalgii intacte* (1982) ; alte informații de ordin biografic mi-au fost comunicate printr-o scrisoare de autor.

Aventurile doctorului Faustroll de Jarry, luînd astfel contact foarte tînăr cu principiile patafizice. Tot aici află *Primul manifest suprarealist* al lui Breton. Îi plac enorm cărțile și ca obiecte estetice. Bunicul său fusese colporteur de cărți. Tatăl, care face drumuri dese la București, îi procură romanele lui Sadoveanu, C. Stere Gib Mihăescu, Mircea Eliade, Cezar Petrescu... Citește și romane polițiste (*Les aventures de Raffles* a fost prima carte) și nu se va dezlipi de aici înainte de ele. Are o colecție aproape completă din Agatha Christie și, prin literatura polițistă, îl descoperă pe J. K. Chesterton, autor favorit. Intră pe sub pielea anticarului Moș Bercu și de la el procură colecția pe doisprezece ani din *La Nouvelle Revue Française* și colecția faimoasei publicații *Commerce* scoasă de Valéry Larbaud. Citește pe Max Jacob și copiază în întregime pe Rimbaud, Mallarmé, Jules Laforgue, *Caligramele* lui Apollinaire...

E pasionat, totodată, de matematică și, cîntărindu-și bine șansele, se hotărăște în 1939, cînd termină liceul, să dea examen de admitere la Facultatea de electromecanică din București. Intră printre cei dinții și, în prima sesiune, e singurul student care trece cele 14 examene. E eliminat din facultate după primul an și, pînă la reluarea cursurilor, e concentrat ca elev-inginer la serviciul hidraulic din Galați. Face măsurători și sondeaje pe Dunăre. Și-a reluat studiile politehnice în ianuarie 1945, la Facultatea de Construcții de data aceasta. Lucrează în același timp la firma *Prager*. Debutase între timp în *Ecoul* (prin 1944) cu profiluri de autori (Vachel Lindsay, Erich Kästner, Jehan Rictus...). Portretele conțin, pe lîngă o informație exactă și erudită, o parte fictivă : tînărul eseist inventează texte în stilul autorului și născocoște biografii fabuloase, dovedind talent de pastîșor (cunoștea, oare, la acea dată pastîșele lui Proust ?). După război intră în cercurile scriitoricești ale vremii recomandat de prietena sa, Nina Cassian, de asemenea gălățeană. Frecventează Cenaclul Tineretului Progresist condus de Geo Dumitrescu unde cunoaște pe Ion Frunzetti, Eusebiu Camilar, Vladimir Colin... Suferă de complexul superiorității, dar se vindecă repede cînd audiază cîteva cursuri ținute de G. Călinescu și T. Vianu. Jură pe literatura lui Lautréamont, Jarry, Apollinaire, Max Jacob, Ion Barbu, dar, în curînd, va trebui să scrie despre *Sfîrșitul jalbelor* de Alexandru Jar și *Nufărul roșu* de Petre Lusalov. Devenise între timp colaborator la *Lumea* lui G. Călinescu cu însemnări despre revistele franceze, la *Revista Fundațiilor Regale* unde publică două studii despre Kafka și Alfred Döblin. Cunoaște într-o seară în casa lui Mi-

ron Radu Paraschivescu un tînăr care se decide greu să spună ceva, dar cînd spune atrage numaidecît atenția. Este Marin Preda. O prietenie statornică se leagă între ei. În 1947, Ov. S. Crohmălniceanu intră în redacția *Contemporanul*, fără să părăsească deocamdată postul pe care îl are la C.F.R. unde întocmește carnetele de atașament la Remiza de locomotive Chitila. În *Revista literară* publică dialoguri despre poezie, după modelul discuțiilor dintre personajele lui Tristan Derème. Fabrică versuri și le atribuie unor poeți cunoscuți. Se amuză, dar spune și lucruri serioase prin pasișele lui. Cînd publică în *Contemporanul* o cronică la volumul *Scara 1/1* de Nina Cassian este atacat în trei articole de Traian Șelmaru în *Scînteia*. Nu mai semnează timp de un an cronică literară, apoi revine și, după oarecare vreme, e reprimat din nou pentru obiecțiile aduse poemelor, în mare vogă atunci, *Minerii din Maramureș* de Dan Deșliu și *Cîntec pentru tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej* de Mihai Beniuc. Criticul trece și prin alte încercări. În urma faimoaselor *Noapți de iunie* (1951) este scos de la *Contemporanul*. Semnează cu pseudonimul Anton Petrescu. În 1954 este readus la *Viața românească*, mai întîi ca redactor-șef adjunct, apoi, pînă în 1959, ca redactor șef. E din 1948 profesor la Catedra de Istoria literaturii române din București și, în această calitate, cunoaște pe mulți dintre debutanții din anii '60 și '70. Conduce de mulți ani Cenaclul *Junimea* al Facultății de limba și literatura română și de curînd a prefațat o carte-program, *Desant*, în care debutează cîțiva din tinerii prozatori pe care i-a încurajat.

Ov. S. Crohmălniceanu e un spirit polarizant, amical, lipsit de fașoane, amator de discuții literare. Prin 1956, cînd l-am văzut prima oară, figura lui ușor asimetrică, împodobită de o coamă abundentă și tăiată de o mustață stil muscă, pe atunci neagră și aspră, mi-a amintit — prin ce asociere, nu știu — de fotografia lui Nichifor Crăinic reprodusă de G. Călinescu în *Istoria literaturii române*. Asemănare superficială, desigur. Profesorul de literatură interbelică avea o bună reputație printre studenți. Discursul lui era cursiv, presărat cu multe expresii luate din limbajul străzii. Mîntea-i mergea repede și spiritul bătea spre sarcasm. Ușor arogant, bățos, abil în conversație, atent să nu spună ce nu trebuie. Nu voia, e limpede, să se lege la cap. În amfiteatru apărea totdeauna elegant îmbrăcat, într-un stil care avea ceva din ușoara sfidare a artistului de avangardă, refractar față de sistemul modei. De omul acesta inteligent și corect nu te puteai apropia ușor. Cu Tudor Vianu, devenit deja

un mit în lumea universitară, puteai comunica mai repede. De-abia mai târziu, când am lucrat împreună la *Gazeta literară* (1962), mi-am dat seama de firea adevărată a criticului care, în mediile literare, era alt om : deloc scortșos, cordial, de o perfectă loialitate, caracter rectiliniu, cu limba slobodă, bun povestitor de anecdote...

Știe multă carte și, în epoca lui, este un specialist. Ingineria i-a dat o ordine și ordinea se vede și în cărțile lui construite cu migală, fără abateri de la temă. Îi place, bănuiesc, poezia, dar scrie cu mai mare poftă despre proză. Și-a creat un stil și are o metodă care, în cărțile de maturitate, se bazează pe alianța dintre antropologia marxistă cu noile forme de interpretare. E la curent cu metodele critice recente, dar le folosește cu parcimonie. Nu face critică impresionistă și nu renunță la ideea că opera e legată de o experiență existențială. Disocierea făcută la începutul secolului de Proust între *eul profund* și *eul superficial* și reluată de *noua critică* îi pare inoperantă. Iată în ce termeni vede criticul relația dintre *datul trăit* și creația propriu zisă : „Datul trăit, indiferent de ce transfigurări suferă, își păstrează nucleul viu, al experienței nemijlocite și al iradierii în toată activitatea creatoare veritabilă, nu manufacturieră. Franc vorbind, n-am priceput niciodată cum a izbutit să stăruie pînă azi teza lansată de Proust în *Contre Sainte-Beuve* și anume că eul artistic și cel biografic al unui scriitor sînt două entități absolut diferite. Chiar și sub aspectul logicii formale, afirmația mi se pare a fi lipsită de orice temeii. Sigur că artistul, cînd creează, își mobilizează resursele interioare cele mai nobile, adică lucrează cu un eu ideal. Bineînțeles, omul de fiecare zi nu se confundă cu autorul operelor ajunse să păstreze, peste secole, admirația noastră. Dar de aici, mi-e greu să văd cum rezultă, fără violentarea logicii elementare, concluzia lui Proust. Tot cu o singură existență umană avem de-a face, notele distincte foarte pronunțate a două tipuri de activități (comună și creatoare) nu îndreptățesc scindarea insului, într-o ființă dublă. Pe urmă, avem azi, după Freud și Jung, o reprezentare a sufletului uman, simțitor deosebită de cea anterioară, obișnuită să-l împartă în felii. La un scriitor eul creatorului și al omului ne pot apărea foarte diferite. Aceasta nu înseamnă că ele încetează a comunica subteran, ca vasele comunicante.“

Lectura lui Freud și a psihanalizei post-freudiene i-a dat cîteva sugestii în interpretările din ultima vreme. Esențială rămîne însă în critica lui Ov. S. Crohmălniceanu relația dintre *experiența existențială, ideologia creatorului și creația care*

transfigurează. În primele articole, relația este pusă, după modelul Gherea (criticul cel mai des citat în epocă), în termenii unui sociologism deformant. Din prima carte (*Cronici și articole*), regretată mai firziu de autor, nu se poate reține decât încercarea de a reabilita poezia umoristică a lui Topîrceanu. Încercare reușită în sensul că Topîrceanu a fost reeditat și, timp de aproape un deceniu, a fost poetul cu cea mai largă răspîndire. Mijloacele de analiză sînt însă complet depășite azi. Ideea *tipicului în artă*, obsedantă în epocă, e tratată, iarăși, în chip inadecvat sociologic, ca de altfel toate temele de teorie literară. Din cea de a doua carte (*Cronici literare*) se remarcă o pledoarie pentru cronica literară (cu o anumită libertate de spirit), studiul despre *Moromeții* și un altul despre *peizajele* lui Tudor Arghezi (1907). Criteriul estetic începe să funcționeze. Viziunea sociologică este încă dominantă, însă în cadrul ei abilitatea criticului este mai mare. Începe să se schimbe și sistemul de referințe. E citat, de pildă, Dostoievski. Cronica despre romanul lui Preda are coerență interioară. Ea dă o judecată exactă despre roman și o primă imagine critică asupra lui. Alte scrieri din epocă (*Mărul de lîngă drum*, *Bărăgan*, *Ție-ți vorbesc*, *Americă*, *La poarta fabulei*, *Cancerul lumii*), socotite „biruințe“ ale literaturii, și-au pierdut azi orice însemnătate estetică. Înțelegem dificultatea criticului de a alege.

Criteriile de valorizare și terminologia critică sînt, în mentalitatea vremii, confuze. Se vorbește în poezie de *realism* și de „caracterul tipic al eroului liric“. E criticată estetica idealistă pentru faptul că escamotează în lirică noțiunea de „personaj literar“ și întreține *ideea subiectivismului absolut al lirismului*... A trebuit să treacă mai bine de un deceniu pînă cînd critica literară, renunțînd la viziunea ei maniheistă și sociologizantă, să regîndească aceste noțiuni și să le aplice corect în analiză. Funcționează în deceniul al VI-lea prejudecăți brutale privitoare la literatura anterioară. Faptul se vede chiar și în studiile mai degajate ale lui Ov. S. Crohmălniceanu. Ideea sincronismului literar preconizată de E. Lovinescu este socotită „diversionistă“, cu justificarea că, luptînd pentru înnoirea literaturii, mentorul *Sburătorului* ar fi luptat împotriva literaturii realiste cu caracter social... Reproș neîntemeiat. Ar fi suficient să amintim numai primirea pe care o face Lovinescu romanului *Ion* și prozelor scrise de Hortensia Papadat-Bengescu... *Cronicile literare* apără, totuși, și idei noi, curajoase pentru acel timp. Ideea despre natura individuală a creației și despre particularitatea ireductibilă a creatorului, de pildă. Sînt

atacate schematismul în proză „anchiloza“ în poezie și „limba-
jul țeapăn de raport oficial și vocabularul redus de sub-șef de
arhivă“ în critica literară. Sînt primele semne de revenire la
noțiunea de personalitate în literatură.

În anul în care publică studiul despre Tudor Arghezi,
Ov. S. Crohmălniceanu grupează într-o broșură (*Pentru realismul socialist*) trei articole polemice, între care unul examinează
relația dintre „realismul socialist și revizionism“. Este un ecou
direct al confruntărilor ideologice din epocă. Intervenția este
în toate privințele regretabilă. Sînt respinse, încă o dată, tea-
ria modernismului lovinescian („o vulgarizare descurajantă“) și
„obscurantismul mistic al lui Blaga“, iar suprarealismul este
negat în acești termeni surprinzători : „Suprarealismul a fost
[...] una din cele mai periculoase diversiuini produse de ideolo-
gia burgheză în stadiul descompunerii ei, întrucît reușea să facă
jocul claselor stăpînitoare îndărătul unor profesii de credințe
ultrarevoluționare...“ Criticul, revenit la o optică normală, va
scrie un substanțial capitol (în volumul al II-lea din *Literatura
română între cele două războaie*) despre literatura de avan-
gardă. Pamfletarul ideologic este, nu mai încapе vorbă, sub
vremi și vremile fac să rătăcească spiritul său critic. Pentru
a-l descoperi trebuie să părăsim sfera revizionismului contem-
poran (1960) și să revenim la literatura propriu-zisă unde
Ov. S. Crohmălniceanu are totdeauna ceva de spus interesant.

Cînd a apărut cartea despre Tudor Arghezi, criticul avea
39 de ani. El redebutează în adevăratul înțeles al termenului :
gîndește altfel și scrie completamente diferit. Nu-i, desigur, alt
om, dar e alt spirit, în mod sigur cel adevărat și profund care
începe să se exprime. Ideologul literar din crîncenul deceniu
e timorat, retractil, curajos pe spații mici, supus, încă o dată,
circumstanțelor. El luptă pentru adevăruri elementare în lite-
ratură și, cînd e încolțit, dă înapoi, își pune cenușă în cap și des-
coperă (sau i se sugerează) fel de fel de revizionisme. E o tris-
tețe să vezi pe ce teren calcă un spirit critic autentic și ce con-
cesii trebuie să facă pentru a lovi fantasmagoriile literaturii
proletcultiste. Cînd în locul ideologului începe să vorbească cri-
ticul nutrit, în adolescență, de literatura modernă, schimbarea
de ton este radicală. Adevărata carieră a lui Ov. S. Crohmălniceanu de-abia acum începe. Nu-i nici devreme, nu-i nici tîrziu. Intră în prevederile de vîrstă ale lui E. Lovinescu : un critic autentic capătă autoritate la patruzeci de ani.

După Pompiliu Constantinescu (1940) și Șerban Cioculescu
(1946), Ov. S. Crohmălniceanu face prima tentativă de a cu-

prinde integral și dintr-un unghi nou fenomenul arghezian. Vor fi și altele. A lui rămîne, deocamdată, cea mai reușită. Are pre-mize clare și, în funcție de ele, demonstrația e convingătoare. O *lectură* posibilă într-un nivel al operei. Criteriile sînt, în continuare, de sursă sociologică, însă mult evaluate și deschise spre critica estetică. Criticul le va îmbogăți și înnoi în studiile ulterioare care, în esență, respectă acest scenariu : descoperirea ideologiei și fixarea creatorului în contextul socio-cultural al epocii, după care urmează analiza propriu-zisă a operei, divizată, în cazul Arghezi, în funcție de temele și simbolurile esențiale (*poetul „agatelor negre“*, *poetul „piscurilor mari de piatră“*, *poetul „credinței și tăgădei“*, *„poetul plugului“*...). Ov. S. Crohmălniceanu stabilește opt cîmpuri tematice și adună, în interiorul lor, poemele răspîndite pe o distanță de cincizeci de ani. Perspectiva diacronică este respectată. Criticul caută, totuși, în interiorul unei teme mari arhetipurile, permanențele spiritualității argheziene. Cele mai bune analize sînt acelea în care socialul domină metafizicul (*poetul „zmîrcului“*, *poetul „florilor de mucegai“*), explicabil de ce : metoda, așa cum o gîndește și o utilizează criticul, cuprinde mai ușor aceste categorii lirice. Cînd e vorba de stratul spiritualist, metafizic al operei, metoda rămîne în pragul concepțiilor generale. Ea poate explica sursele exterioare ale lirismului, poate decela chiar formele lui de manifestare, dar nu poate da o idee deplin convingătoare despre structura interioară a lirismului. Rămîne totdeauna ceva inexplicabil și se întîmplă ca acest ceva să fie esențial. Ov. S. Crohmălniceanu este mai lucid și mai avizat decît alți interpreți din epocă asupra acestui fapt. El deschide mereu paranteze în demonstrație și acceptă ecuația necunoscută, insesizabilă a talentului ce se opune sistemului de lectură. Metafizica argheziană e trasă, totuși, prea brutal pe teren ontologic și etic. Alți interpreți din epocă o vor despărți și mai mult de sursa ei religioasă... În realitate metafizica lirică a lui Arghezi e extraordinar de complexă și cine vrea să tragă din ea un unic simbol o nedreptățește enorm. Sancțiunile aduse „misticității“ poetului sînt, oricum, inutile : e ca și cum ai reproșa naturii însușirea ei...

Progresul față de starea generală a criticii este, cu toate acestea, important. Criticul folosește o terminologie adecvată, renunță la constrîngătoarele și mult prea directe cauzalități și începe să gîndească opera literară ca un univers cu legi proprii. Am credința că această exegeză l-a făcut pe Ov. S. Crohmălniceanu ceea ce este : un spirit penetrant și inventiv, o

minte ordonatoare, decisă să afle cauzalitățile secrete ale operei literare. Confruntat acum cu o creație copleșitoare, spiritul critic e silit să-și modifice limbajul și să caute o altă cale de acces. El își fixează, în același timp, și o altă scară de valori în literatura timpului. „Biruințele“ poeziei noi trebuie să treacă, de aici înainte, peste pragul Arghezi. Pot fi aduse cărții obiecții de mai multe feluri (supralicitarea, de pildă, a poeziei epice din 1907 și *Cântare omului* sau simplificarea, diminuarea implicației spiritualiste, accentele, uneori, prea apăsate sociologice), dar nu pot fi ignorate frumusețea și seriozitatea demonstrației.

Literatura română între cele două războaie, însumînd cu aproximație 1 600 de pagini, reprezintă opera capitală a criticului. Faptul că la origine este o operă didactică nu trebuie să influențeze în vreun fel oarecare judecata de valoare asupra ei. Orice bună istorie a literaturii este și un bun manual de literatură. Ov. S. Crohmălniceanu a început, cum s-a văzut, cu un curs universitar și a terminat cu trei cărți care îmbrățișează o epocă (publicații, grupări, direcții literare, formule estetice), și prezintă aproximativ 150 de scriitori. Capitolul dedicat lui Arghezi are aproape 90 de pagini, cel despre Sadoveanu — 80 pagini... Opera scriitorului, indiferent de gen, este grupată și analizată într-un unic capitol, evitînd, astfel, fragmentarea personalității. O singură excepție : G. Călinescu, prezentat o dată (vol. I) ca romancier și altădată (vol. III) ca istoric și critic literar. Camil Petrescu este inclus la romancieri, Mihail Sebastian, G.M. Zamfirescu — dramaturgi și romancieri — sînt tratați în volumul dedicat teatrului din considerente ușor de înțeles. Clasificarea propusă de Ov. S. Crohmălniceanu păstrează, în esență, împărțirea făcută de E. Lovinescu și G. Călinescu, cele două modele la care face în chip frecvent referințe. Poeziei tradiționaliste îi va spune *poezia chtonică*, în loc de *poezia extremistă* (E. Lovinescu) apare acum *lirica de avangardă*, iar *poezia cu tendință spre ermetism* (tot E. Lovinescu) este înlocuită cu *poezia pură*. Pe urmele lui G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu desparte pe Bлага de ortodoksiști și deschide un capitol special, *poezia sentimentului cosmic și a fiorului metafizic*, la care atașează și pe Al. Philippide. *Tradiționaliștii* lui E. Lovinescu și *ortodoksiștii* lui G. Călinescu împart, acum, compartimentul *liricii sensibilității religioase*... Apare în capitolul *publicații, grupări și direcții literare* o orientare nouă, aceea reprezentată de publicațiile de stînga *Era nouă*, *Reporter*... Criticii sînt împărțiți în foiletoniști (Perpessicius, Pompiliu Constantinescu...) și universitari (T. Vianu, D. Caracostea), iar E. Lovinescu și

G. Călinescu sînt tratați separat, unul ilustrînd *critica de direcție*, altul *creația critică*...

Clasificarea este, în genere, judicioasă și evită într-o oarecare măsură tranșanta despărțire între tradiționalism și modernism, noțiuni inoperante în plan estetic și stilistic. În interiorul capitolului, analiza este meticuloasă și este precedată de o informație solidă. Lui Ov. S. Crohmălniceanu nu i se pot imputa mari in Justiții, n-am observat să nedreptățească o mare operă. Scriitorii fundamentali (Sadoveanu, Rebreanu, Lovinescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Pillat, G. Călinescu) sînt tratați cum se cuvine. Destinul unei istorii a literaturii depinde, în mare măsură, de felul în care sînt prezentate marile modele (autorii exemplari). Ov. S. Crohmălniceanu are și tactul și talentul necesar pentru a le impune. El procedează metodic : vorbește, întîi, de formația scriitorului și de mediul intelectual pe care l-a frecventat, dă o scurtă biografie și, acolo unde este cazul (Blaga), face o descripție a filozofiei pentru a facilita, astfel, deschiderea spre opera literară. Punctul de vedere autonomist este exclus la această primă treaptă a interpretării. Opera este implicată în existența creatorului, existența este determinată prin mii de fluide de cadrul socio-cultural, de istorie... Poezia interbelică, în totalitate, este judecată în funcție de procesul de *reificare* : „Principalele direcții ale liricii românești interbelice sînt reacții la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaște existența omenească în perioada aceasta. Imaginația și sensibilitatea își conjugă eforturile spre a descoperi locurile unde poate să supraviețuiască poezia. O asemenea problemă dramatică ajunge să i se pună și lumii noastre, prinsă mereu mai strîns, după război, în sistemul capitalist mondial, care, extinzînd sfera alienării sociale, provoacă o restrîngere neconținută și la noi a cîmpului existenței autentice“.

Asta dacā vedem lucrurile sociologic. Reacțiile la procesul de reificare sînt însă așa de diferite încît a stabili o ordine și a trage o concluzie valabilă peste toate cazurile, pornind de la o cauzalitate unică, este imposibil. Individualitatea răstoarnă în poezie premisele și își fixează propriul univers și propriile reguli. Poezia este aproape totdeauna altceva decît anunță să fie. Metoda critică a lui Ov. S. Crohmălniceanu poate fi mai ușor determinată din aceste studii care i-au cerut mai mult de zece ani de muncă. O metodă conjugată despre care criticul n-a vorbit, cred, niciodată. Punctul ei de pornire, în această fază de maturitate, ar putea fi structuralismul genetic a lui Lucien

Goldmann și, prin el, estetica lui Georg Lukács. Goldmann pleacă de la ideea că opera artistică trebuie raportată la un *grup social* (care, în ultimă instanță, este *adevăratul subiect al creației* !) și nu la individul care a scris-o. Un studiu psihologic n-ar putea explica de ce Racine a scris dramele și tragediile sale și de ce nu ar fi putut scrie piesele lui Corneille sau acelea ale lui Molière. E mult mai operativă, zice Goldmann (în *Metoda structuralist-genetică în istoria literaturii*, 1964), încercarea de a stabili o legătură între operele culturale și *grupările sociale ca subiecte creatoare*. Există însă, avertizează tot Goldmann, două sociologii : una a *conținuturilor* și alta *structuralistă*. Prima vede în operă o „reflectare a conștiinței colective“, cea de a doua vede în ea „unul din elementele constitutive“. Sociologiei care se orientează în exclusivitate spre conținut îi scapă unitatea operei și, deci, *caracterul ei specific literar*. Ea poate fi eficace numai când studiază curente literare și operele de nivel mediu. Marile creații nu i se supun. Structuralismul genetic consideră că relația dintre *grupul creator* și *operă* este mai complexă și iată cum : grupul elaborează elementele care pot constitui o viziune asupra lumii, dar nu are capacitatea de a crea această viziune. Aici apare rolul scriitorului (creatorului) : „un mare scriitor este tocmai individul excepțional care reușește să creeze într-un anumit domeniu, acela al operei literare (sau picturale, conceptuale, muzicale etc.) un univers imaginar, coerent sau aproape riguros coerent, a cărui structură corespunde celei spre care tinde ansamblul grupului ; în ceea ce privește opera, ea este, printre altele, cu atât mai mediocră sau mai importantă cu cât structura ei se îndepărtează sau se apropie de coerența riguroasă“... Metoda constă în a descoperi, pornind de la aceste relații, *structura semnificativă* a operei care este, în același timp, *comprehensivă și explicativă*. Goldmann dă exemplul lui Pascal și Racine : a dovedi structura tragică a *Cugetărilor* lui Pascal și a teatrului racinian constituie un procedeu de comprehensiune ; a insera toate acestea în jansenismul extremist, decelînd structura acestuia, este un procedeu de comprehensiune în raport cu jansenismul și un procedeu de explicație în raport cu scrierile lui Pascal și Racine. Procesul continuă : jansenismul extremist e inserat în istoria generală a Jansenismului, apoi jansenismul în istoria nobilimii de robă din secolul al XVII-lea, istoria nobilimii în istoria societății franceze... Structuralismul genetic acceptă pînă la un punct psihanaliza în critica literară și anume : psihanaliza poate explica de ce, într-o situație anumită, individul este apt

datorită biografiei sale, să creeze un univers conceptual sau imaginar în care, pe lângă faptul că exprimă tendințele (viziunea) grupului social, poate să exprime și propriile aspirații inconștiente...

Metoda e, într-adevăr, unitară și poate cuprinde — la un anumit nivel — toate situațiile din artă. Rămân, totuși, multe necunoscute, căci dacă putem înțelege și explica relațiile dintre operă și grupul social, ne este mai greu să determinăm pe această cale relațiile interne ale operei, ceea ce este ireductibil, unic în operă. Pentru a ajunge aici criticul trebuie să aibă, în ranița lui, și alte instrumente de expertiză.

Revenind la Ov. S. Crohmălniceanu, este limpede că el se orientează, în genere, spre această metodă, fără a rămîne, totuși, mai ales în cazul poeziei, în litera ei. În analiza prozei (vol. I) schema se vede mai limpede : o reconstituire istorico-sociologică a mediului (*grupul social*), urmată de biografia autorului, cu accent pe ideologia lui, după care vine analiza temelor și a semnificațiilor sociale și morale din opera propriu zisă ; la urmă, în puține pagini, este fixată tehnica narativă. Este scenariul pe care îl aflăm, de pildă, în capitolul Rebreanu (*realismul dur*), cu încheierea că, în *Ion*, Rebreanu a ezitat între a crea un personaj tipic pentru drama țăranului intrat în procesul de dezumanizare capitalistă și a crea o figură simbolică a plugarului român ; talentul scriitorului a obiectivat determinările ideologice și le-a integrat într-un „realism evoluat, modern, demitizant, crud, atent la zonele de umbră ale vieții, la viclenia instinctelor și la poezia forțelor stihiale care decid prin jocul lor orb destinul indivizilor“... Asta este schema. În-lăuntru ei, criticul adună și alte izvoare, mai puțin în cazul Rebreanu, mai mult în capitolele *proza artistă* (Mateiu Caragiale), *literatura „autenticității“ și „experienței“* (Camil Petrescu, Anton Holban...). Metoda întâmpină uneori dificultăți cînd e vorba de *poezia pură*, în speță Ion Barbu. „Purificarea“ lirismului este explicată, întii, ca un efect îndepărtat al procesului de alienare a lumii moderne capitaliste. „Reificarea“ duce la de-poetizarea existenței umane. Poezia își caută atunci un spațiu propriu, necontingent. Patria pură a limbajului, de pildă, sau lumea abstractă a matematicilor... Justifică astfel de determinări lirismul ca atare ? Iată problema insurmontabilă pentru criticul care trebuie să descopere legăturile secrete între *reificare* și *formele jocului secund*... În analiză, cauzalitățile sînt lăsate, de regulă, deoparte. Ele explică împrejurările în care apare opera poetică, pot spune chiar ceva despre cercul

larg al genezei ei, dar spun prea puțin despre felul particular, inimitabil și ireductibil în care creatorul transformă, vorba lui Goldmann, *elementele constitutive ale grupului social* într-un univers imaginar. O altă întrebare se pune : cum se face că scriitori, ieșiți din același grup, scriu opere diametral opuse ca stil, univers imaginar, mod de a fi în existență și mod de a primi lumea din afară ?... Și, mai ales, în ce măsură *viziunea lumii* (proprietatea grupului) devine și o *viziune poetică* individuală ?...

Criticii nu-și pun, de obicei, decît chestiunile pe care le pot rezolva. Problemele insolubile sînt lăsate în pragul analizei. Să recunoaștem, în cazul lui Ov. S. Crohmălniceanu, că el nu vrea să-și tragă pe sfoară cititorul. Nu-i promite să explice culorile ermetice ale poeziei barbiene prin procesul de reificare. Îi dă numai o idee despre cauzalitățile care au putut provoca tendința de însingurare în epoca modernă a poeziei. Cînd trece la analiză, criticul se instalează în universul operei și-l măsoară cu instrumente mai adecvate. Interpretarea este coerentă și pînă la un punct (punctul de credibilitate al oricărei interpretări) e verosimilă. Avînd pregătirea necesară, Ov. S. Crohmălniceanu descoperă și simbolurile matematice în poezie. Faptul că Ion Barbu a părăsit, după *Joc secund*, poezia este explicat prin eșecul poetului de a ajunge prin *lirismul absolut* la mistică. Ar putea fi o explicație (există în acest sens mărturiile poetului), dar este ea cea adevărată ? Subiect deschis de meditație. Critica e datoare să pună întrebări cînd nu poate oferi soluții...

Literatura română între cele două războaie mondiale este o operă impunătoare, serioasă, demnă de încredere, cu un sistem unitar de analiză și cu multe interpretări originale. În sfera metodei citate, Ov. S. Crohmălniceanu este, indiscutabil, criticul care a dat la noi cele mai bune soluții de interpretare. El a avut ambiția să citească integral o epocă și să dea o imagine coerentă a ei. A reușit, făcînd un efort colosal. E un spirit prob, instruit, un om care-și măsoară bine vorbele și nu se aventurează în necunoscut. Pipăie de zece ori obiectul pînă avansează un punct de vedere despre el. Discursul lui lasă o impresie de masivitate și soliditate. Curge egal de la început la sfîrșit fără mari denivelări. Nu coboară, în orice caz, sub un anumit nivel de intelectualitate. E o răbdare, o chibzuință, o teamă teribilă de neadevăr în tot ce scrie acest critic, o dorință de a construi durabil, neobișnuită într-o epocă a fragmentarismului. Proza

lui critică e cenușie, nespectaculoasă ca și aceea a *realiștilor duri*. Frumusețea ei stă în exactitatea limbajului și mișcarea înceată, dar sigură, a ideilor... Stilul său este stilul elocvenței. O acumulare lentă de soluții, o demonstrație strânsă, o stăpânire dură a imaginației pentru ca imaginația critică să nu părăsească drumul drept al problemei, o strângere, în fine, a tuturor soluțiilor într-o concluzie care lasă rar șansă ambiguității. Ov. S. Crohmălniceanu are o minte de geometru și o folosește cu inteligență în câmpul de aproximări al literaturii.

Ca indiciu pentru sensibilitatea lui critică este accentul pus pe *vizualitatea* operei. Îi plac marii vizuali, colorisții, și de aici vine prețuirea, exagerată după mine, pentru poezia lui Adrian Maniu. Din aceleași motive admiră pe B. Fundoianu (trecut, nu știu cât de justificat, în grupul avangardist, deși poezia lui e tradiționalistă și metafizică, cu o retorică veche, în ritmuri de metronom clasic !) și primește cu simpatie colajele lirice ale suprarealiștilor. Ce i se poate reproșa este nota prea apăsător descriptivă din unele capitole, mai ales în zonele medii ale literaturii (în capitolul *lirica elegiacă și sentimentală și noul patos social și activist*). Unele studii, scrise probabil mai demult (Rebreanu, Sadoveanu) îmi par prea apropiate de *sociologia conținuturilor*. E de mirare, apoi, că un spirit ironic ca Ov. S. Crohmălniceanu nu folosește decât rar ironia în critică. Mai serioasă este obiecția că, în partea rezervată criticii și eseisticii interbelice, nu examinează pe eseisții din anii '30. Sînt prezentați Petre Pandrea și Eugen Ionescu, dar sînt trecuți cu vederea Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, D. D. Roșca (primii trei sînt citați în capitolul *publicații, grupări și direcții literare*). Ei meritau să fie studiați în grup și separat, ca individualități creatoare, întrucît au adus în eseistica românească o problematică nouă din sfera filozofiei existenței și au impus un stil profetic și aforistic.

Literatura interbelică mai este o dată citită de Ov. S. Crohmălniceanu dintr-un unghi special : acela al expresionismului (*Literatura română și expresionismul*, 1971). O relație pe care vechea critică a semnalat-o atunci cînd a discutat, mai ales, fenomenul Blaga. Ov. S. Crohmălniceanu o examinează acum cu atenție în mai multe zone ale literaturii și ajunge la concluzia că interesul arătat, în poezie, *localismului*, miturilor, fondului primar, naturii primitive nu este fără legătură cu penetrația expresionismului în orizontul spiritual al intelectualului român. Argezi și Blaga sînt regîndiți din această perspectivă. *Cosmicul, extaticul, grotescul, demonicul, misterele păgîne* din tea-

tru, „stihiile“ ivite în literatura română după stingerea simbolismului sînt de nuanță expresionistă, după Ov. S. Crohmălniceanu. Asemenea semne vin din cîmpuri ideologice diferite. Criticul le află în paginile *Gîndirii* și la *Contemporanul*, la ortodoxiști și avangardiști, în poezia și prozele lui Adrian Maniu și în teatrul parodicului Ciprian. Studiul e remarcabil, cu o informație de primă mînă, în limitele unui comparatism de tip universitar. Riscul este, în cazul unor demonstrații de acest gen, de a vedea mai mult decît trebuie și a descoperi peste tot simboluri, atitudini, implicații care să justifice teza inițială. Ov. S. Crohmălniceanu are de regulă tăria să reziste unei asemenea ispite. E de discutat, totuși, dacă poezia vizionară (în varianta astenică a lui Bacovia) e de sursă expresionistă, cum zice criticul. Mai sigură este implicația expresionismului în poezia „generației pierdute“ (1945—1947), dar pe aceasta, în mod ciudat, autorul nu o ia în seamă. E, totuși, momentul cel mai hotărît și mai unitar expresionist la noi. *Literatura română și expresionismul* rămîne o lucrare de referință.

Ov. S. Crohmălniceanu a strîns în *Pîinea noastră cea de toate zilele* (1981) foiletoanele publicate în ultimul deceniu. Cel mai vechi text este, după cîte îmi dau seama, acela despre *O viziune a sentimentelor*, a doua carte de poezii a lui Nichita Stănescu (1964), iar cele mai noi sînt două mici (și remarcabile) eseuri despre *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Deosebirea între ele este minimă. Aceeași deschidere prudentă, aceeași analiză exactă, aceeași propoziții ferme în finalul articolului. Ov. S. Crohmălniceanu se apropie lent de obiect, pregătește întîi terenul analizei, citează opiniile deja exprimate, se asociază sau se delimitează de ele și, după ce a făcut ordine în anticameră, poate începe propriu zis examinarea operei: tot încet, ticăit, atent la toate datele problemei. Impresia e de obiectivitate și profunzime, de iubire vigilentă față de opera literară și de probitate profesională. Criticul nu vrea, pentru o propoziție frumoasă, să sacrifice adevărul. Chiar cînd cronică debutează cu o propoziție entuziastă („ce carte încîntătoare această *Sare a pămîntului!*“), spiritul critic revine numaidecît la tonul obișnuit al demonstrației și ecurile entuziasmului se pierd în analiză.

În acest stil (*un stil al cumpătării și al expertizei*) sînt scrise toate cronicile. Simpatiile sale merg în poezie spre Emil Botta, Ștefan Augustin Doinaș, Leonid Dimov, Nina Cassian, Sorescu, Ion Gheorghe, Mircea Dinescu, Brumaru, iar în proză spre Preda, Paul Georgescu, Sorin Titel, Radu Petrescu, George Bălăiță... Îi plac, așadar, și manieristii, ironiștii și poeții chtonici,

și prozatorii parabolici și sarcastici, și realiștii lucizi, observatori ai vieții sociale. E un spirit deschis, la curent cu noile tehnici narrative, cu lecturi întinse din noua critică. Estetica nouă nu l-a convins însă că, în roman, trebuie să dispară personajul. „Cît de bătrînesc ar părea multora criteriul viabilității personajelor, el dă totuși măsura reușitei unui roman“ — scria el, luîndu-și inima în dinți. Se supune, cu toate acestea, imperativului operei cînd este cazul. Acceptă formula epică dacă substanța cărții o justifică. Criticul e satisfăcut de prozele ironice și estete ale lui Radu Petrescu, apreciază și pastișele lui Horia Mircea Simionescu și primește cu interes experimentul epic al lui George Bălăiță. De puține ori, el evadează din analiză. O dată cînd prezintă întîlnirea cu Radu Petrescu : „Cu peste zece ani în urmă, un băiat firav, foarte blond, îmi reținuse atenția la seminarii prin volumul puțin obișnuit al lecturilor sale și felul «distins» de a se exprima. Punea o notă ușor scorțoasă și o eleganță vag desuetă în ținuta vestimentară ; vestonul kaki și-l confecționase, probabil, dintr-o mai veche uniformă liceală, fiindcă îi era cam scurt la mîneci, dar purta «papillon» și avea mereu cămașă proaspăt spălată și călcată. M-a rugat într-o zi să-i citesc un roman pe care-l scrisese ; nu îmi mai amintesc titlul, n-am să uit însă niciodată cum se înfățișa manuscrisul : o carte gata «editată», cu mijloace proprii ; foile tăiate exact la mărimea «in octavo», alcătuiind coale de cîte 16 pagini, filele, cu spațiul alb lăsat în jur și textul, fără o ștersătură, perfect cadrat după o liniatură invizibilă.“ Altă dată cînd face portretul unui tînăr prozator : „Cînd a apărut prima oară, la cenaclul *Junimea* al Facultății de filologie, nu mi-aș fi închipuit nicicum că tînărul slab ca un ogar, cu pomeții obrazilor foarte pronunțați și ochi verzui-albicioși, ascunde o autentică vocație scriitoricească. În «blugi» și «hanorak», părea mai degrabă să fi venit de pe nu știu care teren de sport pentru vreo fată. Dar de îndată ce a deschis gura, falsa impresie inițială s-a risipit ; vorbea un om foarte citit, la curent cu ultimele demersuri ale criticii și teoriei literare, interesat de experiențele prozei moderne, în stare să formuleze judecăți avizate, susținute convingător.“

Aici și în alte pagini se vede ușor plăcerea lui Ov. S. Crohmălniceanu de a nara, și, aș zice, fondul lui sentimental reprimat. Afecțiunea iese din nou la suprafața frazei cînd criticul recomandă pe Mircea Nedelciu pe care, în fapt, l-a descoperit. Tonul se ridică, o nuanță de urgență și fermitate apare în frază : „îin să atrag atenția asupra lui Mircea Nedelciu... ne aflăm în

fața unui talent pe care mă simt îndemnat să mizez, fără ezitare... mă prind că Mircea Nedelciu va scrie acest roman..."

Articolul are un fond epic (reconstituirea operei) și pune, de regulă, o problemă inedită. Mierla lui Emîl Botta duce pe critic cu gîndul la ambiguitatea funciară a lirismului : „acordul di-sonantic, modern, între macabru și jovial, misticitate și libertinaj, gestică solemnă curteană și tiflă obraznică, muzică îmbibată de cer și fluierat batjocoritor"... Nou și interesant este punctul de vedere al lui Ov. S. Crohmălniceanu despre *jugendstil*-ul lui Doinaș în care vede (după Dominik Jost) tendința de *derealizare* și *estetizare* a lumii, *muzicalizarea* spațiului, *transcenderea* istoricului... La Sorescu observă „miticismul“, dar și *stratul metafizic* (element important, neglijat de critica literară) al liricii. Curioasă și cam exagerată opinia despre poezia bolovănoasă a lui Ion Gheorghe în care criticul descoperă urmele *legatului* arghezian. Transparența și ambiguitatea spiritualistă a textului arghezian se situează, am impresia, la polul opus poeziei bogomilice. N-aș arăta atîta prețuire nici poeziei lui Emil Botta („cel mai original glas ivit în lirica noastră după ilustra pleiadă Bacovia, Arghezi, Pillat, Blaga, Ion Barbu“). Aș fi, oricum, mai larg la inimă decît eminentul critic cînd e vorba de poezia lui Nichita Stănescu și mai sceptic în privința proliferării pastîșei în literatura română. Proza românească are străluciți caligrafi, pastîșori și din ce în ce mai puțini *creatori*, observatori profunzi ai situațiilor fundamentale din existența individului... Situație anormală.

Ov. S. Crohmălniceanu este, indiscutabil, un critic substanțial, cu o autoritate pe care i-o dă opera lui întocmită cu inteligență și pasiune. Vîrsta a domolit în el spiritul pamfletar și ardoarea ideologică. Au sporit, în schimb, puterea de reflexivitate și gustul contemplației. A publicat în 1980 și o excelentă carte de povestiri științifico-fantastice (*Istории insolite*).

MIRCEA ZACIU

O evoluție spectaculoasă a avut în ultimul deceniu Mircea Zaci (n. 1926), profesor la Universitatea din Cluj, cunoscut mai întâi prin solide studii de istorie literară (a debutat în 1955 cu o privire sintetică asupra uitatului prozator ardelean Ion Agârbiceanu). Încercase și în scenariul cinematografic și în proza propriu-zisă (*Amiaza unei revoluții*, 1954 ; *Începutul sfârșitului*, 1956 ; *Unde sfârșește pustiul*, 1956), însă vocația creatoare a criticului se vede mai bine în portretele morale strecurate în interpretările de mai târziu și într-o carte de călătorie (*Teritorii*) publicată în 1976 *. O acumulare lentă și o explozie târzie într-o foiletonistică erudită și austeră.

S-a spus în repetate rânduri că Ardealul n-a dat mari critici. A dat, în schimb, mari erudiți, sursologi neîntrecuți ca Bogdan-Duică, pamfletari minori ca Ilarie Chendi și cărturari mesianici în toate domeniile. Condițiile speciale în care s-a dezvoltat cultura transilvană pot explica deplasarea forțelor spirituale spre istorie și filologie și diminuarea spiritului critic propriu zis. Când se manifestă, spiritul critic este, cu minime excepții, adversar necruțător al „modernismelor“. De-abia după primul război mondial, odată cu apariția lui Blaga, s-a modificat într-o oarecare măsură această mentalitate. Punctul de vedere estetic și-a croit greu drum. Manifestul de simpatie și adeziune al unui mic grup de tineri intelectuali, în 1943, față de poziția autonomiei esteticului, reprezentată de E. Lovinescu, a putut fi luat ca un act de mare curaj. Azi, asemenea diferențieri nu mai există, noua și vechea critică se confruntă în toate centrele de cultură.

Mircea Zaci ocupă o poziție specială în aceste curente de idei. Modelul lui critic a fost și a rămas G. Călinescu. Ultimele

* A scris, în colaborare cu Vasile Rebreanu, și trei piese de teatru grupate în volumul *Sechestrul* (Dacia, 1972).

eseuri îl arată, totuși, deschis spre Bachelard și spre alte formule critice. Formația lui de istoric literar îl împiedică însă să devină un critic imanentist și să îmbrățișeze cauza unei singure metode de analiză. De la profesorii săi (D. Popovici și I. Breazu) păstrează interesul pentru istoria culturală a Transilvaniei, dar fuge de comparatismul mărunț și evită punctul de vedere pozitivist în analiză. Stilul este fluent și suplu, cultura lui estetică vine din mai multe zone spirituale. Peste moralismul funciar și obsesia tradiției culturale (deopotrivă de puternice și de „ardelenești“ în ființa spirituală a criticului) s-a suprapus o surprinzătoare libertate de gândire, dublată de o facilitate a expresiei neobișnuită la oamenii de dincolo de Carpați, reputați pentru încetineala și pedanteria stilului. Mircea Zăciu pare, prin rigoarea pe care o arată în tot ce scrie, un prelat care a pătruns în saloanele mari ale epocii. Uscat ca un stareț care trece periodic prin lungi posturi purificatoare, timid și tăcut în adunările publice, polemist, totuși, redutabil în orele lui de indignare, Mircea Zăciu este o personalitate complexă. La prima vedere, omul pare (și chiar este) circumspect. Spiritul lui este în așteptare, ochii se agită bănuitori după groasele lentile ale ochelarilor voind să străpungă și „să cumpere“ interlocutorul ce-i stă nehotărît în față. Ca muntean, m-am simțit totdeauna stînjenit în fața acestui ardelean care acceptă greu, și după multe dovezi, intimitatea. Cînd ți-o acordă, este alt om. Cordial, amator de lungi taifasuri, cîrtitor în limite acceptabile. Are mulți prieteni printre oamenii tineri, are și inamici în toate generațiile. E mereu în conflict cu autoritățile universitare care în mod vădit îl nedreptățesc. El însuși este de multe ori intratabil și nu se încovoie în fața in justiției. Duce bătălii lungi (vezi polemica în jurul lui Blaga) și apelează, în polemică, la argumente din mai multe domenii. Ceva din firea îndirjită a filologului latinist din secolul trecut se prelungește în cititorul avizat de azi al lui Mallarmé. Mircea Zăciu este un *spirit nordic* (el însuși se consideră astfel), decis să-și asume responsabilități mari în cultură. Dirijează o colecție (*Restituiri* la editura Dacia) care recuperează operele și autorii uitați din literatura română, a scos un prim dicționar de *Scriitorii români* și pregătește altul mai amplu, a publicat ediții din scriitorii clasici și a prefăcut nenumărați alții, de la A. P. Bănuț și Alexandru Ciura la Al. Macedonski și Camil Petrescu. Spiritul lui critic îmbrățișează două secole de cultură românească (între 1800 și 1984). Este, indiscutabil, un specialist de primă mînă, însoțit, în analiză, de un spirit impresionist în modul lui G. Călinescu. Prețuirea pe care o are pentru

Perpessicius arată o adeziune interioară la stilul artist al criticii literare.

Prin tată, avocat, se trage dintr-un neam de țărani de la liziera zonei zisă a Codrului cu vechiul Maramureș. Pe străbunul său îl chema Zahu și, după unele informații, originea lui îndepărtată (crede criticul) ar fi macedo-română. A copilărit la Satu Mare și Oradea, verile le-a petrecut la Baia Mare, Baia Sprie, Cavnic pe Gutin, la Vii... A aflat de mic amănunte despre întâmplări tragice, procese, drame sociale. Bunica dinspre tată era o extraordinară povestitoare. Un unchi dinspre mamă avea o bibliotecă importantă și aici viitorul critic descoperă pe Rebreanu, C. Stere, Ionel Teodoreanu... În Oradea, oraș de graniță, lumea e pestriță, intelectualii locali se îmbracă de sărbători în costume naționale și dansează „romana“. Adolescentul face studii liceale la Arad și Oradea și citește pe Verlaine, Rimbaud, Samain, Giraudoux... După război locuiește pe strada Castanilor la Oradea avînd ca vecin pe viitorul prozator Titus Popovici. Acesta își amenajase în podul casei un mic refugiu livresc. Pe un perete văruiat în alb scrisese versul lui Rimbaud : „Oisive jeunesse à tout asservie“. Împreună citesc pe Breton, Desnos și Balcaz, discută despre artă și politică, întreprind călătorii imaginare... În 1944, M. Zaciuc trimisese la ziarul *Ecoul*, pe care îl citea cu regularitate, un medalion despre Duiliu Zamfirescu. Apare, puțin aranjat, probabil de Miron Radu Paraschivescu. Acestuia îi expediază, în 1947, o proză pentru *Revista literară*, însă proza nu apare decît peste un an în *Flacăra*, în două numere, sub titlul *Epizod*. Debutul adevărat are loc în 1950, tot cu proză, în *Almanahul literar* din Cluj, condus de omniprezentul Miron Radu Paraschivescu. Intră în redacția *Almanahului literar* unde e coleg cu A.E. Baconsky, Ion Brad, Aurel Gurghianu, C. Regman. E fascinat de personalitatea lui Miron Radu Paraschivescu, care noaptea discută despre Malraux și Garcia Lorca, iar ziua scrie poeme proletcultiste dezamăgitoare. Geo Dumitrescu, care-i urmează la conducerea publicației, este și el un om cu două măsuri, zice M. Zaciuc : noaptea este scăpărător, vesel, iubitor de viață, un Danton în mare vervă ; ziua este rigid, tiranic, inabordabil, mic Robespierre de provincie... Tînărul critic iubește și invidiază în taină pe Danton. Colaborează la *Tribuna*, după reparația ei, și, reținut la universitate, continuă în alt spirit pe D. Popovici. Prin I. Breazu cunoaște pe Lucian Blaga, retras atunci (anii '50) în mitul goethean al geniului. Marele poet părea un principe înconjurat de snobi și grafomani care, după

moartea poetului, au început să fabuleze. Criticul tânăr este indignat și, mai târziu, va polemiza cu memorialiștii abuzivi. Opțiunea lui sentimentală este pentru Ion Agârbiceanu, îndepărtat și el de viața literară. Vede în bătrînul prozator un plugar al scrisului, un om moral, devotat lumii din care vine. Scrie în mai multe rînduri despre el și în 1967 susține o teză de doctorat cu același subiect. Criticul n-are propriu zis un îndrumător spiritual, deși are cîteva modele (un nume des citat este Tudor Vianu). Admiră pe istoricul Constantin Daicoviciu, și în *Teritori* îi face un admirabil portret. A mizat pe foștii lui studenți și, în genere, n-a greșit. Mulți dintre ei au devenit poeți și critici cu reale posibilități de dezvoltare. A contribuit la debutul lui Sorin Titel, Augustin Buzura, Eugen Uricaru, Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic. Nu-i încercat de orgolii provinciale și, din ceea ce scrie, nu se simte la el complexul „regățenismului“, cunoscut de intelectualii transilvăneni mai vechi, înspăimîntați de manierele neseriosului Mitică.

Studiile despre Agârbiceanu (1955, 1964, 1972), cu importante modificări de viziune și expresie între ele, sînt în maniera pozitivistă a criticii tradiționale. E fixată ideologia operei, sînt urmărite reacțiile criticii, e întocmită biografia autorului și, pe scurt, se face o analiză a scrierilor esențiale. Metoda este determinată de starea cercetării și, evident, de spiritul timpului. Ion Agârbiceanu dusese o existență discretă, istoria literară îl ocolise. Mircea Zăciu e nevoit să-i reconstituie dosarul de existență, se duce la Cenade și la Bucium-Șasa, descrie locurile (se vede maniera G. Călinescu din capitolele Creangă și Goga!), întocmește istoricul satului și face istoria familiei din Agârbiciu, restabilește itinerariul școlar și aduce date noi despre viața preoțească a scriitorului. În analiză accentul e pus pe realismul programatic al operei și pe conștiința datoriei față de existențele mărunte. Cărțile lui Mircea Zăciu (el a pregătit și un volum omagial) au readus în atenția criticii actuale pe acest uitat prozator. Nuvelele *Popa Man*, *Jandarmul*, romanul *Arhanghelii* și un număr de povestiri au început din nou să circule. Injustiția criticii impresioniste este în acest fel corectată și *eticismul* lui Agârbiceanu începe să fie înțeles în alt chip.

În 1967, Mircea Zăciu scoate o carte de foiletoane (*Masca geniului*) și, după un stagiul de doi ani la Köln și Bonn (1967—1968) ca profesor de limba și literatura română, ritmurile spiritului său critic se accelerează și izvoarele imaginației se desupă. Apar : *Glose* (1970), *Colaje* (1972), *Ordinea și aventura* (1973), *Bivruac* (1974), *Lecturi și zile* (1975), *Teritorii* (1976), *Alte*

lecturi și zile (1978), *Lancea lui Ahile* (1980), *Cu cărțile pe masă* (1981), *Viaticum* (1983)... Criticul consideră că și-a găsit stilul și adevărata identitate de-abia în *Colaje*, după un lung exercițiu didactic care i-a permis să mediteze asupra literaturii române. Scrisul, avertizează el, e drumul său prin melancolie. Stagiul german l-ar fi vindecat de pedanterie. S-a întors acasă scriitor, ceea ce în limbaj critic înseamnă foiletonist. Talentul de scriitor al lui Mircea Zăciu se observă însă și în *Masca geniului*. Articolul despre Emil Isac începe cu o descripție a uliței și a casei posomorâte, cu gang pietruit și felinar la poartă. Eseul despre Dui-liu Zamfirescu debutează, balzacian, cu prezentarea unui tânăr spilcuit și ambițios, de condiție socială modestă, hotărât să pătrundă în societatea înaltă a oamenilor de litere. Prezentarea se bizuie pe câteva date și este în spiritul operei :

„Pe la 1883 locuia la hotel «Metropol» din București, într-o odaie modestă, un tânăr de vreo 25 de ani, frumos și elegant, despre care vecinii își închipuiau că e fiul de bani gata al vreunui moșier, proaspăt întors din străinătate, așteptându-și, în furnicarul capitalei, postul corespunzător cu starea socială și cu fumurile lui. Se vede însă că tânărul avea pretenții mult prea mari — poate că spera în căderea guvernului și o invitație de a intra în noul cabinet — fiindcă luni în șir continuă să locuiască în odăița de hotel, îndurând vecinătatea samsarilor, a copiștilor de prin birourile ministerelor și a ofițerilor ce-și băteau vista-voi. Hotelul tot avea o înfățișare ponosită, care se potrivea foarte puțin cu locatarul. Acesta — după mărturia unui contemporan — «purta jachetă neagră, închisă la nasturi, pantaloni cu dungi subțiri, o gheață fină, în mâna stângă ținea pălăria înaltă și minușile». Dar dacă cineva s-ar fi uitat mai atent, ar fi observat că jacheta, impecabilă ca tăietură, avea puțin lustru pe la coate ; și dacă cineva l-ar fi urmărit să vadă încotro se îndrepta în fiecare dimineață, l-ar fi văzut intrând într-o casă de raport de pe strada Covaci, afumată și cu scara putredă, unde, în niște odăițe joase și întunecate, se scotea foaia politică și culturală *România liberă*. Un astfel de locatar curios al hotelului «Metropol» și-ar fi putut închipui că tânărul spilcuit ar fi proprietarul tipografiei și al ziarului, unul din acei «rechini ai presei» ce mișunau de pe atunci în capitalele Occidentului. În realitate, tânărul locatar al hotelului «Metropol» era un Rastignac care pornise să cucerească Bucureștii luînd-o de jos, de la o rubrică semnată la *România liberă*, ceea ce îi aducea modestul venit lunar de una sută cincizeci lei.“

Desenul este bun și arată acea fină maliție pe care trebuie s-o aibă orice portretist. Mircea Zăciu are o *minte aspru disciplinată și o inimă pururea onestă*, spre a folosi vorbele lui Maiorescu citate într-un text. Multe din foiletoanele de acum au o valoare strict culturală. Recuperează opere și autori năpăstuiți de critica proletcultistă din deceniile anterioare. Zăciu scrie cu simpatie despre *Astra*, Victor Papilian, Aurel P. Bănuț, I. Al. Brătescu-Voinești, Titu Maiorescu, mai târziu (în *Glose*) despre Samuil Micu și Teodor Mureșanu..., în *Ordinea și aventura* despre Luca I. Caragiale și Eugeniu Speranția... Recuperări necesare, sacrificii critic consimțit. Spiritul critic se supune, aici, *ordinei* impuse de cultură și își îngăduie mai puțin *aventura* proprie. Un critic adevărat face și asemenea jertfe. Aproape tot deceniul al VII-lea este marcat de lăudabila tendință a criticii literare, de a reface unitatea spațiului literar românesc, grav împuținat și desfigurat — prin interpretări aberante — de critica sociologist-vulgară. Criteriile de valorificare a moștenirii literare, cum se zice în epocă, nu sînt totdeauna limpezi. Se apasă pe ideea de *realism*, concept folosit abuziv pentru toate fenomenele și stilurile literaturii. Mircea Zăciu este avizat și prudent, restituirile lui au substanță și pot fi citite — ca orientare generală — și astăzi. Unele sînt legate de circumstanțe (aniversări, apariții de ediții noi) și interesul lor critic s-a diminuat odată cu trecerea timpului. Un studiu ca acela despre *Scritorii ardeleni și răscoalele din 1907* e pur informativ. Multe altele urmăresc relațiile culturale ale Ardealului cu vechile principate („*Convorbirile*“ și *Transilvania, Caragiale și Transilvania*) sau, pe urmele lui Ion Breazu, reconstituie momente din istoria culturii ardeleni (mici studii monografice despre misionarii, pedagogii, animatorii culturali din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea). Astfel de contribuții trebuie judecate în funcție de scopul lor. Mircea Zăciu a risipit (dacă de o risipire poate fi vorba) multă energie spirituală pentru mai dreapta cinstire a trecutului nostru literar, reprimînd nota de subiectivitate critică și amînînd propriile proiecte spirituale.

Pe criticul adevărat, cu privirea ageră și mîntea limpede, trebuie să-l căutăm în meditațiile în marginea cărților. Lecturi încete, gîndite, cum cerea impresionistul Faguet. Înainte de a fi un demers complicat, o strategie, un meta-limbaj, critica este o lectură gînditoare. Știința ei pornește nu atît din plăcerea de a citi, cît din plăcerea de a medita la ceea ce citești. Ce se observă imediat la Mircea Zăciu este tocmai plăcerea lecturii tihnite, n-aș spune : bucuria de a citi, căci un critic trebuie să citească

și ceea ce nu-i place. Dar bucuria de a medita în marginea textului literar există și fără ea un critic nu este critic, căci nu poate fi critic cine nu iubește critica. La Mircea Zăciu se observă mai ușor decât la alți comentatori actuali această lipsă de grabă în fața textului, dublată de o accelerare a gândirii și a fan-teziei critice. Sentiment întăritor de echilibru și obiectivitate. Ne mișcăm în spațiul adevărului, verosimilului, talentul criti-cului nu mai trebuie să scuze injustițiile lui, talentul caută ade-vărul și, vorba lui Maiorescu, rămîne în marginile adevărului. Întîrzierea în paradox obosește ca și persistența în banalitate. Am gîndit totdeauna, citind pe moralști, că lucrul cel mai greu este să descoperi un adevăr nou, nu să ridiculizezi o prejudecată veche.

Cele mai multe din lecturile lui Mircea Zăciu sînt asemenea meditații în marginea cărților apărute în ultima vreme. Cronică, articole, însemnări despre ediții din clasici, intervenții cu o adresă precisă (data de naștere a lui Arghezi etc.), opera, pe scurt, a unui foiletonist care, din foisorul lui, urmărește fenomenul literar actual dintr-o perspectivă istorică mai largă. Fenomenul literar actual se întinde de la apariția unei ediții din Heliade Rădulescu pînă la notele de călătorie ale lui Romulus Rusan. Mircea Zăciu le discută, serios și profund, pe toate, citează pasajele pe care le găsește semnificative, comentează, revine la ele, aduce o nuanță nouă, dîndu-ne, încă o dată, sentimentul că are timp, că nimic nu-l silește să sară peste pagini și să simplifice demonstrația critică. Văd în această răbdare în fața textului nu numai o tehnică a lecturii, dar și expresia unui spirit moralistic ascuțit, curios să observe și să judece pe alții. Că este așa o dovedește și faptul că Mircea Zăciu trece ușor de la operă la creatorul ei. Cronica se termină, uneori, cu un portret al scriitorului, observat ca individ social și în alte împrejurări. Iată unul, foarte reușit, al lui Al. Paleologu în *Alte lucrări și zile* : „Am avut odată acest sentiment. Murise Călinescu și încurcarea «moștenire» a tratatului de istorie literară împotmolit la primul volum adunase în fosta lui a doua casă (institutul), personalități și veleitari. Discuțiile fără noimă hăcuiau splendidul monument, fiecare silindu-se să se aleagă cu cîte o ciosvirtă. Aveam sentimentul penibil că asist fără voia mea la o nepermisă autopsie. Îmi plimbam privirea prin încăperea întunecoasă, peste mobilierul și tablourile din alt veac, ninse de un colb al neîngrijirii și indolenței. Descoperii astfel, în asistența convulsivă, adunată ca într-o sufragerie a pomenii lui Costache Giurgiuveanu, un bărbat de o contrastantă distincție, trăgînd calm dintr-o lulea

englezească, un fel de Phileas Fogg zîmbind interior, avînd în aerul său ironic-absent o neașteptată căldură a înțelegerii în modul cum îmi întoarse privirea. Din prevaricațiunile acelei seanțe nu s-a ales nimic, cum și era de așteptat. Singură imaginea acelu Phileas Fogg întors din exactul său ocol și aflat între deciziune și «stilul deciziei», stăruie în memoria mea. Era Alexandru Paleologu.“

Citind la rînd cele aproximativ zece volume de foiletoane, eseuri, studii publicate de Mircea Zăciu, putem decela o metodă și cîteva principii critice. Monografistul lui Ion Agârbiceanu este, întîi, împotriva factologiei („întreprinderea de pompe funebre a unei literaturi“), se ridică, apoi, cu furie contra maniei de a căuta modele și influențe (cazul Hortensia Papadat-Bengescu), nu este nici de partea „pioșeniei regionale“ și a proliferării anecdotei (un pamflet bun este *Mărunțișuri pentru un masacru* din volumul *Glose*). Nu-i plac compilatorii, didacticii placizi, funcționarii „cu somnul netulburat de nici un demon“ (*Bivuac*). Nu-i entuziasmat nici de cei care suferă de „complexul exponențialității“, altfel zis de infatuării și snobii din literatură, nu admiră spiritele fragmentariste, disponibile, gata să primească totul și să laude fără selecție. Un critic autentic, zice moralistul Mircea Zăciu în *Bivuac*, „e numai acela care-și formează o concepție unitară, în funcție de care judecă, respinge sau acceptă, selectează ; o critică neselectivă, dispusă să dea билет de parcurs pentru toate experimentele și formele evident hipertrofice, alături de reușite flagrante, nu e o funcție socialmente necesară, ci un aparat de catagrafiere amorfă sau un birou particular de plasare.“ În cîteva *reflexii* din volumul *Lancea lui Ahile*, criticul concentrează ideile lui despre posibilitățile și obligațiile profesiei. Iată-le, în rezumat : criticul este, înainte de orice, un *mediator* între scriitor/operă și cititor ; actul critic nu poate fi conceput în afara unui fundament filozofic, necesar judecății axiologice ; criticul trebuie să aibă gust estetic, talent creator și, neapărat, conștiința demnității profesionale ; critica este și o morală, actul critic presupune, dar, onestitate și curaj ; scepticismul, tehnicizarea extremă a comentariului sînt semne de abdicare de la spiritul critic ; criticul trebuie să fie exact în limbaj și să dea o judecată fermă ; comentariul locvace, prolix, pretențios, savant e detestabil ; cozeria, de acceptat în critică, nu înseamnă „verbiaj alandala“, „exhibiționism retoric“...

Programul este în sensul tradiției Maiorescu-Lovinescu-G. Călinescu. Mircea Zăciu pune un accent special pe latura etică a criticii, fiind aici mai aproape de testamentul din 1942 al lui

E. Lovinescu. Recomandă și aplică, în genere, critica estetică pe care o deplasează, după exemplul lui Călinescu, și spre zonele clasice. În privința criticii sincronice, el este de părere că rolul esențial al comentatorului este să pună în mîna cititorului cărțile esențiale ale unei epoci și să-i educe gustul. Iată un deziderat: „fericit criticul bătrîn care la sfîrșitul unei cariere poate afirma că opera sa cea mai de seamă e aceea de a fi pus cîteva cărți bune în mîna cititorilor“ (*Lancea lui Ahile*).

Numai atît ? Nu-i prea puțin pentru critica creatoare ? Mircea Zăciu se menține, cel puțin în aceste considerații, în sfera criticii culturale generale, martirizate la picioarele operei. Eseurile lui arată, totuși, că o pagină de critică poate fi și o bună proză de idei, citită pentru ea însăși. În cazul *Colajelor* lui Mircea Zăciu, plăcerea lecturii vine din erudiție discretă și melancolia meditației critice. O notă simpatică de vechime și demnitate cărturărească este în scrisul său. Asta n-o poate avea decît un om care a scotocit bibliotecile și a scos o filozofie de existență din cărți. Are preferințe în cîmpul clasic și actual, cîteva puncte de referință trec de la o carte la alta : Heliade, Maiorescu, Eminescu, desigur Caragiale, Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Lovinescu, Sadoveanu, Rebreanu, Blaga... În *Viaticum* apare și Kogălniceanu, lîngă C. Negruzzi, Filimon, nordicul Hasdeu, modernul Slavici, Goga în trei ipostaze, astenicul Bacovia și vitalul, copleșitorul Argezi cercetat, acum, din unghi tematist și psihanalitic.

Articolele — ocazionale în sensul pe care îl dădea Goethe — au acest merit că introduc rapid lectorul în intimitatea unei creații și propun un portret spiritual. Faptul se vede mai bine, pentru domeniul clasic, în *Viaticum*, unde Mircea Zăciu și-a strîns un număr de interpretări : studii ample (la origine, probabil, prefete), admirabil scrise, într-un stil demonstrativ suplu și eficient. Se observă, de la început, buna situație critică față de autorii clasici, înmormîntați în (și de) manualele școlare. Zăciu propune o lectură modernă, fără a folosi propriu-zis o unică grilă. Bachelard este utilizat în cazul Asachi, fapt ce ar putea scandaliza pe unii. Durand și Paul Zumthor îi servesc criticului în analiza imaginarului arghezian. Sînt achiziții metodice tîrzii, bine integrate în discursul critic, primite ca și în alte cazuri din mers. Rezultatele sînt remarcabile. Asachi, crede M. Zăciu, e primul scriitor român care are conștiința eșecului și în notele lui de călătorie criticul descoperă „șartul [...] sadovenian“. La Heliade esențiale îi par geniul cosmic, viziunea coșmardescă, „sonoritățile mateine“, „lamento-ul pillatian“, iubirea parna-

siană de imagini grațioase. Portretul ereticului Heliade apare într-o figurație critică nouă, foarte reușită : „Iar psihologia acestui om era în multe privințe a unui erou modern, pasionantă și iritantă totodată, plină de surprize și paradoxuri, dar capabilă de mișcări interioare de o percutantă suferință. Însingurare, învrăjbire cu lumea și cu sine, sentiment elegiac la amintirea trecutului, obsesie a purității, vis al paradisului pierdut, exultanță serafică și tortură demonică își dispută, dincolo de modele, accentul veritabilului poet. Printre asperitățile unei sintaxe poetice labile și ale unui vocabular rebarbativ, țîșnesc imagini grațioase și sonorități «parnasiane»“.

Mircea Zăciu propune, în final, o ultimă ipoteză de lectură: similitudinea dintre Heliade și adversarul său de peste un veac, Camil Petrescu : aceeași sensibilitate iritabilă, megalomanie, ambiție nelimitată, complexul frustrării, vanitate, experimentalism, ideea „noocrației“ care trăiește în fașă în mesianismul heliadesc. O ipoteză care dă de gîndit. Asemenea eredități, filiații și alianțe la mari distanțe de timp sînt în spiritul lecturii lui G. Călinescu. O lectură modernă, verosimilă, în ideea că spațiul literaturii e unitar și că familiile de spirite comunică în subteran. Din analiza lucrării *Negru pe alb* de C. Negruzzi criticul scoate trei argumente în favoarea modernității: 1) caracterul eseistic al discursului epic, 2) valori anticipatorii (elemente epice, microstructuri întîlnite, apoi, la Odobescu, Caragiale și în tabletele argheziene) și 3) recurența unor motive care dau o sugestie despre filozofia de viață și ideologia complexă a prozatorului. Cu aceste straturi stilistice, *Negru pe alb* constituie un manual de „morală practică“, anunțînd tabletele lui Arghezi și cronicile pesimistului și optimistului G. Călinescu. Demonstrație critică bine condusă, ipoteze de lectură verosimile. În Hasdeu poetul și dramaturgul, Mircea Zăciu descoperă un *spirit nordic*, iar în prozatorul Hasdeu (cel din *Duduca Mamuca*) dibuie o fibră modernă (ideea de spectacol și detașarea ironică a spectatorului, micile enclave reflexive, subtextul aluziv, ambiguitatea tonului...). Observațiile sînt fine și au meritul de a tulbura clișeele interpretării tradiționale.

Modernitatea lecturii critice se vede mai bine în eseul *Fîntîni argheziene* (datat 1980, celelalte sînt mai vechi, nu mai vechi însă de 1970). Criticul fixează, pornind de la Gilbert Durand (*L'imagination symbolique*), simbolurile argheziene în serii izotope : *schizomorf* (eroic), *sintetic* (dramatic) și *mistic* (antifrazic). Cele trei structuri se descoperă, la rîndul lor, în trei atitudini : 1) *antiteza polemică*, 2) *coincidentia oppositorum* și

3) *realismul senzorial*, cu efecte de mai multe feluri în sfera imaginării și a limbajului. Pornind atît de hotărît să decodeze *Testamentul*, criticul părăsește curînd clasificarea izotopică și, peste cîteva pasaje, îl vedem revenind, proaspăt și inspirat, ca după o aspră corvoadă, la impresionism. Fantezia recurge la pictură (Bosch, Breugel, Böcklin, Munch, Watteau...) pentru a în-tări percepțiile criticului eliberat de izotopii...

Viaticum este, nu spun cea mai bună, dar cea mai unitară dintre cărțile lui Mircea Zăciu. Ca metodă critică, ea reprezintă deschiderea cea mai largă la care a ajuns criticul clujean. Spiritul critic, eliberat de obligațiile lui recuperatorii, se lansează cu mare poftă în analiza textului și a subtextului.

Foiletonistica propriu zisă, grupată în volumele citate, arată o minte ageră și o imaginație critică potolită, temătoare de combinațiile stridente. Punctul ei de plecare este, adesea, evenimentul cultural. În jurul lui, criticul desfășoară darurile portretistice și vocația lui de moralist. Temele vin de peste tot, din mai multe culturi. Zăciu este un bun cititor de literatură franceză, îi plac enorm jurnalele și cărțile de călătorie. *Tema voiajului* este probabil cea care domină cărțile sale, deși autorul are mai degrabă psihologia unui sedentar. *Colaje* reprezintă, cu adevărat, o carte de experiență. Erudiția se retrage sub presiunea foiletonului în umbră și în față iese fantezia asociativă. Se aude mai limpede vocea criticului, ici sarcastică, mînioasă, colo stinsă și lirică. Cînd evocă pe Emil Isac pe patul de suferință sau pe Marele Bătrîn (pe care îl întîlnim și în *Teritorii*), tonul atinge profunzimi emoționante. În articolul *Bazaconii* (volumul *Bivuac*), polemistul stăpînit în genere de scrupule cărturărești se dezlănțuie. Un Petru Ardelean, ignorant și indiscret, e nimic. Prin el, criticul admonestează pe „supiștii“ istoriei literare (altă formulă, luată probabil din folclorul studentesc, pentru adunătorii de mături și colportorii de anecdote literare !). Prețuirea pe care criticul o arată unor scriitori minori (Emil Isac, de pildă) este exagerată, totuși. Înțeleg rațiunea afectivă, dar poemele, azi complet uitate, nu-l ajută pe critic. Rămîne din eseu doar portretul moral, remarcabil.

În volumele din urmă, Mircea Zăciu se arată mai sistematic preocupat de literatura contemporană. Scrie mai ales despre cărțile de critică, e generos cu unii (tinerii, mai ales), malițios cu alții. Judecata este, în genere, dreaptă și justificarea critică bună. Îi plac enorm, dintre prozatori, Laurențiu Fulga, Constantin Țoiu, Eugen Uricaru... Despre primii doi scrie fraze patetice și dă judecăți uluitoare (*magistral...*). N-am observat un interes special

pentru Nichita Stănescu, Sorescu, Bănulescu și alți scriitori afirmați în anii '60. Marin Preda a intrat târziu sub lupa sa critică. Un eseu excepțional (*Marea trecere*), care este în fapt o pătrundere în metafizica morții, este din 1981. Până atunci referirile la acest mare prozator care acoperă o epocă sînt întîmplătoare. Obligațiile culturale și, poate, primejdioasele (pentru critic) legături amicale îl determină pe severul critic să scrie și despre autori trecuți cu vederea de cronicarii literari. Nu i se pot imputa mari erori, cel mult mici amabilități.

Mircea Zăciu, obiectiv, calm în genere, nu elimină din critica sa ironia, aluzia răutăcioasă, își iese rar din pepeni, rar dar își iese și atunci grăbește ritmul frazei și, printr-o demonstrație strînsă, își pune adversarul în dificultate. Foarte actuale și indiscutabil juste sînt însemnările despre starea criticii, acuzată (de către un prozator) de a fi „servilă și serviabilă“, „cîrcotașă“ ș.a.m.d. M. Zăciu vede în astfel de represiuni împotriva criticii „o veche tactică a setei de putere“, o acțiune conjugată de a crea un „complex al culpabilității“. El este aici pe poziția lui G. Călinescu care spunea, în 1932, că un scriitor care nu crede în critică nu are simțul eternității. În *Lancea lui Ahile* (1980) publică un dosar cu documente unde sînt luate în răspar alte boli ale omului de litere, trufia și minciuna de pildă. Lui Mihai Beniuc, care se laudă că a scos pe Arghezi din uitare, i se pun mărturii contrarii pe masă. Cînd poetul răspunde cu arfaș, criticul, uitînd că polemica e o vanitate, revine și lasă politețea deoparte. Articolul este necruțător și drept. Cazul rușinos al persecuției lui Blaga în anii '50 este elucidat prin publicarea unui document cutremurător (*Restaurarea documentului*). Poetul Beniuc nu iese deloc bine nici din această tristă conjurație. Mircea Zăciu tratează, în fine, într-un text superior polemic problema plagiatului în literatură, recurgînd și la texte juridice. Omul reticent iese în arenă și vocea lui capătă asprimi și intoleranțe biblice.

Ceva din vocația moralistică a literaturii ardelenne răzbate. Îmi vine să cred, și în critica lui Mircea Zăciu, în primul rînd în oroarea ei de ostentație. Criticul amendează la tot pasul nu ieșirea din rînd, excepția, originalitatea, ci gesticulația abundentă, inutilă, ipocrizia sincerității, țifna, vanitatea solemnă sau vanitatea iritabilă, certăreață. Laudă studiul unui confrate mai tînăr (Ion Pop) pentru că înaintea altor cercetări („mai gălăgioase și apoi mai publicitare“) a spus lucruri esențiale despre avangardismul românesc. La Marian Papahagi observă cu satisfacție că eseurile lui n-au „pedanterie belferească“ și fug de comparatismul mărunt. Alt tînăr critic, Ion Vartic, primește

Iarăși adeziunea lui Mircea Zaciu pentru faptul, între altele, că formația lui comparatistă este „neostentativă“ și lipsită de pe-danterie. Un pasaj din cronica la *Simțul practic* de Al. Paleologu începe cu propoziția : „Lapidar totdeauna, fără a se pierde în lungi excursii belferești“... etc. În spatele acestor scurte caracte-rizări simțim prezența unui ideal critic care este, totodată, și un ideal al moralei critice, întemeiat, în termeni maiorescieni, pe respectul adevărului. Traducînd mai limpede această as-pirație, Mircea Zaciu scrie într-un loc : „E nevoie și aici de ceea ce se numește în limbaj internațional de un «moderator» sau în cel teatral, de un «raisonneur», de un spirit superior adică, cum-pănit, echilibrat, care știe atenua asperitățile și să tragă con-cluziile sănătoase ale dezbaterii.“

E simptomatic interesul lui Mircea Zaciu pentru literatura de călătorie. În *Colaaje* scrie despre Dinicu Golescu, despre călă-torul Alecsandri, despre Sadoveanu în Olanda și face în mai multe rînduri reflecții despre psihologia călătorului român. În *Ordinea și aventura* publică un eseu despre *Nicolae Iorga și cere-monialul călătoriei* și în altul despre *Sensurile călătoriei literare*, reluînd unele însemnări din *Colaaje*. Reținem ideea că literatura primei jumătăți a secolului nostru e o literatură de sedentari. În *Bivruac* recenzează reportajele lui G. Călinescu, iar în volumul *Cu cărțile pe masă* comentează cărțile de călătorie ale lui Petru Comarnescu și Octavian Paler. Nu este uitat, bineînțeles, Codru Drăgușanu, peregrinul transilvan, nu este trecut cu vederea (în *Viaticum*) nici bătrînul Asachi... Era normal dar ca Mircea Za-ciu, om altfel așezat, închis benevol în bibliotecă, să-și noteze impresiile atunci cînd destinul (totuși favorabil) îl scoate din-tre cărți și-l împinge spre lumea germană. Ține un jurnal, deși, pe urmele lui G. Călinescu, detestă jurnalele (țipete indecente, zice el undeva). *Teritorii* (1976) reprezintă — ne avertizează autorul în *Lancea lui Ahile* — cartea unei rupturi. Pentru prima oară se desparte de trecutul și de ambianța existenței sale. De-vine fără voia lui un călător solitar, rousseauist, adică meditativ, cu gîndul numai la ceea ce lasă în urmă. Este o carte superior eseistică, frumoasă, deși, în unele privințe, nedreaptă cu lumea nouă în care intră și în care stă timp de cinci semestre. Însem-nările sînt din 1967—1968, reluate și probabil reformulate mai tîrziu. Unele note apar, între timp, în *Colaaje* și *Ordinea și aven-tura* (reflecțiile despre literatura de călătorie, paginile memoria-listice despre Agârbiceanu, amintirile despre adolescența pe-trecută la Oradea...).

Stilul este mobil. Aici notează ca un reporter tot ce vede (se manifestă și la el „foamea de spațiu“, maladia spiritului modern), în alt loc scrie un mic eseu despre Chagall sau introduce o fișă de roman (înfățișează, cu o uluitoare dexteritate, un „character“). Un fapt e sigur : eseistul detestă literatura turistică. Are și el oroare, cum avem și noi, de voiajorii isteți și, la drept vorbind, lipsiți de bun simț, care intră într-un muzeu și nu mai ies de acolo preț de 300 de pagini. În *avertisment*, Mircea Zăciu vorbește de *anti-jurnal*, de *tehnica privirii* și, în interiorul cărții, de *romanul-indirect* (formula este a lui Mircea Eliade) pe care a voit să-l scrie. Predominanța *privirii* este în afară de discuție. E tehnica predilectă a genului. Acuitatea vizuală este esențială pentru un călător. *Anti-jurnalul* este totuși o formulă nesigură. Malraux a introdus în literatură negația unui gen tradițional, nefăcînd, în fond, decît să-l repete. În fine, *romanul-indirect* are o anumită acoperire : însemnările de călătorie spun ceva, trebuie să spună, despre omul care călătorește și trece printr-o experiență. Este și cazul acestor *teritorii* în care criticul, pe măsură ce descoperă spații noi (Germania, Franța, Anglia, America), se descoperă pe sine. Sînt multe note subiective în memorialul lui Mircea Zăciu, unele de o surprinzătoare intimitate. Nu distonează în cartea aspră, polemică, de multe ori „rea“, scrisă cu iritare. Dimpotrivă, dau o notă de delicatețe și complexitate. Omul care poartă în cap o bibliotecă (referințele livrești sînt, în maniera Malraux, numeroase) are momente de disperare și se refugiază în trecut. Întîlnirea cu o femeie pe care, cîndva, o iubise, face ca umoarea severului călător să se schimbe. În profesorul de limba română se deșteaptă tînărul care a fost, timid și profund, înspăimîntat de lume și dornic, cu orice preț, s-o cunoască.

Mircea Zăciu trece în mod firesc de la acest *roman-indirect* la descripția directă, avidă (statistică, istorie, sociologie), revine în Maramureșul natal și înfățișează peisajul copilăriei sale, marcînd mereu o disonanță. Ajuns la Köln, face istoria orașului, la Paris (în mai 1968) face o mică sociologie a revoluției studențești la care tocmai participă ca martor. Nu-i un spirit ironic, ca Ralea, sensibil la marile stiluri și la bucătăria unei națiuni în care vede tot un stil de a fi. De peregrinul transilvan îl despart un temperament (acela e dezghețat și ingenuu), o cultură și un veac de sensibilitate. Mircea Zăciu este un spirit grav, instruit, complex, orgolios cu măsură, îndîrjit și revendicativ uneori ca străbunii lui memorandiști. Nu-i, în orice caz, un călător binevoitor. Cînd asistă, la universitatea din Köln, la schimbarea

rectorului, e amuzat de spectacol și, întors acasă, scrie o mică scenetă bufă. Noaptea ascultă cîntecul nebun al mierlelor. Călătorește cu un coleg de universitate pe autostradă și se gîndește la destinul său. A avut cinci ani „de revărsări, dezordini și dezastre interioare“. Și-a regăsit echilibrul ? Deocamdată petrece o seară plicticoasă cu lectorii străini, pedanți și mîncăcioși. Proprietăreasa, Frau Köschke (un veritabil personaj de roman de moravuri), îl supraveghează discret, în absență îi cercetează camera. Profesorul suferă atroce de singurătate, iese să se plimbe, nu-și găsește liniștea, universul în care se mișcă îi pare ostil, claustrat, kafkian. Rinul îi amintește de Dunărea la Ostrov și-n memorie-i vine „seara aceea de neuitat, îmbibată de mistere balcanice“. Stilul devine, aici, matein, nostalgic și misterios. Cînd descrie pe yoginul Mahariski Mahesh, unul dintre numeroșii profeți care educă Occidentul, stilul e sarcastic („soi de șarlatan speculînd impotența spirituală cu surîsuri și mișmașuri...“). Însinguratul călător întîmpină pe Marele Bătrîn (probabil istoricul C. Daicoviciu) și însemnările lui sînt grave, patetice. Ascultă muzică germană, vede filme, în jurul lui e o lume care povestește neconținut, dar el se simte străin, suflul lui e departe. La seminar are, ca studenți, un bucătar și un jurist (dacă rețin bine profesiunea) îndrăgostit de o Didonă din Berceni. Frecventează societatea profesorilor străini și nu-i mulțumit. Stă de vorbă după cursuri cu studenții, la o cafea apoasă, în *Erfrischungraum* și se străduiește să înțeleagă revendicările lor. Este vizitat de Maria, fiica mult încercatului M., și scrie, pe scurt, un mic roman de familie. Nu cunoaștem prototipurile, înțelegem însă destinul unor oameni loviți nedrept de istorie. Ia masa pe Dürerer Strasse și e dezamăgit : mîncarea este mizerabilă (e, în *Teritorii*, o veritabilă obsesie a wurștilor și a berei !). Moralistul nu are o umoare bună. Femeile trecute de o anumită vîrstă îi par asexuate. În fața magnificului Dom din Köln, își amintește de propoziția rea a lui I. L. Caragiale : „Maică Precistă nemțească... Domul mă-sii și Catedrala Odi-colonului...“. Conduce prin oraș pe Tanti Desdemona (personaj cu cheie) și își amintește de întîmplări tragi-comice. La Paris plouă, e revoluție pe stradă și călătorul renunță la sarcasmul lui. Dar nu pentru multă vreme. Întors în spațiul renan se simte iarăși străin și singur, mînios ca un dulău care, după o clipă de libertate, a fost din nou băgat în cușcă...

Teritorii constituie cartea unei inaderențe. N-aș zice la spiritul german (sînt atîtea notații subtile despre poezii germani), dar la o mentalitate postbelică și la un mod de viață în socie-

tatea de consum. A exprimat-o, în *Corabia lui Sebastian*, și A. E. Baconsky. Domolirea spiritului polemic ar fi îngăduit manifestarea mai liberă a spiritului de contemplație și ar fi înșeninat, poate, meditația acestui intelectual profund și complex cum nu sînt mulți azi. Mircea Zăciu reproșează Germaniei postbelice ceea ce îi reproșează și filozoful C. Noica : *a optat pentru unt, nu pentru cultură...* O judecată aspră, pornită dintr-o mare iubire spirituală contrariată : iubirea pentru Germania filozofilor.

Teritorii, carte de referință în literatura de călătorie, schimbă enorm imaginea pe care ne-am făcut-o despre Mircea Zăciu din cărțile lui anterioare. Monografistul lui Agârbiceanu este un spirit neliniștit, închis în el și, deodată, dezlănțuit într-un polemism îndrjit, lung, acaparator și, se vede la urmă, purificator. Din Germania se întoarce altul, eliberat de complexe. „Exilul“ i-a prins bine. L-a făcut, cum zice el, *scriitor*. Eu cred că Mircea Zăciu era și înainte, societatea de consum l-a silit numai să-și înțeleagă în chip mai brutal condiția. Este, în definitiv, rostul oricărei călătorii spirituale.

MIRCEA IORGULESCU

Într-un dialog reprodus în *Critică și angajare* (1981) Mircea Iorgulescu spune : „sînt practician, nu teoretician“. Și tot el, în alt loc : „desconsiderarea criticii începe cu desconsiderarea foiletonului ; iar desconsiderării criticii îi urmează desconsiderarea literaturii“. Autorul se consideră foiletonist, vrea să facă, în continuare, o *critică de întîmpinare* și nu-i este rușine să apere profesiunea de cronicar. Înțeleg, atunci, iritarea lui față de cei care privesc strîmb spre această zonă a criticii și se opun cu premeditare oricărui volum de cronici literare. O interminabilă și inutilă discuție se duce la noi pe tema dacă e bine sau rău ca un critic să-și strîngă în volum articolele lui „ocasionale“. Atributul *ocasional* justifică, aici, orice tăgăduință. Dar, mă rog, ce critică nu-i ocazională, vreau să spun : legată de o circumstanță bine determinată cum ar fi apariția unei opere literare ? Spre a nu prelungi la rîndul meu falsa problemă, spun doar atît că nu natura, ci calitatea unui volum de foiletoane trebuie să intereseze. Restul este o filosofie tot atît de profundă și utilă ca aceea despre sexul îngerilor.

Mircea Iorgulescu (n. 1943) a ținut, la început, cronică literară la un jurnal de mare tiraj și și-a format stilul în funcție de publicul (receptorul) ei. Articol scurt, limbaj exact, un *da* sau *nu* categoric precedat, de obicei, de o scurtă punere în temă. Cînd a trecut mai tîrziu rubrica la o revistă pur literară (*România literară*), strategia critică s-a schimbat, stilul însă a rămas. Mulți dintre colegii lui de generație au abandonat foiletonul critic sau au făcut, paralel, și critică imanentistă, optînd pentru o anumită metodă de interpretare. M. Iorgulescu a făcut și face cu devotament și cu plăcere (dacă plăcerea intră în formula de existență a criticului) cronică, recenzie, articol de îndrumare. Are cîteva principii pe care le apără în toate cărțile. Ele sînt, cu precădere, de ordin moral și ideologic. N-are o pasiune specială pentru teo-

ria literară. Vocația lui este a disocia în sfera ideologiei literare. Interesul pentru Gherea vine de aici. Preferința pentru romanul social (romanul de probleme, *touffu*, cum îl gădea Ibrăileanu) și rezerva față de *narațiunea textuală* indică aceeași orientare. Criticul se ține departe de discuțiile asupra metodologiei, se arată interesat mai mult de dezbaterile privitoare la curajul artistic și falsele tabuuri, la responsabilitatea și complicitatea criticii. E bănuitor (și are motive) față de „extazul critic“ (*Ceara și sigiliul*, 1982). Faptul că mulți cronicari literari au devenit esești a avut, după opinia lui, o consecință alarmantă : diminuarea spiritului critic. Salută, de aceea, revenirea tinerilor la critica de selecție și evaluare. Apără jurnalismul în literatură și comentează cu satisfacție pe scriitorii care fac publicistică (D. R. Popescu, Buzura, Paler...).

Mircea Iorgulescu e pasionat de viața conceptelor și a curențelor literare și cine începe o discuție despre etic și estetic, artă și impostură, inovație și tradiție, roman politic și roman istoric, document și ficțiune poate conta pe participarea lui. Nu ocolește subiectele dificile, nu cunoaște valoarea resemnării, nu așteaptă filozofic ca reaua-voință și necinstea să obosească. E un spirit luptător și, în adunările publice, freământă, ia cuvântul de mai multe ori, face precizări și se delimitează de alți vorbitori, mereu în vervă, totdeauna în ofensivă. În polemică are uneori cruzimi maioresciene. Are, în consecință, adversari hotărâți și stârnește, sistematic, adversități în viața literară. Furia lui împotriva apologiei și a „cumetriei“ în critică nu cunoaște nuanțe. Mircea Iorgulescu crede că nu poți fi critic fără a respecta un cod moral și un cod profesional și nu poți face critică fără un viu sentiment de angajare. Sartre, pe care îl citează, îi servește ca punct de reper teoretic. Critica este angajare sau nu este nimic : asta vrea să dovedească, în esență, autorul comentind pe Maiorescu, Gherea, Lovinescu, Călinescu, cu numeroase și foarte inspirate trimiteri la dezbaterile actuale din presa literară.

Nu mai încapе îndoială, Mircea Iorgulescu este un critic talentat, e mereu de față acolo unde se întimplă ceva în literatura noastră. Un neastimpăr, un sentiment al urgenței, o dorință neascunsă de a-și afirma punctul de vedere, iată ce sugerează, la lectură, foiletoanele lui. Criticul nu vrea să *oficieze* (el ironizează pe prelații criticii noastre), vrea să *participe* la construcția literaturii actuale. Are oroare de „manufatura frazeologică“, detestă pe „eternii prăvăliași literari“ — cei care schimbă temele cum își schimbă cămășile — vede repede semnele maladii literare, e prompt, eficient, lenea proverbială

a scriitorului român nu primește binecuvîntarea lui. Nu-mi displace graba criticului de a-și spune cuvîntul, n-am cum să nu fiu de acord cu el în ambiția de a nu lăsa nimic să treacă fără judecata sa. Aceasta trebuie să fie psihologia reală a criticului, acesta este temperamentul unui veritabil *critic de întîmpinare*. Nu cred că foiletonul este singura și nici cea mai autorizată formă de critică literară, cred însă, și eu, că disprețul față de *foiletonism* în critică ascunde o boală urîtă : resentimentul față de critica literară. Critic este cel care iubește literatura și, odată cu literatura, iubește critica.

Întiile cărți (*Rondul de noapte*, 1974, *Al doilea rond*, 1976) sintetizează foiletoanele din presă și propun un tablou al literaturii contemporane, lăsînd deoparte pe scriitorii afirmați înainte de război, în ideea că aceștia n-au determinat spiritul epocii. Punct de plecare discutabil. Influența lui Blaga asupra poeziei tinere este decisivă. G. Călinescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu au devenit modele pentru spiritul tînăr și în unele cazuri (Eliade, Voiculescu) au provocat întoarcerea prozei românești spre fantastic și mitic. Opera lirică abundentă a lui Arghezi (aproximativ 20 de volume după 1945) a radicalizat, apoi, spiritul liric și l-a silit după 1960 să-și revizuiască temele și instrumentele. Literatura contemporană nu poate ocoli aceste personalități și, chiar atunci cînd opera este inferioară talentului (cazul *Mitrea Cocor*, *Păuna mică*, *Aventură în Lunca Dunării*), opera trebuie luată în seamă ca model negativ : influența ei a fost enormă timp de aproape două decenii.

Mircea Iorgulescu optează pentru noile generații de scriitori și duce pe față și în subtext o polemică dură cu prejudecățile criticii dogmatice din anii '50. Mizează, în poezie, pe Leonid Dimov, Florin Mugur, Baconsky, Adrian Păunescu (cu rețineri) și atrage atenția asupra debutanților Horia Bădescu, Ion Mircea, Adrian Popescu (toți „echinoxisti“) și Mircea Dinescu, admonestat pentru excesul de publicitate. Opțiunile sînt mai numeroase și mai bine argumentate cînd e vorba de proză : Marin Preda și Titus Popovici dintre scriitorii afirmați în deceniile anterioare, D. R. Popescu, Bănulescu, Romulus Guga, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Bujor Nedelcovici, Buzura, Virgil Duda, Corneliu Ștefanache, Mihai Giugariu (ultimii patru incluși în compartimentul „noilor analiști“). Criticul nu este entuziasmat de formula epică a lui Sorin Titel. Îi reproșează supralicitarea metodei epice în dauna creației. Se înșeală, cred, metoda narativă e originală și ea își creează substanța de care are nevoie sau creația, substanța își inventează metoda.

M. Iorgulescu e sever și cu literatura speculativă a lui Al. Ivasiuc („tezistă, sufocată sub o avalanșă de speculații avide, cu inima artificială și cu articulații rigide“, „recea suflare a unui crivăț intelectualizant...“) și surprinzător de receptiv la proza ironică și estetică, complicată ca tehnică narativă, a lui Radu Petrescu.

Tabloul este, desigur, incomplet (aproximativ 30 de nume în primul volum, 40 în cel de al doilea), mulți scriitori importanți lipsesc, însă o carte de critică nu trebuie judecată după sumar, ci după ideile pe care le propune și după calitatea analizei critice. Mircea Iorgulescu fotografiază repede opera, cercetează limbajul (stilul) și se grăbește să anunțe verdictul înainte ca expertiza să se încheie. Momentul deciziei este capital în articol. Caracterizările sînt, adesea, norocoase (la Baconsky, Dimov, Adrian Păunescu), abil sucite ca să sugereze și o notă de ambiguitate asupra substanței artistice. Criticul e atent mai ales la propozițiile finale în care dozează scăderile și calitățile operei, jucîndu-se puțin cu vorbele : „Poet monoton, complicat și difuz în mereu eșuata sa tentativă de a se explica, Mircea Ivănescu descoperă lirismul anti-lirismului“ ; „fără a fi dramatică în sine, poezia lui A. E. Baconsky este expresia unei drame“...

Cînd e vorba de critică și de critici (în rondul al doilea și în cărțile ulterioare), Mircea Iorgulescu e generos cu unii, necruțător cu alții (cu Al. Piru, de pildă), prea binevoitor, după gustul meu, cu mătușile acrite ale profesiei noastre și cu proiecții critici culturali (cei care cultivă sistematic zonele marginale ale literaturii și strîmbă din nas la scriitorii mari). Lui M. Iorgulescu nu-i plac spiritele didactice și cînd e să trimită la plimbare pe cineva îl introduce în infamanta categorie. Dar T. Vianu, dar chiar G. Călinescu care nu accepta decît calitatea de profesor ?

Articolele despre criticii literari sînt cam descriptive, în stil de proces verbal de constatare, cu un limbaj denotativ. În expediția lui nocturnă, criticul descoperă teritorii noi (momentul 1945, N. Breban, C. Baltag, Emil Brumar, Cezar Ivănescu). Riscă, acum, formula de „profunzimea mării creații“ (Cezar Ivănescu), fără a aduce însă și justificarea estetică necesară. Stilul atinge o concentrație maximă și o expresivitate sporită în *Scriitori tineri contemporani* (1978). Articolul este, în fapt, o fișă de lectură în care sînt notate datele esențiale ale operei și ale temperamentului în puține fraze și cu un limbaj exact, fără complexe, fără idiosincrazii. Stil „normal prozaic“, acela pe care îl recomandă și G. Călinescu, stil de lucru, capabil să

ordoneze și să simplifice (pentru a înțelege mai bine) complexitatea unei probleme literare.

Mircea Iorgulescu și-a format deja un mod al recepției rapide, o strategie care se bazează, în esență, pe agresiunea fulgerătoare a obiectului. De aici, răceala frazei, aparenta indiferență, cruzimea notației, sacrificarea nuanței în favoarea pozițiilor clare. Criticul face o selecție dintr-un număr mare de autori și încearcă să impună în interiorul opțiunilor sale o ierarhie a valorilor. Opțiunile merg, în privința poezilor tineri, spre Mircea Dinescu, Adrian Popescu, Mihai Elin („poet absolut remarcabil“), Ioanid Romanescu, Dan Verona, Cezar Ivănescu, Carolina Ilica, iar dintre prozatori, Augustin Buzura, Mircea Ciobanu, Norman Manea, Virgil Duda, Eugen Uricaru, Mihai Sin. Selecția din selecție nu-i rea, autorul își justifică punctul de vedere și, în genere, comentariile sale sînt convinșătoare. Ne atrage, de pildă, atenția asupra unui prozator ca Mihai Sin, trecut prea repede (și nejustificat) de noi toți cu vederea. Există, în fond, o pledoarie cînd ascunsă, cînd fățișă în *Scritori tineri contemporani* în favoarea literaturii tinere, leagănul exploziilor viitoare în cultura română. Ceva, o modificare de perspectivă, o schimbare a problematicii literare, se pregătește aici, și criticul insistă asupra fenomenului. Este nota care leagă și dă o relativă unitate celor 150 de planete literare.

Bine scrise, cu judecăți, în genere, drepte, articolele cuprind și cîteva puncte discutabile (inevitabile într-o carte de acest fel). Aș fi acordat, de pildă, alt spațiu dramaturgiei lui Marin Sorescu (cea mai originală, poate, apariție în cîmpul dramaturgiei românești după cel de-al doilea război mondial). Poezia lui Cezar Baltag este discutată din unghiul unei „artificialități neascunse“ și al unei „extreme convenționalizări“ a repertoriului liric. Se poate și așa, însă esențială în lirismul profund al lui Baltag îmi pare nota emblematică, fundamentală este tendința de a da expresie existențială marilor mituri. Comentariul dedicat lui Valeriu Cristea este, prin spațiu, cam restrictiv în raport cu valoarea operei. Printre esești, istorici literari sînt mulți oameni inteligenți și talentați, totuși puțini sînt critici literari, creatori în adevăratul sens al termenului. Valeriu Cristea face parte dintre ei și „planeta“ lui trebuia să fie, în *Scritori tineri contemporani*, mai generoasă. Inspirate, excelente în schimb, portretele altor scriitori. Uneori, ele nu mai lasă nici o speranță pacientului : „invariabil limfatice, versuri [...] drăpeză lipsa de culoare în solemnități“ ; „patetică și moralizatoare, sentimentală și gesticulantă, fără totuși mari zgomote re-

torice“ ; „fiind prolific și proteic, abundent și mobil așadar [...], nu este mai puțin și prolix, în chip organic dealtfel“ etc. Fișa de lectură cuprinde asemenea treceri bruște de la negația cea mai crudă la acceptarea cordială (pe mici fragmente), vicleană, dealtfel, pentru că în final stilul redevine tăios, ultimativ.

Putem discuta dacă criteriul ales de Mircea Iorgulescu (limita de 40 de ani) este bun sau rău. Este știut însă că nici un criteriu nu este perfect. Orice criteriu sacrifică ceva. Important este ca un criteriu să sacrifice cât mai puține lucruri esențiale. Fixînd personajelor sale o limită de vîrstă, Mircea Iorgulescu sacrifică în chip voluntar unitatea unei generații. O generație care a debutat împreună, a scris cam despre aceleași teme și a trecut prin metamorfoze estetice similare. Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, G. Dimisianu, N. Manolescu, Constanța Buzea, Valeriu Cristea (prezenți în carte) au debutat și au respirat aerul aceleiași epoci împreună cu Nichita Stănescu, D. R. Popescu, Sorin Titel, Fănuș Neagu, Alexandru Ivăsiuc, Lucian Raicu, N. Breban, G. Bălăiță, E. Simion ș.a., absenți în *Scriitori tineri contemporani*. Neșansa celor din urmă este că s-au născut cu un an sau doi mai înainte decît ceilalți. Cum trebuia totuși să fixeze un prag, Mircea Iorgulescu a ales unul și l-a respectat. Nu-l vom nedreptăți discutînd despre absențele din cartea sa. *Scriitori tineri contemporani* propune cîteva puncte de reper într-o materie literară în plină ebuliție.

Despre mulți dintre autorii de aici și despre alții, mai tineri sau mai vîrstnici, va fi vorba în cărțile ulterioare (*Critică și angajare, Firescul ca excepție, Ceara și sigiliul*), unde foiletoanele sînt ordonate în funcție de teme. Spațiul critic se lărgește. M. Iorgulescu coboară în celălalt secol, se pasionează de Dinicu Golescu și, cu cărțile de specialitate pe masă, verifică (în *Ceara și sigiliul*) autenticitatea informației istorice și autenticitatea ficțiunii într-o carte de proză (*Săptămîna nebunilor*). Esențial rămîne, chiar în aceste incursiuni istorice, spiritul foiletonistic, ceea ce vrea să spună : privirea ageră, mișcarea rapidă printre concepte, pasiunea pentru delimitarea ideologică, nerăbdarea de a pune lucrurile la punct. Elocvente sînt studiile mai întinse despre Dinicu Golescu și Gherea publicate în *Firescul ca excepție* (1979). Foiletonistul face acum o baie de istorie. Descoperă cu încîntare o lume veche și încearcă s-o descrie în propoziții aforistice : „Dar, deocamdată, lumea aceasta : pare normală — și e aberantă ; pare stabilă — și se clatină mereu, din orice, totul o zguduie ; pare deschisă, tolerantă, nepăsătoare

— și e ascunsă, crudă, susceptibilă ; pare vitală și activă — fiind melancolică și inertă ; pare vie, agitată, neobosită — și e somnolentă, amortită, letargică ; pare neconținut în schimbare — și rămâne mereu aceeași, lepădându-și numai cuvintele și îmbrăcăminte de epocă. Orice este posibil în această lume.“

Istoria e plină de mistere (moartea lui Tudor Vladimirescu) și criticul vrea numaidecît să desfacă firele misterului. Pagina se umple de date, de citate, ipoteze. O pasiune debordantă, o progresivă inflamare a spiritului se observă în text. Istoricul de profesie ar fi calm și contemplativ. Criticul ieșit pentru un timp scurt din agitata actualitate duce cu sine stilul actualității : febril, tranșant, autoritar, dornic de elucidări definitive. Unele propoziții trădează afinități secrete. „Este un luptător și urmărește totdeauna un rezultat“ — scrie el, încântat, despre Dinicu Golescu. Sau : „fusesse, de fapt, un contestatar“... Sînt calități pe care Mircea Iorgulescu le caută peste tot în cultura română cu sentimentul, îmi vine să cred, unei justificări personale. Nu face propriu zis analiza *Însemnărilor*, caută, mai degrabă, un mod de a fi în operă și un stil de a trăi. E încântat de personaj, îl scuză față de istorie, se ceartă cu interpreții care au cîrțit împotriva marelui logofăt și descoperă în textul lui slobozit greu procedee moderne involuntare : „marea forță a repetiției și a revenirii“...

Mircea Iorgulescu trăiește pe față, cu impacientă, sentimentul pe care îl are probabil descoperitorul de pămînturi noi. O exaltare, o lăcomie a posesiunii, o agresiune totală asupra obiectului, iată ce caracterizează demersul său critic. Demonstrația critică mai cuprinde un element important : existența unui adversar ce trebuie doborît. Pentru ca dialectica rapidă a criticii să se declanșeze trebuie să fie provocată de ceva, de cineva, de o idee, de o propoziție. Luarea în stăpînire a obiectului nu aduce nici o bucurie spiritului dacă nu curge și puțin sînge intelectual. Mircea Iorgulescu își descoperă adversarii, la nevoie îi inventează. E cazul studiului bine scris, cu observații substanțiale, despre Gherea (apărut mai întîi ca post-față la o antologie). Prima mișcare a criticului e să degajeze terenul pe care trebuie să-l cucerească. O strategie de tip maiorescian, dar numai în plan formal. Ideea criticului este că Gherea nu-i un subiect bine studiat, că textele n-au fost citite cum trebuie, de la T. Maiorescu pînă la criticii actuali circula teribile prejudecăți și enorme in Justiții. Așadar : totu-i de făcut, discuția trebuie luată de la capăt, înapoi la texte... Polemica Maiorescu—Gherea ? Ce polemică ? „Gherea se opune mai pu-

țin lui Maiorescu decît îl completează și îl continuă, deși continuitatea are aspectul unei rupturi.“ Dacă este o diferențiere, ea este, în chip hotărît, în favoarea lui Gherea, căci, zice exegetul de acum „Maiorescu *ajunge* la literatură, Gherea *pornește* de la literatură“... Sensul acestei delimitări este limpede : Gherea e un spirit profund, sincron, deloc închis într-o formulă sociologizantă. Trebuie, dar, redescoperit, reinventat adevărul Gherea, năpăstuit de vulgarizatorii lui : „Este, într-adevăr, surprinzător să constatăm că studiile critice gheriste, așa de străine în spiritul lor de exclusivism și de intoleranță, devin pretext pentru aprecieri exclusiviste și intolerante. [...] În loc de a se vedea în opera de critic și de teoretician literar a lui Gherea un moment al revoluției criticii naționale, cu atît mai însemnat cu cît este momentul introducerii și răspîndirii la noi a ideilor marxiste despre artă și literatură, s-a încercat în chip arbitrar «transplantarea» celor mai efemere aspecte ale activității sale într-un context literar, politic și social cu desăvîrșire nou.“

Pledoaria e vie, fluentă, ușor avocațială, simpatice încăpățînată, iritată la tot pasul. Voind să cîștige cu orice preț procesul, M. Iorgulescu ignoră probele adverse sau le simplifică pentru a le combate mai bine. Cîteva aspecte rămîn însă obscure în demonstrația lui. Îi reproșez, întîi, faptul că minimalizează pe T. Maiorescu pentru a ridica pe Gherea : procedează, cu alte cuvinte, ca și adversarii săi reali sau imaginari. Nu prea mult și nu în așa fel încît să falsifice întreaga pledoarie, dar îndeajuns pentru a tulbura din nou apele și a incita la contra-expertize, noi dovezi, mărturii... Poate chiar aceasta e intenția autorului : să redeschidă un dosar, să reactualizeze o problemă ce părea, în fine, închisă... M. Iorgulescu zice, de pildă, că Gherea a stabilit un concept de critică „valabil și astăzi“. Dar E. Lovinescu îl găsea insuficient încă de la 1910. Gîndim, oricum, altfel critica azi și o practicăm, în mod sigur, cu alte mijloace. Vine, apoi, chestiunea dacă Gherea e sau nu un *critic normativ*. M. Iorgulescu polemizează cu mine și, în general, cu interpreții de pînă acum ai criticului de la *Contemporanul*, zicînd că în nici o împrejurare Gherea nu recomandă *critica normativă* și nici n-o practică. Dar programul lui pe puncte (*de unde vine opera de artă, care este formația artistului, ce idei are și cum se manifestă influența operei asupra publicului...*), acesta ce reprezintă ? Normele, desigur, ale unei discipline a spiritului. Orice *critic de îndrumare* (și Gherea este unul) le are și cere să fie respectate. Admit, apoi, împreună cu M. Iorgulescu, că Maiorescu e rigid, autoritar și „împune“ ver-

dictul, în timp ce Gherea, „deloc rigid“, „spirit deschis“, încearcă să convingă și să-și convertească, astfel, adversarul... Dar ce efect au toate acestea, mă întreb, în planul criticii? Efect curios: autoritarul, inflexibilul, scortosul Maiorescu impune pe cei mai mari scriitori ai epocii și dă un număr de pagini care se pot citi și astăzi ca proză superioară de idei... M. Iorgulescu recitește pe Gherea și scoate din textele lui un teoretician modern al criticii literare; pentru a ne convinge pînă la capăt, trebuia să urmărească și ecoul lor în critica propriu zisă. Căci sînt destule cazuri cînd ideile bune se pierd în anonimatul paginii inexpresive.

Semnificativă prețuirea pe care o are M. Iorgulescu pentru spiritul polemic, „angajarea totală și deschisă“ a criticului de la *Contemporanul*. Sînt calități care intră și în sistemul său de referință. Acestea, și altele, îl fac să descopere în Gherea un „profet“, un „reformator [care] părăsește limba de cult și adoptă un limbaj profan“, un veritabil model critic. M. Iorgulescu îl revendică pentru sine și pentru critica actuală.

Prețuit este și Perpessicius, critic în linia Maiorescu, estetik, impresionist cordial, caligraf fin: motive care să stimuleze rezerva lui M. Iorgulescu. Criticul e, dimpotrivă, entuziast și descoperă în autorul *Mențiunilor* un analist al profunzimilor: „aparentul doar glosator elegant se vedește a fi un surprinzător critic al adîncimilor.“ (*Firescul ca excepție*). Respinge și ideea unui Perpessicius critic amabil. Îi pare, dimpotrivă, un spirit acut, polemic în substrat, de o imaginație incitantă. Impresia mea este că, totuși, Perpessicius rămîne în tînda operei și că este un admirabil critic al suprafețelor, nu al profunzimii, un estetik care trăiește în starea lirică pe care i-o provoacă automat contactul cu opera... Un *orleanist*, vorba lui Vladimir Streinu, cu un stil luxuriant...

În proză, criticul încurajează, în continuare, cărțile în care implicarea socială, angajarea, experiența morală și politică se manifestă direct. Comentează, în acest spirit, romanele lui Platon Pardău, Norman Manea, Petre Sălcudeanu, Dinu Săraru, C. Țoiu, Ion Lăncrăjan, D. R. Popescu, nuvelele lui Horia Pătrașcu... depistînd zonele calde, acolo unde literatura se întilnește cu politica. E reticent cu realismul fantastic al lui Sorin Titel (într-un articol din *România literară*) și satisfăcut de romanul *Niște țărani* de Dinu Săraru, trecut în rîndul cărților reprezentative ale deceniului. E vizibil, totuși, efortul spiritului critic de a depăși opțiunea inițială, de a se resemna în fața evidenței estetice. Interpretările la *Cartea Milionarului*, *Vara ba-*

roc (romane venite din altă zonă estetică) ca și cronicile — scrise cu mare vervă — despre teatrul lui Mazilu, Sorescu, Băieșu, D. R. Popescu... sînt remarcabile. Citez sugestiva caracterizare a stilului epic din *Cartea Milionarului*, un roman pe care Mircea Iorgulescu mizează (ca și mine) : „Adevărul țîșnește de pretutindeni, chiar legendele mincinoase, dinadins mincinoase, confecționate din interes ori din plăcerea jocului, îl conțin : marea izbîndă a scriitorului constă în a face transparentă materia cea mai încețoșată și a pătrunde astfel în labirinturile unei spiritualități ascunse ca un melc în cochilie, luminîndu-i valorile“.

N-aș putea spune, cu exactitate, ce tip de poezie agreează criticul. Simpatia lui merge, în chip egal, spre Virgil Teodorescu și Mircea Dinescu, Jebeleanu, Nina Cassian și Adrian Popescu. Este ocolit, în toate cărțile, Nichita Stănescu. De ce, oare ? ! Un accent de afecțiune (semnificativ la un critic care, de regulă, reprimă afecțiunea) se observă în cronicile la cărțile lui Mircea Dinescu, Adrian Popescu și Leonid Dimov. Nu trece neobservată, nici aici, plăcerea criticului de a vedea în spatele unei cărți un fenomen mai general de ordin istoric sau moral, gustul lui de a pune literatura într-o ecuație sociologică și etică. În capitolul rezervat lui Adrian Păunescu nu discută propriu-zis poezia, ci „fenomenul Păunescu“, prezentat, de altfel, cu luciditate și simpatie. O culegere din poemele clujeanului Adrian Popescu dă prilej criticului să vorbească despre psihologia literară a generației (*promoției*) din deceniul '70—'80. „Sînt primii poeți care nu mai sînt noi poeți, ci poeți noi“ scrie el, jucîndu-se cu nuanțele. Mărturisesc că nu prea înțeleg bine deosebirea, dar cad de acord cu Mircea Iorgulescu că Mircea Dinescu, Adrian Popescu, Emil Brumaru și alți poeți citați și necitați de el aduc în poezie, după generația lui Sorescu, Nichita Stănescu, Baltag, Ana Blandiana, Păunescu etc., un alt tip de sensibilitate lirică. Nu-i vorba de o formulă poetică unitară. Dinescu nu seamănă cu echinoxistii, echinoxistii merg spre altceva decît spre „ambiguitatea bufonă“ de care vorbește criticul într-un articol. Este aici o diferențiere firească pe care unii confrăți o speculează în chip absurd, opunînd „promoțiile“ între ele, minimalizînd pe unii (pe cei *dinainte*) în favoarea ultimilor soșiți. Mentalitate barbară în cultură, poziție ne-critică în critica literară care n-ar trebui să încurajeze spiritul revanșard în literatură.

Demonstrația e alertă, convingătoare, în stilul care și-a găsit acum maturitatea. Criticul și-a creat și un mod de des-

chidere a cronicii. El folosește des tipul de corelație *nu atât... cît*, construcție ce presupune o minimă disociere, o desfacere dintr-o categorie mai largă, un accent disonant într-o gamă acceptată. Un prozator scrie „nu atât expresiv, cît strălucitor“, poezia lui Vasile Vlad este „nu atât dificilă, cît incomodă“, proza lui Dinu Săraru „nu este atât vehementă, sfidătoare, cît sistematică, lipsită de scrupule...“ Formula, pe punctul de a deveni un tic (toți avem unul cel puțin), este elastică și permite o punere rapidă în temă. Diagnosticul este în unele cazuri discutabil. Dumitru Matală este, după Mircea Iorgulescu, „un prozator matur, format, deloc ezitant ori stîngaci, stăpîn nu doar pe o formulă narativă capabilă să-i exprime personalitatea și preocupările, ci și pe o «temă» care-i individualizează scrisul“. Nu-l contrazic, dar rezumatul pe care îl face romanelor nu confirmă aceste însușiri de mare preț pentru un prozator. Criticul (sau mai degrabă prozatorul) trebuie să ne convingă, în viitor, că are dreptate. În fine, nu vreau să-i caut nod în papură, dar am impresia că uneori superlativul intră prea ușor în frază. El scrie, de pildă, că Z. Ornea este astăzi „singurul cercetător specializat și consacrat unei activități încă nu îndeajuns de prețuită“. E vorba de principalele curente de gîndire din cultura românească antebelică. Putem fi de acord că Z. Ornea este un cercetător eminent în sfera ideologiei literare, dar că ar fi *singurul cercetător* mă îndoiesc, sincer vorbind. Nici nu i-ar sta bine să fie singurul, căci, de ar fi așa, unde ar fi atunci spiritul de emulație, competiția între egali? În discuție este, aici, o frază, nu o judecată în ansamblu. În altă parte (*Grigurcu și poezii*), articolul în totalitate mi se pare greșit conceput. M. Iorgulescu consideră că obiecțiile aduse unei cărți — cum că ar contesta poezi importante ca Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu — n-ar avea nici un rost, pentru că Gh. Grigurcu „a scris nu pamflete, ci articole de analiză critică“. Opinia critică, îndrăznesc să spun, este o formă a calității critice. Nu cred că un critic care neagă cu atîta încăpăținare absurdă pe Nichita Stănescu, Sorescu, poate fi atât de ușor scos de sub orice discuție critică.

Într-o pagină confesivă, Mircea Iorgulescu spune că nu e spontan, „ci greoi, stîngaci, fără vioiciune orală și incapabil de replică imediată“. Scrisul și modul lui de a se manifesta arată contrariul: deloc stîngaci, mereu în vervă, de o remarcabilă sagacitate, bun polemist, adversar al ideilor acceptate, grăbit să întîmpine literatura care tocmai se face.

POSTFAȚA

Volumul de față face parte dintr-o serie și trebuie judecat în funcție de sumarul cărților anterioare. Acolo sînt Arghezi, Blaga, Sadoveanu, G. Călinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, aici A. E. Baconsky, Dimov, Al. Paleologu, George Bălăiță, C. Țoiu, Ov. S. Crohmălniceanu, Mircea Dinescu... Cînd am început, cu zece ani în urmă, să mă gîndesc la o carte despre literatura română post-belică, nu știam ce mă așteaptă. Am publicat un prim volum (1974), apoi al doilea (1976), am revenit la primul cu aproximativ 300 pagini noi de analiză (1978) și promiteam în *postfața* de atunci să închei această aventură în tomul al treilea. N-am putut să mă țin de cuvînt. Aventura continuă.

Literatura a sporit între timp enorm, numărul cărților s-a dublat și, în unele cazuri, s-a triplat, iar posibilitățile de lectură ale criticului au rămas, din nefericire, aceleași. Nu mi-e rușine să recunosc că citesc încet, nu m-am decis încă să trec la lectura în diagonală. Am încercat, pe cît a fost cu putință, să cuprind integral opera unui scriitor și, întrucît opera a trecut prin mai multe cercuri ale istoriei, să surprind sunetul ei intim în raport cu circumstanțele. Sunetul este uneori fals, decepționant, însă, trecînd alt prag, talentul își poate regăsi, dacă are în el forța necesară, sunetul adevărat, inconfundabil. Criticul trebuie să aibă răbdare și să înțeleagă, acolo unde e cazul, drama talentului copleșit de vremi. Zeflemeaua nu lămurește nimic, pamphletul atacă doar suprafețele. Gravitatea unui fenomen impune un stil al meditației (recepției) și o gravitate a tonului. Nu cred nici în ruptul capului că ne despărțim de o epocă dramatică rîzînd și, în genere, că risul explică și spală totul. Unele fapte din existența noastră și din existența istoriei trebuie privite mai atent și cu o mai mare liniște a spiritului. Avem atunci

șansa să le înțelegem și să împiedicăm cu slabele noastre forțe, dacă nu repetarea lor, cel puțin falsificarea lor în istoria literară.

Volumul *Scriitori români de azi*, III cuprinde scriitori din toate generațiile. Mai mulți poeți și mai puțini prozatori și critici, iar dramaturgi aproape deloc (excepție T. Mazilu și Ion Băieșu, prezentați cu întreaga lor operă). Oricît m-am străduit, n-am putut citi totul și n-am putut scrie, deci, despre toți autorii care merită să fie prezentați publicului român. Despre mulți din cei absenți în acest sumar am scris în articole parțiale în presa literară. Ei vor fi prezenți, în mod sigur, în cel de al IV-lea tom din *Scriitori români de azi* sau într-o ediție nouă din cărțile publicate pînă acum. Am lăsat deoparte pe Radu Petrescu și întreaga „școală de la Tîrgoviște“, am scris despre Tiberiu Utaș dar n-am putut încă scrie despre colegii lui de generație Al. Andrițoiu, Ion Horea, Ion Brad și mulți alții, poeți și prozatori cu formule și talente diferite. Am analizat romanele lui G. Bălăiță, C. Țoiu, Octavian Paler, Bujor Nedelcovici, dar n-am avut timpul necesar să recitesc și să scriu despre romanele lui Radu Tudoran, Laurențiu Fulga și, dintr-o generație mai nouă, Virgil Duda, Maria-Luiza Cristescu, Dana Dumitriu, Norman Manea, Eugen Uricaru, Mihai Sin... Nu figurează în grupul poezilor din anii '60 Gh. Tomozei și Ovidiu Genaru, după cum nu figurează poezii din grupul *Echinox* (Adrian Popescu, Dinu Flămînd, Ion Mircea, Horia Bădescu...). Vreau să-i fac să înțeleagă că nu scrupulul estetic m-a împiedicat să-i analizez în aceste pagini, ci alte cauze, mai profane. Lipsesc de asemenea cîțiva critici și esești pe care îi prețuiesc mult (Al. Călinescu, Ion Pop, Eugen Negrici, Marian Papahagi...) Un capitol trebuie, cred, rezervat teoriei literare și literaturii comparate (de la Edgar Papu și Ion Vlad, la cei mai tineri semioticieni), mulți dintre ei oameni fini, cu gust în literatură. N-am inclus, în chip deliberat, pe cei mai tineri poeți, prozatori și critici, nu din prudență, țîn să precizez, ci din convingerea că talentul lor are încă nevoie de afirmare. Despre mulți dintre ei am scris, de altfel, în presa literară (Danilov, Vișnec, Lucian Vasiliu, Mircea Nedelciu...). Paginile viitoarei cărți din *Scriitori români de azi* îi așteaptă pe ei și pe alții.

SUMAR

| | |
|--|-------|
| Momentul 1945—1947. Prelungiri ale suprealismului | pag 5 |
| <i>Virgil Teodorescu</i> | 18 |
| <i>Gellu Naum</i> | 35 |
| Alți poeți. Vechea și noua avangardă. <i>Sașa Pană, Paul Păun, Gherasim Luca, Constantin Nisipeanu</i> | 59 |
| * | |
| <i>Maria Banuș</i> | 66 |
| <i>Margareta Sterian</i> | 88 |
| <i>Nina Cassian</i> | 95 |
| <i>Mihail Crama</i> | 114 |
| <i>Marcel Gafton</i> | 121 |
| * | |
| O nouă poetică a simplității. Grupul de la <i>Steaua</i> | 129 |
| Un esthet al melancoliei: <i>A.E.</i> | |
| <i>Baconsky</i> | 135 |
| <i>Victor Felea</i> | 159 |
| <i>Aurel Gurghianu</i> | 169 |
| <i>Aurel Rău</i> | 179 |
| <i>Petre Stoica</i> | 187 |
| * | |
| <i>Tiberiu Utan</i> | 204 |
| * | |
| Poezia anilor '60. Addenda. | |
| <i>Cezar Baltag</i> | 211 |
| <i>Florin Mugur</i> | 225 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| <i>Horia Zălieru</i> | 235 |
| <i>Ioanid Romanescu</i> | 244 |
| <i>Florența Albu</i> | 256 |

*

| | |
|--|-----|
| Poezia barochistă. Onirismul estetic . | 260 |
| <i>Leonid Dimov</i> | 265 |
| <i>Virgil Mazălescu</i> | 298 |
| <i>Daniel Turcea</i> | 307 |

*

Poezia livrescului. Poezia oraculară.
Reluarea miturilor

| | |
|------------------------------------|-----|
| <i>Vasile Nicolescu</i> | 321 |
| <i>Mircea Ciobanu</i> | 334 |
| <i>Alexandru Miran</i> | 346 |
| <i>Dan Laurențiu</i> | 353 |
| <i>Marius Robescu</i> | 366 |
| <i>Ileana Mălăncioiu</i> | 376 |
| <i>Gheorghe Azap</i> | 393 |

*

| | |
|---|-----|
| Un nou pact cu realul : <i>Mircea</i> <i>Dinescu</i> | 399 |
|---|-----|

*

Romancieri și nuveliști

| | |
|------------------------------------|-----|
| <i>Ion Băieșu</i> | 415 |
| <i>Bujor Nedelcovici</i> | 435 |
| <i>George Bălăiță</i> | 446 |
| <i>Radu Cosașu</i> | 462 |
| <i>Teodor Mazilu</i> | 472 |
| <i>Constantin Țoiu</i> | 497 |
| <i>Octavian Paler</i> | 514 |
| <i>Sorin Titel</i> | 529 |

*

Critici și esești

| | |
|--------------------------------|-----|
| <i>Al. Paleologu</i> | 551 |
|--------------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>N. Steinhardt</i> | 562 |
| <i>Vasile Lovinescu</i> | 568 |
| <i>Livius Ciocîrlie</i> | 571 |
| <i>Ov. S. Crohmălniceanu</i> | 583 |
| <i>Mircea Zăciu</i> | 600 |
| <i>Mircea Iorgulescu</i> | 617 |
| Postfață | 627 |

