

GABRIELA MELINESCU. DE LA „ANXIETATEA INFLUENȚEI” LA *HYBRIS*

BOGDAN CREȚU*

Prima reparație pe care i-o datorăm Gabrielei Melinescu este nu numai să o aducem cât mai des în actualitate, în calitatea ei de scriitoare importantă, ci și să-i dezlipim imaginea de aceea a lui Nichita Stănescu. Asta nu înseamnă că trebuie să negăm influența, puternică, vreme de două volume, a poeziei lui asupra versurilor sale: ar însemna să falsificăm o realitate de altfel conștientizată și asumată. Cred că partea cea mai bună a poeziei sale este însă aceea care reușit să se elibereze de „anxietatea influenței”. Gabriela Melinescu a fost, încă de la prima carte, o autoare cu un imaginar concret, carnal, visceral uneori, pe care și l-a împlânzit împingându-l spre abstractizare, metaforizare, în anii atât de intenși de conviețuire nu cu un mare poet, ci mai ales cu viziunile lui electrizante, sufocante poate. În orice caz, a o mai eticheta ca pe o anexă a lui Nichita („marea iubire a lui”, „logodnica lui” etc.) mi se pare profund nedrept și chiar imoral. Am intrat înăuntrul acestei povești de iubire tragică atunci când mi-am documentat romanul despre Nichita și am intuit că ruptura a fost condiția pentru ca Gabriela Melinescu să poată să rămână poeta care nu mai putea fi alături de mult mai celebrul ei partener. Nu e numai o intrigă amoroasă, e și o luptă pentru a-și păstra identitatea, o smulgere din umbră. În plus, dacă adăugăm poeziei sale romanele, eseurile, jurnalul (care este o lecție de demnitate și inteligență), traducerile – obținem profilul uneia dintre cele mai interesante personalități literare, de o complexitate suficientă ca să anuleze orice tentativă de „colonizare” literară.

Dacă volumul ei de debut, *Ceremonia de iarnă* (1965), a fost primit cu entuziasm (pe bună dreptate, pentru că, după cum am să arăt, el face figură aparte în cadrul generației), cărțile ulterioare sunt acceptate ca un fel de resturi ale unui festin poetic la care autoarea participa ca invitat, ca martor, dar nu ca protagonist: ele au fost înregistrate ca reflexii ale marilor cărți ale lui Nichita Stănescu, care tocmai veneau atunci, între 1965 și 1972, în serie și căpătaseră o uriașă notorietate, făcând ca tot ceea ce urma aceeași direcție a dizolvării concretului în abstracțiuni diafane să fie resimțit ca imitație. Așa îmi explic receptarea apatică sau cel mult protocolară de care au parte volumele *Ființele abstracte* (1966), *Interiorul legii* (1968) ori *Boala de origine divină* (1970), deși Gabriela Melinescu a căutat de

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România (bogdancrețu1978@gmail.com).

fiecare dată să spargă convenția fie prin revizitarea exotismului sau pitorescului lexical balcanic, fie prin izbucniri de corporalitate neconformă cu „rețeta” în care părea să se fixeze. Mai personalul *Jurământ de sărăcie, castitate și supunere* (1972) a fost și el primit ca o acceptare a supunerii față de poezia orbitoare a lui Nichita, deși era mai curând o ruptură. *Împotriva celui drag* (1975), partea cea mai densă, cea mai tensionată a poeziei sale, o carte a doliului, a vinovăției, a pierderii seninătății, a obsesiei morții, nu a mai reușit să schimbe percepția pietrificată. Și, aș spune, cu rare excepții (cea mai notabilă mi se pare a lui Ion Pop din *Poezia românească neomodernistă*), poezia Gabrielei Melinescu nu a avut parte de o relectură calmă, dincolo de temperatura epocii în care a apărut, de pozițiile de „putere” din sistem. Polul minus al receptării (dacă poate fi numită „receptare”) este cel al unui critic rafinat, dar capricios, precum Ion Negoïtescu; acesta nu a reușit să aleagă decât patru-cinci mostre din toată opera, pe care o considera un eșec: „Destul de multe la număr, parcurgerea plachetelor de versuri ale Gabrielei Melinescu (publicate între 1965 și 1975) e – mai ales prin cantitate – dezolantă. Câteva oaze de lirism veritabil nu compensează decât în prea mică măsură efortul” (Negoïtescu 1994: 281). Să spunem că îi iert anacolutul de la începutul frazei, pe care-l consider un semn de oboseală, dar mai ales al regimului pripit al redactării.

Un alt simptom al unei receptări „leneșe” sau care-și propune să problematizeze clișeistic este nesfârșita discuție legată de „feminitatea” poeziei sale. Atât negarea de mai ieri a relevanței acestui aspect, cât și stimularea obeză a lui de azi sunt deficiențe interpretative. Poezia Gabrielei Melinescu merită, firește, să fie recuperată și din această perspectivă, dar nu e unicul și nici cel mai relevant merit al ei. Un critic excelent de poezie, cu multiple posibilități teoretice, cu fler, dar de data asta grăbit – l-am numit pe Marin Mincu – a expedit subiectul în termeni categorici: „În polemică implicită cu așa-zisa poezie feminină, demersul esențial merge în direcția unor căutări intelectuale autoreflexive, tentațiile luciferice, în sens blagian, fiind mai puternice decât cele sentimentaliste. Gabriela Melinescu a scris totdeauna ca și cum ar fi fost bărbat, argumentând postulatul conform căruia poezia nu are sex” (Mincu 2000): 200). Mi-e greu să fiu de acord cu astfel de considerații. Întâi, că există mereu semnele unei identități de gen asumate în poezie. La Gabriela Melinescu, cel puțin în prima carte, dar de fapt în toate, abstractizarea nu merge atât de departe încât să „purifice” identitatea eului care își exprimă căutările, neliniștile, dilemele, stuporile, durerea sau exuberanța. Dimpotrivă, tocmai asumarea, expunerea fac specificul unora dintre cele mai reușite poeme.

Ceremonie de iarnă, debutul, arată cât de departe putea ajunge poezia Gabrielei Melinescu în direcția confesiunii și a asumării unor neliniști identitare, ale descoperirii unui sine atipic, ale exuberanței erotice, dacă nu se lăsa fascinată de modelul convertirii figurativului în abstracțiune impus în epocă de Nichita Stănescu. E aici mai mult curaj și mai multă frondă, ieșire din contur decât în orice alt debut șaizecist și, cred, o încălcare a tabuului nu doar tematic (sexualitatea se cerea cel mult transfigurată, diafanizată, mai ales în poezia „feminină”), ci și poetic, pentru că lirica vremii ezita să adopte tonalități confesive directe, vocea textului nu se identifica franc, nefiltrat, nemetaforizat până la dizolvare, cu aceea

a autorului / autoarei. Pe scurt, poezia nu era individualizată, ci căutare generică a esenței. Or, Gabriela Melinescu își asumă tensiunea ieșirii din vârsta ingenuității, își exprimă șocul descoperirii pulsantă a celuilalt. Nu-mi vine acum în minte un caz similar în poezia șaizecistă, iar singurul precedent pe care-l pot identifica este cel al Mariei Banuș, cu *Țara fetelor*, din 1937.

Critica reacționează prudent, dar entuziast la această carte. Volumul de debut este, după calculele mele empirice, cel mai bine primit din cariera autoarei. Din motive strategice, pentru a nu se pune reflectorul pe ceea ce e resimțit ca neconvențional, de nu chiar incisiv, anume descrierea tranșantă a tensiunii erotice, comentatorii insistă asupra candorii, a naivității. Sigur, destule poeme sunt voit „inocente”, dar trebuie remarcat că ele înregistrează nu atât ingenuitatea copilăriei, cât neliniștea desprinderii de aceasta. Nu e nici o traumă, senzația e mai curând de amplitudine senzorială. Un nou teritoriu, fascinant, e descoperit. În *Vis*, totul e diafan, abia perceput instinctiv: „Era o toamnă-n timp, universală,/ Rodiseră pământurile-oriunde/ și presimțeam pe buze rumenind/ cuvintele de dragoste rotunde”. Imaginile, deși metaforice, nu sunt deloc „nevinovate”: rodul e o trimitere către procreare, buzele nu au doar un rol senzorial, ci și senzual, cuvintele capătă rotunjimi afrodisiace. E o încordare a așteptării, e o stare de provizorat, totul este echivoc, încordarea dinaintea experienței sau, așa cum rezumă ironic Marin Sorescu într-o frumoasă cronică, „senzații și ofuri adolescentine” (Sorescu 2005: 369).

Treptat, încep să străbată prin poemele debutantei nu doar plăsmuiri onirice sau spectre ale imaginației, ci și siluete masculine concrete. Sau, cum remarcă același ludic poet, „aproape că nu-i poezie în care să nu fie vorba de băieți” (*ibidem*: 370). Întâi, e „băiatul din vis”, întâlnit accidental într-o gară, suficient ca să-i tulbure liniștea, pe care-l mai poate regăsi numai în vis. Scenariul e sentimental, dar unele versuri indică tresăriri de poetă (deja) adevărată: „Ne-am căutat cât ține privirea.../ Altcineva azi mă iubește și-mi scrie.../ Dar eu rănesc aerul iernii cântând,/ și-l aștept în gările toate să vie”. În *Cenușăreasa* însă convenția basmului e o simplă metodă de a masca starea de ardoare, tensiunea descoperirii primilor fiori ai dragostei. Sau, mai precis, semnele unei neliniști care este erotică: „Eu nu-i vedeam, îi auzeam râzând./ Băieții fluierau frumos pe stradă./ Rufe spălam în curte, sub un pom/ și frică îmi era c-or să mă vadă./ Simțeam cum înfioară drumul./ iubeam și pietrele pe care ei călcau./ Pe garduri aplecați ca peste umeri/ abia-nfloriții trandafiri ardeau./ Umezi mi-erai ca la sălbăticiune ochii.../ Pe sârmă vântul cuprindea în dans/ mijlocul strâmt al unei rochii”. Trimiterea la cunoscutul basm e diversiune. O mască purtată mai degrabă sfidător, decât circumspect. Tânăra poetă nici măcar nu se străduiește să-și deghizeze tresărirea. Ceea ce trebuie spus clar este faptul că nu e vorba aici de viziunile idealiste ale unei adolescente, ci de tensiunea ei erotică. Pentru cutumele poeziei de la 1965, abia ieșită din realismul socialist și orientată, poate ca gest de autoapărare, în zona abstracțiunilor care fixează idealuri, nu gesticulații telurice, un astfel de text reprezenta un act de curaj. Supus unui minimal exercițiu de *close reading*, textul se arată a fi premeditat, atent construit. E aici un fel de ritual erotic, o ceremonie cu

dublă participare: fata e încordată, cu simțurile armate, băieții, probabil la fel de neștiutori, dar și de tensionați, își semnaleză prezența. Efectul? Totul se erotizează: drumul e înfiorat, pietrele călcate devin obiecte-fetiș, trandafirii indiscreți ard, ochii capătă sclipiri sălbatice, iar rochia, banală, o strânge. E, oricum am lua-o, un șoc erotic, nu o plâsmuire evanescentă, vagă. Nu e poezie de dragoste, protagonistă nu e toropită de visare, nu suspină stereotip după o poveste ca-n romanele de amor sau ca în filme. Dimpotrivă, totul e concret, cât se poate de simplu, de firesc: prezența băieților o tulbură și-o mută într-o altă etapă a vieții. Ruptura nu e cognitivă, nici istorică, nici socială, nici metafizică. E cât se poate de fizică, de carnală. Marin Sorescu rezumă, în stilu-i caracteristic: „Trec băieții, pleacă băieții, vin soldații, pleacă soldații, unde-s derbedeii?, vecina noastră naște o fată, se însoară nu știu cine, – iată că am pătruns în chiar miezul problematicii cărții” (*ibidem*). Dacă ne decuplăm de la ironia comentariului, verdictul e corect. Pentru că „problematica” principală a cărții este tocmai înregistrarea și asumarea frământării erotice. Aceeași ca-n *Sburătorul* lui Heliade-Rădulescu. Scenariul e, în unele poeme, foarte asemănător cu situația din unele poeme ale lui Coșbuc, nefrecventate în școală, mai puțin nota de detașare auctorială, ironică și ea. *Cântec de fată* e o baladă stilizată care mărturisește tocmai felul în care puritatea este tulburată de neliniștea erotică. Simpla prezență a „puștilor” sau a „derbedeilor” care pleacă în armată e suficientă să dea totul peste cap și să stârnească un *furror* erotic. Simțindu-se ținta unor priviri stângace, dar pofticioase, adolescenta este stârnită, presimte că dorința e semnul candorii, nu e, cum s-ar spune azi, *male gaze*, agresiv. Dimpotrivă, o încearcă regretul gândindu-se că „derbedeii” se vor maturiza și se vor supune normelor sociale și vor descoperi rușinea: „cu doi ani mai maturi știu, s-or rușina/ să încerce vreunul iar să mă sărute./ Îmi vor da binețe serioși și gravi./ cu șapca deasupra capului zburată/ și pe străzi vor trece pașii mei dansând/ c-au sosit băieții din armată.” Totul se petrece în cadrul unui ritual prestabilit, al unei „ceremonii de iarnă” care supraveghează erotismul. Dacă e naivitate în asemenea poeme, e una jucată, atent înscenată. E și amuzament, stârnită de stângăcia „băieților” pe care rolul social atribuit i-a distribuit în ipostaza curtezanilor, o stângăcie care se oglindește în cea pe care aceleași roluri sociale au plasat-o în poziția pasivă. Nimic din aceste convenții nu mai rezistă însă.

Întreg volumul se cere citit în această cheie: e o confesiune directă a furiei erotice (post-)adolescentine. „Dacă ating pereții se aprind. Cu sângele, cu sensul fericită...” – temperatura trupului care dorește se revarsă și asupra lumii materiale. De peste tot dogorește carnea, trupul. Cauza șocului care nu se mai lasă camuflat este tocmai conștientizarea trupului, ca obiect care dorește și este dorit. Ca mijloc al unei plăceri încă negustate, dar acut presimțite. „Mă înconjori cu haine de femeie/ și-mi tăinuiești frumosul, trupul gol”. În *Cântec cu toată gura*, dorința izbucnește, e lăsată să se manifeste plener, natural, nu mai e cenzurată și nici edulcorată ludic, mimând ingenuitatea. „Mi-au rămas în simțuri pentru totdeauna/ mâinile prelungi de băiețandru...”: nimic nu se scrisese mai concret, mai carnal, mai asumat în poezia noastră de decenii bune. Înainte de a fi metaforizată, purificată prin concept sau prin abstracțiuni, realitatea este cât se poate de concretă

pentru că devine o reflexie a dorinței: „Și este luna Dorului de Ducă/ și pân’ la roșu arde viața mea./ și inima îmi stă ca un magnet/ fărâmițat peste pământ și nins/ lipit de lucrurile toate/ pe care simțurile tale le-au atins”.

Cum să comentezi o astfel de poezie considerând-o „asexuată”? Nici problematica, nici vocea nu sunt neutre, nu sunt nici non-binare, ci apăsat și asumat feminine. Nici Constanța Buzea, nici Ana Blandiana, nici Ileana Mălăncioiu, nici măcar Angela Marinescu nu vor îndrăzni, cel puțin la primele cărți, să se angajeze atât de direct, de frust-confesiv, sfidând normele vremii, care nu erau numai literare, ci mentalitare.

Odată cu *Ființele abstracte* (1966), poezia Gabrielei Melinescu își pierde incisivitatea. Nichita Stănescu, „tartorul” acestei modificări, înregistrează cu satisfacție schimbarea, într-un articol care prefigura apariția volumului: „După volumul *Ceremonie de iarnă*, cristalizând o copilărie pe jumătate dăruită dinamicii jocului și jumătate reveriei de basm, saltul la ideea poetică care s-a și produs își păstrează încă faciesul copilăresc, conservând într-o altă zonă, în noua conjunctură logică, vechiul impuls de candoare” (Stănescu 2003: 326). După cum am sugerat mai sus, nu de „copilărie” e vorba în primul volum, ci de ieșirea din infanțilitate. Sintagma-cheie de aici este însă „saltul la ideea poetică”, exigență căreia poezia Gabrielei Melinescu va căuta, câțiva ani, să i se supună. Și care, poate greșesc, nu se potrivește temperamentului și sensibilității sale. Și poemele reușite din această etapă au, oricât de autentic grave ar fi, oricât ar transfigura o experiență existențială, un ton mimetic. Se percepe efortul impersonalizării, al eterizării eului, care caută să exprime adevăruri generice, în loc de a-și înregistra palpațiile, căutările. În *Somn de vară*, sinele e înconjurat de forme arhetipale și înscris într-un tipar preexistent: „În încăpere/ liniștea e așezată în vase de lut/ câni enorme cu vine albastre./ stăpânul casei umblă nevăzut/ și aruncă câte-un fruct mirositor/ și colorează tăcerea în portocaliu./ armele plutesc în aburii/ din rana unui animal cu trupul viu./ Și aburii mă ling pe chip./ mirosul fructelor încet mă otrăvește./ adorm într-o femeie tânără/ pe care forma fructelor o încercuiește”. E un poem nu despre sine, ci despre senzații și percepții, care par independente; e un poem nu despre sine, ci despre conștiința de sine. Trupul s-a dematerializat și se lasă contemplat ca una dintre formele care dau un sens spațiului. Perspectiva concretă, viscerală, din primul volum lasă acum loc unei metode a abstractizării realului. De apt, în *Ființele abstracte*, *Interiorul legii* și *Boala de origine divină*, influența lui Nichita Stănescu este copleșitoare. Vocile se amestecă, cernelurile la fel, cei doi par a construi aceeași viziune, care-și are epicentrul în *11 elegii*. Are loc în poezia Gabrielei Melinescu o metaforizare excesivă a realului, o regândire a lumii într-o nouă sintaxă. Multe versuri par decupate din poemele stănesciene: „Orice loc este o trecere spre altul./ o grabă a materiei spre viitor./ un ochi aprins/ pe câmpul nesfârșit/ cu trupuri verticale nins”. Sau: „Dar eu spun: caii noștri/ și noi suntem o presupunere a cailor./ Și soarele numit mereu de alții/ ca o presupunere a lor./ Mă închin lui pe placul meu/ și în dreptul subțiorii îi stau./ Nu știu cine geme nefericit/ în imaginația altor lucruri.” Ori: „Înseamnă că aici exist./ De gâtul ca un mâner mă prinde/ cineva mai trist/ decât mine./ în alb-viorii din grinde./ Te rog/

desfrânatule sunet,/ în propriul tău interior,/ sunt asemeni vitezei/ pe tălpile unui schior./ Când vine prietena albă/ un chip îmi sare din sare/ prea repede,/ prea repede mi se consumă/ mișcarea căzând în mișcare”. Am decupat din volume diferite, tocmai pentru a etala o continuitate care e, mai curând, un blocaj. La început estompat, sugerat, ulterior tot mai explicit, critica a remarcat această „supunere” voită, ca exercițiu al smereniei parcă, a poeziei Gabrielei Melinescu față de aceea, mai prestigioasă, a autorului *Dreptului la timp*: „Lecția lirică stănesciană modelează într-o oarecare măsură această nouă etapă”, remarca Ion Pop (2018: 644). Dar măsura e copleșitoare, iar reușitele din aceste cărți de ucenicie sunt tocmai acelea în care poeta recuperează senzorialul, simțul concretului, în care eul izbucnește agresiv, fără să se mai lase posedat de greutatea temei sau de o concepție maximalistă asupra poeziei. Uneori, deși există un tipar mitologic sau biblic, poemul este martorul unei stări-limită, a percepției condiției catastrofale a iubirii, ca în *Somn dulce*, dedicat chiar „lui N.”: „Somnul dulce pe un talger,/ Capul Sfântului Ioan/ nu se bea, nu se mănâncă.../ mușc dintr-un pahar de sticlă,/ stropi îmi curg pe buze, ning,/ te iubesc și te sărut pe gură,/ trupul care nu există îl ating./ Capul tău lipit pe trupul meu/ vine o femeie și îl cere/ și retează din greșeală capul meu/ oaspeților ei pentru plăcere”. Textul construiește o parabolă plastică emoționantă tocmai pentru că reușește să combine firesc, fără să complice inutil desenul, erosul și thanaticul. În plus, se poate percepe somatizarea spaimei, trupul nu a fost dematerializat, ridicat în concept. Nu e un trup spectral, un simbol al unei stări, ci e asumat, în cele mai bune poeme, la modul visceral. Sălbăticiunea care avea toți porii deschiși către lume în primul volum e încă la pândă, absoarbe lacomă realitatea și uneori uită, spre norocul poeziei, să o filtreze, să o decoloreze spre nonfigurativ. Iubirea nu e numai un sentiment-sinteză, un resort al cosmogoniei, ci și unul carnal, care presupune, adică, împingerea trupului până la limită: „La miezul nopții să mă ocrotești/ când vin cu măruntaiele vărsate,/ ca animalul blând, sfâșiat/ de colții celui mai puternic./ O uriașă lege mă acoperă”. Care este această uriașă lege, din interiorul căreia poeta își urlă cântecele negre? E legea firii, care obligă la asumarea unui *hybris* inevitabil. Este vârsta lucidității, când încrederea în puritate nu mai e posibilă, când candoarea se lasă cel mult recuperată prin poezie.

Parcă pentru a șterge amprenta influenței lui Nichita Stănescu, autoarea include în aceste volume și ample cicluri balcanice, din care răzbate modelul Anton Pann–Ion Barbu–Miron Radu Paraschivescu. Nu aici e de găsit însă autenticitatea Gabrielei Melinescu. Sunt jocuri poetice abile, uneori la marginea virtuozității, mizând pe asonanțe, ritm, exotism și pe infantilizarea vocii. Când și când, ecouri argheziene sau bacoviene, bine asimilate.

Dar originalitatea Gabrielei Melinescu vine din asumarea directă, chiar dacă estompată, a unor experiențe tragice. Odată cu *Jurământ de sărăcie, castitate și supunere*, își face loc vinovăția. Din jurnalul autoarei știm că experiența care i-a sfâșiat viața a fost sinuciderea tatălui: „Sunt criticată chiar de cea care mi-a dat naștere și singurul meu aliat a fost mereu tata, care-mi apărea în visele ce se transformau în adevărate coșmaruri: tata era plin de sânge, cu aceeași față

tumefiată din ziua sinuciderii. Nu-mi spunea nimic, dar ca întotdeauna, fără să mă critice, îmi întindea o mână frântă în cădere, dar fermă. Mâna celui care avusese curajul să rupă definitiv cu mizerabila viață și să-i arunce în față chiar Creatorului darul prețios al vieții. Când scriu acest jurnal, viața mea s-a schimbat radical, dar gândul la sinuciderea tatălui meu mă urmărește oriunde m-aș duce. E ceva eroic să refuzi viața când ea te silește la degradare, să putrezești de viu și să mori de două ori, nu o dată. În acel inel de timp cu sinuciderea tatălui meu stă ceva puternic, o esență conținând chiar enigma vieții. A sta ochi în ochi cu tot ce are viața mai îngrozitor: acest lucru, în mod paradoxal, mă ajută să supraviețuiesc și chiar să trăiesc o înaltă jubilație” (Melinescu 2003: 7). Prezența traumei nu conduce însă și la asumarea ei directă, nemediată, confesivă. Poezia nu este nici spovedanie, nici fișă clinică. Va fi nevoie să mai treacă două-trei decenii pentru ca șocul existențial să inunde direct, necizelat, brut poemul. Cred că asta se va întâmpla abia în poezia generației 2000. Gabriela Melinescu este însă o șaizecistă tipică, ea simte nevoia să-și rafineze îndelung criza, suferința. Un caz similar este cel al lui Mircea Ivănescu, care construiește o întreagă poetică a disimulării pentru a ocroti nodulul existențial malign care a fost sinuciderea fratelui său, extraordinarul Emil Ivănescu. În astfel de cazuri, trebuie pornit dinspre biografie înspre bibliografie. Dar Gabriela Melinescu își putea exprima direct bucuriile, mirările, exuberanța. Pentru durerea sfâșietoare însă e nevoie de o rețea de simboluri, scenarii mitologice, abstractizări. De ce? Pentru că ea capătă contur și sens numai dacă e înscrisă într-o lege supraumană, universală. Versul care constituie cheia de boltă a acestui volum și a întregii poezii din etapa aceasta este cel care deschide o baladă: „Tată strălucitor împotriva îndrăgostiților”. Moartea se opune iubirii de la sine. Nu o anulează, dar nici nu o mai lasă în pace, nu îi mai dă posibilitatea de a fi o stare de grație, de manifestare plenară a vitalității. De fapt, o mută din efervescentă în tensiunea limitei. E o poezie care caută să accepte ireparabilul, o poezie de doliu, un *kaddish* care presupune ritualizarea durerii: „Când l-am văzut fără suflet parcă/ dormind, la început surprins/ de ceea ce se-ntâmplă înlăuntrul lui/ de vagul celor care nu există nins,/ eu m-am apropiat să-l strig:/ trezește-te și amintește-ți despre tine/ recheamă-ți sufletul și dă-mi și mie sens/ și depășește-ți greul care ne închide/ cu forța-n pântecul imens”. Dacă descoperirii erosului i se poate supraviețui, lecția despre moarte este mult mai dură. Poate pentru că ea conține ceva ce nu trebuie acceptat. Ceva care se opune vitalității. Dacă moartea e definitivă, tot ce există devine întâmplător. Sau iluzoriu. Nimic nu mai poate răscumpăra certitudinea că există un capăt de drum. Tot ce mai există va sta sub semnul morții. Nimic nu mai poate fi pur, naivitatea nu mai e nici ea posibilă. Există un moment-zero, de la care totul s-a așezat în alte tipare. Trecutul și viitorul devin totuna. Bucuria nu mai e posibilă, nici efuziunea sentimentală, pentru că ele presupun naivitatea. Sau candoarea: „Ultimele gânduri luate de frig/ și înghețate pe tălpile de cerșetori,/ părinte te conjur să-ți iei/ mănușa catifelată/ de pe orbitele pline de flori./ [...] Și adevărul freneziei mele în genunchi,/ încet îl șoptii cu nerușinare;/ ca o capelă verde îmi e viața,/ părintele, pielea mirositoare a creierului în continuare./ În dimineața tuturor zilelor mele/ lângă părintele înghețat de o iluminare,/ adevărul

freneziei mele, în genunchi./ încet îl șoptii cu nerușinare”. Cine capătă conștiința morții nu mai poate fi însă senin, cel puțin nu fără un îndelung exercițiu spiritual. De fapt, acesta devine rostul poeziei: să împace, să ajute la acceptare. Să conducă spre o atitudine calmă, stoică, spiritualizată. În cele din urmă, aceasta este marea reușită a poeziei Gabrielei Melinescu: că ea devine un spațiu al căutărilor, al rupturilor, al împăcărilor cu lumea și cu sine.

Nu o dată, textele amintesc de poemele sumbre ale Ilenei Mălăncioiu. Fără să fie vorba de o influență directă, e vorba mai ales de o emulație sau de o potrivire temperamentală. De asumarea unei traume, de ritualizarea ei prin poezie. Erosul se lasă și el contaminat de apăsarea conștientizării traumei. *Împotriva celui drag* este, cred, punctul cel mai de sus al operei Gabrielei Melinescu. Erosul este condiționat de vinovăție, pare o ieșire din doliu, o încercare de uitare. O ieșire din suferință, care este singura stare pură. Ion Pop a prins formula acestei poezii: „Aspirația din mai vechile poeme de a transgresa limitele concretului material impur și a ancora într-un teritoriu esențial primește în felul acesta conotații inedite, îmbogățindu-se cu un fel de aură tragică, întrucât, în fața morții, proiecția în închipuire a unei realități a iubirii ce nu mai poate fi trăită nemediat apare ca singură soluție vindecătoare” (Pop 2018: 647). Moartea nu este abstractă, e forma cea mai lipsită de imaginație a concretului.

Erosul, în schimb, este iluzoriu. Ceea ce poate el oferi e otrăvitor. Seducția a fost înlocuită cu respingerea și, uneori, cu blazarea. Sau cu o anumită indiferență existențială. Iubirea rămâne posibilă, dar nu în starea ei plenară. De aceea, tonul este apodictic, s-a strecurat în poezie o înțelepciune care are pedagogia ei aspră: „Nu mă iubi sau iubește-mă, frate al meu./ Curat, ales este sfatul meu./ Ca bobul de grâu gata de pus în pământ ești tu./ Știu, ah, știu cât preț are în ochii tăi/ neînsemnata ta viață./ Precum falnica Persephona eu sunt,/ dezvelesc acest trup sacru/ precum ea, cârlionțata, cu coarne de regină pe frunte,/ eu viață am, dar și moarte./ la mine îi chem numai pe cei pe care vreau să-i nimicesc/ din dorința copilărească de a face binele.// Frate al meu/ mai bine rămâi stingher,/ sau mai bine nu,/ ca bobul de grâu îngroapă-te de viu în pământ/ murind să dai roade”. E aici ceva din ritualizarea erosului din *Cântarea cântărilor*, dar este și asumarea tragicului ca un sigiliu de noblețe, de neșters. Măștile mitologice adâncesc realitatea, codifică, transparent de altfel, o experiență care nu se lasă devoalată prin intermediul biografemelor. Acest amestec de tragic și joc livresc nu sucombă în abstract: poezia Gabrielei Melinescu și-a recăpătat materialitatea și, odată cu ea, vigoarea. Adesea, un erotism carnal își face loc în poem și efectul este frisonant: „Eu sunt răul care vine spre tine/ și binele pe care-l pierzi. Foame îmi este.// M-am gândit la mâinile tale fără număr/ risipite în dansuri,/ la ochii tăi făcuți coroană în jurul capului,/ la chipurile tale în toate părțile deodată;/ încheieturile tale încordate le iubesc/ ca gleznelor zvelte ale cailor –/ cu picioare ca ale tale se poate umbla pe ape./ ascunde-le în părul meu când mă pieptăn/ să cazi din el/ mai frumos decât ai fost!”.

În mod evident, magnetismul este erotic. Numai că de data aceasta erotismul mai conține un ingredient care-i dă adâncime: moartea. Altfel spus, cea care iubește

și este iubită, cea care simte dorința și stârnește dorință a trecut prin rai și prin iad, cunoaște nu numai bucuriile vieții, ci și partea cea mai întunecată a ei. Adică moartea. Tocmai de aceea iubirea nu mai poate rămâne doar iubire. Celălalt nu mai e un simplu obiect al pasiunii, ci se metamorfozează, capătă un statut hibrid: e când iubit, când frate, când dușman. Poemul a căpătat și el tonalități grave, s-a clasicizat, are ceva din precizia textelor antice eroice (mai ales că se intitulează *Descrierea unui dușman*): „Veniți să întocmim descrierea/ celui ce stăpânește arme de argint/ și poartă în loc de inimă un ogar alb./ O, tu, cu părul de aur, care vrei/ să înghiți carnea mea/ pentru că astăzi carnea ta nu mai crește,/ pentru că, sclipitor, osul tău înlemneste./ Tu calci pe pietre înghețate./ copil al șuierului de cuțite,/ în vizuina casei te aștept să vii/ cu nările încordate ca arcurile de pod./ Sunt aici, îmi răcoresc mânia/ privind cum stelele se sting/ în noi precum deasupra laptelui culoarea”. Nu îmi pot reprima ispita de a citi în acest text declararea tranșantă a unei rupturi definitive de Nichita. Știu că e nivelul cel mai de jos al interpretării, dar nu mi se pare imposibil un asemenea substrat biografic. Deși există în text și un substrat poetic, imaginar, care trimite la poezia lui Nichita.

Cărțile de după plecarea în Suedia, *Casa de fum* și *Lumina din lumină*, denotă o atitudine mai clasică, o spiritualizare care nu estompează, dar dă formă de efigie durerii. Tonul lor este melancolic, apăsător, privirea e permanent aruncată peste umăr, trecutul e scrutat cu ochi ageri și neiertători. Sub masca lui Sappho, poeta constată că „am decis să mor înaintea morții mele” și constată că „frumusețea nu e nimic dacă n-are cine s-o prețuiască!”. De fapt, e înregistrată acum fixarea într-o atemporalitate care nu e decât o prefigurare a morții. Sau a vieții de după prima moarte. Poezia pare șoptită, nu mai are energia de altădată, deși a rămas coerentă cu sine tematic. Împăcarea, acceptarea, ataraxia sunt stări înregistrate fără tresărire, cu un puls reglat în timp: „Nu beau, nu mănânc, nu respir./M-am oprit deodată./ Ce prețioasă e odihna ta,/ spune fratele meu,/ viermele care nu doarme niciodată.// Nu-mi fac casă, nu vând, nu cumpăr,/ nu iubesc, nu urăsc, nu îndurez,/ nu implor./ Plăcerea ta face să crească truda mea,/ spune fratele meu,/ viermele care nu doarme niciodată.// Ca și cum n-aș fi mă stăpânesc./ Ascult inima cum încetează să bată./ Un somn de mii de ani va fi trezirea/ spune fratele meu,/ viermele care nu doarme niciodată”.

Treptat, textele sunt tot mai astmatice, poezia Gabrielei Melinescu pare să se stingă de la sine. Semn că nu mai e nevoie de ea. Împăcarea s-a petrecut. Poezia a devenit o așteptare a sfârșitului. Cu mult înainte de sfârșit.

BIBLIOGRAFIE

- Melinescu 2003 = Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez* I (1976–1983), Iași, Editura Polirom.
 Mincu 2000 = Marin Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, Constanța, Editura Pontica.
 Negoșescu 1994 = Ion Negoșescu, *Scriitori contemporani*, Cluj, Editura Dacia.
 Pop 2018 = Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană.

Sorescu 2005 = Marin Sorescu, *Gabriela Melinescu, Ceremonie de iarnă*, în *Opere, V. Publicistică*, ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu-Podocea, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic (text apărut în revista „Luceafărul”, nr. 17, 14 august 1965).

Stănescu 2003 = Nichita Stănescu, *Gabriela Melinescu, Vânătoare în vis*, în *Opere, V. Publicistică. Corespondență. Grafică*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic (articol apărut inițial în revista „Amfiteatrul”, nr. 1, ianuarie 1966).

GABRIELA MELINESCU. FROM THE “INFLUENCE ANXIETY” TO *HYBRIS*

ABSTRACT

The first reparation we owe to Gabriela Melinescu is not only to bring her to the public attention as often as possible, as an important writer, but also to disentangle her image from that of Nichita Stănescu. This does not mean that we have to deny the strong influence, spanning two volumes, of his poetry on her lyrics; to do so would be to falsify an otherwise aware and assumed reality. However, I think that the best part of her poetry is the one that managed to get free from the influence of her famous partner. While her debut volume, *Winter Ceremony* (1965), was received with enthusiasm, the subsequent books are accepted as reflections of Nichita Stănescu's great books. This explains the apathetic or, at most, protocolar reception of the next books, although Gabriela Melinescu sought each time to break the convention, either by revisiting exoticism or the picturesque Balkan lexicon, or through bursts of corporeality not conforming to the “recipe” in which her poetry seemed to be confined. The more personal *Oath of Poverty, Chastity and Submission* (1972) was also received as an acceptance of submission to the dazzling poetry of Nichita Stănescu, although it was more of a rupture. *Against the Beloved* (1975), the most intense of her works, a book of mourning, of guilt, of loss of serenity, of the obsession with death, could no longer change the petrified perception. With rare exceptions, Gabriela Melinescu's poetry did not receive a calm re-reading, beyond the temperature of the era in which was published, and the positions of “power” in the literary system. The present study aims to compensate for this situation.

Keywords: *abstract poetry, erotic poetry, influence, Nichita Stănescu.*