

## THE PATRIOTIC POETRY AND ITS MORAL-AESTHETIC IMPLICATIONS. ANA BLANDIANA, „FIRST PERSON PLURAL”

Cristina GOGĂȚĂ, PhD Candidate, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

*Abstract: Bringing into discussion a concept such as „the patriotic poetry” may prove itself to be a risky task, especially since after 1989 patriotism has been systematically mistaken for communist nationalism, and authors of patriotic poetry have often been accused of moral compromise. Patriotic poems turned into true political dossiers aimed to discredit the canonical writers or to reinstate a version of literary history closer to the inquisition than to an alleged Truth. On the other side, writers themselves refuse to admit having written such texts or to explain the reasons for toeing the aesthetic party line. Nevertheless, these texts continue to exist in the debut volumes, in the pages of literary magazines, in the collective volumes dedicated to the Party. They must be clarified and connected to the rest of the literary works of their authors, not as accidents, and least as hateful exposures. Do these texts have any literary value? To what extent are they able to compromise the moral portrait of their author? How useful is the distinction between patriotism and nationalism in analyzing them? These are some of the questions the present research paper aims to clarify.*

*Keywords: communism, Ana Blandiana, totalitarianism, censorship, Romanian literature.*

Patriotism, naționalism, compromis moral, aservire politică, literatură partinică – acestea sunt câteva dintre conceptele care circulă în variație liberă, atunci când este rediscutată literatura scrisă în timpul comunismului. Nu puține sunt cazurile de scriitori radiați din istoriile literaturii, sub pretextul că ar fi fost aserviți regimului. Indiferent de cantitatea sau de motivația din spatele lor, poeziile omagiale sau chiar simplele declarații de iubire față de patrie devin pretext de a pune între paranteze întreaga operă a unui astfel de autor. Cât de validă este o astfel de abordare? De ce scriitorii nu clarifică acest tip de compromisuri estetice și ideologice? De ce explicațiile sunt câteodată contradictorii? În ce măsură este afectat profilul moral al unui astfel de scriitor? Descoperirea compromisului cu Puterea este în măsură să revalorizeze întreaga operă a scriitorului? Iată numai câteva dintre întrebările cărora lucrarea de față își propune să răspundă, luând drept exemplu cazul Anei Blandiana, scriitoare a cărei consacrare pe scena literară este umbrată atât de a doua parte a volumului de debut, cât și de poeziile răspândite prin periodice până în 1964, anul în care scrisul Anei Blandiana își câștigă autonomia estetică.

Mai întâi, se impune o clarificare a conceptelor cu care operăm, în special distincția dintre *patriotism* și *naționalism*. Maurizio Viroli realizează această distincție, asociind patriotismului valori precum *republica* și *libertatea*, iar naționalismului – *unitatea spirituală și culturală a poporului* (Viroli, 1995, 2). De asemenea, cele două concepte implică tipuri diferite de iubire: una *caritabilă și generoasă* în cazul patriotismului, în vreme ce naționalismul presupune o *loialitate necondiționată și un atașament exclusiv* (Viroli, 1995, 2). După cum se poate observa cu ușurință, niciunul dintre conceptele de mai sus nu poate fi

aplicat în analiza poeziilor scrise de Ana Blandiana până în 1964: pe de o parte, patriotismul este imposibil, întrucât lipsește valoarea fundamentală – libertatea, iar naționalismul este imposibil din cauza... internaționalismului bolșevic care irigă prescrierile instituției literare. De un anume atașament al Anei Blandiana pentru valorile naționale nu se poate vorbi până în 1968, an care marchează semicentenarul Unirii și care dă startul naționalismului comunist în cultura română. Dacă nu este vorba nici de patriotism, nici de naționalism, atunci din ce intenții se alimentează actul creator, ce resorturi interne o împing pe scriitoare să-și declare iubirea față de lumea nouă, contopirea eului cu unul mai puternic, colectiv sau adeziunea către Partid?

Chingile realismului socialist s-au dovedit adevărate probe de foc pentru unii dintre – pe atunci – tinerii scriitori care își vedeau închis drumul spre consacrare. Astfel, paginile periodicelor sau chiar volumele de debut păstrează mărturia pactului pe care, uneori, tânărul scriitor l-a făcut cu Puterea. Poeme despre nașterea comunismului, despre frumusețea colectivei, despre aparenta mândrie de a fi pionier ori de a purta cravata roșie, declarații de iubire față de țară, ode către tinerii mineri și alte asemenea probe de aderență la programul realismului socialist sunt tot atâtea semne de întrebare cu privire la portretul moral al autorului lor. Semne de întrebare amplificate de punerea față în față a acestor probe de aderență la pseudo-estetica realismului socialist și a declarațiilor contradictorii ale autorilor.

O încercare de recuperare a începuturilor întunecate de care au avut parte scriitorii în zorii comunismului a fost făcută de către M. Nițescu, prin antologia „Sub zodia proletcultismului”. Pentru autor, proletcultismul implică o triplă condiționare a literaturii – *emoțională, ideologică și politică*, având drept rezultat *manifestarea urii și a luptei de clasă în domeniul culturii* (Nițescu, 1995, 121). Argumentul care stă la baza antologiei este că *nu poate rămâne albă și cu atât mai puțin nu poate fi mistificată cea mai dramatică și mai nefirească pagină din istoria literaturii noastre. Ora adevărului trebuie plătită. [...] A vorbi și a scrie despre literatura din anii proletcultismului înseamnă a te situa, cu sau fără voie, aproape exclusiv pe teren politic* (Nițescu, 1995, 18). La fel ca E. Negrici, și M. Nițescu respinge ideea existenței unei literaturi în perioada 1948-1964: *Nu ar fi deloc un paradox să se afirme că în cei aproape douăzeci de ani la care ne referim au existat scriitori, dar nu a existat o literatură reală în sensul consacrat al cuvântului, ca fenomen de cultură, ci doar un simulacru de literatură și viață literară, echivalent cu nonliteratura și antiliteratura* (Nițescu, 1995, 19). Astfel, antologia reunește atât autorii *reprezentativi*, cei care *au imprimat direcția, care s-au bucurat de autoritate în perioada proletcultismului sau după aceea, fie datorită personalității lor, fie funcțiilor oficiale* (Nițescu, 1995, 170), dar și pe cei *ilustrativi* prin *tributul pe care au fost obligați să-l plătească și ei pentru a fi acceptați în viața literară* (Nițescu, 1995, 289) – secțiune în care se regăsesc și două texte ale Anei Blandiana: „Ploaia” – în „Tribuna”, nr. 24/ 13 iun. 1959, respectiv „Odă 1918” – în „Tribuna”, nr. 46/ 12 noi. 1959.

Și Sanda Cordoș analizează perioada 1948-1964, autoarea operând o clasificare în rândul scriitorilor cu autoritate. În primul rând, este vorba despre *stegari*, cei care adoptă un *discurs maniheist, tehnica invectivei, dictatul excluderii elementelor nesănătoase* (Cordoș, 2011, 32). Apoi, sunt *corifeii*, urmați de *înnoitori* (Cordoș, 2011, 41). Cu toate că înnoitorii propun o regândire a programului realist-socialist, autoarea consideră că *aceste tentative de a deschide realismul socialist și, odată cu el, literatura actualității, nu vor avea consecințe*

imediate. De abia câțiva ani mai târziu o ofensivă purtată pe diverse planuri și pe mai multe voci va duce, în fața unei puteri mai tolerante, la revenirea treptată la criteriile estetice ale literaturii și la renunțarea la mai multe dintre cerințele dogmatice. Însă textele pe care le-am prezentat dau seamă de patul procustian pe care realismul socialist l-a impus literaturii române pe durata a mai bine de două decenii ce pot să pară azi de neînțeles (Cordoș, 2011, 42). Mediul în care Ana Blandiana și alți scriitori din generația ei încep să se afirme este cât se poate de coercitiv, voci autoritare precum Leonte Răutu, M. Novicov sau M. Beniuc dictează rețete după care literatura trebuie scrisă și citită sunt prea puternice, chiar și pentru înnoitori ca Paul Georgescu, Savin Bratu ori Georgeta Horodincă.

Presiunea este foarte mare pentru exponenții tinerei generații de scriitori, la fel cum libertatea de a alege e imposibilă. Țin să mă distanțez de *ipoteza tăcerii totale ca salvare de la cenzură*, despre care vorbesc M. Nițescu (Nițescu, 1995, 167) sau A. Mitchievici – *scriitorii români scriu după 1947 în baza angajamentului ideologic pentru a supraviețui sau pentru a parveni [...] o mare parte dintre scriitorii români, în urma unui examen de conștiință, ar fi putut foarte bine să nu scrie nimic* (Mitchievici, 2011, 498). Desprinsă de orice contingență cu realitatea, intenția artistică poate, într-adevăr, să fie subordonată unei morale absolute, dar ceea ce se uită aici este tocmai funcția și finalitatea socială pe care scrisul le-a dobândit pe parcursul secolului trecut. A fi scriitor înseamnă atât o profesiune de credință, cât și o profesie, una care asigură existența sau subzistența în societate. Or, a renunța la scris în aceste condiții presupune un gest suicidal în înțeles deloc metaforic. Un scriitor care refuză să scrie este eliminat din toate instituțiile scriitoricești, pe care comunismul le monitorizează atent. Unui *fost* scriitor probabil că i-ar fi greu să se reprofileze, dat fiind că gestul său de decizie față de ideologia unică ar fi atras, desigur, repercusiuni sociale severe. Nu degeaba cartea lui M. Nițescu poartă subtitlul „O carte cu domiciliu forțat”. Astfel, teza tăcerii absolute a scriitorilor ca reacție la ideologizarea culturii fie provine dintr-un complex de superioritate a celui care a tăcut de unul singur, fie e greșit formulată, de pe premisele unei democrații care i-ar permite scriitorului să tacă fără ca această tăcere să aibă vreo consecință socio-economică în viața lui. Dincolo de întrebarea de ce n-au tăcut, aș zice că mai importantă e întrebarea de ce tac și acum scriitorii, când e vorba de perioada 1948-1964?

Recent, într-un interviu acordat postului de televiziune Realitatea TV<sup>1</sup>, Ana Blandiana a spus că prima interdicție de publicare a survenit după apariția a două poezii și că, pentru a putea publica în continuare, scriitoarea s-a ascuns sub pseudonimul „Ana Blandiana”. Dacă, într-adevăr, așa stau lucrurile, atunci de ce, între 1959 și 1964, sub pseudonimul „Ana Blandiana” stau o serie de poezii de care autoarea nu își mai aduce aminte, poezii dedicate partidului, comunismului, colectivizării sau orașului industrializat? Mai mult, de ce scriitoarea recunoaște atât de târziu că a publicat în această perioadă, contrazicând declarații anterioare și intrări în istoriile literaturii sau în dicționarele de scriitori, declarații conform cărora, între 1959 și 1964, scriitoarea a avut interdicție de publicare?

Într-un anume sens, adevărata Ana Blandiana nu a publicat între 1959 și 1964, dacă (re)citim cu atenție textele din perioada respectivă. Se poate chiar spune că există două Ana Blandiana, cea înainte de 1964 și cea de după 1964, separate de fila care face trecerea de la

<sup>1</sup> Cf. Dorin Chioțea, „Oamenii realității”, sâmbătă, 05 octombrie 2013, disponibil la <http://www.realitatea.net/oameniirealitatii.html#emisiune05Octombrie2013-1830> și la <http://www.realitatea.net/oameniirealitatii.html#emisiune06Octombrie2013-0415>, accesat în 24.11.2013, 19:19.

prima la cea de-a doua jumătate a volumului de debut al scriitoarei. Dacă prima parte a volumului de debut reflectă o scriitoare talentată, cu o voce puternică, dotată cu o sensibilitate proaspătă și cu un timbru distinct, ultima parte a volumului *Persoana întâia plural* reunește câteva dintre textele de care istoria literară, dar și memoria autoarei par să fi uitat.

Chiar de la început, o clarificare se impune, anume că majoritatea textelor din volumul de debut care fac obiectul prezentei analize sunt recuperate din periodice: „Blocul cer” apare inițial în „Gazeta literară”, nr. 27/ 1961, p. 4, „Autobuz, ora 6 dimineața”, „A patra dimensiune”, „Multiplicare” și „Nu vreau să ningă” – cea din urmă sub titlul „Cântec de iarnă” – în „Luceafărul”, nr. 6/1961, p. 3, „Plecarea constructorilor” – în „Tribuna”, nr. 50/ 1963, p. 7, „Vechi ciclul minier” în „Luceafărul”, nr. 16/ 1963, p. 9, „În galeria părăsită” și „Post-scriptum” în „Tribuna”, nr. 9/ 1964, p. 7, „Alb-negru” și „Miting intim”, în „Luceafărul”, nr. 8/ 1963, p. 4, „Cântec de miner tânăr” în „Luceafărul”, nr. 10/ 1963, p. 5, „Eseu la Hunedoara” în „Gazeta literară”, nr. 30/ 1963, p. 5, „Elegie despre schele” apare sub titlul *Copaci cu frunze fierbinți*, în „Luceafărul”, nr. 2/ 1961, p. 1. Singurele pe care nu le-am putut identifica în periodice sunt „Recolta” și „Portret”.

Mutilat și renegat chiar de autoare, *Persoana întâia plural* este, înainte de toate, o dovadă a compromisului cu cenzura. Chiar în prefață, N. Manolescu atrage atenția subtil asupra diferenței dintre cele două părți ale volumului: *Întreg ciclul al doilea al volumului e închinat tinerilor care înfăptuiesc pe șantiere sau în mine idealurile pentru care și-au vărsat sângele părinții lor. Remarcabil, în acest început poetic al Anei Blandiana, e că temele cetățenești nu apar despărțite de cele personale, intime* (Blandiana, 1964, 7). Recursul la limbajul de lemn al realismului socialist subminează aparenta valorizare și atrage atenția mai degrabă asupra diferenței calitative dintre cele două jumătăți ale volumului.

Ultimele două poezii din prima parte dau tonul, prin laitmotivul tovarășilor. În „Timpul”, eul se ipostiază în exponent al generației de revoluționari: *Și de-o să mă sparg ca un strigăt de luptă/ La porțile epocii mele, tovarăși,/ Ecoul din voi va lupta pentru mine/ Iarăși, și iarăși, și iarăși* (Blandiana, 1964, 52). Totuși, aici referentul pentru revoluție este ambiguu, revoluția poate, la fel de bine, să fie și o anti-revoluție, una împotriva sistemului. O sugestie asemănătoare o oferă lectura decontextualizată a unui vers din poezia anterioară, „Spital”, delicioasă „șopârlă” pe care cenzura pare să o fi ignorat: *Eu sînt comunist. – Trebuie să fie-o confuzie* (Blandiana, 1964, 49).

Cu toate acestea, „Migrațiune”, ultima poezie a primei părți, anunță liniile mari ale ciclului secund: *Tovarăși, pornim. Știu că unii au încă/ Turme mari de iluzii răspîndite pe șes./ Să le lase. Ne cheamă înălțimea adîncă/ A munților pe care i-am ales.// [...] Vom ajunge. Fiți gata. În curînd vor urca/ Pe urmele noastre devenite sublime/ Toți oamenii lumii. Noi îi vom aștepta/ Frumoși, fericiți, devastați de-nălțime* (Blandiana, 1964, 53-54). Elanul camaraderesc, invocarea tovarășilor de drum și construirea noii lumi sunt firele care vertebreză restul textelor din volum.

Într-adevăr, poeziile din această a doua parte sunt inferioare valoric celorlalte. Nu de puține ori, elementele actualității socialiste parazitează și deformează expresia proaspătă, precum în „Blocul cer”: imagini puternice precum ploaia care aleargă ca *o femeie beată*, cearcănele mari și arcuite ale nopții, toamna *delirantă*, cerul *orb* sunt hibridate de apelative ca *tovarăși*, de comparația mîinii care zidește cu *un politic astru* sau de sustragerea motivului

zidarilor din sfera mitului și propulsarea lui în imediatul socialist – *noi, maturii ziditori de cer* (Blandiana, 1964, 57-58).

La fel se întâmplă în „Nu vreau să ningă”, unde presimțirea înfiorată a primei ninsori, articulată pe motivul meșterului Manole, e ratată în ultima strofă prin elanul stahanovist: *Meșterul încearcă încruntat mortarul:/ – Dacă mâine ninge, nu putem zidi./ Nefiresc de simplu, nu mai vreau să ningă:/ Dacă mâine ninge, nu putem zidi.* (Blandiana, 1964, 64).

Motivul meșterului este exploatat și în „Portret”, text lipsit de fluență și sincopat din cauza căderilor de ritm și a contaminării simbolului de ideologie, chiar din primele versuri: *Dimineața, cerul policrom se-nvîrte/ Ca un vultur mare, nesătul de somn./ Meșterul îl prinde de aripi și-l leagă/ Lîngă fruntea schelei ca pe-un ornament* (Blandiana, 1964, 65). Deși meșterul e stăpânul absolut al universului, cel care supune uneltele și pământul, cucerește înălțimile și se luptă cu timpul, portretul e trivializat prin recursul la imagini facile precum cea a meșterului care *privește concentrat cimentul* sau care, în finalul poeziei, după o zi de muncă, citește *destrămat pe-o carte*. Imaginea de aici pare un ecou al înlocuirii operate de cenzură în 1959, când, în poezia „Ploaia”, versul *Nici unul nu-l cunoaște pe Verlaine* – din versiunea apărută în „Tribuna” – e modificat în *Nu-și amintește nimeni de Verlaine*, cu ocazia reluării textului în antologia „Sub semnul revoluției”, căci, nu-i așa, în lumea nouă, muncitorilor de pe șantiere nu li se permite să nu-l cunoască pe Verlaine, ci, eventual, să-l fi uitat din cauza ploii.

Neverosimilă este „Cîntec de miner tînăr”, o declarație de iubire făcută de un miner iubitei sale: desprins de orice legătură cu realitatea, minerul e un vizionar pentru care munca presupune cufundarea în *mormanele de timp* și transformarea rocilor în *ape mari albastre* sau în *codri*, de unde tînărul își procură dovezile iubirii. Evident, verosimilitatea nu e un criteriu pertinent în analiza poeziei, însă este suspectă intenția de intelectualizare a figurilor exemplare pentru programul realismului socialist, anume zidarul și minerul, cu atât mai mult cu cât scriitoarea reușește – când își propune – să scrie poezii „pe linie”, fără a recurge la ideologizări și la compromisuri estetice.

Jucată și cu un aer de falsă cochetărie este și perspectiva pe care eul – de data aceasta ipostaziat feminin – o are asupra muncitorilor, în „Eseu la Hunedoara”: *M-am uitat uneori la bărbații aceștia cum beau,/ Cum lunecă prin luciditate ca pe-un polei,/ Și-aș fi vrut să le ntind mîna să-i sprijin sau/ Să strig: „Femei, îndrăgostiți-vă de ei!”/ Candizi, cu ochii înfrumusețați de vin,/ I-am respectat la fel ca la cuptoare chiar,/ Și poate mi-a fost și puțin/ Rușine că iubitul meu nu-i oțelar.* De altfel, tot aici se remarcă fericirea obligatorie, în conformitate cu prescrierile Partidului: *Dacă, prin absurd, mi s-ar întâmpla o nenorocire/ (Da, am spus: prin absurd)* sau formulări care stârnesc cel puțin nedumerirea, precum versurile *În acest oraș de bărbați/ E frumos ce e greu.* Falsitatea și amuzamentul provin tocmai din forțarea perspectivei, din eșecul asumării unui rol de admirator al omului nou, al muncitorului care, oricât de transferat în ipostaza bătrînului dascăl, precum inginerul care *stă peste schimb/ Hăituit de adâncul prea multor idei*, niciodată nu va trece pragul revelației dincolo de frustrarea că *există-n oraș prea puține femei*. Ideologia nu reușește să fie transferată în spațiul discursului poetic fără a stârni o zâmbete condescendente: *Ca o probă de-oțel/ Viața trece pe la controlul de calitate.* Ce rămâne din amplul text din care am citat mai sus este imaginea de început, în care materia e investită cu atributele vieții și ale sacrificiului, probabil, unul dintre puținele contexte în care e permisă referirea la sinucidere: *Fiecare lucru se înlănțuie, fără-*

*ndoială,/ De un alt lucru mult mai frumos decât el,/ Așa cum fonta se sinucide brutală/ Și altruistă ca să devină oțel* (Blandiana, 1964, 90-91).

În același registru, ratat prin datarea referențelor și prin lexicul ideologizat se înscrie și „Plecarea constructorilor”, text în care metonimii inverse ca plopii care amintesc de foșnetul unor ziare sau imaginea camioanelor care se pierd în zare precum niște *prevestitoare puncte de suspensie* sunt umbrite de asocierea îndepărtării constructorilor unui „*hei-rup*”, *pe vremuri, utemist* (Blandiana, 1964, 73).

Tot astfel, fericirea devine un *miting*, în „Miting intim”, orwelliană întoarcere pe dos a ecuației dintre dreptul la singurătate și fericire. Avem aici de-a face cu un eu rușinat de *fiecare clipă risipită în singurătate* și care își găsește fericirea în mulțimea amorfă, muncitoare și zâmbitoare: *De la tribună, pentru fiecare din noi privește cineva spre/ Viitorul ascuns în cifre și cînțece încă,/ Emoția ne rupe-n obraji linii aspre,/ Precum pichamerele-n stîncă.// Fericirea-i un miting la care sînt convocată/ Sub flamuri imense ce-n gînd se închid, se deschid – / Pentru mine însemni minerii aceștia zîbindu-și,/ Negare a singurătății, Partid* (Blandiana, 1964, 87).

În „A patra dimensiune”, tânăra poetă face un elogiu muncii: *Muncesc! Cît de simplu cuvîntul acesta alungă stihiiile!/ Duc palma bătătorită la ochi, și razele stelelor verzi ricoșează-n neant,/ Noaptea mele dorm fericite de oboseală,/ Cerul se leagănă ca un hamac pe deasupra-mi.// Partid, fiecare cărămidă pe care-o pun e mai mult decât un poem,/ toate blocurile mele ți le dedic în semn de recunoștință,/ Munca devenită idee filozofică ai dăruit-o/ Vieții mele ca pe-o a patra dimensiune* (Blandiana, 1964, 68-69). Invocarea Partidului și prinosul adus acestuia sunt deranjante, iar ultimele două versuri de-a dreptul ridicole prin încărcătura clișeică.

Un alt text de adeziune sinceră a eului poetic la comunism este cel care încheie volumul, „Post-scriptum”. Necântata iubire e invocată pentru a i se cere scuze, explicația constând în avântul creator comunist: *Mă ierți, necîntată iubire. Aș amezi de sfială/ Să-ți port diademele grele la mitinguri sau printre schele,/ Ci cu nonșalanță-mi port vîrsta ca o ediție specială/ Din marele cotidian al generației mele.// De continentul tristeții ne mai atinge un istm,/ Ne vom desprinde pămîntul de el în curînd,/ Și-o să te cînt, iubire, o să te cînt/ În comunism* (Blandiana, 1964, 93). Sub stindardul fericirii obligatorii și al stahanovismului, iubirea încă flutură ca un moft aristocrat în acest volum de debut, opunându-i-se un eu pătruns de spiritul generației, de apartenența la spațiul persoanei întâi plural, așadar, de un eu încă neindividualizat sau în căutarea unui „tu”.

Se remarcă în aceste poezii o parte dintre figurile exemplare ale literaturii sovietice, transplantate în realismul socialist românesc, așa cum le identifică A. Mitchievici – *burghezul, revoluționarul, omul nou* – sau A. Cioroianu – *muncitorul stahanovist, femeia sovietică, copilul sovietic, soldatul, savantul și activistul de partid* (Mitchievici, 2011, 385). Predilecte pentru creația Anei Blandiana sunt muncitorul stahanovist, ipostaziat ca zidar, meșter sau miner, revoluționarul comunist, omul nou – tovarășul de drum.

Așezate față în față cu portretul de disidentă al Anei Blandiana, poeziile de mai sus chestionează portretul moral al scriitoarei. De ce ar scrie cineva o poezie în care să elogieze instituția care i-a marcat viața prin închiderea tatălui, prin interdicția de a publica, prin interdicția de a-și continua studiile, prin obligația de a munci pe un șantier, ca ucenic de zidar? Mai mult, de ce ar încerca să ascundă aceste texte? Este vorba aici de o explicabilă

amnezie a scriitorului care și-a blocat amintirile neplăcute sau de un refuz al mărturisirii? Ce intenții au stat în spatele unor asemenea texte – adeziunea sinceră sau o postură ipocrită, prin care ucenicul-scriitor încearcă să-și răscumpere vina unei origini nesănătoase? Din păcate, oricare ar fi răspunsul, una dintre posturile Anei Blandiana – sau intelectualul disident de mai târziu, sau tânăra scriitoare încercând să-și radieze numele de pe lista neagră a Puterii – se fac vinovate de o anume *im-postură*.

La polul opus se află o serie de poezii reușite, în care compromisul moral sau ideologic e cvasi-învizibil. În primul rând, este vorba despre „Autobuz, ora 6 dimineața”, construită prin juxtapunerea de elemente ale unui cadru matinal care recompun un peisaj somnambulic: visul întrerupt, amorțeala, călătorul întârziat după care oprește autobuzul, sirenele, turnul șantierului, copiii care încă dorm, toate se adună și configurează un spațiu al comunității și comuniunii întru mulțumire – termen susceptibil de încărcătură subversivă, dacă se află în relație de antonimie cu fericirea: *Și mulțumirea adâncă, severă,/ Plutind peste noi ca un nimb colectiv și enorm* (Blandiana, 1964, 60).

O poezie reușită din seria celor care abordează mitul meșterului Manole este „Multiplicare”, text în care subiectul liric se ipostaziază simultan în meșter și jertfă, așteptând transferul de viață în obiect: *Păru-mi miroase amețitor a mortar,/ Cărămizile mi-s apropiate ca firul de iarbă./ Aștept suprema intimitate – bizar,/ Zidul să-nceapă, asemenea mie, să fiarbă* (Blandiana, 1964, 62).

Un alt transfer stă la baza poeziei „Elegie despre schele”, unde originea schelelor în copaci este inversată, astfel încât schelele devin niște *copaci cu frunze fierbinți* – titlul original al textului. Naturalului îi este negată capacitatea de a transcende timpul, iar schela – artificializare a naturalului – devine stadiul superior al copacului: *Peste ani nu mă va răsădi nimeni în grădinile memoriei./ Și nu va bănuși nimeni c-aș fi putut să rodesc în generații ca un copac./ Entuziasmul fluid prin care vîslesc spre înalt/ Mă va dizolva peste ani într-un cîntec uitat./ Dar azi cînd simt cum timpul fără mine nici nu s-ar naște,/ Fericirea mă străbate ardent ca o sevă/ Și înmuguresc cu mîndria celui mai vital dintre sensuri:/ Schelele sînt niște copaci cu frunze fierbinți* (Blandiana, 1964, 71-72). Cu toată nota forțată din final, textul își păstrează prospețimea viziunii prin mutația valorică între polul naturalului și cel al artificialului.

Perspectiva eului privitor este inversată și în „Recoltă”, un text care întoarce lumea literalmente cu susul în jos, pentru ca natura să poată eluda, în spirit ludic arghezian, moartea: *Cerul începe din creștetul spicelor,/ Și atunci cînd sub secerătoare/ Spicele se vor frînge cu duioșie, căzînd,/ Va părea doar că se-apleacă atente să pună/ Vasul cu cer pe pămînt* (Blandiana, 1964, 76).

Transferul de viață dinspre om spre materie își găsește corespondentul în motivul lumii inversate, al perspectivei în negativ, pe baza căruia e construit textul „Alb-negru”. Pentru ochiul care ar putea inversa compoziția tabloului, zăpada ar deveni *funingine strălucitoare* sau *o floare neagră*, iar pământul și minerii – surse de lumină și de vitalitate: *O, minerii-ar fi atunci orbitoare/ Și armonioase părți de-adînc,/ Căci pămîntul însuși ca un soare/ Gurile de mină le-ar luci-n adînc*. Finalul restituie însă normalitatea perspectivei, în care se mai păstrează un reziduu al negativului anterior prin imaginea ridurilor în care cărbunele nu a ajuns, singurele surse de lumină de pe chipul minerilor: *Dar minerii-s negri, și*

*au fețe negre,/ Negri, negre ca un colț de mină,/ Doar prin albe riduri, și integre,/ Se strecoară marea lor lumină* (Blandiana, 1964, 83).

Tot cu o perspectivă „în negativ” operează scriitoarea și în cazul textului „În galeria părăsită”, unde este imaginată un alt fel de prăbușire a galeriei, cauzată de aglomerarea într-un cântec unic a tuturor posibilităților neîmplinite: *Aici, dacă-aș începe să cînt,/ [...] Ar începe să mă inunde deodată/ [...] Toate cîntecele care n-au avut timp să se cînte,/ De dinții-nclęștați sparte,/ De tusa roșie frînte,/ În peșterile plămînilor moarte/ [...] La auzul lor ar începe să necheze deodată,/ Mirați,/ Toți caii orbi aici îngropați/ Care n-au galopat niciodată*. Excelent construită prin acumularea detaliilor apte să recompună un peisaj halucinant, în care tot ce nu s-a întîmplat se poate întîmpla deodată, poezia își pierde însă forța în final, prin aluzia stîngace la festivismul comunist: *Glasul mi s-ar rupe deodată,/ Ca o panglică nou-nouță tăiată/ La inaugurarea unei amintiri* (Blandiana, 1964, 79-81).

Un alt transfer e cel al vîrstelor și, implicit, al destinelor, în „Vechi ciclul minier”, probabil cea mai reușită poezie din această a doua parte a volumului. Tema poeziei este permanența morții în viața minerilor. Inițial crescută de fiecare *ca pe-un copil*, moartea se insinuează ca bănuială, apoi își manifestă prezența într-o *înroșită batistă*. Pe măsură ce crește, devine tot mai prezentă și mai autoritară: *Apoi n-a mai încăput în abataj./ Le poruncea să meargă cu ea./ Înjurau ca să prindă curaj,/ Ca s-o înduplece-i dădeau să bea*. Gradarea tensiunii își găsește refluxul în strofa finală, în care moarte e transferată generației următoare: *În urmă băiatul mai mare-mbrăca/ Ponosita haină părintească,/ O pornea spre abataj cu ea,/ Și moartea-ncepea să ș-o crească* (Blandiana, 1964, 78). Simplitatea rostirii și absența oricărei urme de implicare afectivă amplifică tragismul care infuzează lumea reprezentată, prizonieră a unui ciclu repetându-se mecanic și la infinit.

Din micro-analizele poetice de mai sus se desprind o serie de observații: mai întîi, faptul că o mare parte din poeziile discutate sunt prizoniere ale unor convenții specifice realismului socialist, ceea ce le dăunează grav din punct de vedere estetic. Desigur, contextualizând aceste texte în climatul cultural, dar și în biografia fracturată a scriitoarei, apelul la recuzita realismului socialist este justificată, în sensul salvării primei părți a volumului, dar și a creației ulterioare a scriitoarei.

Apoi, este de netăgăduit faptul că Ana Blandiana dovedește că poate avea și texte reușite, prin care se distanțează de estetica realismului socialist fără a compromite spiritul curentului. „Vechi ciclul minier” este o capodoperă pierdută între paginile tributului, așa că e de neînțeles inegalitatea valorică a textelor din a doua jumătate a volumului, inegalitate care acoperă toate gradele axei înscrise între poliul ridicolului și al tragicului sublim – uneori chiar în cadrul aceleiași creații.

Nu în ultimul rînd, este de remarcat că în volum sunt păstrate urme ale adeziunii – discursive, declamatoare – ale eului poetic la Partidul de care eul biografic se dezice. Cred că acesta este cel mai sensibil punct al discuției, fiindcă nu există declarații ale Anei Blandiana cu privire la condițiile în care a scris textele respective. Discrepanța dintre cele două euri este cu atît mai mare cu cît, în interviuri, autoarea accentuează latura malefică a Partidului căruia i se închină. Dacă apelul la imaginarul sau la recuzita stilistică a realismului-socialist sunt scuzabile, asumarea și discursivizarea ideologiei devine paradoxală, prin raportare la biografie.



În fine, cel mai important aspect îl reprezintă reluarea din periodice a poeziilor respective, ceea ce o disculpă pe scriitoare de un (alt) compromis cu Puterea în vederea publicării volumului de debut. Este de înțeles că unei tinere scriitoare, fiică a unui dușman al poporului, îi este interzis să publice. Drumul Anei Blandiana către afirmare este anevoios, iar urmele lui sunt imprimate în paginile revistelor în care, până în 1964, tânăra semnează aproape fără excepție fie traduceri, fie texte tributare realismului socialist. Apariția volumului de debut, anunțat chiar de la sfârșitul lui 1963, este întârziată câteva luni, ceea ce face ca Ana Blandiana să fie printre ultimii colegi de generație care debutează în volum. Mai mult decât un debut, *Persoana întâia plural* păstrează urmele unui șantier al devenirii scriitoricești în comunism, un bildungsroman secționat simbolic, ca să ilustreze luptele intestinale dintre autonomia estetică și tributul realist-socialist, lupte duse nu doar de voci diferite, ci chiar în interiorul aceleiași persoane.

### Bibliografie

- Blandiana, Ana, *Persoana întâia plural*, Editura Pentru Literatură, București, 1964
- Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Ed. Cartea Românească, București, 2012)
- Mitchievici, Angelo, *Umbrele paradisului. Scriitori români și francezi în Uniunea Sovietică*, Ed. Humanitas, București, 2011
- Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului: o carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii: eseu politologic*, ed. îngrijită de M. Ciurdariu, Ed. Humanitas, București, 1995
- Viroli, Maurizio, *For Love of Country. An Essay on Patriotism and Nationalism*, Oxford University Press, New York, 1995