

GELLU NAUM – THE ANXIETY OF LEAVING THE UNCREATED

Marius ÎNSURĂȚELU, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: With the volume Athanor (1968), Gellu Naum's poetry goes through a series of significant transformations. The symbolic plateau to which the meaning of the alchemical furnace of Athanor sends us testifies to the true intention of the author: dissolving, purifying, sublimating and reconstructing reality in order to obtain the nobility and splendor of essence, of a discourse of surreal nature.

Keywords: transformation, symbol, purification, recomposition, surreality.

Dacă în primele sale volume de versuri, cuvintele nu par a fi apropiate poetului, aderența fiind precară și sentimentul de înstrăinare prevalent, faptul se datorează unui crez dominant la nivelul întregii mișcări de avangardă, dar mai cu seamă la nivelul nucleului suprarealist: niciodată cuvântul nu se va putea substitui existenței, rămânând un simplu intermediar ce o însoțește. Singur printre cuvinte străine și neputincioase, poetul nu se mai poate regăsi decât întorcându-se spre sine. Apăsarea lui curentă va deveni aceea a autenticității, în accepțiunea ei de comunicare organică cu existentul, pompajul neîntrerupt de viață către cuvânt, până ce acesta se confundă cu viața însăși fiind una dintre aspirațiile uneori tacite, alteori enunțate programatic ale acestei poezii. Mai înainte însă de a putea intermedia un astfel de transfer, poetul se confruntă cu senzația continuă de disconfort în fața limbajului, niciodată capabil să suplinească suficient de convingător pulsionile vitale. Mereu în aceeași situație fără ieșire, el se simte aruncat de *partea cealaltă* a vieții, exilat în lumea lui de umbre ale lumii, în vreme ce, în imediata sa apropiere, dar cu totul intangibil, se etalează universul clocotitor, cu materia nesățioasă și eternă. Marea spaimă inițială a lui Gellu Naum este aceea de a se recunoaște un veșnic deposedat de lume și curgerea ei. De aici și strădania sa chinuitoare de a reintra în drepturile de stăpân deplin al cosmosului, măcar prin obținerea unei simultaneități a poeziei cu trăirea. Într-un fel sau altul, poezia trebuie să se transforme într-un martor minuțios și precis al evenimentelor interioare, surprinse în mișcare, înainte de a se închea în formule definitive.

O dată cu volumul *Athanor*(1968), avem de-a face cu schimbări majore de perspectivă. Stării de increat liric inițiale, caracteristice pentru primele sale volume, când totul se mișcă și nici o formă nu e hotărâtă pentru mai mult de câteva clipe, îi ia locul neliniștea ieșirii din zona latențelor. "Melancolia dezvoltării", sintagmă naumiană referențială ce se consacră acum, implică două paliere simbolice: primul, vizează neliniștea ieșirii din starea de increat liric liminar, singurul întrucâtva capabil să mențină discursul în apropierea imediată a tumultului existențial; al doilea, ne spune câte ceva despre necesitatea evoluției, pe de o parte, și caracterul inevitabil al acesteia chiar și în negație, pe de alta. Pentru poet, conștiința faptului că poate să creeze este mulțumitoare. Creația însă este un prilej de îngrijorare pentru el, din moment ce acum poate distinge limpede procentul de neant pe care aceasta o conține.

Despre *Athanor* (1968), se poate afirma cu tărie că reprezintă proba maturității artistice a lui Gellu Naum. Titlul volumului nu mai lasă nici o îndoială – *Athanor* este numele misteriosului cuptor al alchimiștilor, care e alcătuit din două recipiente: cel de jos, bărbătesc, și cel superior, femeiesc. Cunoscut și sub numele de Aludel, acesta are forma unui ou, simbolizând deopotrivă căminul, Sfântul Graal și Universul. El asigură condițiile favorabile pentru crearea ”pietrei filozofale” care, adusă la incandescență, permite transformarea metalelor în aur. Palierul simbolic al acestui cuptor trimite însă spre adevărata intenție a autorului: aceea ca prin dizolvarea, purificarea, sublimarea, divizarea și recompunerea realului să obțină noblețea și strălucirea esențelor, a unei suprarrealități de natură discursivă, replică personalizată a realității imediate, pe care nu o copiază, ci căreia, de fapt, îi răspunde. Poetul nu renunță cu totul la gesturile surprinzătoare, la marile sale porții de îndrăzneală semantică și imagistică, caracteristice primilor ani de creație, atâta doar că ”dereglarea” mecanismelor limbajului se face acum mai mult din mers, în evoluția discursului liric spre atingerea pulsației vii, a elanului afectiv ce mediază între durere, fericire și anxietate. Fiecare poem tinde să fie regăsirea unei orbite pe care, odată plasate, cuvintele s-ar putea roti la nesfârșit, într-un dulce abandon de sine, înrudit cu starea edenică, originară. În același timp însă, acum prinde contur și tentația de a realiza o alchimie a supra-realului, de a reconfigura realitatea într-o ordine superioară. Într-un asemenea demers, subiectul își devine sieși obiect, oficiind, mai departe, ceremonia secretă a jocului între imagine și metaforă. Gellu Naum își recrutează elementele esențiale ale lumii sale nu neapărat din straturile subconștientului. El nu este un simplu administrator de metafore gata fabricate ce decolează din zonele obscure ale ființei. Dimpotrivă, la el, fantezia debordantă procesează continuu datele realității interioare și exterioare, generând alchimia unui topos sortit să-și păstreze în verb coerența adâncă, revelatoare.

Dacă ar fi să încercăm o clasificare a poemelor din *Athanor*, am putea să ne oprim mai întâi asupra unui grup de texte cu profil criptic, în care se pune în scenă un obiect conturat prin intermediul unor termeni ce țin de recuzita metaforică (la fel ca în *Zidul* sau *Crusta*).

În *Zidul*, eșafodajul textual se alcătuiește din contraste: ”Aveam un zid / îl puneam în fața ochilor și mă orbea / îmi lipeam urechea de el și mă asurzea / mă rezemam de el și mă istovea // Dacă întindeam mâna mă lovea / dacă încercam să trec mă umilea.”¹

Un soi de ”șaradă” e și poemul *Crusta*, chiar și strecurată pe sub paravanul elogiilor aduse ”unului” primordial: ”Orașul avea o singură casă / casa avea o singură încăpere / încăperea avea un singur perete / peretele avea un singur ceas / ceasul avea o singură limbă // În tot acest timp copiii / creșteau și puneau o singură întrebare / pe când adulții nedumeriți și superbi / scădeau scădeau surâzând.”² Repetarea schemei sintactice pregătește, de fapt, apariția sintagmei referențiale (”o singură întrebare”), ce trimite apoi spre șablonul care constrânge ființa la o regresie asumată de la început ca ineluctabilă.

Alteori, se reface atmosfera comic-burlescă operantă deja în poeme mai vechi. Un exemplu concludent este, în acest sens, poemul *Secretele golului și ale plinului*. Aici, chiar dacă în primele două versuri se insinuează o conlucrare primară a ființei cu un element din

¹ Idem, ibidem, p. 31;

² Idem, ibidem, p. 11;

regnul vegetal(”Își încălzea limba la soare / își ținea degetul în pământ până când înfloreă”³), celelalte dereglează mecanismul textual prin manipularea fără echipament adecvat de protecție a unor conținuturi logic incongruente: ”de câte ori murea își punea ciorapii / de câte ori se pieptăna încuia ușile / de câte ori alerga se uita în oglindă.”⁴ În aceste versuri, se remarcă un bruiaj al logicii curente: o cauză este alăturată unui efect care nu este, de fapt, cel generat de acțiunea numită de ea, ci de o alta, dintr-o arie semantică vecină.

Ultimul vers (”Când își scotea bretelele îi cădeau picioarele”⁵) are o puternică rezonanță de comedie mută, sugerând faptul că individul nu e decât o precară alcătuire, gata să se dezmembreze, asemeni unei marionete, la orice eroare de moment a vreunei articulații.

O altă categorie de poeme din *Athamor* ar fi cele cu alură de ”parabolă”. Un exemplu la îndemână e poemul *Ciclu*: ”În fiecare toamnă și în fiecare primăvară / bunicul străbătea cu oile spațiul carpato-balcanic / dus-întors / și oile făceau beee / exprimând în felul acesta legile tăcute ale migrației.”⁶ Clișeul ”spațiul carpato-balcanic”, sintagma infantilă ”oile făceau beee”, alături de prețiozitatea ultimului vers, sunt argumente în sprijinul acestei caracterizări ce pregătește terenul pentru răsturnarea ironic-burlescă a raporturilor dintre cioban și turma sa încremenită în piatră: ”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 mâne o turmă de pietre // Apoi bunicul a murit și el / mustățile i-au crescut și mai lungi / pietrele au intrat în pământ / și au început să-i roadă mustățile.”⁷

Eul liric urmărește analogiile dintre ființe și lucruri, canalele secrete de comunicație dintre acestea: ”caut în pietre disponibilitățile unui regn inalterabil / și ierburile îmi sunt propice // pe când cu fruntea în apă toporul meu pândește nunta de fier a peștilor”⁸; ”un vultur coboară din vecinătate / și mă anunță de la primul telefon că vine să mă vadă”⁹. Pentru a pune în lumină astfel de tensiuni, poetul creionează scurte scene narrative, atent la decoruri și mișcare.

Pe de altă parte, așa cum observa și Ion Pop, ”există, de altfel, în poezia lui Gellu Naum un fel de obsesie a elementarității, a lentei contopiri cu teluricul, cu vegetalul, cu o lume a adâncului pe care Blaga o numise, goethean, a <<mumelor de sub glee>>. O reverie a maternității atotstăpânitoare – ”o feminitate gigantică” adie undeva, în alte locuri se vorbește despre ”cele șapte mame ale mele care m-au născut”, este invocată ”mama lucrurilor” chemată să îmblânzească agresivitatea obiectelor ori este simțită prezența tăcută a unei ”mame obscure obscene”¹⁰.

Ciclul *Heraclit* ne pune aproape față în față cu o ars poetica. Ea e sugerată încă din secvența inițială, prin metaforele celor două păsări de lemn și de tablă a căror ”conjugare” contrazice expectanțele unei alăturări firești. Din punctul de vedere al lui Gellu Naum, ea e perfect posibilă, numai că nu rezolvă la modul ideal nevoia de participare autentică la ritmurile vieții ale cosmosului, ci menține eul poetic într-un fel de izolare contemplativă: ”O

³ Idem, ibidem, p. 27;

⁴ Idem, ibidem, p. 35;

⁵ Idem, ibidem, p. 42;

⁶ Idem, ibidem, p. 17;

⁷ Idem, ibidem, p. 17;

⁸ Idem, ibidem, p. 39;

⁹ Idem, ibidem, p. 30;

¹⁰ Ion Pop, *Gellu Naum, poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 72;

pasăre de lemn a trecut de pe copac pe tabla caselor / copacul aștepta o pasăre de tablă / pentru mine toate erau perfect conjugate / dar eram pasărea de lemn și de tablă care ședea pe un scaun și se uita pe fereastră.”¹¹ În paranteza de subsol a poemului, apare apelul la o însuflețire a ființei, sub ”soarele ud” favorabil germinației, pus într-o simetrie elocventă cu cuvintele care ”trosnesc ușor” în ”soba” din salonul contemplației, echivalent cu cuptorul alchimic: ”Îmbrățișează-mă, soarele meu ud. Toiagul ochilor s-a rățâcit. Cel ce doarme le împrumută pomilor varul inocenței noastre / În sobă, cuvintele trosnesc ușor.”¹²

Fără să schimbe atmosfera, căci vorbește despre comunicarea spațiului individual cu natura elementară, secvența a șasea a ciclului introduce și sugestia comunicării între vârstele umane, prin prezența celor ”doi bătrâni” ascultând gălbenușul promițător al unei noi germinații, prinși ei înșiși în ritmul timpului: ”Seara când reintram în cubul meu / vroiam să mă bucur / și lucrurile fumegau în contururi incerte / cerbul vecinului meu tropăia în bucătărie / dar cei doi bătrâni cu un ou la ureche / ascultau tăcerea intactă a gălbenușului / și clipeau ritmic după tic-tacul ceasornicului.”¹³

Acest text subliniază încă o dată textura densă și complexă a discursului poetic la Gellu Naum. De la un vers la altul, circulă grupuri de sunete ce se regăsesc în diverse combinații: „...contururi incerte / cerbul”; ”tăcerea intactă / tic-tacul”.

Finalul concentrat al ciclului pune sub semnul nopții cosmice unificarea elementelor disparate și lasă viziunea deschisă spre un orizont al împlinirilor ultime: ”Apoi imensa ecloziune / și printre atâtea lucruri deosebit de grave / pe urechile mele de piatră se așezau fluturi.”¹⁴ Încremenirea ființei, moartea ei, se integrează în armonia universală care înlătură cu grijă orice asperitate.

Așa cum subliniază Iulian Boldea, în a sa *Istorie didactică a poeziei românești*, Gellu Naum reprezintă în literatura noastră tipul poetului ”demitizant și ironic, răsturnând adesea sensurile bine cunoscute ale cuvintelor pentru a le dovedi inconsistența. Poetul resimte o oroare funciară față de ”obiectele” poetice consacrate de tradiție, dar, de asemenea, nu ocolește nici propensiunea spre fantastic ori relaționarea absurdă a elementelor realului.”¹⁵

De la poemele primelor volume, Gellu Naum ajunge acum la o poezie din care a dispărut aproape orice loc comun suprarealist, dar care păstrează extrem de viu spiritul mișcării. E ceea ce ni se transmite, de altfel, prin poemul ce dă chiar titlul volumului, *Athanor*, unde amintirea străvechiului cuptor al alchimiștilor renaște din ruinele contopite cu lumea elementară: ”peste tatuajele de calcar / cămăși de apă limpezi între nisipuri / viermi vegetali ocolind pietricelele / vuiet al găleților căzute în fântâni// Dar toate acestea se petreceau sub o pătlagină / și într-o bună zi el a ieșit să vadă.”¹⁶ Într-un univers în care ființa umană se află într-un fel de prizonierat al teluricului, acest ”el” invită la o nouă veghe vizionară, capabilă să învingă somnul și inerțiile spiritului.

În concluzie, *Athanor* poate fi considerat, fără rezerve, un al doilea debut al lui Gellu Naum în literatura română. Virulenței verbului din primele volume îi ia acum locul

¹¹ Idem, ibidem, p. 51;

¹² Idem, ibidem, p. 28;

¹³ Idem, ibidem, p. 77;

¹⁴ Idem, ibidem, p. 83;

¹⁵ Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Ed. Aula, Brașov, 2005, p. 431;

¹⁶ Gellu Naum, *Athanor*, Editura Pentru Literatură, București, 1968, p. 15;

alunecarea așezată a marilor șisturi metaforice și frapantele alăturări scenice ale celor mai disparate elemente din sfera teluricului și ale spațiului intim imediat.

Copacul-animal (1971) reprezintă un alt moment de referință în creația lui Gellu Naum. El resimte acum, parcă mai ascuțit ca oricând, ”nevoia unei game”¹⁷, a unui reper cert care să-l călăuzească spre întinderile înțesate de lumină ale unei absolute disponibilități: vorbesc cât se poate de limpede în vacarm / în încălceala în care umblam cu ochii închiși / dar spune-mi Wolfgang e visul meu e numele meu ombilical / poate așa mă cheamă în limpezimea din adâncul vacarmului”¹⁸. Exercițiul ludic ce intervine în discurs relativizează orice retorică posibilă, legată de idealul unei împliniri a iubirii și de cel al intransigenței morale, angajând, în plus, și o sugestie privitoare la precaritatea expresiei poetice, la aria insuficientă de acoperire a cuvintelor: ”Ei pregăteau plecarea cu ferry-boatul lor / ziceau să-ți iei costume noi plătim / ziceau ceva în glugă ceva în serios / se bucurau ai naibii cu tristețe // Mai la o parte noi ne ghemuim / sub pasăre cu măduva aceea / cu văduva aceea (nici măcar) / cu văduva spinării pe spinare // Ce mai ospăț ziceam se pregătește / pe sâni și pe terasa lor / hai cântă-mi aria cu 2x2 sau 3x3 // cât mai erau cuvinte.”¹⁹

Se poate observa acum preferința pentru ”înscenare”, pentru un fel de happening narativ, mai mereu însă fragmentat de imixtiunile oniricului cu valențe simbolice. Se produc mereu alunecări de la un cuvânt la altul, cu efecte de ambiguitate accentuată a expresiei: ”un papagal trist îmi dă lecții de geografie / fără nimic și fără nicăieri.”²⁰ Dacă ar fi să detectăm câteva elemente de program estetic, atunci acesta e de căutat și în vehemența față de convențional, față de o matrită existențială repetitivă, în care ”nimeni nu mai știe decât atâta cât știe”²¹, lăsându-se dirijat de diverse autorități, prizonieri neputincioși ai comodităților, ezitând să coboare spre straturile mai profunde ale trăirii: ”În general nu se știe precis dacă e bine sau nu să vorbim despre lucrul acela surghiunit despre ciudatul / bine știut pe care îl obișnuim singuri / despre migrările spre labirinturi blânde în care gemetele pot să aibă valori inestimabile.”²²

Acestora li se contrapune câte o frântură de text care aduce în prim-plan incertitudinea și necunoscutul, mărturisind despre interferențe neașteptate ale stărilor de spirit: Între bine și rece între negru și clar între opac și lichid / între incert și salubru.”²³ Exemplară este, de asemenea, sugestia aderării la un timp autoscopice, familiar și indulgent, cel în ale cărui ape cleioase evoluăm fiindu-ne totalmente străin: ”în afara noastră cocoșii anunță sfertul unei ore necunoscute.”²⁴ Pretutindeni te întâmpină o floră secretă, drumul înapoi nu se mai cunoaște, tâmpilele-ți zvâcnesc: ”Și cresc pe lume plante atotputernice[...] / o lume vegetală ne privește de departe ne trimite ilustrate.”²⁵ Ne simțim dintr-o dată neînsemnați, turtiți dorso-ventral:

¹⁷ Idem, *Copacul-animal*, Ed. Eminescu, București, 1971;

¹⁸ Idem, ibidem, p. 84;

¹⁹ Idem, ibidem, p. 14;

²⁰ Idem, ibidem, p. 18;

²¹ Idem, ibidem, p. 32;

²² Idem, ibidem, p. 23;

²³ Idem, ibidem, p. 19;

²⁴ Idem, ibidem, p. 12;

²⁵ Idem, ibidem, p. 13;

”Stăpâna lumii fata din balet doarme cu noi într-o cutie de conserve / Heron din Alexandria își deapănă principiile / pe-un colț de masă mic într-o cutie de chibrituri.”²⁶

Acest univers al obsesiilor, al substituțiilor neverosimile, al butaforiilor cinice și al reacțiilor oricând reversibile apasă până și asupra Creatorului său, „pohetul”, care, biciuit de nesomn, se zvârcolește în pat, „cu mașina de scris pe genunchi.”²⁷ Se poate vorbi acum despre o permanentă activare a mecanismelor disponibilității imaginative în fața unei lumi a interferențelor dintre obiecte, evenimente, afecte și cuvinte, în care rostirea suportă contaminări generate de proximități sonore și semantice, dar și deformări calculate riguros, toate urmărind să disloce o sintaxă imobilă și atinsă de scleroză, pentru a izbuti să genereze, în cele din urmă, mult așteptata ”scânteie revelatoare”.

Rezultatul la care se ajunge este o țesătură complicată a textului, care necesită o maximă concentrare a lecturii pentru a i se putea reconstrui, din particulele diseminate, atmosfera omogenă, sugestia deschisă simultan spre mai multe canale de comunicare. Devine operantă în aceste poeme o ”semantică paralelă”, fiindcă descoperim în discursul aparent segmentat asocieri reiterate ale unor cuvinte, laitmotive, sintagme coincidente ce definesc poemul ca pe o ”temă cu variațiuni” a unei ”stări”, cu sinuozități ale expresiei, reveniri, devieri și ramificații. Așa cum remarca și Iulian Boldea, referindu-se la *Copacul-animal*, ”în o parte din poemele din acest volum se pot ghici, dedesubtul unor imagini, îndărătul unor metafore ori a unui flux asociativ debordant, intențiile programatice ale unui poet ce își fundamentează demersul mai ales pe principiul libertății creatoare, pe forța imaginativă și pe revelațiile relativizante ale lucidității.”²⁸

Tot ce ține de retorica discursului erotic, dar și de orice altă expresie a sentimentelor și atitudinilor existențiale suportă, la Gellu Naum, un filtru ironic, când mai degajat, când mai caustic, care se întoarce aproape întotdeauna împotriva propriului discurs. Convenția poetică este suprapusă peste automatismele consacrate ale comportamentului social, fiind amendată constant apetența pentru recunoaștere socială și ascensiune academică: ”Eu le vorbeam ca un profet cu studii.”²⁹

Alteori, tema cuplului cunoaște o caricaturizare ce se răsfrânge și asupra ”pohetului”, într-un discurs ce nu ratează nici o ocazie de subminare a limbajului cu pretenții de gravitate solemnă, sufocat de formule previzibile. Convenția persiflată aici e aceea a unei existențe domestice exonerate de orice tensiuni: ”La adăpostul unor măcinări egale / ceva mai încolo un om clădește Odăi și Antreu / și eu spun Bettina (firește un nume fictiv) te rog adu-mi ceaiul / recurg la tine pentru serviciul acesta colegial / în cercul meu cu centrul pretutindeni bate vântul / îmi clatină părțile cele mai gotice s-ar putea să răcesc / recurg la tine Bettina Înălță pavoazul / în dimineața asta mă simt definitiv compromis / în dimineața asta m-am trezit iar pohet / undeva pe o farfurie cu flori lângă sobă în coșul cu lemne...”³⁰ Majusculele aplicate odăii și antreului, transcendența montată într-un context prozaic, semnele distinctive ale comodității unui decor domestic, care sunt farfuria cu flori, soba și coșul cu lemne, toate sunt chemate să participe la coerența perspectivei ironice asupra acestei lumi dependente de

²⁶ Idem, ibidem, p. 13;

²⁷ Idem, ibidem, p. 44;

²⁸ Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Ed. Aula, Brașov, 2005, p. 432;

²⁹ Gellu Naum, *Copacul-animal*, Ed. Eminescu, București, 1971, p. 21;

³⁰ Idem, ibidem, p. 25;

confort și care merită, așadar, aglutinarea caricaturală din cuvântul ”pohet”, reluat și în finalul aceluiași poem: ”și eu te ador În dimineața asta sunt pohet din copilărie și melanc / recurg la tine prin zid.”³¹

Pentru Gellu Naum, figura poetului e departe de a fi legată de evenimentele și gesturile cu majusculă. Dorința de a lăsa urme solemne rămâne doar o pornire derizorie, în vreme ce esențialul se găsește în revelația ce se cuvine să rămână neștiută, iar conștiința precarității oricărui gest și a inexorabilei ”clasicizări” a oricărei revolte îi cenzurează grandilocvența și îl convertește mai degrabă la un soi de modestie: ”Iată am terminat niște lucruri prin curte mutatul butoiului întinsul unei sârme slăbite / și-mi amintesc o jalnică dorință de a lăsa urme / dar nu vreau să reintru în amețeala aceea în capcana care mă separă de mine ca să mă regăsesc gladiator în autobuz / nimeni n-o să știe ce am făcut în secunda pe care o socotesc esențială / copilul își naște mama și moare / cu timpul până și cercul generat de robusta rotire a razelor noastre devine un gunoi mărunț o mică ciupercă plictisitoare și ce era de găsit se diluează în propria sa prezență /.../ nimeni niciodată acolo care nu e în altă parte și e atât de greu de găsit prin încâlceala asta lucidă...”³²

Așa cum se relevă în cel din urmă poem al ciclului, ceea ce rămâne cu adevărat viu și semnificativ pentru poet și poezie este mereu un ”altceva”, un ”acolo”, la diferență de nivel față de cotidian și șabloanele lui: ”Pe nesimțite altceva rămâne singurul nostru alibi.”³³

Poemele din *Descrierea turnului*(1975) își demonstrează continuitatea organică față de *Copacul-animal* și se vor o punte de trecere spre *Partea cealaltă*. ”Descrierea turnului” are un înțeles destul de ambiguu. El poate fi echivalat cu spațiul individualizat al unei poezii libere de orice constrângeri exterioare: ”Trasând în aer forma unui cerc / făceam și gestul de a-l arunca în gol.”³⁴ Aruncarea cercului sugerează o mișcare de construcție spre adânc sau către înalt a „turnului” propriu, însă o astfel de mișcare presupune delimitarea de un alt „cerc”, al convențiilor cărora subiectul trebuie să le facă față. Însăși evocarea lor apare, dintr-o astfel de perspectivă, ca o amenințare, lansată la adresa cititorului: ”dar să nu mă faceți să povestesc aici visele mele cele mai murdare / să nu mă faceți să spun cum mă iubea domnișoara Lola din convingere / cum mă ducea la universități pe când eu m-aș fi îngropat în nisipul deșertului ca să susțin că teoria pierde omenia / să nu mă faceți să-mi amintesc cum aș fi vrut să fiu măcar un chior acolo pe niște ape libere / refugiat din cele cinci forme ale spaimei /.../ să nu încep descrierea bazată pe tot ce am văzut în lungul meu pelerinaj / să nu vă felicitez că m-ați născut la timp.”³⁵ Cercului-turn al conformismelor de tot felul poezia îi opune ”ceremoniile înverșunate” ale nesupunerii, ca manifestări ale unei bucurii care, știindu-se efemeră, încearcă să se prelungească, menținând astfel chiar viața în parametrii ei de autenticitate.

Libertatea pe care și-o alocă poetul e și de această dată foarte mare. ”Turnul” său în mișcare e departe de a se putea numi un loc închis. E, mai degrabă, un loc privilegiat, din care eul poetic își poate disemina viziunea spre toate orizonturile. Un titlu de poem propune o altă ”figură” echivalentă – paranteza, propunându-ne ”Să reintrăm în paranteza pe care n-am

³¹ Idem, ibidem, p. 26;

³² Idem, ibidem, p. 64;

³³ Idem, ibidem, p. 88;

³⁴ Gellu Naum, *Descrierea turnului*, Ed, Albatros, București, 1975, p. 16;

³⁵ Idem, ibidem, p. 7;

închis-o niciodată.”³⁶ O astfel de „paranteză” este și „turnul” său, identificat ca zonă a interiorității profunde, aflată în stare de comunicare cu întregul lumii. O lume în care se petrece mereu câte un lucru important, cu care putem intra în rezonanță și care ne trimite reverberațiile sale tainice. Este un univers unde se petrece „jocul ciudat al zonelor noastre de abateră”, în care poate fi mereu descoperită ”partea cealaltă” și unde pot apărea ”eroii civilizatori” ai unor timpuri uitate, cu întrebări sugerând tot atâtea răspunsuri cu privire la necesitatea refacerii legăturilor cu tot ce există, la relativitatea și perisabilitatea a tot ceea ce este perceput ca imuabil și definitiv, la interferența regnurilor naturale cu regnurile cuvintelor: ”aveau puțină febră se așezau pe pat mă întrebau / că de ce dai în mine că nu ți-am făcut nici un rău / că de ce punctul acela de fixație ar trebui șters fiindcă nici el nu e fixat nicăieri / că de ce lucrul acela ne cere o îndelungă pregătire și nu se realizează nici într-o singură zi nici într-o singură viață / că de ce experiența cea mai directă ne vorbește indirect / că de ce deasupra tuturor influențelor care ne murdăresc stau influențele lucrurilor / apoi bâiguiau niște cuvinte amestecau legumele printre zilele săptămânii / (luni marți morcovi joi vinete sâmbătă și duminică).”³⁷

Un alt text, intitulat simbolic *Gramatica labirintului*, oferă aproape o cheie de lectură pentru numeroasele ”enigme” ale ciclului, cu toate că poemul este el însuși destul de ermetic: ”Înainte de a muri mama avea o barbă de patriarh îi crescuse între timp mă încuia în pod într-o imensitate albă într-o pădure fără amintiri // atunci aparțineam unei comunități sigure adeseori pierdută și oricum invizibilă aflată undeva în prelungirea noastră într-un ținut în care mă plimbam prin limpezimi și umbre venite de departe // nedefinit ca o răcoare (vorbesc de mine din obișnuință) // acolo o femeie uriașă mă obliga să-i port barca pe piept Reinventa DISCONTINUITATEA Firul de iarbă ne acoperea castelul Rotația se și evaporase // de câte ori mă vizita îmi scutura covorul bea din mine ca dintr-o găleată de lemn // era un cui acolo care vorbea cu noi.”³⁸

Ceea ce se impune acum și aici este dominanța principiului feminin, cu semnificație voit ambiguizată, trimițând deopotrivă către un spațiu al originilor, dar și către unul al erosului plener. Emblema dominantă a acestui poem este aceea a maternității atotstăpânitoare, a mamei cu autoritate de patriarh, pentru ca ”femeia uriașă” dinspre final, asociată cu elementaritatea acvatică, să fie asimilabilă mai curând erosului în dimensiunea lui senzuală.

Așa cum sublinia, pătrunzător, Ion Pop, ”principiul feminin [...] constituie, oricum, un fel de axă ordonatoare a imaginarului din întregul volum. Obsesia matricială, nostalgia pântecelui matern ca spațiu paradisiac apar și în alte locuri, printre acele ”vaduri uitate” sau întâmplări pe care ”le uităm în noi acolo ca într-un ghiozdan” – cum se poate citi în *Domeniul presimțirilor*, poem ce se încheie aproape blagian [...] dar într-un stil deloc solemn, mai degrabă familiar.”³⁹

”Melancolia dezvoltării” este sentimentul dominant al întregului ansamblu, cu tot ”avantajul vertebrelor” oferit de evoluția extrauterină. Nimic nu poate compensa pierderea imponderabilității, a sentimentului de siguranță și a afecțiunii ombilicale, organice: ”Dar eu am în vedere perioada fericită când locuiam în mama / stăteam acolo mă gândeam ce mi-o fi

³⁶ Idem, ibidem, p. 19;

³⁷ Idem, ibidem, p. 66;

³⁸ Idem, ibidem, p. 32;

³⁹ Ion Pop, *Gellu Naum, poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 127-128;

trebuind / afară ploua ea dormea goală cu mine în burtă / se întorcea pe-o parte și pe alta îmi descânta în somn / cunoștea legea aceea aspră vroia să mă apere / deasupra patului se legăna sora mea luna.”⁴⁰ Această stare de continuu disconfort psihic, această permanentă neliniște generată de sentimentul ieșirii din increat îl apropie, în profunzime, pe Gellu Naum de poetul *Oului Dogmatic*. ”Viul ou, la vârf cu plod”, ca stare a latenței ideale și perfect echilibrate static, are, la Naum, un corespondent în edenicul somn embrionar, premergător vertebrării. Tocmai de aici vine și adâncă nostalgie naumiană, din înregistrarea în *slow-motion* a acestei stări de trecere de la o ipostază la alta, dublată, în plan rațional, de o deplină asumare a caracterului inevitabil pe care îl presupune evoluția ca angrenaj biologic pentru fiecare individ în parte.

Nu de puține ori, imaginea femeii e ambiguă, apărând ca iubită-mamă și comportând prelucrări sarcastice, respirând un de-acum cunoscut parfum de farsă bufă, atât în figurarea îndrăgostitului, cât și în cea a femeii astrale, adorate în interiorul unei gesticulații afectate, teatrale: ”De la postul meu de pe scară exhibam lucruri esențiale pe care le disprețuiesc la fel de sincer / se cobora o berenice mă întreba de acte / o mamă nebuloasă cum să spun înflăcărată / ca o cascadă rece muream pe baricada ei...”⁴¹

În același registru e construită, ca ipostază a ”Femeii uriașe”, Tetonia, din poemul omonim, text cu o țesătură foarte complicată – sub înfățișarea unei povestiri cu tentă onirică, impulsurile erotice sunt figurate ca ”joc”, pândă și vânătoare a Femeii, cu o derulare burlescă: ”Pe câmpuri vânătorii au inventat un joc destul de fioros / (vorbesc de noi la persoana a IV-a singular) / aflându-ne în peisaj un organism ne deapănă la nesfârșit numărătoarea / Tetonia ar trece pe aici dar e pândită după fiecare tufă.”⁴² Sugestia de irealizare, de translație spre ”peisajul” oniric e făcută insolit în versurile doi și trei, ce exprimă sentimentul distanței, evacuarea din real a celor ce asistă la vânătoare sau proiecția lor fantasmatică. Restul poemului accentuează nota de comedie a ”înscenării” prin activarea unui clișeu al romanței sentimentale – banca din parc: ”pot să mai spun că banca verde cu picioare roșii a început să circule prin iarbă ca un schelet de cal / Tetonia își pune ochelarii peste cărți și meditează (Act II scena a IV-a).”⁴³ Tot de decorul oniric deconspirat drept convențional ține apariția unor ”păsări până mai ieri necunoscute”, elemente raportabile la recuzita metaforică a iubirii de inspirație romantică, având însă aici și conotații sexuale, sugerate de asocierea ”țipătului” cu ”rutul”, într-un sprintar joc de cuvinte ”automat”.

Adesea, cum se întâmplă și în cărțile de până acum, ochiul ironic al privitorului se întoarce spre sine, într-un discurs care poate fi al femeii visătoare, care se îndrăgostește ”clasic”, discurs sabotat la tot pasul fie de un limbaj familiar nepotrivit în context, fie de stridențe asociate cu elemente prozaice: ”Mă uit pe lume și domnișoara L (corista) spune / dacă îmi permiteți v-am visat erați așa și pe dincolo / era acolo și o cârțiță pe care aș dori să v-o exprim / o dați-mi voie (care mă purta în brațe când eram copil) // apoi își intuiește memoria nostalgică îmi spune / aveți o cicatrice vastă ați putea scrie cu ea v-aș citi cu plăcere aș plânge”⁴⁴

⁴⁰ Gellu Naum, *Descrierea Turnului*, ed. Albatros, București, 1975, p. 46;

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 57;

⁴² Idem, *ibidem*, p. 55;

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 56;

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 48;

Grotescă e, alteori, împrejurarea în care poetul îi cere iubitei să ”practice” ”întâlnirea privirilor”, ori se scuză pentru că o udă cu lacrimile: ”te rog scuză-mă dacă te ud cu lacrimile astea dar am momente.”⁴⁵ În chip de sintagmă caracterizantă, acestor poeme li s-ar potrive un vers precum cel care declamă cabotin: ”Aveam dubla privire a îndrăgostitului dar să nu exagerăm.”⁴⁶ Emoția gravă a iubirii apare și aici foarte frecvent cenzurată de teama de ”poezie”, de expresia și gesticulația lirică ce plutesc în derivă spre clișeu.

În *Descrierea turnului*, Gellu Naum reușește să-și consolideze o formulă poetică pe care mai cu seamă *Copacul-animal* reușise să o impună ca amprentă a unei noi etape de creație. Textul se înfățișează acum ca o realitate plurivalentă, deschisă, asociind narațiunea cu punerea în scenă, notația cu expresia metaforică insolită, acordurile grave cu deriziunea.

Un scurt capitol al acestui volum, plasat sub titlul, sugestiv până la secesiune semantică, *Avantajul vertebrelor*, revine la practici apropiate tuturor suprarealiștilor, printre care cea a colajului pictural-literar, foarte frecventată la un moment dat. Cele câteva pagini de poeme fragmentate, organizate ca niște supape ale surprizei printre tăieturile dintr-un catalog de modă de pe vremuri, cu măsurile exacte ale costumelor și ale altor piese de garderobă, apar în evident contrast cu vitrinele rigide în spatele cărora își dorm somnul de veci manechinele prăfuite. Adevărata ținută, ne sugerează poetul, e aceea care reușește să mențină o șiră a spinării neîncovoiată de servituți și conformisme și ea este în cele din urmă asigurată de marea libertate interioară a poeziei.

Versurile strecurate prin desueta garderobă fac, indiscutabil, casă bună cu tot ce a scris Gellu Naum până la această dată. Expresia poate fi de o ironie ce sancționează orice pornire retorică: ”Aleluia dragostea mea dă-mi programul serii cartelele de sentimente recită-mi tehnicile nupțiale.”⁴⁷ Imaginea copacului-animal revine în secvența intitulată *Ca să-mi anihilez prea marea puritate*, într-o reverberație ce participă la deciptarea acestei apariții hibride ca una dintre emblemele posibile ale poeziei: ”Pe-acolo am putut vedea în turbărie / un arbore crescut / printre impulsii.”⁴⁸

Pe de altă parte, urcă din nou temperatura de prelucrare a lingourilor pentru rezerva metaforică de stat: ”crapii își freacă spinarea de ciorapii mei albi”⁴⁹; ”noi aranjăm / pernele / în patul ei / de faianță”⁵⁰; „Aș fi stat lângă ea cu ochii în gol ca un câine într-o pădure de oase”⁵¹.

Reușite pot fi considerate și raziile din cartierele sărace ale limbajului, în urma cărora clișeu și calamburul au fost reținute pentru cercetări: „plasează-te lângă mine să ne iubim îndeaproape”⁵²; „mângâierile femeilor se împleteau cu zborul rațelor / sălbatic”⁵³; „pe aici susținea ghidul a trecut alexandru cel mareș / canalul ăsta e făcut cu mâna lui de niște oameni”⁵⁴.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 26;

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 28;

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 63;

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 65;

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 10;

⁵⁰ Idem, ibidem, p. 71;

⁵¹ Idem, ibidem, p. 90;

⁵² Idem, ibidem, p. 15;

⁵³ Idem, ibidem, p. 46;

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 52;

În încheiere, reținem câteva considerații ale lui Ion Bogdan Lefter pe marginea ciclului *Avantajul vertebrelor*, extinse apoi la întreaga rostire lirică naumiană: „Ceea ce deosebește mărturisirea sa de multe alte propuneri poetice e efectul ei de autenticitate. Dacă am simți-o mimată, „făcută”, găunoasă, o minciună literară, povestea, obscurizată până acolo unde ea nu mai este efectiv inteligibilă decât pentru autorul ei, ne-ar suna fals, a cochetărie superficială. De-a lungul modernității, asemenea artefacte lipsite de o dimensiune profundă au proliferat. Câteva au constituit mari experiențe poetice de testare a expresivității limbajului: dar cele mai multe au eșuat în manierism și fandoseală. De aceea simte autorul *Avantajului vertebrelor* nevoia vitală de a se delimita de ele: nu se recunoaște drept modernist, nici măcar avangardist, ci doar *suprarealist*, într-un sens iarăși personalizat, care presupune – întâi – refuzul vehement al formulelor academizate de-a lungul secolului și – apoi – efortul de a prezerva puritatea originară a descoperirii *părții celeilalte*, intuite de Andre Breton și de câțiva – puțini – comilitoni și continuatori. Un *dezavantaj* asumat, acela de a sta departe de scena centrală a modernității poetice; dar transformat în *avantaj* în măsura în care povestea cea obscură e percepută ca adevărată: atunci autorul li se dezvăluie celor care-l cred pe cuvânt ca un mare, foarte mare poet.”⁵⁵

Începând cu *Athanor*, Gellu Naum și-a valorificat în proporții variabile maniera de modelare a discursului poetic, trendul dominant fiind acela de a-și dezvolta „narațiunea” și de a-și extinde „înscenările” parodice. Din această perspectivă, *Copacul-animal* este un reper definitoriu, formula sa devenind aproape generală în volumele ulterioare. Trăsătura cea mai importantă și care consacră în mod decisiv poezia lui Gellu Naum este legată de coabitarea nucleelor ”dure” ale imaginii și viziunii, cu o structură detonată în fragmente, în imagini fulgurante ori fraze sinuoase, cu sincope și recuperări ale rupturilor sintactice. Poemele se conturează astfel în forme destinate subminării încă din punctul de plecare, într-un joc permanent dintre derizoriu și gravitatea dramatică, cu uimirile generate de absurdul lumii și cu revelațiile celui care ”vede” dincolo de suprafețe. Contribuie la această relativizare a viziunii și supravegherea cvasi-permanentă a frazării, cu sancțiuni ironice și autoironice afișate de îndată ce discursul pare ”atins” de emfază.

Poetul e foarte frecvent dublat de un regizor și un spectator, neînduplecat în fața oricărei ”alunecări” cabotine. Paradoxul acestei poezii stă tocmai în simbioza dintre maxima libertate a dicteului automat și constrângerile ”treziei” ce îl controlează. Așa se face că aproape cel mai necenzurat discurs e escortat de o conștiință critică sui-generis, cel mai adesea implicită, dar apărând nu o dată și la suprafața poemului ca inserție programatică ce condamnă căderea în ”pohezie”.

Întreaga operă a lui Gellu Naum își extrage nutrienții din solul stării de spirit suprarealiste, cu intensa ei disponibilitate inventivă, recuperatoare de ingenuități primordiale ale ființei, și dintr-o conștiință literară ascuțit-critică, ce extrage tot ce se poate dintr-o experiență livrescă reasezată fără ezitare sub semnul întrebării. Cele două surse ale scrisului său sunt dificil de disociat, coexistând într-o interferență dinamică. La fel ca pentru toți suprarealiștii, și pentru Gellu Naum, frumusețea nu poate fi decât ”convulsivă”, chiar și atunci când discursul pare mai bine ”temperat”. În viziunea sa, poezia apare la confluența

⁵⁵ Ion Bogdan Lefter, *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003

interacțiunii dintre pur și impur, dintre miracolul exorcizant și inerțiile existenței cotidiene, dintre claritatea discursului inspirat și bâlbâiala stângace.

Ca și pentru Rimbaud sau Lautreamont, și pentru Gellu Naum poezia e făcută de toți, nu de unul singur. Căci poezia e pretutindeni, nu e nevoie decât să te deschizi spre ea, să fii pregătit să o întâmpini într-o „pândă activă”. Sunt poziții care, odată conciliate, conferă discursului un statut postmodern, în jocul mereu alimentat dintre încrederea în poezie și o conștiință relativizantă, autoironică.