

d a n
mănușă

Perspective critice



critică literară



CORECTBooks

DAN MĂNUCĂ

PERSPECTIVE CRITICE

Editura Virtual

2011

ISBN(e): 978-606-599-821-6

Avertisment

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.

Cuprins

ÎNTRE POEZIA FONICĂ ȘI MIT	1
VERONICA MICLE	
(„Începuturile literaturii feminine)	7
BACOVIA ȘI COȘBUC.....	11
B. FUNDOIANU	
(„Toamna întrebărilor”).....	15
BORIS BAIDAN	
(„Vatra care ucide”).....	26
NICOLAE LABIȘ	
(„Iluminările unui poet”).....	29
MARIN SORESCU	
(„Un danez”)	34
IOANID ROMANESCU	
(Statuia din bidonvil).....	37
ARHIVELE SECRETE RUSEȘTI	
ȘI ÎNCEPUTURILE ROMANULUI ROMÂNESC	40
GHEORGHE BĂGULESCU	
(Un samurai autohton).....	61
AL. A. PHILIPPIDE	
(Omul care dialoghează cu visul)	66
OSCAR LEMNARU	
(Yorik și Oscalambur)	70
VASILE CONSTANTINESCU	
(Logica și straniul).....	75
GRIGORE ILISEI	
(Ciutura amăgitoare)	82
SERAFIM SAKA	
(O parabolă a condiției umane)	85
BEDROS HORASANGIAN	
(Orgoliul textului)	91
JURNALUL DE SCRITOR	
(Liviu Rebreanu)	95
MIHAIL SEBASTIAN.....	100

JUNIMEA ȘI SISTEMUL FORMAL.....	106
E. LOVINESCU	
(Ieșirea din Maelström).....	110
ISTORIA LITERARĂ CA PROCES INTEGRATIV	116
EXISTĂ „LITERATURĂ REGIONALĂ”?	122
NICOLAE I. POPA	
(Un umanist)	127
ALEXANDRU DIMA	
(Sociologia literaturii)	131
CONSTANTIN SPOREA	
(Exilul „Revistei Scriitorilor Români”)	139
TUDOR VIANU	
(Un anti-postmodern).....	142

ÎNTRE POEZIA FONICĂ ȘI MIT

Lirica numită dialectală își are savoarea ei și adesea, nepricepînd sensul, cititorul se lasă furat doar de muzicalitatea sonorilor. Acestea se desfată în vocabule stranii, în combinații prozodice neașteptate. Necunoașterea înțelesului naște presupuneri ispititoare, etimologia pare că ar dori să sugereze cîte ceva. Impresia de arhaitate devine dominantă și potențează o expresivitate care, în alte circumstanțe, s-ar arăta îndoielnică. Victor Vlad Delamarina a intuit înlesnirile graiului de acasă și a încercat să le propulseze în sfera literaturii culte. A reușit doar să iște un capitol mărunț în *Istoria literaturii...* lui G. Călinescu. cu o jumătate de veac în urmă, Titu Maiorescu afirmase însă mai corect importanța de principiu a prea tînăr dispărutului ofițer de marină. Muriseră Alecsandri, Eminescu, Creangă, alții făceau doar gazetărie politică, precum Caragiale, Delavrancea ori Vlahuță. Lîncezeala poetică se generaliza și nu putea fi împiedicată decît de o mișcare pornită de la veșnicul cuvînt expresiv, care, în concepția criticului junimist, nu trăiește nicăieri mai bine decît în limba poporului. Nu e de mirare deci că nu a scris despre Vlad Delamarina din vârful penei, ci l-a luat în serios, întrucît considera că eminescianismul epigonic al sfîrșitului de secol nouăsprezece nu poate fi oprit decît printr-o viguroasă infuzie dialectală, ca „izvor de întindere pentru toată ființarea limbei literare”. Maiorescu avea în vedere cu deosebire lexicul, conducîndu-se după concepția sa dintotdeauna: vocabula arhaică și cea regională au o mai mare încărcătură de concretețe și pot construi mai bine o imagine poetică.

Opiniile maioresciene pot fi azi completate cu alte puncte de vedere. Mai întîi, prin acelea referitoare la prozodie, care este, fără dubiu, influențată de poezia scrisă în limba literară și de tradiția relativ îndelungată a acesteia. Dar în comunitățile izolate, precum a aromânilor, pot apărea paralelisme cu ritmurile fie populare, fie culte, din teritoriul dacoromân, întemeiate pe concordanțele dintre structurile limbii. Acestea se întîlnesc la toate speciile cultivate de autorii de poezie dialectală, atît în doine, cît și în balade. Probabil că G. Murnu a excelat în această direcție și o poezie precum *Păriguria* poate sta drept exemplu: „Eta tută arauă./ Ca ună uheauă,/ Alatră nă cățauă,/ Nu are soț di-arauă./ Tihea mea țea greuă/Că nu-ni deade arpe/Si-alias locuri stearpe/Și cărări și șcarpe”.

Pentru vorbitorul de limbă literară, versurile acestea au îngînări de vrajă, de magie. Adică se întorc la funcția primordială, în care incantația predomina, iar poezia însoțea starea de transă. Neînțelegerea unor sensuri nu dăunează impresiei de ansamblu, pe care, dimpotrivă, o fortifică. Îngemănările de sunete generează îngemănări de sugestii. Nu însă necesar aceleași pentru fiecare cititor. În mod necesar însă, cum au susținut Brémond, Șklovski și Artaud, cuvintele constituie pretexte pentru a emite sunete care organizează poezia. Un fel de poezie fonică, în sensul pe care i l-a dat Alfred Liébe, în *Dichtung als Spiel* (1963). Este o limită, bineînțeles, dar tot ca limite trebuie privite și unele din versurile lui Ion Barbu. Pentru noi, cei apropiați de Balcani, o asemenea poezie sugerează

mai degrabă nu muzicalitate, ci picturalitate, prin clișeele inculcate de pe la mijlocul secolului al XIX-lea încoace. O baladă a lui Nuși Tulliu începe astfel: «Șeade Costa prin-ună șcămbă,/ Șcămbă laie dit zămane,/ Și căciula lui și-n strâmbă/ Pi frămțeaua-l'i di găitane;/ Scoate apa și-u mutrește,/ Pala lungă di flurie,/Ș-dol'i ocl'i-anvărtește/ Cătră-n dzarea ghiurghiurlie”.

Balada apare în 1904 și nici vorbă să trimită la Ion Ghica, de vreme ce mult mai apropiată îi este nuvela *Burdumba* a lui Ollănescu-Ascanio. Am în vedere desigur nu anul de apariție al acesteia, 1905 (în „Literatură și artă română”), ci vecinătatea pe care o creează, vizualizînd-o, sunetele. Ollănescu-Ascanio, și Nuși Tulliu preparau, fără să vrea, *Isarlîkul* și *Craii de Curtea-Veche*.

Nu este vorba însă numai de dimensiunea balcanică. Aceasta ar fi o funcție mai curînd culturală, de precizare a unei identități de grup (Reiner Wild, în culegerea *Von Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte*, 1992, o numea „Wir-Identität”), extrem de utilă în definirea unor dimensiuni ale istoriei literare, în cuprinsul istoriei mentalităților. Sub raport tematic, poezia dialectală cultă se integrează deplin istoriei noastre literare, deoarece se înscrie perfect într-un sistem de interrelații specifice.

Stratul următor este al muzicalității, al sugestiilor pe care ea le poate oferi jocurilor poetice. Unul din poeții aromâni exemplari sub acest raport este Costa Belimace. S-a născut la 1848, în Moloviște, localitate pe care o descrie melancolic, la 1900, în „Almanah macedoromân”. Peste doi ani, în revista „Frățilia”, și-l amintește pe cel dintîi învățător, Dimlu al Pipi. Unii biografi susțin că doar la atât s-a redus învățătura lui Belimace. Alții consideră că el a urmat și un curs superior - probabil gimnazial - la un liceu sîrbesc din Belgrad. Oricum, în acest oraș, face doi ani de militărie, între 1868 și 1870. Școala puțină, preumblările prin munți îi înlesnesc descoperirea folclorului conașionalilor și tînărul Costa începe să adune versuri populare, ghicitori („angucitori”), să observe și să noteze obiceiuri, mai ales din jurul Moloviștei. Folclorul calendaristic îl atrage cu deosebire și, peste doi ani, va publica în „Lumina”, din Bitolia, un foarte util repertoriu pe această temă, acoperind fiecare lună a anului. Se pare că datele adunate de Belimace au rămas necunoscute etnologilor noștri, care nu le înregistrează în lucrările de specialitate¹, deși, bănuiesc, ar putea aduce informații extrem de utile pentru studierea raporturilor dintre folclorul românesc și cel balcanic.

Elocventă este pasiunea pentru folclor a lui Belimace și din alt punct de vedere, acela al conștiinței de neam. Cînd venea la București, în 1873, avea probabil culesse mai multe texte populare din jurul Moloviștei, de vreme ce, odată cu apariția revistei „Macedonia”, în 1888, începe să le publice acolo. Nu se întorsese acasă de zece ani, deschisese un birt în București și era un fel de administrator al domeniului de stat de la Cotroceni. Birtul din strada Lipsani devine repede cunoscut printre românii macedoneni, care îl frecventează mai mult din solidaritate. Cîțiva se asociază și scot amintita revistă „Macedonia”. Este vorba de Costa Belimace, Andrei Bagav, Ștefan Mihăileanu și Constantin

¹ Cf. Ioan Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*. Dicționar, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.

Cairetti. Periodicul a apărut puțin timp, dar a provocat însuflețire. Românii de peste Dunăre se puteau fâli că pot face și artă, nu numai negoț. Andreiul alu Bagav scoate, în 1887, o *Carte de alegere*, antologie în care Belimace ocupă un loc de invidiat. Și-l dobândise pe merit, cu poezia *Dimîndarea părintească*, poezie care vine dintr-o mentalitate ancestrală, adică a stră-moșilor, veghetori, precum odată larii, asupra limbii - singurul liant într-o înconjurime străină. Din depărtare, Belimace simte pericolul asimilării la acest nivel, care este unul esențial, și nu ezită să se substituie în judecător, spre a arunca o fulminantă „poruncă părintească”. Pericolul era socotit nu doar iminent, ci, dimpotrivă, la ordinea zilei, de unde și invocarea grabnică a părinților: „Di sum plocili di murminți/ Strigă-a noști buni părinți”. Pentru o comunitate închisă, zăvorâtă în munți, legea lăsată de părinți constituia suprema autoritate. Sfidarea ei aducea stigmatizarea celui căzut în păcat cumplit. Invocarea nu are nimic din retorica ieftină a folclorizării, ci izvorăște din trăire, mitică. Blestemul vine dintr-un segment de timp în care „limbă” și „neam” erau sinonime perfecte: „Blăstem mari s-aibă-n casă/ Cari di limba-a lui si- alasă”. Firește, prima sancțiune este ignică, aceasta avînd darul de a șterge orice urmă de viață, cu atît mai mult o viață de proclat: „Care-și lasă limba lui/ S’lu-ardă pira focului”. Cum însă, în încrîncenarea lui, poetul nu are încredere nici în focul Gheenei strămoșești, maledicția se revarsă asupra familiei, după o lege primitivă și cruntă: vatra să i se risipească, să nu poată fi fericit cu nimeni, să nu cunune pe nimeni și „nat în leagăn și nu-nfașe”. Cu alte cuvinte, să i se stingă sămînța de tot. La același strat de arhitate, izbucnit din relațiile pure ale păgînătății, se situează și versurile ultimei strofe, în care este nominalizat, din nou, cel căzut în greul păcat al părăsirii tribului: „cari fudze de-a lui mumă/ Și din părintească’-i numă”. Asupra acestuia trebuie să se prăbușească ceva mai mult decît purificarea ignică; anume - interdicția de a se bucura de frumusețea vieții și de savorile spiritualității. Cele două ultime versuri țintuiesc felonia fratelui de sînge în metafore care proiectează *Dimindarea părintească* între capodoperele poeziei românești culte: „Fugă-l’i doara Domnului/Și dulțeamă somnului”.

De altfel, folclorul aromânilor este străbătut ca de un fir roșu de teama dezrădăcinării și anatema este chemată să se abată asupra xenofililor, în versuri care amintesc de *Doina* eminesciană: „Nathima cari scoase xeana,/’ Dumnidză s’Ti-astîngă bana”. Pentru comunitatea aromânilor, pătrunderea străinului produce cataclisme: Munți cu munt se-aduna, Frînda di pi fag cădea,/ Arîl se-alăcea/ S-tuț ca țeara ngălbinea”.

Coeziunea neamului era obsesia nu numai a lui Costa Belimace. dar și a altor poeți aromâni, precum Nusi Tulliu, George Murnu. Zicu Araia. Marcu Beza ori Nida Boga. Fiind însă un descălecător, Belimace are de partea lui simplitatea. Numai el putea aduna, în 1889, diverse vocabule aromânești pentru a le îmbina într-o baladă păstorească, poate inspirată și de *Miorița* norddunăreană, l-a dat numele unei oi năzdrăvane. Curnicea, care fată - mamă tîrzielnică - un miel fermecat. Fermecătura este însă una strict păstorească, nu ține de miraculos, ci de frumusețea blâniei. Stăpînul stînei, Zega, încinge de bucurie un chef mare, la care chiamă pe „picurări” (adică pe păstorii de rînd), dar și pe

„buneti” (adică pe baci). Bucuria tuturor ia proporții homerice: „Tută alba veară/ Pri la stîni cîntară/
Ca birbil’i din degă/ Picurarl’i al Zegă. Și păscură oile/ Pîn’ deadiră ploile,/ Toamna, cîndu cade/
Frundza toată-n pade”. S-au pornit la iernat apoi. după obicei: „Trapsiră la-amare/ Toamna tră iernare/
La locuri știute/ Cu fumeil’ile tute”. Firește. Curnicea e oaia călăuză, dai nu are darul Mioriței, in
care sălășluiește o metafizică ce lipsește totuși suddunărenilor. E doar călăuza înzestrata cu simțul
practic al unui exercițiu îndelungat. Ca atare, nu poate prevedea răpirea de către hoți a mielului
țintat în frunte. După jaf. mama lui Zega îi trimite carte feciorului, implorîndu-l metaforic: „Ma,
fă munțil’i pade,/ Zegu a li dade» Bucuros de vestirea bunăstării, pe care o simboliza mielul. Zega
petrecea pe-ntrecute „cu doisprafl’ di inși/ Toț ca zmei ne-asvinsi./ Șidea Zega-n frîmte/ Cu gionl’i di
munte/ Și, scăpat di-arale,/ Cînta cu cavale”. Disperarea lui Zega va fi pe măsura bucuriei trecute,
deoarece furtul e semn că favoarea zeilor îl părăsește. Acum se arată adevărata frățietate: tovarășii
de petrecere ritualică (începerea iernatului) „Ga zmeil’i azburară,/ Priste munț si văliuri/ Nu căftară
căliuri». Palicarii ajung hoții din urmă, așadar, tăind munții de-a dreptul, fără a căuta cărările bătute,
și fac prăpăd: „Nu armase deagă/ Ună dzuă-ntreagă/ Di plumb nipitrumtă/’N bărbăteasca lumtă/
Nelu lu-ascăpară,/ Furl’i vătămară». Hoții fiind pedepsiți și mielul, simbol al prosperității, redobîndit,
vitejii ciobani se întorc la stîna, de această dată pe drumuri bune, desi ocolitoare, celebrînd victoria:
„Ș-cîntînda prit căl’iuri/ S-turnară la stăniuri».

Motivul hoților este obsedant, dovadă a ravagiilor pe care „furl’i” le făceau în Balcani. Și
Ghica, și Ollănescu-Ascanio, și Sadoveanu au imaginat destule scene, sugerînd că munții înlesneau
si amplificau fenomenul. Belimace acuză și el răspîndirea tîlharilor, punînd-o însă pe seama altor
neamuri, încît hoția pare a ascunde persecuția etnică. În iarna lui 1910, o asemenea pacoste s-a
abătut și asupra Moloviștei, „hoara” (adică satul) fiind sistematic distrus: „La biserica din hoară/ Iu-a
murmințil’i părintești,/ Chiatră-n loc nu alăsară,/ Ti l’ia nila s-le mutrești”

Este de observat că Belimace nu folosește nume nici de persoane, nici de locuri, spre a-și
colora versurile. Spațiul imaginat de el este prea încărcat de arhăitate și nu tolerează concretizarea
onomastică. Îi priește legendarul si fabulosul, precum în amplul poem *Albite și mușatele*, capodoperă
a literaturii noastre culte de la sfîrsitul secolului al XIX-lea. Frumoasele imaculate sînt ielele din
mitologia populară, care răpesc un tînăr din sat, pe o noapte cu lună. Îl duc în munți si, crezîndu-l
adormit, se despuiază și se îmbăiază. Trezindu-se, flăcăul le speculează pudibonderia și obține, în
schimbul straielor, semnul magic, pe care urmează a-l restitui cînd va fi readus în sat. „Vînturițele”
(norddunărenii le zic „vîntoasele”) se țin de cuvînt, santajate de tînăr.

Însă Dona, logodnica lui Mandu, murise între timp, de inimă rea. Tînărul le obligă pe zîne
să o învie, după care le restituie semnul, „sârgeuca”. Bună-credință pe care o plătește scump, soarta
fiindu-i pecetluită chiar din clipa în care le-a întîlnit pe zîne. Mandu, frumosul flăcău, ajunge un olog:
„Elu fără limbă/ Ș-cu gura strîmbă/ Armase ca lemnul”.

Costa Belimace si-a construit balada după o schemă folclorică, prozodia fiind aceea a *Mioriței*. Trăsăturile sînt sublimite metaforic și Mandu se înfățișează drept „Un gione mare,/ Ocl’iu di soare,/ Țe cînd mutreste,/ Loclu-flureaște”. Situațiile se succed în limite stricte, desfășurarea lor este controlată cu arta selectării esențialului și a motivațiilor deduse din statutele diferite ale protagoniștilor. Gesturile sînt puține și exacte: „Și nica dzîină,/ Cu albal’i mîină,/ Sărgucea-l’i timse/ Si se prilimse,/ Sveltă si naltă». Fiecare se poartă după cum îi dictează norma legendei, pe care Belimace o traduce, în cazul sătenilor, la dimensiunile omenescului cotidian. Comportamentul este și aici ritualic, spre a echilibra fantasticul: în jurul trupului Donei stau, în chip de priveghi, femei cernite, cu părul despletit. Replicile personajelor au rigiditatea marilor balade și izvorăsc din încercarea de a schimba destinul. Tînguirea lui Mandu este sobră, tînarul dorindu-si să fi murit mai degrabă în captivitatea zînelor, apostrofate într-o stanță care alătură basmul și firescul: „O! voi pîgîne/ Di la fîntîne,/ Și blistimate,/ Voi dzîne toate,/ Hil’ie di demuni,/ Suflit di cîni,/ Inima ni-arsitu/ Și scrum ni-u feațitu».

Costa Belimace a reușit să combine cîteva elemente caracteristice poeziei populare, care, de regulă, nu se împreunează. Spre exemplu, bocetul, cu blestemul și comentariile naratorului. Cu alte cuvinte, utilizează o compoziție complexă, după modelul celor din poezia cultă. Participarea poetului este discretă și se concretizează printr-o retorică rezervată, în concordanță cu simplitatea ansamblului: „O! Ti nirare,/ Ti ciudă mare,/ Ciudă nispusă./ Din moarte dusă,/ Anghila feată,/ Dona mușată/ Ocl’iul discl’ise/ Ca ditru vise””. Este vorba mai curînd de o tonalitate neutră, menită să sublinieze incompatibilitatea dintre două lumi. Neputința schimbării legilor naște o melancolie reținută, pe care o susține și combinația prozodică meșteșugită, precum a dactilului cu troheul: „Albile dzîne/ Di la fîntîne”. Acest adoneu încheie balada lui Belimace precum, în antichitatea elină, piciorul adonic concluziona strofa safică, iar în contemporaneitatea molovișteanului se încercase Eminescu (*Odă, in metru antic*).

Multă vreme nu a rămas Costa Belimace în București. În 1893, se întoarce acasă și e angajat intendent la liceul românesc din Bitolia. Scrie mereu versuri, culege folclor, dar nu mai are sporul de altădată. Spre a se salva de furia războiului, se refugiază la București, în 1914. Considerat periculos, de armata de ocupație, este predat trupelor bulgărești, care îl țin captiv doi ani. Scrie (fapt confirmat, în 1922, de Tache Papahagi) o poemă de 2500 de versuri despre întâmplările din prizonierat. Se întoarce din nou acasă, printre ai săi, dar află școlile închise. Alte vremuri se anunțau și, octogenar, se stinge în 1934, la Bitolia, unde îi este și mormîntul.

Lui Costa Belimace i-au succedat, în arta versului aromânesc, George Murnu, Marcu Beza, Nicolae Batzaria, Nuși Tulliu, ca să-i amintesc doar pe aceia din primele decenii ale secolului al XX-lea. Nici unul nu posedă însă arta pură a celui care a scris *Albile și mușatele* ori *Dimindarea părintească*. Au intervenit influențe ale poeziei scrise în limba literară, sub raportul lexicului și al prozodiei, au fost adoptate specii neologice, precum sonetul. Simplitatea gravă și prospețimea necalculată s-au

estompat. Belimace știuse a răscoli adîncurile, spre a scoate la iveală arhetipuri, precum al muntelui sacru, al răului cu aparențe benefice, al renașterii prin sacrificiu. Sînt cîteva din paradigmele esențiale care au structurat nu doar poezia lui Belimace, dar însăși existența unei întregi comunități.

Istoria noastră literară se ferește să includă scrisul artistic în dialect (în speță, cel aromân), dintr-o rezervă greu de înțeles azi, cînd criteriile s-au primenit. Că nu se cuvine a-l ignora era un fapt înțeles încă din 1906, de G. Alexici, în a sa *Geschichte der rumänischen Literatur*, uitat apoi cu grabă aproape vinovată. Nu este vorba de ieftine cîștiguri nationaliste, ci de recuperarea unor segmente ce se înscriu firesc în spiritualitatea noastră. *Levantul* lui Mircea Cărtărescu explorează cîteva combinații. Însă balcanismul nostru literar nu ar mai trebui să ne înghesuie cu fanariotisme calpe, cînd există un balcanism literar românesc autentic și de o mare puritate: „O lai murgu, frate bun,/ Pîna tora fum deanun./ De-aua ș-ninte nu va ș-him,/ C-amîndoil'i aușim”. „Auslu” (adică „bătrînul”) cărvănar se pregătește de moarte prin eufemismele pe care le folosește și păstorul *Mioriței*. El îndeamnă murgul și florile să-l însoțească în veacul celălalt, spre a afla acolo o altă eternitate: „Aide murgu, aide frate,/ Aide s'voi, lilice toate,/ Ai s'nirdzem tu eta-alantă,/ Si n-aflăm na bană altă”. Așa vorbesc arhetipurile... Ciocoi cabulipsesc la marafeturile din carvasarale...

VERONICA MICLE (ÎNCEPUTURILE LITERATURII FEMININE)

În 1872, gazeta ieșeană „Noul Curier român” tipărea povestirea *Rendez-vous?*, iscălită Corina, în care se putea citi următoarea caracterizare a personajului principal, numit, după moda vremii, „d-ra X „: „amorul său pentru tânărul Z. o făcea slabă, umilită, gata la orice sacrificii; încrederea în sine însăși o făcea mândră și înfumurată (...) Mii de idei se succedau prin mintea ei, fără a se putea decide la care din toate să adere”. Mai pe scurt, sufletul nenumitei tinere era „un câmp de lupte continue, toate în detrimentul ei”. Pseudonimul, de inspirație antică, o ascundea pe Veronica Micle, care se pregătea să plece într-o călătorie la Viena. Era vorba, în fapt, de o încercare de autocunoaștere și de autoliniștire, pe care debutanta o schița în foiletonul ziarului ieșean, descriindu-se sub chipul nehotărâtei anonime. Probabil tot aceasta era starea sufletească a celei care, peste puțini ani, avea să-l întâlnească, la Iași, pe Mihai Eminescu. Întâlnire care o va arunca în mrejele celei mai dramatice experiențe cunoscute de scriitoarele noastre în secolul al XIX-lea.

Literatura noastră feminină era abia la început. Intrate în arena vieții sociale în jurul lui 1848, femeile au fost, înainte de toate, concentrări de energie colectivă și națională, din care motiv au ajuns simboluri. Ana Ipătescu, Goleștencele, Maria Rosetti, Maria Heliade și încă multe altele nu aveau timp decât pentru o dinamică desfășurare obștească, manifestată fie și numai sub forma rezistenței perseverente la încercările de deznaționalizare și de întoarcere la închistarea fanariotismului. Ele sfătuiesc, îndeamnă, urcă pe baricadă. Această atmosferă a născut-o pe cea dintâi scriitoare română, pe Sofia Coce, autoarea unor puternice intervenții jurnalistice. Relativa acalmie de după Unire îngăduie profilarea unei noi etape, aceea a scrisului literar propriu-zis și, lucru semnificativ, „Convorbiri literare» este revista care o tipărește pe Matilda Cugler-Poni. În sfera a ceea ce am putea numi începutul afirmării literaturii feminine la noi se înscrie și Veronica Micle. Scrisul era înțeles ca o posibilitate imediată de descătușare a tensiunilor lăuntrice, raportul cu lumea fiind substituit prin relația erotică.

Drept urinare, versul coincide cu epistolaritatea, ambele fiind confesiune nemijlocită și purtând urmele acestei particularități. Educația primită spunându-și și ea cuvântul, „scrisoarea” devine astfel o formă literară, așa cum poeta o intenționa în misivele către Eugenia Frangolea (Bodnărescu). Deoarece limba română avea însă unele capcane neștiute și deci periculoase, este preferată (nu numai pentru că așa ar fi cerut-o eticheta) franceza, dintr-un respect față de formele fixe și gata elaborate. Tot acestea susțin și cele mai multe din scrisorile către Eminescu sau Iuliu Roșca. Standardul atrage și tot el copleșește: „si nous pouvions vivre et mourir au moins sans phrases” - mărturisirea poeta. De aici, un amestec nu o dată neșlefuit al celor două registre. Prozaicul și sublimul alternează neconținut, de la prăbușire se trece brusc la zbor, după traiectorii care urmează umoarea clipei și nu intermedierea

rafinamentului estetic. Pînă să stea «în fața oglinzii», precum Hortensia Papadat-Bengescu, scriitoarele noastre mai aveau un drum lung de parcurs. Acum, Veronica Micle stabilizează o etapă, afirmînd: „je pleurs et j'écris”. Poeta este atît de conștientă de amalgam, încît nu pregetă să caute a-l defini mai exact, într-un început de introspecție: „ai păcătui mai mult decît ai păcătuit față de mine, dacă ai crede că vreo idee preconcepută sau vreo speranță mă îndeamnă a-ți scrie; nimic, numai singura plăcere pe care o am în minutul în care scriu. Ce abis este în sufletul meu și în general al oricărei femei!»

De aici, contuzia dintre starea proprie și aceea generală și ridicarea frazei la rangul de aforism involuntar. De aici, asemenea, și incomoditatea provocată de solilocviu: „Domneste-n jurul meu tăcere,/ Cu doru-mi singură vorbesc./ Și sînt pătrunsă de durere,/ Iar tu nu știi cît te iubesc”.

Simbioza dintre vers și epistolă (sau, la rigoare, dintre epistolaritate și literaritate) este susținută de impresia necesității de a verifica trăiri livești, abrupte și inculcate de o literatură de pension, în care se înfruntă Ura cu Iubirea, Viața cu Moartea, Binele cu Răul, El cu Ea. Nu numai pentru că era la modă citea Veronica Micle *Misterele Parisului*: romanul lui Sue oferea făgașe bine delimitate, în care se puteau înscrie ușor atît de contradictoriile stări, pe care poeta le stăpînea greu și le definea și mai greu. Această conviețuire a stărilor antitetice reprezintă cel dintîi pas pe care scrisul feminin românesc îl face pe calea asumării unor caracteristici proprii. Astfel, Veronica Micle trebuie scoasă de sub umbra eminescologiei, pentru a i se acorda locul cuvenit: acela de consolidare a statutului literar al scriitoarei române în general, de afirmare a unor linii de forță particulare, deduse din acceptarea unui singur și dominator ritm, al erosului: „Poate chiar sufletu-mi mă minte/ Și ura nu-i decît iubire!».

De aici, se va ivi literatura pe care o vor scrie Hortensia Papadat - Bengescu, Alice Călugăru, Ticu Archip, Maria Banuș, Nina Cassian, Magda Isanos.

Acum mai bine de un secol, cititorii se încîntau de versurile pe care Veronica Micle i le dedica fiicei sale Valeria (viitoarea interpretă de operă Nilda), în „Convorbiri literare”, din februarie 1881. Mereu limpedele lac Yosemite, din California, reprezenta pentru poetă un simbol al propriilor stări sufletesti, aparent calme, precum oglinda apei: „Dar o clipă de-ai răsfrînge starea sufletului meu./ Te vei tulbura îndată și-ai fi tulbure mereu”. Autoarea mărturisea astfel neconținută viețuire într-o confuzie adîncă, față de care simțea și atracție, dar și respingere. Este pentru cea dintîi oară cînd o scriitoare de la noi încerca să transpună în versuri erotica, spre a o ridica la rangul de mod de raportare a omului față de existență. Numele celui care a prilejuit manifestarea acestei relaționări s-a întîmplat să fie Mihai Eminescu.

Așa cum am afirmat anterior, prea mult și prea pe nedrept a fost privit totuși scrisul Veronicăi Micle în umbra geniului eminescian, cînd, de fapt, el atestă o valoare în sine, chiar dacă nu se află mereu pe culmile expresivității. Însă trebuie să avem în vedere faptul că scriitoarele noastre, cîte fuseseră, își asumaseră alte roluri decît acelea literare.

Fiică a unui lucrător cismar, mort ca urmare a rănilor primite în timpul luptelor de la 1848, Ana, mai târziu Veronica, va intra cu pași neșovăitori în cercurile intelectualilor ieșeni. Căsătoria cu profesorul universitar Ștefan Micle a constituit desigur numai ocazionarea unor latențe. Căci Veronica Micle ajunge curînd să trăiască „dans une si grande intimité et amitié avec moi-même” - cum scrie chiar ea. Astfel, prin Veronica Miele se dovedește o dată în plus că femeile intelectuale din România se eliberaseră de complexe fanariotismului și, într-un răstimp scurt, intraseră în condiția modernă, care presupunea, înainte de orice, afirmarea din ce în ce mai apreciatului „le moi», descoperit, este limpede, prin intermediul experienței amoroase. O comparație cu, spre pildă, Matilda Cugler-Poni demonstrează că este vorba, la Veronica Miele, de o mitologie a dragostei fără opreliști, corespondentă desăvîrșită a amorului păgîn eminescian.

Iubirea îi prilejuiește cunoașterea de sine, pe care o întreprinde, obligatoriu, prin răsfrîngere în altul, după precepte romantice. Relaționarea cea mai la îndemîină este cu grupul feminin. Între altele, Veronica Miele făcea parte din Reuniunea Femeilor Române, dovedind nu neapărat vocație pentru întrunirile mondene, cît mai curînd înclinație către conviețuirea între semene. O arată și dedicația de pe volumul de poezii din 1887. O arată cu și mai multă pregnanță scrisorile adresate prietenei Eugenia Frangolea (Bodnărescu) - printre puținele mărturii ale modului de a vedea lumea și de a se raporta la obște rămase de la o scriitoare română din secolul al XIX-lea. „Je me sens comme entraînée par une puissance étrange à te communiquer tout ce qui me passe dans la tête” - statornicește eliberarea de sub o îndelungată tutelă și intrarea în ordinea nesupunerii față de standardizare.

Acel „moi-même” este mai curînd obștesc decît individual, mai curînd gen proxim decît diferență specifică. Spiritul colectivist vine și din îndărătnicia pe care o probase pe plan social, nu cu multă vreme în urmă, generația pașoptistă. Precum odinioară Maria Rosetti pribegise după soțul exilat, iar Maria Heliade nu se abătuse de la îndatoririle materne în timp ce soțul era peste mări și țări, tot astfel Veronica Micle îl va urma pe Eminescu, încalcînd tabuurile societății. Consecința imediată a fost, în planul artei, afirmarea neconținută a sentimentului erotic, predominant asupra tuturor celorlalte. În acest sens, este de observat că Veronica Micle confundă neconținut poezia cu Poetul și cu iubirea, din confuzia pe care încă o face scrisul nostru feminin între artă și confesiune. De aici, obsesia „sincerității», prezentă mereu în scrisorile către Eminescu ori Iuliu Roșca.

Aspirînd către limpezime interioară, poetei nu-i displace „tulbureala” pe care o intuia sub claritatea lacului Yosemite. Era însă o învolburare provocată cu destulă stîngăcie și pornită dintr-un mecanism sufletesc căruia îi sînt străine complicațiile subtile. (Precizez că am în vedere capacitatea sugerării prin cuvînt a unor asemenea trăiri, nu existența lor ca atare.) Acum, de regulă, dificultățile se traduc doar prin alternarea a două stări opuse, contradictorii. Feminitatea literară a epocii, așa cum o exprimă Veronica Micle, nu avea exercițiul adîncirii nuanțelor. Capriciul este pus pe seama unei neîncetate fugi a sentimentelor: „Și cum mereu în cale lungă/ Trec norii peste mări și țări,/

Astfel simțirile se-alungă/ Și moare dragostea de ieri.// Și vecinic altă e simțirea/ În sân de oameni muritori./ Schimbată e întreagă firea/ Din ceas în ceas, pînă ce mori”. Ar fi, prin urmare, consecința unei nestatornicii dialectice, care duce către constatarea unei absențe. Este singura certitudine pe care versurile Veronicăi Micle o afirmă. Spaima rămînerii în singurătate cu propria-i răscolire o determină să se refugieze în „amor” și să facă ea primul pas, aruncîndu-se de bună voie în vîltoare. Precum „domnișoara X.”, eroina amintită la început. Căința vine neîntîrziat: „O, ce umilire, cîtă degradare și nerușinare” - se apostrofează fata, pentru că trimisese, ea cea dintîi, o scrisoare de iubire unui tînăr. Însă fie scrisoare, fie vers, destăinuirea scriitoarei rămîne o tînguire a cărei tensiune este domolită numai de forța trăirii nemijlocite. Scrisul, ordonat programatic după principiile unei retorici aerate, năzuia a ti „une communication d'idées et de sentiments qui s'élance de notre âme”. Elan frînt parcă de bunăvoie, atunci cînd întîlnește rezistența cuvîntului.

BACOVIA ȘI COȘBUC

În orice literatură, există o sumă de constante perpetuate de-a lungul unei istorii care poate fi considerată un rezultat al lor. Replică la realitatea contingentă, opera de artă purcede în același timp dintr-o sumă de opere anterioare, pe care noua apariție fie le continuă, fie le contestă. Procesul este complex și nu se reduce la ceea ce s-a numit „Stoffgeschichte”, la motive ori teme, ci, depășind acest domeniu, se instalează în sfera mentalităților. Aici, își demonstrează nu atât forța, cât mai ales productivitatea, întrucât incită așa numita inspirație artistică, prin delimitări ori similarizări. Opera se înscrie astfel într-un lung șir, dobândind un plus de stabilitate prin corelațiile pe care ea însăși le generează.

Nu va mai părea deci insolită alăturarea din titlu, dacă vom demonstra convingător că, pe un anumit segment, creațiile celor doi scriitori corespund.

Mijlocul secolului al XIX-lea impune în literatura noastră o mentalitate pe care tradiția, împrejurările și scriitorii au elaborat-o cu deosebire în decursul a două decenii. Între 1840 și 1860. Analizând epicul de atunci, generat în cea mai mare parte de această mentalitate, am definit un model, pe care l-am numit „bonus pastor» (în *Lectură și interpretare*, Minerva, 1988). Extinzând sfera de cuprindere a modelului epic al „bunului păstor”, putem conchide că elemente ale lui se află în întreaga noastră literatură, cu deosebire în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. O expresie radicală este oferită de lirica lui Coșbuc, mai ales în volumele *Balade și idile* (1893) și *Fire de tort* (1896). Mentalitatea „bonus pastor», prelungită mult în secolul al XX-lea, cu deosebire prin Sadoveanu și Marin Preda, are ca factor polarizator „vatra”, în jurul căreia se creează o adevărată mitologie. Un loc aparte îi revine personajului de sorginte rurală. Amplificând aceste date. Coșbuc le îmbracă în haina idilei, țesând în jurul țăranilor săi o amplă rețea de determinante corespunzătoare și creînd imaginea unui sat bucolic. Perechile de îndrăgostiți, în special, reprezintă o sumă a idilei coșbuciene, prin concentrarea mai tuturor componentelor mentalității „bonus pastor». Între Rodica lui Alecsandri și Rada lui Coșbuc. În literatura noastră au apărut numeroase fete de la țară, cu particularități identice: frumusețe desăvârșită, încadrare într-o ambianță sătească, gesturi specifice, ritualuri asemenea, provocarea unui sentiment de iubire sau de admirație. Toate acestea produc o expansiune verbală greu de stăpînit. Poet citit și prețuit, bucurîndu-se de o faimă aparte, Coșbuc a avut emuli, dar și adversari. Unii din adversari l-au contestat fățiș, precum Grigore N. Lazu. Alții, care cu greu pot fi numiți adversari, mai curînd potrivnici stilului său liric, i-au replicat în altă manieră, răspunzînd fiecărui procedeu coșbucian prin procedeele lor proprii. Așa a făcut Bacovia, într-una din cele mai reprezentative poezii. *Nevroză* (din volumul *Plumb*). Nu este singura dată cînd acționează în acest fel: *Ca mîine* (din volumul *Comedii în fond*) este o variațiune pe tema poeziei eminesciene *La steaua*. Poetul își exprimă limpede, în acest mod, o afinitate și o delimitare. De Eminescu îl îndemna să se

apropie mai ales intelectualismul acestuia. De Cosbuc dorea să se delimiteze în principal datorită caracterului lui reprezentativ pentru mentalitatea „bonus pastor», complet diferită de a lui. Contrastul, atât de izbitor, îi înlesnea propria definire.

Căci Bacovia se înscrie în amplul curent de citadinism, prezent în literatura noastră de la Alecsandri, Pantazi Ghica și Caragiale, pînă la Macedonski. Dacă la primii doi mentalitatea citadină este încă plătindă, ei privind orașul cam de la distanță, la Caragiale și Macedonski se remarcă o prefacere spectaculoasă. Cei doi evoluează dezinvolt pe străzile orașului, citadinismul lor fiind total. Cu Macedonski și Caragiale se încheie perioada de acomodare și începe una de abordare fără complexe a mentalității citadine. Orașul nu mai este privit de departe, scriitorul s-a impregnat de atmosfera emanată de pavajul prăfuit și de tarabele polihrome. Cu alte cuvinte, s-a adaptat mediului în care era constrîns să viețuiască, spre sat aruncînd doar uneori o privire nostalgică.

Preluînd cam tot ceea ce se crease pînă la el, în literatura noastră, în materie de mentalitate citadină, Bacovia își depășește predecesorii și adoptă o atitudine ambivalentă, de adorare și de contestare. De aici a rezultat și „nevroza” poetică, stare cultivată cu obstinație. Bacovia realizează că, în poezia sa, este cuprinsă o dimensiune opusă celeia cosbuciene și pe care tocmai „nevroza” o exprimă cel mai bine. Este determinantul prin care el se deosebește radical de idila lui Coșbuc.

Înțelegem acum mai bine contextul care l-a determinat pe Bacovia să-și scrie poezia, să o intituleze ca atare și să o structureze aproape în chip polemic, lăsînd să se întrevadă adresa, după o modalitate curentă în tehnica intertextualității, prin prelucrarea unui vers din poezia *Numai una*. Apărută în „Tribuna”, nr. 71, din 29 martie 1889, aceasta a fost reluată în volumul *Balade și idile*, a cărui circulație întinsă a făcut-o deosebit de populară. Devenită curînd romanță, a cunoscut o și mai mare răspîndire. Așadar, este vorba de un text semnificativ, într-un grad înalt, pentru o mentalitate, comună unor scriitori și cititori. Miza lui Bacovia era, prin urmare, dublă. Este și rațiunea pentru care nu s-a gîndit să atragă atenția în mod special asupra caracterului polemic al poeziei *Nevroză*, refuzînd subtitluri, trimiteri ș.a.m.d. S-a folosit doar de un vers al lui Coșbuc, „pe umeri pleteie-i curg rîu”, pe care l-a modificat și l-a așezat în ultima strofă din *Nevroză*. Nu este vorba de un vers oarecare, ci de primul din răspîndita idilă.

Cadrul poeziilor *Numai una* și *Nevroza* este, în linii generale, asemănător: neputința comuniunii reale dintre poet și iubita sa. Motivele acestei situații sînt însă diferite. Pe de o parte se află inimiciția lumii, a familiei, care se opun căsătoriei unui fiu de om bogat cu o fată frumoasă, dar săracă. De cealaltă parte, o motivare neprecizată, un fel de rău plutind împrejurul celor doi. În esență, uneia din legile comunității săteti Bacovia îi opune blestemul „tîrgului”, înlocuind mediul rural cu acela al orașului degradat. Și orașul bacovian se prezintă deteriorat printr-un element caracteristic modelului „bonus pastor», dar răsucit în chip polemic. În mentalitatea căreia Bacovia i se opune, hibernalul reprezenta o benedicțiune. Alecsandri și Coșbuc au preamărit virtuțile binefăcătoare pe

care le are „iarna pe uliță» (pe ulița satului, evident). Însă poetul bîntuit de „nevroză» o vede în alt chip, asociind-o sepulcralului. Bacovia insistă îndelung asupra acestui aspect, deoarece și modelul anterior, al „bunului păstor», amplificase poezia anotimpurilor, pe care a integrat-o în lumea satului, ca factor de vitalitate. Orice s-ar fi întîmplat, fiecare anotimp era pecetluit numai cu acele caracteristici care susțin optimismul. Bacovia înțelege să-și ducă riposta pînă la capăt, esențializînd-o: selectează un singur anotimp și îl împovărează cu trăsături respingătoare.

În modelul anterior, locuitorul satului, cu atît mai mult un flăcău, trebuia să fie dacă nu un voinic, cel puțin un belicos, precum Peneș Curcanul. Or, locuitorul unui oraș peste care se pogoară o ninsoare funerară nu poate fi un agresiv, ci un nedumerit. Și tocmai această stare de confuzie domină eul aceluia care își spune poezia. Se plîngea și în romantism, se plîngea și în mentalitatea „bonus pastor», se întîlnea și acolo «delirul». De fiecare dată se preciza însă că era vorba fie de bucurie, fie de un înălțător extaz. În schimb, pentru a-și da replica obișnuită, Bacovia exploatează lacrimogenia personajului poetic și o canalizează înspre nebulozitatea care i se potrivește unui citadin deabusolat. Spre deosebire de „Ion» al lui Coșbuc, personaj dispus să se avînte oriunde pentru a-si apăra iubirea, îndrăgostitul lui Bacovia este un înfrînt nefericit, pregătindu-se să coboare în mormînt. El nu admiră, ca „Ion», cum părul bogat i se revarsă fetei pe umeri, ci i-l resfiră pe umeri, într-un gest nu atît compătimitor, cît mai curînd premergător suicidului.

Întregul model al lui „bonus pastor» fusese impregnat de muzică. Se cînta în toate felurile și în toate locurile, la mai toate instrumentele, de la fluier la pian și vioară, cu veselie ori cu tristețe. Există și la Bacovia asemenea stări, muzica fiind prezentă cu deosebire în preajma „delirului», ca în modelul combătut. Avem a face, de această dată, cu un element comun, deoarece și la Bacovia, ca și la scriitorii români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, predomina factorul melodramatic. Coșbuc face aici o notă distinctă, el desprinzîndu-se de tradiția livrescă a „bunului păstor» și renunțînd, în bună măsură, la melodramatic. Autorul *Nevrozei* avea în structura sa poetică și o anume doză de melodramatism, care, cultivată cu grijă, l-a condus spre întîlnirea cu una din liniile romantismului. Asemănările merg mai departe, către „cimitirul” de care lirica și proza anterioare sînt pline și care se înscrie în aceleași cadre ale melodramaticului, prezent și la Bacovia în mod frecvent, ceea ce confirmă înrudirea dintre expresionism și romantism. Cimitirul pare a fi nucleul necesar punerii în evidență a vastității care îl înconjoară. Din nou, Cosbuc intervine aici cu o particularitate pregnantă: spațiul poate fi, la el, vast, dar nu e niciodată pustiu. Satul lui este plin de oameni, de obiecte gospodărești, de animale domestice ș.a.m.d. Cei care îl precedaseră se mișcă, asemenea lui Bacovia, într-un deșert, într-un teritoriu în care există foarte puține obiecte, iar personaje și mai puține. Era vorba, cu cincizeci de ani în urma lui Bacovia, de lipsa exercițiului scriitoricesc, de nepriceperea mînuirii mai multor ființe și lucruri. La Bacovia, goliciunea întinderii este invocată în chip de apărare față de agresiunea citadinismului. Scriitorul iubește atît de mult orașul, încît era normală apariția unei

reacții de respingere. De unde și deșertarea spațiului urban, pentru a-i slăbi forța de atracție. De unde și esențializările și schematismul, ambele rezultate din același mecanism ambivalent. Cu Bacovia, se ajunge aproape de apogeul atitudinii față de oraș a scriitorului român. Citadinismul lui este organic și noțional, trăind intens abstracțiunile.

În aceeași categorie intră și schematizarea a însăși structurii unei poezii. *Nevroză* este tipică pentru modul în care Bacovia își concepe aproape fiecare poezie, pe structura de temă cu variațiuni, în care, firește, tema, mai mult sau mai puțin prelucrată, revine în fiecare strofă.

Întorcându-ne la poezia *Numai una*, se observă plăcerea detalierii, amplificarea din aproape în aproape și, în final, chiar pletora. Demn urmaș al mentalității „bunului păstor”, Coșbuc se desfată în atmosfera de rusticitate, exprimându-și satisfacția cu ajutorul retoricii debordante.

Replica dată de Bacovia nu întîrzie să se producă și sub acest aspect: el respinge procedeele, monotone în cele din urmă, pentru a se delecta cu savoarea intimului rămas. Acest puțin are însă tăria fărîmei de drog, în care se concentrează ispita mirajului. Pe umerii iubitei lui Coșbuc pletele nu puteau decît să se reverse năvalnic precum apele unui rîu învolburat. Pe umerii iubitei lui Bacovia, părul nu putea decît să se resfire în șuvițe inconsistente, precum sunetele muribunde ale unui pian dezacordat. Plecînd de la o simpă replică, Bacovia ajunge să creeze o adevărată artă poetică.

B. FUNDOIANU („TOAMNA ÎNTREBĂRILOR”)

Poet al căutării perpetue, Fundoianu și-a limitat de la bun început atât aria întrebărilor, cât și dimensiunile lor, pentru a putea realiza o dublă concentrare. Mai mult încă, a preferat o anume repetare a problematicii, nu din stângăcie, dar din dorința expresă de a atinge un grad înalt de intensitate a sugestiei. Poetul a fost mult mai puțin interesat de a afla un răspuns, oricare ar fi fost acesta, și mult mai atras de chestionarea neîncetată, aceea care, datorită fervorii, nu prea are timp să se asculte. La rîndul ei, ardența rezulta dintr-o agitație lăuntrică de o forță și o gravitate puțin obișnuite la alți poeți români din timpul și imediat de după primul război mondial. Războiul exterior constituia o „priveliște”, cu „armatele cenușii și tobele bătînd a moarte”, cum avea să mărturisească Fundoianu în 1930. De fapt, războiul era, pentru el, unul interior, pe care peisajul din afară îl agrava. Peisajul trebuie așadar schimbat, schimbarea fiind, la Fundoianu, o provocare liniștitoare. „Vreau peisajul care mă crește. Nu cel care mă alterează” („Rampa”, nr. 827, din 29 iulie 1920). Dorință prea autoritară pentru a nu divulga un interior agitat, în căutare decentă a unui sprijin exterior. În mod limpede, ceea ce se petrecea în spiritualitatea tînarului poet era mult prea serios și chiar amenințător pentru a nu reclama o liniște, chiar superficială, asigurată de ambient. De unde și nevoia de creare a unor „priveliști” corespunzătoare, a unui „univers pacific”, așa cum îl definea în aceeași prefață. Sau, mai exact, tot acolo: „un sistem ca multe altele, firește; legitim, ca tot ce este - și fecund, cu o singură condiție: aceea de a ieși dintr-însul”. O realitate - firește -, căci Fundoianu a fost poetul unui singur volum în românește, probă că nu a reușit să iasă din universul pe care el însuși l-a creat. Mai curînd - nu a dorit să iasă, imaginînd variate fete ale aceluiași univers. Era un teritoriu cumva al nimănuî, primejdios tocmai din această cauză. Aici, între simbolism și expresionism, se află neliniștea lui Fundoianu, într-un teritoriu al nimănuî și doar al lui.

Meditații despre precaritatea individului, așa-zisele idile ale lui Fundoianu sînt traversate de o agitație profundă. Pentru a-i putea rezista, poetul se închipuiește la vîrsta înțelepciunii condescendente: „Trecutu-i lîngă lampă/ și plină e oglinda cu cute în obraz./ E-așa de lungă vremea de cînd nu mai e azi”. Pentru a lăsa impresia neimplicării, el recurge adesea la descrierea constatativă, neutră în aparență, subminată însă de debuturi restrictive: „În toamna asta ziua - de ce? - s-a micșorat./ Cîmpul pustiu și negru s-apropie de sat”. Un astfel de incipit este menit să relativizeze echilibrul care pare a se constitui: „vița se ține oloagă cu mîna de araci/ și-așteaptă-acum, cînd țîța a încetat să-i crească/, ploaia s-o-ngălbenească, ploaia s-o putrezească”. Prezentul lui Fundoianu oscilează între „deocamdată” și „curînd”, condus de o umoare uneori greu stăpînită. „Trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi,/ trec porci urîți, să doarmă stupid într-o băltoacă/ ca haosul din lume din nou să se desfacă”.