

Trepte și forme ale creativității în opera Anei Blandiana. Perspectivă sintetică

Irina Ioja

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Abstract: Ana Blandiana can be defined as a first rank personality within the Romanian contemporary culture, with a diverse literary activity as function and artistic form, prodigious and always inovative, starting with the first drafts from the obsseive decade until the present. During the last five decades, Ana Blandian has imposed herself as a poetess, although she is also a talented prose writer, essayist, publicist and translator, realizing a remarcable creation, a real synthesis of creation and of Romanian language. In the work *Trepte și forme ale creativității în opera Anei Blandiana* I intended to offer a new monographic perspective, marking the steps of the becoming and the new forms of showing creativity: poetry, prose, essay and jounalistic studies.

Key-words: neomodernism, poetry, fantastic prose, novel, essay, fiction, history, memory.

Ana Blandiana este pseudonimul literar, cu rezonanță de „simbol al purității și al intransigenței morale” (Ștefănescu, 2005: 396), al Valeriei-Otilia Coman, născută la Timișoara, pe 25 martie 1942, de Buna-Vestire, sărbătoare ce pare că i-a favorizat intrarea în viață și în literatură. Este o personalitate de primă mărime a culturii românești, cu o activitate literară diversă ca funcție și formă artistică, prodigioasă și mereu înnoitoare, începând cu primele încercări din obsedantul deceniu până în prezent. De-a lungul a aproape cinci decenii, Ana Blandiana s-a impus ca poetă prin excelență, deși este și o talentată prozatoare, eseistă, publicistă, traducătoare, realizând o remarcabilă operă, o adevărată sinteză de creație și limbă românească.

Oportunitatea acestui studiu de cercetare personală, *Trepte și forme ale creativității în opera Anei Blandiana*, se justifică prin absența în câmpul exegezei a unei studii aprofundate, cu excepția micromonografiei lui Iulian Boldea, publicată în 2000, la Editura Aula, care reprezintă un început în înțelegerea procesului de afirmare și consolidare a Anei Blandiana ca individualitate în cadrul valoroasei generații șaizeciste. Demersul nostru are o dublă motivație, obiectivă și subiectivă. Este vorba, în primul rând, de pasiunea și, implicit, prețuirea pentru creația Anei Blandiana, și, în al doilea rând, de fascinația epistemologică a „științei literaturii”. Îmbinând perspectiva tematist hermeneutică cu istoria și critica literară, lucrarea *Trepte și forme ale creativității în opera Anei Blandiana* și-a propus să ofere o nouă perspectivă monografică, punând sub semnul unei coerențe de ansamblu treptele

devenirii și formele de manifestare ale creativității cultivate de Ana Blandiana: poezie, proză, eseistică și publicistică.

Plecând de la pertineta observație a lui Iulian Boldea, potrivit căreia „Omul și opera sunt de nedisociat [...]. Scriitorul și-a însoțit cu consecvență umbra, după cum omul de dincolo de operă ne-a făcut martori ai unei moralități exemplare, ireproșabile” (Boldea, 2000: 45-46), am considerat necesar, ca un prim pas în demersul nostru, să reconstituim biografia spirituală a Anei Blandiana, punând în lumină treptele devenirii sale ontopoetice grefate pe constantele generației '60. Printr-o atentă analiză a operei scriitorului și a bibliografia de referință, a documentelor ce ilustrează momentele semnificative ale vieții și creației sale, ne-am îngăduit reconstituirea – nu fără teamă și eventuale scăpări – a unei biografii spirituale, punând în lumină *c o g i t o* - ul scriitorului, nașterea și formarea conștiinței scriitoricești, în contextul neomodernismului românesc.

Având în vedere faptul că legătura scriitorului cu timpul și spațiul în care s-a născut este fatală și de nedezlegat, în analiza primei trepte a devenirii ontopoetice a Anei Blandiana, am considerat necesară prezentarea lumii paradisiace a copilăriei, a casei părintești de la Oradea (loc important în devenirea sa ca intelectual și un viu element generator al prozei sale fantastice, analog eliadianului spațiu Sambô), evocarea părinților, bunicilor paterni de la Timișoara, a învățătoarei Tamara Stamatiu, refugiată din Basarabia, la orele căreia va începe să scrie primele versuri, a profesoarei de istorie, Eleonora Ile, al cărei inteligent și amar patriotism îi va imprima pentru toată viața nevoia de a-și raporta destinul său la destinul colectiv, și, nu în ultimul rând, indicarea contextului nașterii pseudonimului, respectiv a debutului în revista „Tribuna”, de la Cluj, în 1959, ce avea să-i aducă prima interdicție lansată de cenzură de a publica ori de a se înscrie la facultate (o perioadă, paradoxal, favorabilă biografiei sale artistice, în sensul că va deveni cunoscută ca poet interzis). Apariția volumului *Persoana întâia plural* (1964) marchează *p r i m a t r e a p t ă* a devenirii ontopoetice a Anei Blandiana, a *t i n e r e ț i i e x u b e r a n t e*, pusă sub semnul unui eu senzorial, neproblematic, fascinat în fața realului-miracol. Dincolo de o poetică juvenilă a feminității, care se va estompa ulterior, tradusă în imagini suave, exuberante sunt prefigurate câteva linii de forță tematică pe care le vom întâlni în majoritatea volumelor ulterioare: erosul și senzualitatea, interogația existențială și căutarea identității de sine, sau, paradoxal, pentru „vârsta“ eului liric adolescentin, senzația de epuizare ontică.

Apariția volumelor de versuri *Călcâiul vulnerabil* (1966) și *A treia taină* (1969), respectiv a volumului de eseuri *Calitatea de martor* (1970) va trasa a *d o u a t r e a p t ă* a devenirii ontopoetice a Anei Blandiana, a *t i n e r e ț i i g r a v e*, dominate de un eu problematic, aflat sub semnul „intoleranței” față de compromisuri. Trecerea bruscă de la vitalismul și exuberanța adolescentină din *Persoana întâia plural* la tinerețea gravă, severă transpusă în volumul *Călcâiul vulnerabil*, se face pe fondul marcat dureros de moartea Tatălui, evenimentul generând o adevărată cotitură în destinul poetei: „[...] m-a smuls din euforia generației, punându-mă în fața unui dezastru care era numai al meu și a cărui asumare a

însemnat pentru mine definitiva ieșire din copilărie” (Blandiana, 2006: 13). În *Călcăiul vulnerabil* (volum respins inițial de cenzură, înțeles ca „un adevărat strigăt de revoltă”) și în *A treia taina*, poezia Anei Blandiana capătă brusc un ton sever. Ea descoperă existența tragicului: „E totul grav și înțelegem totul”. Fata care descânta ploile proaspete și cânta ardoarea de a fi are revelația „dramei de a muri de alb” și simte inconsistența și oboseala universului. Lirismul Anei Blandiana se deschide fără complexe, potrivit afirmației lui Eugen Simion, spre câteva din temele marii poezii: „cuvântul mistificator (și, fatal, Poezia), radicalitatea morală (etica poeziei și etica existenței din afara poeziei) și sentimentul de înserare în lume (revelația morții)” (Simion, 1989: 155). Față de ceilalți poeți din generația sa, Ana Blandiana reduce elementul ludic și împinge estetica poeziei spre o morală a esteticii.

După 1970, opera Anei Blandiana va traversa treptele devenirii cu pași siguri spre apogeul creației, marcând etapa *maturității senine – integratoare* prin reprezentativele volume de versuri *Octombrie, noiembrie, decembrie; Somnul din somn; Ochiul de greier, Întâmplări din grădina mea, Alte întâmplări din grădina mea* și eseuri *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie, Cea mai frumoasă dintre lumile, Coridoare de oglinzi*, respectiv etapa *maturității creative* cu un discurs cu pronunțat caracter subversiv prin cele două volume de proză fantastică *Cele patru anotimpuri* și *Proiecte de trecut*, poemele publicate în revista „Amfiteatru”, volumele de versuri *Stea de paradă, Întâmplări de pe strada mea, Arhitectura valurilor* și romanul *Sertarul cu aplauze*. Evenimentul ce avea să încununeze perioada de apogeu a destinului poetei Ana Blandiana, recunoascându-i meritele la ceasul de strălucire intensă a spiritului său creativ, este decernarea, în anul 1982, la Viena, a Premiul Internațional „Gottfried von Herder”.

Cu punctul critic în celebre poezii din revista studentească „Amfiteatru” (1984), pe care Ion Negoitescu le numește „poezii cu cuțitul la os” (Negoitescu, 2000: 46), treptele devenirii ontopoetice a Anei Blandiana sunt marcate de o linie consecvent urmată prin etica implicită condiției de martor ideal, care participă la viață, având ca unică datorie aceea de a spune adevărul, încurajând astfel evadarea din letargia indiferenței ori susținând în termenii lui Dan C. Mihăilescu „re-umanizarea”. Anul 1984 reprezintă un moment critic al etapei *maturității* cu un discurs cu un pronunțat caracter subversiv prin apariția în revista „Amfiteatru” a poemelor *Cruciada copiilor, Totul, Delimitari* și *Eu cred că suntem un popor vegetal*¹. Discursul în aceste poeme este diferit de tot ce a scris poeta până atunci: prin elementele de prozodie, respectiv versurilor lapidare, eliptice de predicat, textele se apropie de practica postmodernă a construirii discursului poetic, ritmul este rapid, tonul grav, acuzator, conținutul destul de explicit, mizând totuși

¹ Aceasta este ordinea în care au fost publicate în revista „Amfiteatru”, anul XVIII, nr. 12, decembrie 1984, p. 10. Textele au fost reproduse într-o secțiune specială, cu unele modificări în volumul antologic apărut la Editura Humanitas, *Poeme (1964-2004)*, în 2005, fapt ce dovedește importanța lor pentru destinul poetei și, implicit, pentru istoria literară interesată de forme ale creativității ce au intrat în *literatura rezistenței*.

pe o duplicitate lingvistică, pe puterea de sugestie a metaforelor al căror semantism este relevant doar prin raportare la context. Dincolo de interdicția de publicare pentru autoare și penalizările suportate de redacție, momentul „Amfiteatru” a avut meritul de a lansa *p r i m u l s a m i z d a t r o m â n e s c*. În acest context critic, poeta s-a reorientat, continuând să scrie literatură pentru copii, unde cenzura era mai superficială, și romanul intitulat inițial *Fuga*, conceput ca o „scriere de sertar”, consacrat sorții intelectualilor români, dar și românilor, în general, într-o societate fără ieșire (scris între 1983-1989, completat cu un ultim capitol în 1991 și publicat în 1992, la Editura Tinerama, cu titlul *Sertarul cu aplauze*).

În anii '80, dincolo „cazul” Arpagic ce avea să-i aducă a treia interdicție de publicare, prin volumele de versuri *Întâmplări din grădina mea* (1980) și *Alte întâmplări din grădina mea* (1983) *Întâmplări de pe strada mea* (1988), Ana Blandiana devine un nume reprezentativ în literatura pentru copii. Din *Cuvântul înainte* la primul volum, *Întâmplări din grădina mea*, aflăm motivația autoarei – poezia văzută ca joc pentru ea însăși. „Copilărindu-se” Ana Blandiana ne prezintă lumea vegetală, investind-o cu atribute umane, ca o altă figurare a universului nostru omenesc. Abia după ce, copiii au adoptat primul volum publicat, poeta a continuat să scrie *Alte întâmplări*, gândindu-se la ei ca la niște parteneri de joc. În acest sens, Ana Blandiana afirmă într-un interviu: „Consider drept unul dintre cele mai mari succese din viața mea literară faptul că volumul acesta a fost adoptat de copii. A fost ca un certificat de copilărie, ca și când îmi dădeau patalama la mână, că mă primeau printre ei”. Citind poezii despre buburuze, fluturi, flori, ciocânitore și orchestre de greieri, copiii se puteau detașa de cenușia lume, reprezentată în revista „Cutezătorii” prin panegiricele apoteotice adresate Fiului țării, pe care erau obligați, de altfel, să le învețe pe de rost. *Întâmplările* au cucerit și adulții care le-au cumpărat, văzându-le drept o nișă grație căreia se puteau vindeca de asfixierea ideologică, însă din care „au înțeles mai mult decât le era îngăduit” (Blandiana, 2001: 73), interpretarea lor, transformând jocul copilăresc al poetei în manifest politic, ce a declanșat al doilea moment critic al etapei maturității cu un discurs cu un pronunțat caracter subversiv. Scandalul cu motanul Arpagic a pus în umbră caracterul infinit mai acuzator al cărților de proză, apărute în 1982, ori au estompat istoria mult mai serioasă a poeziilor apărute în 1984, în revista „Amfiteatru”. *Întâmplările de pe strada mea*, pe fondul disperării din perioada cea mai crâncenă a regimului ceaușist, au creat o anecdotă, un caz politic, „cazul” Arpagic, ce a generat, pe de o parte, dispariția din literatura pentru copii a unui personaj simpatic al anilor 1980, iar, pe de altă parte, punerea la index de către, paradoxal, istoriile literare postdecembriste² a unei forme ludice de creativitate.

² Dacă Nicolae Manolescu în a sa *Istorie critică a literaturii române*, respectiv Iulian Boldea în cele patruzeci și șase de pagini, alcătuiind o monografie a operei Anei Blandiana, nu fac nicio referire la literatura pentru copii a poetei, *Dicționarul scriitorilor români*, în coordonarea lui Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, citează titlurile la bibliografia completă a operei, iar articolul din *Dicționarul general al literaturii române* al Academiei Române, remarcă

În epocile dramatice, de criză, scriitorul devine, cu sau fără voia sa, o *voce* a cărei tăcere poate însemna complicitate. O dată cu apariția libertății după decembrie 1989, în virtutea conștiinței sale de tip misionar, Ana Blandiana nu am avut curajul să-și refuze *deturnarea destinului*, implicarea sa civică demonstrând atașamentul printr-un contract aproape sacru de colectivitatea în care se consideră „acasă”. Astfel, după 1989, mai bine de două decenii, echivalând cu istoria adevăratelor încercări de construcție a democrației și de creare a unui stat de drept, Ana Blandiana a răspuns într-o manieră proprie romanticei viziuni eminesciene din poemul *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, prin implicarea în proiecte de anvergură în politică, în educația civică și în reconstrucția morală a societății românești, acțiuni care au marcat *deturnarea destinului* de pe treptele devenirii sale ontopoetice, în numele ideii de responsabilitate pentru destinul propriului popor. În acest sens, a reînființat în 1990 PEN Clubul Român, a inițiat alături de alți intelectuali din România Alianța Civică, devenind între 1991-2001 președintele cunoscutei organizații, a înființat Fundația Academia Civică și a creat în 1993, împreună cu soțul ei, Romulus Rusan, proiectul Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței de la Sighet, o operă înscrisă nu numai în biografia Anei Blandiana, ci și în bibliografia ei, în stare să compenseze zădărnicia și dezamăgirile vieții politice: „El ține locul mai multor cărți pe care cu siguranță le-aș fi scris, dacă nu ar fi apărut această idee [...] că singurul fel în care vom putea să ne reconstruim destinul este acela de a începe prin reconstruirea memoriei ca formă de justiție” (Blandiana, 2010: 348-349). În prezent, Memorialul de la Sighet este una din primele trei instituții ale memoriei europene (alături de Memorialul de la Auschwitz și Memorialul Păcii din Franța), o instituție unică în felul său prin faptul că este în același timp de cercetare, de muzeografie și de învățământ, prin Școala de Vară.

Căutând să păstreze un echilibru în favoarea creației, Ana Blandiana a continuat să scrie și după 1989, deși mult mai puțin decât înainte, din cauza implicării „aproape sinucigăse” în viața publică: ultimele cizeci de pagini din romanul *Sertarul cu aplauze* (1992) și trei cărți de „poeme noi”. Volumele de versuri *Soarele de apoi* (2000), *Reflexul sensurilor* (2004), *Patria mea A4* (2010) marchează ultima treaptă a devenirii ontopoetice a Anei Blandiana – cea a maturității meditativ-crepusculară, dovedind că a rămas înainte de toate o poetă, dincolo de preaenergica sa activitate în viața Cetății din ultimii douăzeci de ani. Semnul pregnant care tensionează urzeala fragilă a „poemelor noi” din aceste volume este timpul tot mai insinuant și amenințător într-o lume golită de esență, pusă sub semnul unei tragice alienări prin despiritualizarea ființei și a unei degradări alarmante a formelor și valorilor.

„efecte de umor delicios din versurile accesibile și copiilor din volumele *Întâmplări din grădina mea* (1980) și *Alte întâmplări din grădina mea* (1983)” în ultima frază a paragrafului, omițând să amintescă cel de-al treilea volum, *Întâmplări de pe strada mea* (1988), ori problemele poetei cu puterea comunistă, „cazul” Arpagic, interdicțiile de publicare, cenzura textelor.

Probând egalitatea cu sine a unei voci deloc seduse de mode și experimente, după cum autoarea însăși o declară, Ana Blandiana pare a refuza înregimentarea la gruparea șaizecistă:

„N-am aparținut niciodată unui grup, unui cerc, unui curent, unei școli, unei mișcări literare, pur și simplu pentru că nu m-am simțit înrudită cu nimeni și n-am găsit niciodată pe cineva cu care să mă pot identifica sau solidariza fără reticențe. [...] cred că nu mi-am făcut decât datoria de scriitor, nu am făcut decât să scriu ce credeam și să încerc să public ce am scris” (Blandiana, 2006: 90).

Și totuși, personalitatea unui scriitor se definește ținându-se cont de două criterii importante: raportarea lui la contextul literar în care s-a format și, apoi, integrarea într-o axiologie diacronică. În termeni filosofici, este vorba de genul proxim și de diferența specifică.

Ana Blandiana aparține „modernității revenite“, „reactive, recuperatoare, integratoare“, cunoscute mai ales sub denumirea de *generația '60*, care și-a propus să lege momentul ei, relativ fast, de perioada interbelică, reușind să facă punte peste proletcultism cu marea generație interbelică. Cele mai noi clasificări terminologice recomandă pentru perioada '60-'70, denumirea de *neo-modernism*. Perioada amintită a rămas, în zona ei centrală, sub semnul unei reluări de tip „neo-“, din cauza existenței hiatusului istoric din anii '50, însă, dincolo de atitudinea polemică a optzeciștilor, orice cititor neobsedat de prejudecata sincronizării perfecte, de tip avangardist, a poeziei românești cu cea universală, poate aprecia nobila, tână și puternică generație '60 însuflețită de idealul noutății expresive, a unor mutații de viziune, de atitudine și stil, ce poate face oricând o figură bună în ansamblul scrisului european și nu numai.

Pentru a înțelege succesul unei întregi generații tinere și, implicit, al Anei Blandiana, este absolut necesară cunoașterea contextului propice acestor debutanți, uniți nu atât printr-un ideal estetic, cât printr-un timp istoric. Generația '60 a avut marele noroc de a se impune în perioada liberalizării și a recuperării (1964-1971)³, opunându-se nu „bătănilor“, vârstei de aur a literaturii române, ci generației mijlocii oportuniste, ca un puternic antidot estetic la acțiunea sterilizantă a dogmatismului comunist. Într-un înțeles pus sub semnul inteligenței iubitoare de paradoxuri, tipic Anei Blandiana, generația lui Nichita Stănescu a fost nevoită să sară peste părinți pentru a-i recupera pe bunici: „Salturile se fac din două în două generații [...] nepoții se revendică de la bunici contra părinților” (Blandiana, 2006: 281).

³ Eugen Negrici în *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, București, Editura Cartea Românească, 2010, etapează literatura *ghetoizată* stabilind trei perioade: proletcultismul (1948-1964), perioada liberalizării și a recuperării (1964-1971) și perioada naționalistă a comunismului (până în 1989).

Despre modificările paradigmei literare a vorbit Ion Bogdan Lefter pledând pentru o viziune integratoare sub formula tripletei terminologice *m o d e r n i s m – n e o m o d e r n i s m – p o s t m o d e r n i s m*. Șaizeciștii au propus prin forța individuală, ținând seama de rama sau cadrul de afirmare, revenirea la estetic, definită drept „novatorism”, majoritar în anii '60-'70. Simultan cu acest fenomen majoritar se petrece și o naștere a ceea ce numește Ion Bogdan Lefter „experimentalismul minoritar al epocii”. Teza completă a unuia dintre cei mai activi avocați ai generației postmoderne este următoarea: „în timp ce novatorismul majoritar a procedat la un fel de replay istoric în urma căruia a rezultat *n e o m o d e r n i s m u l* anilor '60-'70, experimentalismul minoritar al epocii a produs primele forme – anticipative – ale postmodernismului românesc” (Lefter, 2001: 101). Asistăm, astfel, la coexistența, în anii '60-'70 ai literaturii române, a două modele, unul dominant, *n e o m o d e r n i s t*, reprezentat de generația literară a lui Nichita Stănescu, în poezie, Nicolae Breban, D. R. Popescu sau Fănuș Neagu, în proză, și unul minoritar, reprezentat de *e x p e r i m e n t a l i s m*, un autentic mozaic de personalități, pe care Ion Bogdan Lefter le vede nu numai desprinzându-se de curentul dominant, dar și anticipând postmodernismul românesc.

Evenimentele de răscruce ale istoriei care marchează profund viața comunităților umane nu pot să nu influențeze evoluțiile culturale. Dincolo de problematică și de efortul recuperator comun, reprezentanții neomodernismului s-au regăsit în ceea ce Ion Pop numea „o stare identică de spirit”, de „iluminare” a conștiinței după trezirea din somnul dogmatic, sintetizată în sintagma labișiană *lupta cu inerția*. Ca atitudine, șaizeciștii atașați curentului neomodernist, recunoscut drept curent de tranziție între două mari paradigme, modernismul și postmodernismul, au avut un rol deosebit de important în mersul evolutiv al literaturii române, supraviețuind numeroaselor persecuții și reușind, totodată, să realizeze o resurrecție a lirismului. După depășirea „fazei sterilizante” (Ion Pop) de stigmatizare a „formelor fără fond” promovate de „școala literară” proletcultistă⁴, parcurgând un proces cu dublă finalitate, de recuperare a tradiției și de întemeiere a propriului statut creator, șaizeciștii își asumă ca temă comună meditația profundă asupra existenței istorice și individuale, filtrată printr-o severă judecată etică, finalizată prin exacerbarea și mitizarea individului și demitizarea istoriei. Anii '60 au adus în atenția publicului seria debuturilor în colecția *Luceafărul* de la Editura Tineretului, impunând poetul „necuvintelor”, Nichita Stănescu, poezia conceptelor a lui Cezar Baltag, „expresionismul țărănesc” prin Ioan Alexandru și Ion Gheorghe, poezia

⁴ Oficialitățile au încercat să impună o ideologie comună pentru toți componenții societății, în care nu realitatea palpabilă era suverană, ci „interpretarea” ei. Totul trebuia „interpretat” prin prisma specialistului politic. Școala de literatură „Mihai Eminescu” a apărut din necesitatea formării unor executați obedienți dispozițiilor ideologice, plecând de la premisa că societatea e formată din inamici ai acestor dispoziții, care trebuie să fie reeducați sau îndepărtați.

bazată pe ironie și spirit ludic a lui Marin Sorescu, lirismul moral al Anei Blandiana etc.

În condițiile în care reacția estetică la literatura proletcultistă era implicit o reacție politică și chiar una morală, pe diferitele trepte ale devenirii și prin diversele forme de creativitate, începând cu poezia, continuând cu eseistica și împlinindu-se prin proză, Ana Blandiana a impus criteriul moral, devenit element definitoriu al viziunii sale, demonstrând că reprezintă conștiința unei generații. Dacă Nicolae Manolescu va indica ca o constantă a creației blandiene „exigența etică”, Marian Papahagi va recunoaște că prin această notă etică esențială se racordează „liniei ardelene a liricii românești”. Autoarea însăși a vorbit într-un interviu, din 1991, de sentimentul de culpabilitate pe care l-a încercat la începuturile activității sale scriitoricești, când componenta morală a vocației sale era privită de unii critici literari cu îngăduință, ca o încălcare a purității legilor estetice, și nu ca un substrat al viziunilor sale, esență intensificată, de altfel, de presiunea biografică (persecuțiile la care a fost supus tatăl ei, preotul Gheorghie Coman, dificultatea de a accede la facultate, interdicțiile de publicare):

„Eu însămi ajunseseam să mă simt vinovată că așa mă făcuse Dumnezeu și tradiția rigorilor morale ardelenești. Cu timpul însă, și pe cât timpul se dovedea împotriva noastră, componenta morală a devenit încetul cu încetul singura cale care mai conta, apoi când nici cuvintele nu au mai avut importanță, faptele au fost obligate să le ia locul. Viața mea de astăzi, îmi prelungește într-adevăr paginile într-un fel în care numai ideea morală are de câștigat” (Blandiana, 2001: 154).

Vremurile potrivnice de care amintește poeta sunt anii de după reideologizarea din 1971, în care lumea respira ultimele molecule de libertate prin literatura subversivă (a se vedea momentul „Amfiteatrul”, „cazul” Arpagic, proza fantastică și romanul *Sertarul cu aplauze*), devenită un refugiu al gândirii disidente inserate în expresia capabilă să înșele cenzura, un înlocuitor al lucrurilor care nu aveau drept în cetate: religie, istorie, filozofie. „Faptele” privesc etapa deturnării destinului ei de scriitor, după Revoluția din 1989, prin implicarea în viața politică și în derularea unor proiecte de reconstrucție morală a societății românești. Așadar, responsabilitatea etică se dovedește extrem de importantă, putând fi urmărită în întreaga operă a Anei Blandiana, de la debutul din anii '60 până în prezent. Dincolo de această temă hotărâtoare pentru definirea specificului creației blandiene, se poate remarca aerul impersonal, „rostirea înghețată în forme austere” (Pop, 1973: 250), ce convertește sub efectul lucidității confesiunea în mărturie despre drama ființei. În sensul considerațiilor lui Coșeriu, planul structurii lingvistico-stilistice a textului, stilul foarte sobru, este pus în legătură cu o viziunea/intenția textului/autorului și proiectat în planul „efectelor” de lectură (cititorul simte cu îngrijorare că lumea propusă de text ar putea fi lumea lui). Într-adevăr, neutralitatea codului poetic blandian ne invită fără protocol pe scena

lumii sale, marcate de drama „de-a muri de alb”, stilul sobru fiind solidar funcțional cu viziunea trist-elegiacă pe care ne-o propune creația blandiană.

Ana Blandiana a văzut în poezie un limbaj esențial, o posibilitate de a gândi asupra lumii, un joc superior al spiritului, transmis printr-o foarte clară trasare a desenului ideatic, după cum ea însăși mărturisește: „am visat întotdeauna o poezie simplă, aproape eliptică, schematică, având farmecul desenelor făcute de copii în fața cărora nu ești niciodată sigur dacă nu cumva schema este chiar esența” (Blandiana, 1976: 14). Interiorizarea („privirea în sine”) a lumii exterioare conceptualizate prin limbă și „restituirea” ei într-o reorganizare liberă și absolută în actul poetic creator de imagini și de lume reprezintă o transgresare, o „transplantare într-o lume nouă”. În acest sens, pornind de la considerarea coșeriană a limbajului poetic ca „limbaj absolut” (Coșeriu, 2009: 161-166), am revelat noua „viziune a lumii”, prin descifrarea *semnificatelor și „esențelor”*, tezaurul de posibilități ale limbajului. Prin semnificatele (simbolurile) instituite, „viziunea lumii” în poezia Anei Blandiana gravitează în jurul polului p u r i t ă ț i i , intrând în tensiune cu cel al imaginilor gravitând în jurul polului d e g r a d ă r i i . Înclinând de o parte sau de cealaltă, balanța între cei doi poli își pierde și își reface echilibrul, indicând forța contrariilor în liniștită sau spectaculoasă dispută. La Ana Blandiana limbajul își dezvăluie deopotrivă fața sărbătorească, luminoasă, dar și reversul tragic, constituindu-se ca spectacol între puritate și degradare. Zăpada, plânsul, țipătul, îngerul, pasărea, apa și luna, soarele și stelele, devin semnificate în lumea posibilă a Anei Blandiana impregnată de negativitate, esențializând, astfel, toată neliniștea expresionistă a poetei.

Dincolo de asumarea purității ca normă ontologică și gnoseologică, descoperirea – cu o gravă înfiorare – a finitudinii reprezintă una din ideile revelatorii ale poeziei Anei Blandiana. În acest sens, se naște dorința creatorului de a transcende propriul timp, personal și istoric, și de a se cufunda într-un timp „străin” fie el extatic sau imaginar, convertind creația într-o formă de vindecare de acțiunea Timpului. Plecând de la definiția Imaginarului, propusă de Jean Burgos, ca organizare în spațiu a răspunsului pe care ființa creatoare îl aduce provocărilor temporalității și de la cele trei scheme, mari categorii care traduc soluții posibile în fața spaimei legate de finitudine – categoria schemelor de revoltă, de refuz și de acceptare deturnată sau de vicleșug în raport cu temporalitatea (Burgos, 1988: 189-203), am urmărit o descriere a sintaxei imaginarului pentru a revela „urzeala textului”, coerența de ansamblu, „legile” care guvernează „viziunea lumii” blandiene. O asemenea sintaxă este nedespărțită de conținuturile semantice direct purtătoare de sens. Aici se precizează originalitatea limbajului poetic, dar și rolul schemelor, categorii care traduc soluțiile posibile în fața spaimei legate de finitudine care asigură asocierile dintre imagini, organizează constelațiile acestora și le călăuzesc metamorfizele.

Sub semnul unei inclemențe morale, subiectul liric *se revoltă* în fața timpului cronologic, denunțând degradarea pe care el o implică și străduindu-se să pietrifice lumea „în mișcare” cu țipătul ei; *refuză* temporalitatea, căutând spațiilor privilegiate

(nuca, păstăia, pătutul, somnul), în care să se pună la adăpost de timp, pentru ca o dată învățată lecția morții, predată de armonioasa natură, să accepte desfășurarea cronologică, prefăcându-se că se supune devenirii doar pentru a o depăși mai bine – o acceptare „prin vicleșug”, în termenii lui Jean Burgos, însemnând o căutare a eternității în spații armonioase. Iubirea, scrisul spiritualizează ființa, apropiind-o de moarte nu în sensul finitudinii, ci al intrării în mișcarea universală. Astfel, poetul izbutește să regăsească armonia dincolo de dizarmonie și să dobândească, prin scriitura însăși, o înțelegere unitară a lumii și a lucrurilor și, deci capabilă să confere un sens, deoarece transcende finitudinea. Într-un limbaj care este înainte de toate epifanie, analiza schemei imaginarului pune în lumină generarea treptată a sensului ființării. Astfel, imaginarul poetic subliniază specificitatea limbajului, în care se transmite mișcarea însăși a Ființei, examinând maniera în care poate fi concomitent un mod de cunoaștere și un mod de viață inegală.

Paradigma neomodernistă a impus intertextualitatea⁵ ca procedeu de expresie adecvat, pe de o parte, necesarei renașteri culturale după momentul proletcultist, iar, pe de altă parte, orientării spre un lector (in)format. În acest sens, plecând de la ideea că un poem nu poate să se sustragă „referinței la alte texte” sau, în termeni coșerieni, *f u n c ț i e i e v o c a t i v e*, am analizat actualizarea în lirica blandiană a unor spații, metafore, viziuni, generic spus, memoria „cuvintelor arse”⁶ de spiritele tutelare ale poezilor generației '60. Asumarea prin distanțare a marilor modele, Eminescu, Blaga, Bacovia și Ion Barbu, este sugestivă, în special, la nivelul structurilor de adâncime, evidențiind prin acesta nota de profunzime a viziunii blandiene. Textul blandian, stabilind relații de intertextualitate nu numai cu opera lui Eminescu, a lui Blaga, Arghezi ori Barbu, ci și cu Novalis ori poezia lui Rilke, se subscie tipului de poetică modernă care se recunoaște în noțiuni precum aceea de operă deschisă sau de text plural, lansând operele clasice într-un nou circuit de sens. După cum dovedește studiul Mariei Corti, „fiecare autor își ia textele predilecte din locurile și timpurile literare cele mai felurite și mai imprezvizibile; el operează legături, interrelaționări între texte privilegiate, în funcție de legea constitutivă a propriei opere și creează în sistemul literar subsistemul propriilor sale izvoare” (Corti, 1981, : 19-20). Competența literară a cititorului va observa, dincolo de asumarea creativă a modelelor, stilul propriu, identitatea poetică marca Ana Blandiana. Prin descoperirea existenței tragicului („E totul grav și înțelegem totul”) și a dilemei de a alege între puritatea sterilă și prihana care generează viață („Drama de-a muri de alb / Sau moartea de-a învinge totuși”), poeta imprimă discursului ei un ton sever, sobru, ascetic chiar, de o simplitate densă de sens. În opinia lui

⁵ Chiar dacă s-a demonstrat în nenumărate rânduri vechimea utilizării conștiente a intertextualității în istoria literaturii, parcă niciodată apelul la artificiiile intertextului n-a fost mai frecvent ca în secolul al XX-lea.

⁶ „Cuvintele pe care un mare poet le-a atins rămân decenii și uneori secole la rând arse de atingerea lui, neîntrebuințabile” Cf. Ana Blandiana, *Eu scriu, tu scrii, el , ea scrie*, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 34.

Dumitru Micu „Doar Bacovia, dintre toți poeții români, s-a încumetat (și a izbutit) să ofere sens realității în mai puține mijloace verbale” (Micu, 1986: 257).

Asemenea majorității poezilor din generația sa, sub presiunea creată de obsesia condiției poetului și a poeziei, Ana Blandiana a scris numeroase poeme autoreferențiale, ce exprimă o conștiință lucidă, matură și responsabilă, uneori chiar dramatică. Autoarea *Călcâiului vulnerabil* vorbește despre poezie, aceasta devenind un obiect de autocontemplare și autoreflexie, o metapoezie, având ca funcție predominantă pe cea metalingvistică. Poeziile reprezentative coagulează insistent reflecții privitoare la condiția poetului și a poeziei, sugestii privind conștiința textualității și metatextualității sau a lumii ca text. Se poate observa în lirica blandiană evoluția poeziei de la meditația asupra cunoașterii la un discurs despre discurs, proiectat adesea într-o cunoaștere lingvistică a propriei ei alcătuirii sau chiar ca o filosofie a limbajului.

Ana Blandiana nu este doar o poetă care scrie și proză. Prozele fantastice din volumele *Cele patru anotimpuri* (1977) și *Proiecte de trecut* (1982), alături de romanul *Sertarul cu aplauze* (1992) o situează în rândul prozatorilor consacrați. Potrivit afirmației lui Alex Ștefănescu, prozele blandiene „trebuie înscrise în bibliografia obligatorie a celor care vor să cunoască proza românească actuală” (Ștefănescu, 2005: 400). Trecerea de la poezie la proză a fost în cazul Anei Blandiana mult mai mult decât un exercitiu de stil. Ea s-a produs din motive existențiale și chiar biografice (experiențele profunde care o marcaseră încă din copilărie, arestările la care fusese supus total ei, eminent preot al catedralei din Oradea). Dincolo de poezie, care e prin natura ei sintetică, merge la esențe și tinde să transfigureze, era nevoie de proză, pentru a se poate desfașura amplu, înregistrând în detaliu fapte și evenimente, analizând fenomene – esențială fiind conștiința „obligației” morale, a datoriei față de semeni, solidaritatea cu viața lor, căutarea unei soluții la catastrofa colectivă.

Întreaga perioadă comunistă a favorizat coexistența literaturii aservite și de comandă, cu literatura tolerată, cu aspirație la adevăr și literalitate, respectiv literatura neoficială, cea de sertar și de samizdat. Ana Blandiana se numără printre puținii scriitori care au avut curajul, forța și abilitatea de a înșela cenzura, în așa fel încât, să poată vorbi despre regimul dictaturii comuniste în volumele sale de proză fantastică, *Cele patru anotimpuri* și *Proiecte de trecut*. Într-un context în care orice operă literară trebuia supusă controlului sever al cenzurii (primul volum de povestiri avea să fie inițial respins cu motivația „tendințe antisociale”; iar cel de-al doilea, blocat inițial de cenzură, a fost publicat doar în urma atribuirii la Viena a Premiului Internațional „Gottfried von Herder”), genul fantastic a reușit să mascheze cel mai bine anumite conținuturi, „minciuna” fantastică, prin mijlocirea viselor, dorințelor, fanteziilor, reușind să exprime adevăruri pe care istoria documentară a preferat adesea să le treacă sub tăcere. În acest sens, Dan Cristea subscrive proza Anei Blandiana din *Cele patru anotimpuri* și *Proiecte de trecut* „fantasticului politic”, ca formulă individualizantă a fantasticului anilor '60-'80 (nuvelele Anei Blandiana, ciclurile de proză ale lui D. R. Popescu și prin antiutopiile poetice ale lui A. E.

Baconsky aduc în atenție o proză în care fantasticul se îngemănează cu parabola, vorbind, de fapt, despre teroarea și crimele regimului comunist).

Autoarea preferă, la nivel teoretic, un fantastic cu trăsături atenuate, în substanța căruia fundamentul realității opresive a regimului comunist să nu poată fi ignorat. Considerațiile Anei Blandiana despre fantastic din eseuri ori din fragmentele metanarative pot fi corelate cu viziunea lui Mircea Eliade despre camuflarea sacrului în porii cotidianul banal: „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfățișare mai plină de semnificații a acestuia” (Blandiana, 1986: 37). Prozelor fantastice din *Cele patru anotimpuri și Proiecte de trecut* trimit discret, dar eficient la contextul disforic și distopic marcat de lunga perioadă de violență și represiune pe care România a îndurat-o în timpul dictaturii comuniste. Ana Blandiana, simțindu-se expusă agresivității realității, a captat contextul, l-a sustras poeziei și l-a proiectat pe pânza larg desfăcută a epicului, păstrând o minimă puritate generică, proprie unui modernism esențial. Astfel, *fantasticul subversiv* valorifică elemente ale miticului și misterului, se deschide spre orizonturile poeticului, ale vizionarului sau alegoricului și introduce cititorul într-o zonă mai puțin accesibilă a realului.

Studierii producției scriitoricești atipice, heteroclite, surprinzătoare, ieșite din „incubatorul comunist” în termenii Monicăi Lovinescu, sunt necesare alte ustensile și alte căi de abordare decât cele obișnuite. În acest sens, sesizând procesualitatea fenomenului, se impune o nouă viziune în receptarea creațiilor Anei Blandiana din perioada comunistă, prin conjugarea elementului etic cu gradul de realizare estetică. Despărțirea de contextul politic ce a condiționat crearea textului ar însemna să se renunțe la dezlegarea enigmei opereii. Situațiile epice concrete supraîncărcate simbolic, dincolo de valorificarea memoriei personale și colective, maschează revolta în fața răului sub creativa formă a prozei fantastice. Fără a perturba grav ordinea lumii, mecanismul social, actanții mitici „afectează” doar experiența unor inși singulari, respectiv lectorii atenți sclipirii subtextuale a discursului narativ investit cu *funcție subversivă*. Astfel, tensiunea fantasticului nu mai vine dintr-o amenințare, ci din uimirea în fața speraței împlinirii unei aspirații: exorcizarea realității prin scris. Proza blandiană, dincolo de interferențele fantasticului cu liricul, vizionarul sau simbolicul, devine mărturia unui suflet căzut, „îmbolnăvit de tristeți și disperare”, în termenii lui Ion Biberi. Întâmpinăm, prin urmare, aceeași poetică a transgresiunii, ca și în poezie, a substituiri, a reprojecției realității în imaginație, prin metoda firească a „memoriei” transformatoare, „deformatoare”. În dificilul dialog pe care dorea să îl instituie cu cititorii, dincolo de a reuși să facă să încolțească sămânța speranței într-o posibilă, miraculoasă răsturnare de situație, Ana Blandiana a aspirat să demonstreze că o literatură cu caracter universal era posibilă numai prin depășirea unei experiențe traumatizante.

Spre finele secolului al XX-lea, ca urmare a demonetizării considerabile a ficțiunii, se naște în termenii lui Bogdan Crețu „o hulpavă lăcomie” pentru document, astfel încât literatura postdecembristă trebuia să răspundă unui nou

orizont de așteptare promis de existența literaturii de sertar⁷, distopice, care, dincolo de a mărturisi ororile unei lumi absurde, oferea o revanșă literară ori lansa credința în irepetabilitatea falsei utopii propuse de ideologia comunistă. Astfel, au ieșit la iveală o serie de titluri interzise de cenzură, primind „dreptul la tip”, scrieri autobiografice, memorialistice, etc., după aproape jumătate de veac în care discursul literar a fost obedient unicului curent acceptat oficial, pus în slujba diseminării ideologiei „noii religii”. De altfel, în epoca comunistă curajul de a concepe literatura ca un discurs de punere în lumină, de rostire răspicată a adevărului, cu toate că era absolut necesar, era aproape sinucigaș⁸.

Romanul polifonic *Sertarul cu aplauze*, după un lung proces de gestație, aproape un deceniu de muncă tainică și, implicit, salvatoare⁹ (scris între anii 1983-1989, completat cu un ultim capitol în 1991), a putut vedea lumina tiparului în 1992, la Editura Tinerama. Opera îmbracă o formă esențialmente nouă, coită într-un autentic, dar dureros material românesc: realitatea regimului opresiv comunist de până în 1989. La Ana Blandiana, ca și în cazul distopiilor din Est, ficțiunea capătă aspect de cronică, raportându-se, inevitabil, la memorie (personală și colectivă) și la istoria recentă. *Sertarul cu aplauze*, prin înregistrarea vieții cotidiene și analiza degradării umane în epoca comunistă, apare astăzi ca o sală din muzeul comunismului, ficțiunea fiind investită cu rolul de arhivă a memoriei și istoriei. Aceasta a fost chiar intenția scriitoarei, dincolo de exigența formei estetice a

⁷ Nu orice carte nepublicată înainte de 1989 reprezintă o devărată scriere „de sertar”. Pentru a evita ambiguitățile se poate avea în vedere teoria scriitorului Paul Goma: „*Literatura de sertar* este cea care: a) prin ceea ce spune (în scris) nu se arată în acord cu Puterea; b) găsită la o percheziție, ar fi provocat nu doar arestarea și condamnarea autorului – «pentru agitație publică», «pentru subminarea puterii populare», dar și arestarea deținătorului (un prieten, un coleg, o rudă); c) firește, un asemenea text nu era «de propus» editurii, deci, despre existența lui, securiștii nu știau.” Cf. Paul Goma, *Literatura de sertar – un capitol de istorie literară*, în vol. *Scrisuri. (1972-1998)*, București, Editura Nemira, 1999, p. 502-503.

⁸ În „obsedantul deceniu”, așa cum numise Marin Preda anii '50 ai veacului trecut, intelectualii neînregimentați de noua putere riscau ani grei de pușcărie numai dacă citeau și răspândeau cărți interzise (este cazul lui Noica, a lui Steinhardt sau al lui Al. Paleologu). În cazul Anei Blandiana, se cunoaște consecința dureroasă pentru destinul unui scriitor (interdicția de publicare și penalizări pentru redacție) în urma apariției în 1984 a celor patru poezii de mare curaj, devenite samizdat, în paginile revistei „Amfiteatru” (*Eu cred ca suntem un popor vegetal, Cruciada copiilor, Totul și Delimitari*) ori prin publicarea volumului de poezii pentru copii, *Întâmplări de pe strada mea*, apărut la Editura Ion Creangă, în 1988, din care „adulții au înțeles mai mult decât le era îngăduit” (numele ei a fost interzis, iar cărțile i-au fost scoase din bibliotecă).

⁹ Într-un mod paradoxal, situația specială în care s-a aflat pe parcursul scrierii romanului *Sertarul cu aplauze* – situația de scriitor interzis, care nu putea publica și era tot timpul sub supravegherea poliției politice – a fost trăită de Ana Blandiana ca o eliberare: „Simt, scriind această carte – în mult mai mare măsură decât am simțit vreodată scriind poeme – că sunt la adăpost de nebunie”. Cf. Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, București, Editura Tinerama, 1992, p. 232.

romanului polifonic: a protesta în fața realității prin „fixarea ei în operă”. Fiind înregistrată în scris, realitatea trăită este sustrasă uitării, lucru pe care scriitoarea îl sublinia prin axioma: „numai ceea ce e scris există, are existență ontologică” (Blandiana 2006: 230).

Principalii teoreticieni ai acestui „intergen”¹⁰ definesc distopia prin raportare la utopie, ambele fiind construcții mentale/ficționale extreme. Utopia și antiutopia se deosebesc una de cealaltă doar prin intenții, scopul antiutopiei nefiind aceea de a ne aduce în prezența celei mai bune guvernări, ci dimpotrivă: „Ea nu construiește pentru a construi, ci pentru a demola. Edificiul ei servește drept exemplu negativ și arată ceea ce n-ar trebui să existe” (Ciorănescu 1996: 203). De aceea regimurile nu au tolerat antiutopiile, căci acestea au semănat, nu odată, frapant cu realitatea. Textul literar este „o configurație fictivă” (Iser, 2006: 142), ne comunică, e adevărat, fragmentar, câte ceva despre realitate, devenind arhivă a memoriei. Acest decupaj din realitatea concretă îi imprimă ficțiunii caracterul de document de epocă, exact cum se întâmplă cu textele în proză ale Anei Blandiana, care au ajuns să vorbească generațiilor noi despre o parte a ceea ce a fost România în anii '80. Spre deosebire de antiutopiile occidentale, despre a căror putere de previziune s-a discutat, cele românești sunt mai degrabă retrospective, scrise, cu alte cuvinte, în cunoștință de cauză și stărnite de efectele utopiei comuniste, puse brutal în practică, „ele nu anunță viitoare pericole, ci mărturisesc o experiență terifiantă” (Crețu 2008: 57). Prin proza sa, Ana Blandiana a devenit o reprezentantă de valoare a tradiției anti-totalitare din literatura română, tradiție din care fac parte, pentru a da câteva nume importante, Panait Istrati, Eugen Ionesco, Nicolae Steinhardt și Herta Müller, recenta laureată a Premiului Nobel pentru literatură.

Încadrarea textului în genul distopiei nu pune în umbră exigența la care se pretează viziunea estetizantă a autoarei. Ana Blandiana și-a asumat riscul de a crea în romanul *Sertarul cu aplauze* un univers polifonic, alegând ca centru Plaiul – un topos mioritic ce conferă o aură de mit, de poveste unei realități, de existența căreia cel puțin tânăra generație de lectori se îndoiește, netrăind sub teroarea comunistă și, astfel, necunoscând proporția fenomenului de îndoctrinare ori amploarea degradării. În acest spațiu simbolic se întretaie trei fluxuri epice, „melodii de sine stătătoare” ale mai multor conștiințe egale în drepturi, experimentând astfel, „polifonia înfinit expresivă a romanului modern”, în termenii Irinei Petraș.

Structura narativă a romanului nu reprezintă numai consecința unei elaborări ori a unei intuiții înnăscute, ci și rezultatul ideilor literare asumate, cunoașterea experiențelor și experimentelor literaturii autohtone și străine. În acest, sens, Ana Blandiana reia o sumă de tradiții de sorginte interbelică, proiectându-și însă opera despre întrebările tragice ale lumii contemporane într-o formă muzicală: „un fel de fugă sau motet, suprapunere simultană a mai multor melodii de sine stătătoare, în

¹⁰ „Antiutopia are un statut de intergen, situându-se la limita dintre epic, ideologic, discurs politic.” Cf. Lăcrămioara Petrescu, *Interferențe generice*, în *Philologica Jassyensia*, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, anul II, nr. 2, 2006, p. 117.

jurul unui *cantus firmes*, melodie gregoriană, pe baza căreia celelalte voci țin polifonia”¹¹. Astfel, pe tema fondului (*cantus firmus*, narat de însăși vocea autoarei) – tema destinului românesc, în general, respectiv condiția scriitorului, în particular, Ana Blandiana compune trei linii tematice, trei melodii. Tehnica narativă inspirată din muzică, trimite la cea a „palimpsestului la vedere”, extrem de curtată în postmodernitatea epică, constând în împletirea unor discursuri paralele, care se nasc și se condiționează reciproc.

Mai mult decât un efect textual, polifonia reprezintă principiul ordonator al lumii create, atât în planul viziunii, cât și în planul compoziției. Liantul între cele trei planuri, „melodii de sine stătătoare”, elementul care convertește pluralitatea în unitate este polifonia, principiul de viziune și de construcție care integrează multiplicitatea în unicitatea proiectului artistic. Din acest motiv polifonia este considerată cheia artistică a romanului. Prin intermediul ei se conferă coerență semantică textului, aspectul heteroclit al textului convertindu-se într-o poetică organică. Comparația dintre roman și polifonie funcționează ca o simplă metaforă, convertită de către M. Bahtin, în conceptul de *r o m a n p o l i f o n i c*, explicând o particularitate perceptivă a creatorului, și anume, aceea de a surprinde lumea în simultaneitate, sub spectrul coexistenței și interacțiunii: „Polifonia presupune o multitudine de voci plene în limitele unei singure opere, condiție indispensabilă pentru aplicarea principiilor polifonice de construire a întregului” (Bahtin 1970: 50). Prin formula romanului polifonic, Ana Blandiana, dincolo de a-și propune să biruie o dificultate maximă pentru un artist, cea de a crea din materiale eterogene, de valoare inegală, fără a fi cu desăvârșire străine între ele, totuși, o operă literară unitară și monolitică, obligă la dialog, meditație, confruntare, Tot ceea ce alimentează paginile romanului oferă o îmbinare originală în cele trei fluxuri narrative, scriitorul aruncând noi detalii, idei, elemente în crezetele sale, crezând că, în lumina muncii sale creatoare, crâmpeliile rupte din realitatea brută cotidiană se vor topi, pentru a coexista într-o nouă alcătuire unitară, deasupra stilului și tonului personal.

Autorul nu-și asumă roluri, ci propune cu genialitate un joc polifonic, dincolo de plurilingvismul eroilor (se distinge un plan stilistic elevat, specific principalilor naratori, intelectualilor, și altul standard, argotic, familiar, dominat de oralitate, specific securiștilor și delatorilor, etc.), vizând un lector (in)format în decodarea literară (deși la fel de bine poate fi savurată și de indivizi novice în interpretare, care să fie impresionați de stratul de suprafață, marcat fiind de crâmpeliile care reflectă realitatea regimului opresiv comunist de până în 1989, în care România întreagă era transformată într-un grotesc *sertar cu aplauze*, într-un spațiu al conformismului claustrant și al neputinței de a reacționa la agresiune). Cititorul nu are libertate absolută, ci e dirijat de text, de felul în care se combină cele trei fluxuri conținute de corpusul textual. Acestea se organizează într-un complex de referințe devenind instrucțiuni. Complexul de referințe nu este dat ca atare,

¹¹ Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, București, Editura Tinerama, 1992, p. 185-186.

trebuie imaginat sau mai degrabă dedus pentru că în unele secvențe intervin trimiteri, aluzii, se uzează de intertext, de metatext. Acest complex declanșează caracterul afectiv al lecturii, determinând actele imaginare, oferind astfel cititorului un statut creativ. Dacă Iser întrebuițează termenul de „cititor implicit”, Eco îl preferă pe cel de „cititor model” adică instanța care să activeze acel nonspus al textului, sensurile din subsidiar pentru că textul este „o mașină leneșă care cere de la cititor o curajoasă activitate de cooperare pentru a umple spațiile a ceea ce nu s-a spus” (Eco 1991: 49). Prin actul lecturii, cititorul este invitat să participe activ, să se transforme în co-autor. Este un compliment pe care autorul i-l face cititorului, creditându-l cu inteligența de a decoda just un text, dar este și o cursă pe care i-o întinde pentru că producția textuală constituie o realitate cameleonică. Efectul scontat în urma provocării lectorului nu este indignarea în fața realităților captate, ci declanșarea în conștiința cititorului a unor stări psihologice capabile să conducă la o înțelegere eficientă din punct de vedere est-etic a mediului de viață românesc în perioada comunistă.

În pofida criticii de specialitate care, cel puțin prin Nicolae Manolescu, a „valorizat” cartea într-un spațiu și sens extrem de limitat, considerând-o „prea literară pentru subiectul ales” (Manolescu 2008: 1057), se poate spune că *Sertarul cu aplauze* este unul dintre cele mai bune romane ale literaturii române din a doua jumătate a secolului trecut, care, dincolo de subiectul încă dureros pentru mulți oameni de cultură care au traversat Styxul comunist, prin forma discursului polifonic are forța de a nega temerile exegeților în ceea ce privește degradarea discursului epic, apropiind romanul de arta dialogului socratic.

Eseistica și publicistica reprezintă o altă trecătoare și formă a creativității în opera Anei Blandiana. Cele peste nouă sute de articole¹² ori „pagini răsfățate” în termenii Anei Blandiana, deși neîncorporate genurilor literare, le împrumută calitățile, arogându-și dreptul să demonstreze sensibilitatea, inteligența și talentul autorului. În esență, prin specificul său preponderent teoretic ce-și formează „materia” din idee, eseistica blandiană este deschisă tuturor problemelor ce frământă gândirea și sensibilitatea conștiinței sale creatoare, situată la interferența dintre lirism și reflecție, impunând sinceritate intelectuală perfectă. Frumusețea autonomă a eseurilor incită la cunoașterea poeziei și prozei blandiene, așa cum reflexivitatea, gravitatea acestora provoacă dorința de a citi eseurile.

Potrivit afirmației lui Marian Papahagi, eseurile Anei Blandiana „propun o modalitate expresivă dusă până la capodoperă în literatura noastră de un nu prea lung șir de scriitori, de la Dimitrie Anghel la Ion Vinea și de la Tudor Arghezi la Geo Bogza [...] alegându-și subiectele, cu o libertate înscrisă în chiar definiția genului eseistic” (Papahagi 1990: 57). Articolele, tabletele, eseurile blandiene sunt subscrise neobositului exercițiu al contemplației lucide, edificând „fundamentul”, baza conștiinței sale creative, felul de a simți și a gândi, cum se naște și se formează el, ce obstacole întâmpină. În acest sens, activitatea eseistică și publicistică a Anei

¹² Articolul ori microeseul a fost botezat simplu, alb, necalificativ de Arghezi „tabletă”.

Blandiana se dovedește a fi o formă revelatoare a adevăratei opere, potrivit convingerilor autoarei însăși, „un acompaniament menit să amplifice și să nuanțeze melodia de bază” (Blandiana 1976: 67). Dincolo de arhitectura discursivă a eseurilor, doar cititorul-model surprinde, imaginea integrală a operei Anei Blandiana, pusă sub semnul unei viziuni etico-estetice mărturisite:

„Nu știu dacă, văzute din exterior, rândurile [...] par să aibă – așa cum simt eu – o legătură cu devenirea mea poetică. Ele explică în orice caz, însușirile mele de scriitor: seriozitatea care poate părea excesivă, lipsa gratuității, viziunea cuprinzând în aceeași aură *binele și frumosul*. Nu mi-am permis niciodată să mă joc cu vorbele, pentru că am vădit întotdeauna un text cu mai multe nivele, perfect inteligibile, autonome și diferite, asemenea acelor pereți de mănăstire medievală pictați cu peisaje în care, din anumite unghiuri, se descoperă figuri de sfinți. Pentru că am înțeles devreme că scriitor nu este cel care scrie, ci acela care se exprimă cu ajutorul scrisului, scrisul a devenit pentru mine o nevoie vitală în cadrul căreia obligația de a mă exprima determină obligația de a exista pentru a fi exprimată” (Blandiana 1986: 9).

Eseistica blandiană, deși elaborată pe spații restrânse, tratează diverse teme cu intensitate și relevanță maximă, devenind o formă creativă prin care scriitorul își apără ideile, sentimentele, modurile sale de a visa și de a trăi, dorința de a-și salva eul de la moarte. În volumele de eseistică (*Calitatea de martor, Eu scriu, tu scrii, el/ea scrie, Cea mai frumoasă dintre lumile posibile, Coridoare de oglinzi, Autoportret cu palimpsest, Orașe de silabe, Geniul de a fi, Ghicitul în mulțimi, Cine sunt eu?, O silabisire a lumii, Spaima de literatură*) sunt esențializate profesiuni de credință, impresii de călătorie, evocări ale unor episoade din copilărie, mărturii de admirație pentru înaintași iluștri – totul tratat dintr-o perspectivă est-etică, în termenii Monicăi Lovinescu. Nu le-am înscris, dacă am vrea să le căutăm un loc, în seria care de la Montaigne a cunoscut și cunoaște o glorioasă posteritate, prin finețea, erudiția și amplitudinea reflecției filozofice, ci mai curând în seria lui La Bruyère, La Rochefoucauld, Jean-Jacques Rousseau, prin acuitatea observațiilor, factura confesivă și expresivitatea discursului. Datorită definitoriei componente confesive a eseurilor sale, ceea ce stăruie în mintea lectorului este imaginea „personajului” complex ce se desprinde din ele, asumându-și cu modestie și gravitate vocația implacabilă de Poet, preocupat de rosturile sale ca „martor” al vieții și al istoriei. Prin concizia, claritatea și înalta ținută intelectuală, dincolo de aparența de modeste comentarii marginale, eseistica și publicistica Anei Blandiana oferă adevărate spectacole de idei, punând în lumina de amiază a logosului conștiința creativă – nașterea și formarea ei, obstacolele întâmpinate, sensul unei vieți puse sub semnul unui destin implacabil, cea de scriitor.

Așadar, Ana Blandiana este unul dintre cele mai productive talente literare aparținând generației '60. Dacă Nichita Stănescu reprezintă un „fenomen scriitoricesc”, considerat fiind cel mai important poet al generației '60, poetul „necuvintelor”, un exemplu major de originalitate și de energie debordantă în

creație, inimitabil, Ana Blandiana este o autoare cu un timbru unic, un poet al cetății, un reper moral, un exemplu de demnitate, curaj și inițiativă. Fără a ne subscrie unei opinii radicale, de-o parte sau de alta a baricadei exegezei recente, văzând-o pe Ana Blandiana sub semnul superlativelor, a unei identități onto-poetice zeificate sau, dimpotrivă, minoră (Barbu 1975: 374), obiectivul nostru a fost să argumentăm faptul că Ana Blandiana, prin opera sa, este o individualitate în cadrul generației '60, un model, deopotrivă etic și estetic în dubla sa ipostază de conștiință artistică și civică, marcând în mod decisiv literatura și istoria românească contemporană.

Bibliografie

- Bahtin 1970: M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers.
- Barbu 1975: Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Eminescu.
- Blandiana 1976: Ana Blandiana, *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, București, Editura Cartea Românească.
- Blandiana 1986: Ana Blandiana, *Autoportret cu palimpsest*, București, Editura Eminescu.
- Blandiana 1992: Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, București, Editura Tinerama.
- Blandiana 2001: Ana Blandiana, *Cine sunt eu?*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Blandiana, 2005: Ana Blandiana, *Poeme (1964-2004)*, București, Editura Humanitas.
- Blandiana 2006: Ana Blandiana, *Spaima de literatură*, București, Editura Humanitas.
- Boldea 2000: Iulian Boldea, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula.
- Burgos 1988: Jean Burgos, *Pentru o poezică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Editura Univers.
- Ciorănescu 1996: Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere de Ileana Catuniari, București, Editura Cartea Românească.
- Corti 1981: Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, traducere de Ștefan Mincu, București, Editura Univers.
- Coșeriu 2009: Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filosofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, Antologie, argument și note de Dorel Fânaru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Crețu 2008: Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, București, Editura Cartea Românească.
- Eco 1991: Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalaz, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers.
- Iser, 2006: Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere de Romanița Constantinescu, Pitești, Editura Paralela 45.
- Lefter, 2000: Ion Bogdan Lefter, *Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Manolescu, 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Micu, 1986: Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească*, București, Editura Minerva.
- Negoșescu, 2000: Ion Negoșescu, *Scriitori contemporani*, Pitești, Editura Paralela 45.

- Negrici, 2010: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, București, Editura Cartea Românească.
- Papahagi, 1990: Marian Papahagi, *Starea de veghe*, în *Cumpănă și semn*, București, Editura Cartea Românească.
- Petrescu, 2006: Lăcrămioara Petrescu, *Interferențe generice*, în *Philologica Jassyensia*, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, anul II, nr. 2.
- Pop, 1973: Ion Pop, *Poezia unei generații*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Simion, 1989: Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, București, Editura Cartea Românească.
- Ștefănescu, 2005: Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Mașina de Scris.

Mulțumiri

Articolul prezintă rezultatele cercetării susținută financiar din Fondul Social European gestionat de Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane [grant POSDRU/107/1.5/S/78342].