

## LECTURA COMPARATĂ A POEMELOR *FUGĂ MACABRĂ* DE PAUL CELAN ȘI *FUGĂ BASARABEANĂ* DE EM. GALAICU-PĂUN

Nicolae LEAHU, *Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova*

**Rezumat:** Punînd față în față două texte de mare intensitate lirică (*Fugă macabră* de Paul Celan și *Fugă basarabeană* de Emilian Galaicu-Păun), articolul surprinde încercarea – izbutită! – a unui poet contemporan de a rescrie (într-un gest în regim de mepriză poetică) tragicul poem al unui ilustru predecesor, nume de referință al poeziei europene moderne.

**Cuvinte-cheie:** *lectură comparată, mepriză, poetică, formă muzicală, motiv, leitmotiv, structură repetitiv-contrapunctică, ritm, poliglosie.*

**Abstract:** Correlating two texts of great lyric intensity (*Macabre Run* by Paul Celan and *Bessarabean Run* by Em. Galaicu-Paun) the article is a successful attempt of a contemporary poet in rewriting (in a gesture of poetic disdain) the tragic poem of an illustrious predecessor, a name of reference in contemporary European poetry.

**Keywords:** *comparative reading, poetic disdain, musical form, leitmotif, repetitive-counterpoint structure, rhythm, polyglotism.*

A reveni asupra unui poem antologic precum este *Fugă macabră* de Paul Celan, asupra unui poem care-și încastrează palimpsestic proliferanta-i receptare este o chestiune nu numai incitantă, dar și riscantă; incitantă – pentru că sarsailii hermeneuticii te provoacă, cel mai ades, să amendezi (orgolios sau numai plictisit?) lapsusurile sau excesele actului de comprehensiune, excese pe care ai reușit să le inventariezi (mai și smulgându-le din context, ca să-ți lungece, lină, demonstrația!); riscantă – pentru că orice nouă interpretare are suficiente șanse să fie înghițită de interstițiile, hulpave, ale corpusului exegetic. Despovărat baremi de o parte din iluzii, substitui confruntării frontale cu istoria receptării poemului *Fugă macabră* de Paul Celan o lectură comparată a acestuia (după unii, „piatră de hotar” în dezvoltarea poeziei moderne) cu poemul *Fugă basarabană* de Em. Galaicu-Păun, poetul cu, *poate* – o precauție retorică, mai degrabă –, *cea mai elaborată scriitură* în lirica românească de astăzi.

Identificarea termenului de comparație nu e deloc întâmplătoare, punerea față în față a celor două poeme revelând un extrem de larg (și motivat) câmp de tensiuni polemice, mai exact, o tentativă – reușită, o spunem în avans – a lui Em. Galaicu-Păun de a *concura*, cu o voință admirabil camuflată, cum îi și stă bine unui Poet, una din operele de răsunet ale poeziei europene moderne.

Ce frapează flagrant la lectura celor două texte?: 1. *simetria... asimetrică a titlurilor* (la Paul Celan, lexemul *fugă* ar avea întâia accepție de piesă muzicală, al doilea sens al cuvântului *fugă* traducând disperata agitație a spiritului sub povara terorii); 2. *forma muzicală comună* (la nivelul jocului – al ludicului thanatic!) a palierelor vocale convocate în poeme, dar și al reluării acelorași motive pînă la înălțarea lor în rang de laitmotive); 3. *similaritatea trăirii*, pornind de la transparența referențelor – *Holocaustul*, la Paul Celan; *Genocidul basarabenilor* ca urmare a celor două ocupații sovietice a teritoriului românesc de la est de Prut, la Em. Galaicu-Păun – și încheind, la nivelul de adîncime, cu ceea ce am putea numi *consubstanțialitatea angooasei*.

Dincolo de problema influenței (înțeleasă de Harold Bloom ca o „matrice de relații – imagistice, temporale, spirituale și psihologice” [Bloom: 20]), care ar merita aici o discuție aparte, lirismul se manifestă în ambele texte ca o succesiune de contrageri – vehicule ale resorbirii energiilor „narative” în epicentrul trăirii –, care, cu o teribilă forță de iradiere, izbucnesc în eflorescența tragică a comunicării poetice.

Atît Paul Celan, cît și Em. Galaicu-Păun par să evocă cîteva *clipe* dilatate, supradimensionate, ce dezvoltă Holocaustul și Genocidul românilor basarabeni: evenimente aglomerînd și determinînd timpul fizic și timpul subiectiv, adică istoria (desfășurare incongruentă de fapte și reacții afective) ca biografie individuală sau etnică și, la limită, ca biografie a speciei. Aceste *clipe* – înrudite, în substanța lor, structural și tematic – fixează esența tragică a două *strigăte* – postexpresioniste! – *împietrite*. De ce *strigăte împietrite*?! Inclusiv pentru că o definiție goetheană – „arhitectura este muzică împietrită” – ne ajută să percepem atît consistența imaginarului care legitimează efectele poetice, cît și dinamismul interior al metaforei critice la care apelăm pentru a le descrie.

Purtînd de-a lungul anilor în versiunile românești, datorate lui Petre Solomon, trei titluri – *Tango morții*, *Fuga morții* și *Fugă macabră* – poemul (*Todesfuge*, în germană) lui Paul Celan sugerează, pornind de la acest însemn paratextual (inevitabil, care este titlul) o ambiguitate asumată, chiar dacă autorul avertizase, în mai multe rînduri, că el doar *povestește* întâmplări din viață, iar *fuga* în discuție ar evoca un „fapt real”. Fie că aparține poetului sau redacției (care, e de bănuț, a făcut-o cu asentimentul autorului), nota înșoșitoare a acestui text de debut, publicat în „Contemporanul” (1947), constituie o *întîmplare* ineludabilă pentru comentatori: „La Lublin [în Polonia – n.n., N.L.], ca și în multe alte «lagăre naziste ale morții», o parte din condamnați erau puși să cînte muzică de dor în timp ce ceilalți săpau gropile.” Chiar dacă poetul comunică literal, adică numește lucruri și *fapte*, suspendînd programatic ambiguitatea de fond a textului, ezităările îndelungate ale traducătorului în interpretarea semnificațiilor poetice ale titlului explică ceva esențial din natura confruntării sale cu efortul celanian de a dezechilibra structurile stabile ale limbii germane în vederea obținerii unui efect radical de *purificare* a limbajului poetic de *urmele* unei utilizări impure.

Evocare a unei stări-limită, insuportabile ca durată, poemul lui Paul Celan alege să *nareze* amestecînd planurile sau distrugînd violent frontierele dintre real, istorie, mitologie, cultură, religie și vis.

Angrenaj de motive construind arabescuri de laitmotive, poemul dezvoltă vocea polifonică a comunității evreiești supuse exterminării în lagărele de concentrare naziste. Analiza mărcilor de plural („Lapte negru al zorilor noaptea *te bem*”<sup>1</sup> etc.) și de singular agresînd... pluralul („*El strigă săpași* mai adînc iar *ceilalți cîntași și jucași*” etc.) evidențiază intenția sugerării unui raport dintre anonimul victi-

<sup>1</sup>Aici și în continuare sublinierile din interiorul citatelor lui Paul Celan aparțin comentatorului.

melor și identitatea – *sigură* – a torționarului („Moartea-i un meșter german albaștri i-s ochii/ cu plumbi te împoacă și-n plin te lovește”), implicit – citim –, o identitate care *trebuie* – patosul asuzator, subtextual, o cere imperios – să poarte răspundere pentru crimele săvârșite. Ființă dedublată (el „strigă cîntați mai duios despre Moarte Moartea-i un meșter german/ scoateți un țipăt mai grav din viori atunci ca un fum veți urca în văzduh” și, pe de cealaltă parte, „scrie cuiva în Germania cînd seara se lasă”, notînd sau invocînd melancolic: „Părul tău auriu Margarete”), torționarul este cînd un agent al răului, cînd un agent, sentimental, al iubirii. Ecuția eros-thanatos se sprijină, prin urmare, atît pe duplicitatea psihologică a ofițerului german (călău și îndrăgostit, ființă animată, antagonic, de *ură* și *iubire*), cît și pe *fuga* (tangoul!, cum accentua prima traducere a titlului) aștătoare, care, angajînd o *muncă* plină de umilință, anulează forța eliberatoare a dansului, elanul originar – deopotrivă posesiv și întemeietor – al artei.

De un polisemantism premeditat, ca mai toate titlurile de poeme sau volume de la **Abece-Dor** (1989) încoace ale lui Em. Galaicu-Păun, *Fugă basarabeană* n-ar avea, aparent, nimic în comun cu piesa muzicală pe care o invocă – oarecum indirect, mai degrabă –, prin celălalt sens al său. Or, titlul în cauză solicită, pe de o parte, să fie citit literal, ca ceea ce numește, în fapt, *fuga* / *alergarea* / *alergătura* basarabeanului ca destin *individual și colectiv* (un argument, în acest sens, este și amănunțita alternanță a pronumelor *eu – noi* în textura poemului), chiar dacă, la antipod, iese la iveală sensul său figurat, adică trimiterea la numele respectivei specii muzicale. „Cheia” acestei lecturi stă în invocarea intertextuală a lui Celan în volumul de versuri **Yin Time**<sup>2</sup> (1999): „și-un trup curgător pe sub / podul / mirabeau cu voronca *celan* și gh. luca pe sena în jos” – v. *Misă neagră*). E prea puțin, totuși, pentru a trage o concluzie fermă, abia structura repetitiv-contrapunctică a poemului galaichian semnalînd o *mepriză poetică*, adică o (încercare de) *răstălmăcire tare*<sup>3</sup>, cum ar spune același Harold Bloom, a textului lui Paul Celan.

Anume această dimensiune, secretă, a poemului galaichian și este mai densă în semnificații, ea divulgînd, la analiza de laborator, și modul *cum* îl *citește* un *poet-ca-poet* – răstălmăcindu-i opera, pentru a se autoînstitui, cu fermitate, în locu-i – pe un alt mare poet.

„Narațiune” eliptico-sintetică a destinului basarabean, *fuga* galaichiană este o metaforă a *trecerii*, vielioase, a genei individual-colective („numele meu fie bejenaru”, exclamă vocea ambivalentă a eroului liric) prin meandrele temporalității, o *trecere tragică*, o metamorfoză absolută de la corporalitatea implicînd suferința și conștiința limitelor *omenescului* la starea *gazoasă*, primordială a universului și... înapoi, într-un paradis blestemat să se răstoarne, dialectic (?) în propriu-i revers, unul supraviețuitor, însă, de – neașteptată revelație la un postmodernist! – o transcendență *plină*: „pedala lui/ dumnezeu apăsînd pe acceleratori și din cînd în cînd numai pe frînă/ ne pompează întreaga suflare în țevile unei conducte de gaz magistrala/transsi-/ *beria*-nă prin care/ zi și noapte pompată de-(aceiași?) pedală suflarea din urmă a/ zece mii de ființe plecate-n *pohod*/ na sibir se întoarce acasă să pîlpîie-n ochiul/ aragazului candelă triplă/ cvadruplă-ncălzindu-ne (*cea de*) *toate zilele* (și *nu ne du...*)/ numele meu fie bejenaru. așa să-mi ajute dumnezeu.”

Raportîndu-se, aluziv, la memorabilul vers „Moartea-i un meșter german” (rostit, o dată de ofițerul-torționar, iar a doua și a treia oară reluat ca un refren acuzator de vocea plurală a victimelor), metafora galaichiană „pedala lui dumnezeu” suspendă *directitatea* acuzației celaniene, care pune (țin-tuește!) la stîlpul infamiei naționalitatea (=produs al culturii!) sinistrului „meșter”, atribuind tragediei pe care o evocă o sursă mistică (net detașată de imaginea... *rusului*, adînc înrădăcinată, de fapt, în mentalitatea comunității românești din Basarabia, cînd e vorba de deportări), ceea ce este *mult mai subtil* ca atitudine, eliminînd *generalizarea și culpabilizarea fără rest* din poemul lui Celan, dar și mai profund *poeticeste*. *Pedala lui Dumnezeu* apare, astfel, drept o terifică – prin excelență kafkiană – unealtă a condiției umane, o unealtă accelerînd sau temporizînd mișcarea curelelor de transmisie ale ființării, a tragicelor desfășurări de eveniment ale universului.

Realizată în trei ritmuri (*allegro, presto* și, într-unul deghizat sub semnul *misei*, al *solemnității*, deci: v. versurile „însuși trupul tăiat în două/ pe două maluri/ de rîu alergînd/ în susul și josul apei/ cînd nistru cînd prut dezlegîndu-mi *s-a/ solemnă*”), *fuga* galaichiană, ca *alergătură* cu „suflarea din urmă”, și formă muzicală pe mai multe voci („cu pămîntul luat pe picioare cu cărțile (noastre) de lut”; „dar de ducă-se/ pe pustii cum să scap cînd la capătul fugii îl aflu/ în chiar numele meu. bejenaru. *bezanie*.; „solemnă/ nu poci postmodernistă nu vreau rușinoasă sunt”, „patrie-mamă (...)/ învățată să țină cadența-ntr-o limbă străină”), aprofundează sensibil partitura celaniană – de cea mai înaltă probă poetică, desigur, dar marcată

<sup>2</sup>Volumul **Yin Time** este structurat pe o axă muzicală ce cuprinde titlurile: *Marș nupțial*, *Tangoul*, „*Calea Măinii Stîngi*”, *Fugă basarabeană*, *Nocturnă psihedelică*, *Misă neagră*, „*Nevastă fecioară, fecioară nevastă*” (blues).

<sup>3</sup>Cf. Harold Bloom, op. cit., p. 21. Instrumentînd o lectură *idiosincronică* a predecesorilor, *poezii ca poezii*, susține, la p. 54, același critic, „nu acceptă substituții și luptă pînă la capăt pentru a avea singuri o șansă inițială”.

de o *generalizare* stridentă („Moartea-i un meșter german”), care scoate din ecuația viziunii poetice cel puțin victimele germane ale rezistenței antifasciste. Descoperind punctul „slab” al predecesorului său, Em. Galaicu-Păun *rescrie* (la fel cum Celan însuși, de altfel, asimilase sonorile altora: ale Rosei Auslander, de exemplu) patosul tragic al *Fugii macabre*, suprapunând pe verticalitatea urcușului ei către ceruri („săpăm un mormânt în văzduh”, „ca un fum veți urca în văzduh”) orizontalitatea de o răscolitoare polivalență a *suflării* ce „se întoarce acasă să pîlpîie-n ochiul aragazului”.

În cele două poeme, diferența esențială stă, prin urmare, în atitudinea poezilor față de problema *culpei istorice* și ea se divulgă abia în momentul în care înțelegem că Em. Galaicu-Păun nu numai că *citește exact* textul celanian, dar *il și rescrie*, răstălmăcindu-l magistral și instituind, în subsidiar, o viziune diferențiată profund justițiară: orice crimă își revendică nu un nume, ci numele *vinovatului* ca atare.

Deși miza textului galaichian nu este și nici nu poate fi instaurarea adevărului (despre Genocidul basarabenilor) – o știm, scopul poeziei nu e acesta! – poemul indică totuși o cale către el, fie și una de natură mistică, adică o situare, de această dată, nu la modul nietzschean, adică dincolo de „bine” și de „rău”, ci dincolo de *ură* și chiar de *iubire*, sentimente care pot conviețui, *iresponsabil*, într-un fel de totală lipsă de corespondență, precum le și atestăm, încarnate, în imaginea incertului „om” invocat de patru ori („un om”) în poemul lui Paul Celan.

Exploatînd principiul poliglosiei, lirismul se nutrește în textele examinate din manifestarea unor euri discrete, a căror pregnanță este anihilată, intenționat, de preeminența orchestrației simfonice a partiturilor poetice. Implicit sau explicit, *noi* îl domină pe *eu* în ambele poeme, ceea ce este o sugestie a faptului că suferința colectivă scapă oricărui fel de cuantificare, fiind absolută, desăvîrșită prin tragismul ei. Este punctul de reîntîlnire al celor doi poeți, a două experiențe, în definitiv, care mărturisesc în numele unor biografii comunitare.

**Bibliografie:**

1. Harold Bloom, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, traducere și note de Rareș Moldovan, Pitești, Editura Paralela 45, p. 20.