

**Iubita – ființă telurică în poezia interbelică**

Poezia a adus dintotdeauna tribut frumuseții; chiar și atunci când este sursa suferinței poetului, iubita are trăsături puternice, revelatorii. Atât de copleși în ceea ce privește simțurile și corelarea lor cu sentimentele, oamenii au tendința să perceapă ca frumoase sau ca interesante anumite elemente ale corpului omenesc. Artă, în general, privită diacronic, reflectă această permanentă schimbare a atitudinii față de estetic. Astfel, antichitatea se remarcă prin obsesia simetriei trupului, Renașterea creează propriul model de perfecțiune, întemeiat, de exemplu, pe ideea vigoriei și a sănătății exterioare și interioare; expresionismul subliniază trăsături ale fizionomiei feței, unde „stăpânii” sentimentelor exteriorizate sunt ochii și gura. Suprarealismul, constructivismul, impresionismul ambiguizează și bulversează ideea de frumos, pentru că încalcă tiparele.

Însăși societatea, dincolo de modelele propuse de artă, are de-a lungul timpului percepții diferite asupra trupului omenesc. Se constată că cel mai supus interpretărilor critice e trupul feminin, în legătură cu care sistemul axiologic a fost în continuă modificare, iar problematica acestui subiect e întotdeauna influențată de timp și spațiu și viziunea rezultată e una limitată.

Dacă alegem interpretarea din punct de vedere al culturii europene, construite și pe baza unui sistem de valori religioase, frumusețea feminină e un subiect amplu și controversat și, de multe ori, sursa unor frustrări colective. Există studii de antropologie și paleontologie care demonstrează că aspectul oamenilor secolului al XXI-lea a fost și continuă să fie influențat de alegerile partenerilor făcute pe baza unor criterii mai mult sau mai puțin conștientizate. Conform acestor cercetări, se prezumă că în ochii femeilor întotdeauna au avut prioritate bărbații puternici și buni vânători (idee conservată, de altfel, în creațiile populare cu temă erotică sau cu valoare ritualică); pe de altă parte, frumusețea femeilor era indicată de părțile anatomice care asigurau perpetuarea și maternitatea. Cu alte cuvinte, ideea de frumos este corelată cu cea de util, viabil, pragmatic.

Mult timp, arta însăși a fost tributară unor astfel de instincte naturale, mai ales în perioada când ea avea un caracter mimetic. Treptat, arta se distanțează, cel puțin în anumite curente sau zone de puternică manifestare artistică, de prejudecățile sau viziunea socială. E momentul în care trupul e spiritualizat și esențializat, frumusețea fiind, în aceste situații, o oglindire a lumii interioare a ființei. Cu cât e mai spiritual, mai întors spre sinele profund, spre viața interioară, cu atât chipul uman devine o prezență, nu o sumă de trăsături simetrice și conturate după modele.

Poezia e una dintre artele care esențializează frumusețea umană, luminată și transfigurată, de cele mai multe ori, de dragoste. Poezia interbelică nu aduce în ceea ce privește acest aspect ceva nou, dar se pot remarca trăsături ale ființei iubite care poartă marca acestei perioade. Uneori e suficientă

în crearea portretului o notă legată de părul iubitei: „Și-acum, când tu-mi îneci obrații, ochii/ în părul tău,/ eu, amețit de valurile-i negre și bogate,/ visez/ că vălul se preface în mister” („Din părul tău”).<sup>1</sup>

Podoaba capilară, o marcă până la urmă a frumuseții feminine, e un motiv de ample dezbateri. Mentalitatea populară face o distincție clară între fecioară și femeie, între condiția libertății celibatate și constrângerea căsătoriei, prin acoperirea părului cu basmaua. Ceea ce trebuia să fie un semn al seducției devine semn al interdicțiilor. În perioada interbelică, după cum afirmam mai sus, femeia întreprinde gesturi îndrăznețe prin care vrea să-și afirme libertatea. Unul din aceste gesturi este scurtarea dimensiunii părului, tunsoarea băiețească devenind o modă, alături de îmbrăcămintea la fel de îndrăzneată, aspecte surprinse în epica interbelică.

Poeții interbelici însă rămân în această privință conservatori, căci nu scurtează părul iubitei, ci dimpotrivă acesta capătă amploarea unui văl universal, menit să înfășoare imaginația artistului, îmbătându-i simțurile atât cel vizual, cât mai ales cel tactil și cel olfactiv: „... femeii/ cu părul de tutun” (T. Arghezi, „Psalm – Sunt vinovat ...”).<sup>2</sup>

Culoarea părului e o alegere mai degrabă de natură individuală decât o viziune a exprimării lirice. Lucian Blaga preferă negrul, atât al părului, „valurile-i negre”, cât și al ochilor iubitei, ca o reflecție a modelului real. Pe de altă parte, conotațiile acestei culori aparțin câmpului semantic al misterului, motiv frecvent al poeziei blagiene, și, din această perspectivă, pare îndreptățită apariția acesteia în portretul femeii. Ion Bălu afirma că „adesea, structura poemului decurge dintr-o întoarcere în amintire, spre concretul circumstanțial, poetul explorând o trăire afectivă, care numai privită retrospectiv își dezvăluie unicitatea: „Ieri ți-am prins între degete şuvița de păr ce mi-ai dat-o și mi-am adus aminte de o seară minunată, când mi-am îngropat capul în bogăția ta de păr și i-am simțit atât de bine mireasma, încât totul s-a prefăcut într-un poem.”<sup>3</sup>

Ion Barbu preferă frumusețea femeii nordice, cu părul blond, dar, spre deosebire de iubita cu părul de aur al liricii eminesciene, care sugera desprinderea dintr-o zonă pură, angelică, alte semnificații poate primi aici alegerea culorii. Revenim la notele biografice, căci omul Dan Barbilian a fost fascinat de acest model de alcătuire anatomică. Gerda Barbilian scrie în „Ion Barbu. Amintiri” că „Dintre toate femeile pe care le-a cunoscut în viață, e singura pentru care a suferit cu disperare, până în adâncul sufletului: «Tu știi, îmi spunea adesea, am iubit în viață numai două femei, celelalte – aventuri». Una din aceste femei a fost Helga”<sup>4</sup>. De altfel, însuși poetul recunoaște într-o scrisoare către Tudor Vianu fascinația pe care i-o provoacă părul blond al unei femei, bineînțeles însoțit de o

<sup>1</sup> Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Albatros, București, 1992, p. 6

<sup>2</sup> Tudor Arghezi, *Versuri*, Editura Minerva, București, 1988, p. 13

<sup>3</sup> Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1997, p. 55

<sup>4</sup> Gerda Barbilian, *op.cit.*, p. 139

atitudine înalt semnificativă de intensă interiorizare: „Și-a scos unicul pieptene ... mă, și-a fost ceva cutremurător, nepământesc! Ploaia de aur pe Semele. M-am îmbăiat într-o fuziune de glorie, m-am șters cu el ca pe un prosop, m-am sugrumat, în prada unui sadism fără margini.”<sup>5</sup> Poezia „Convertire”, cu sugestivul motto: „unei femei din Nord”, ilustrează tocmai această bucurie a ochiului barbian, generată de frumusețea podoabei capilare a unei femei, probabil aceeași din confesiunea către Tudor Vianu: „Mai rară ca răcoarea în luna lui Cuptor,/ Mi-ai lunecat în brațe, ai desfăcut fuior/ Tot părul, ca un galben, întins eter de miere...”.

Părul femeii, strâns sub formă de ornament cu reflexe metalice, comunică o răceală ce promite, paradoxal, căldură, apropiere; analog, ochi, priviți de aproape, fascinează prin adâncurile lor, care deschid un „un eter fibros”. „Puterea de seducție a nemțoaicei stă în dubla natură a feminității – albeața și răceala, închiderea – acestea din urmă sugerând pe plan erotic ceea ce în plan metafizic semnifică eterul îndepărtat și refuzat... Femeia barbiană este posesoare rară a unei mieri eterice.”<sup>6</sup> Marin Mincu e de părere că în poezia „Unei femei din nord” părul devine o metaforă a azurului, sugestive în acest sens fiind versurile: «Mi-ai lunecat în brațe ai desfăcut fuior/ Tot părul, ca un galben, întins eter de miere». Gestul atât de feminin de a desface părul și de a-l cuprinde pe bărbat în el ca într-un vâl poate fi considerat, conform viziunii lui Marin Mincu ca o clipă de deschidere revelatoare. „Asemenea metafore ale deschiderii mai întâlnim în numeroase poezii barbiene: «harfele resfirate» („Din ceas, dedus”), «păios de raze» („Lemn sfânt”), «clăile de fire stângi», «fânul razelor» („Grup”), desfacerea în evantai a cozii de păun („Păunul”) etc. Desfoaierea, deschiderea sunt doar fenomene ce simbolizează manifestarea în sensibil a unei idei, revelații ale unei realități intangibile”.<sup>7</sup>

La poetul Tudor Arghezi, sugestia culorii părului este prezentă în metafora „cu părul de tutun”, recurentă în creația acestuia. Femeia cu părul de foc aparține mai degrabă lumii curtezanelor, gata să fie răpite de poetul-tâlhar din cetatea în care regulile devin sursă de constrângere a spiritului rebel. Ca element al portretului în poezia de dragoste, în care eul liric se implică subiectiv-biografic, podoaba capilară este mai puțin prezentă. În schimb, mai des evocate sunt gura, mâna, degetul, umărul, pleoapele, sprâncenele. Femeia nu este conturată ca un tot armonios, ci e, în fiecare poezie, o prezență care se distinge prin câteva elemente, ce impresionează într-o clipă de contemplare. Viața interioară a iubitei pare să se concentreze uneori într-o parte a corpului ei; astfel, poetul surprinde gestul cochetăriei feminine „cu mâna prinsă-n fustă” („Creion”), atunci când iubita trece podul, făcând apele să se cutremure de un fior, cu siguranță sentiment al poetului și nu al naturii. Aceeași mână ridicată „peste zare” semnifică răspunsul femeii la prezența masculină. Altădată, atrag atenția

<sup>5</sup> Ibidem, p. 140

<sup>6</sup> Marin Mincu, op. cit., p. 148

<sup>7</sup> Ibidem, p. 147

genunchii, redați printr-o comparație, care sugerează culoarea acestora „copți ca grâul” sau gleznele care par atributul unei ființe în mișcare neîntreruptă „zburdalnică pe glezne”.

Uneori se desprinde din contextul figurii, câte un element care completează portretul specific feminin; astfel, pleoapele sunt la Arghezi „foi adânci de trandafir” („Jignire”) sau sunt „zmulse de la nuferi”, iar la Blaga devin vâlul sub care se ascunde misterul femeii: „De-atunci femeia-ascunde sub pleoape-o taină” („Eva”). De altfel, în cazul lui Lucian Blaga, pleoapele au și rolul unui fin minutar care măsoară timpul cu zbaterile lor, sugerând cu fiecare închidere apropierea de moarte, sunt deci simbolul perisabilității și inconsistenței ființei umane: „O muncă de fiecare clipă, de fiecare/ îndeplinesc pleoapele/ (...) / Clipă de clipă/ moartea le închide,/ viața le deschide” („Munca pleoapelor”)<sup>8</sup>. Poetul însuși va ascunde în spatele pleoapelor trăiri și gânduri, pe care nu reușește, din cauza inexorabilei treceri, să le exprime, ele germinând, undeva în sine, nereflectate în exterior de ochi: „...tu te ascunzi / în dosul pleoapelor mele, devenind sufletul meu.” („Ceasul care nu apune”) Genele sunt considerate de Arghezi un tiv al pleoapelor, meșteșugit cusute de un creator misterios: „Tivul pleoapelor se coase-n/ Ferfenițe de mătase”<sup>9</sup>

Statura femeii oglindește delicatețea, fragilitatea ei. Ion Barbu, înclinat spre esențializarea portretelor și eterizarea sentimentului de dragoste, prin ridicarea lui la gradul de simbol cosmic, o descrie pe eroina din Riga Crypto și lapona Enigel ca fiind „mică”, deși lumea nordică e vestită prin indivizii săi puternici și bine clădiți. Dar această ființă mică poartă în sine un spirit puternic, invers proporțional cu dimensiunea fizică, pentru că Enigel își urmează drumul spre soare cu hotărâre masculină. Tudor Arghezi subliniază aceeași idee în poezia „Dor dur”: „Ființa mică de otravă/ mi-a făcut viața bolnavă” sau în „Jignire”: „al ființei tale mici, de cremene ușure”. Forța de seducere e camuflată astfel perfect, ființa mică ascunzînd în sine suferința însăși. În aparență pradă ușoară, ascunsă într-un înveliș delicat, ființa feminină poate deveni o sursă de neașteptate emoții.

Unele elemente de portret se dezvăluie într-o aură aproape mistică. Sâni, asemănați cu fructa de măceș, devin un topos în poezia argheziană, având atât simbolistica erotică, dar și sugestia maternității. Poetul creează un cadru special în care și erosul, dar și maternul își găsesc locul: natura pare absorbită, copleșită de prezența femeii, are un comportament neliniștit ca în fața unui fenomen straniu. Astfel, șopârlele umanizate „se uită la tine, oile se opresc, vacile rag, iar măgarilor încurcați în muște le-ai căzut cu drag”. Iubita are puteri magice de a trezi simțiri erotice primordiale, manifestate de elemente ale naturii sau de pământul însuși: „arțarii tremură”, vițele fragede „ca niște omizi lungi ” s-au lipit de mireasă.

<sup>8</sup> Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Albatros, București, 1992, p. 212

<sup>9</sup> Tudor Arghezi, *Versuri*, editura Minerva, București, 1988, p. 254

Simbol al feminității și al maternității, sânul iubitei devine în poezia erotică un motiv omniprezent al portretului. Este asociat des cu fraga în poezia argheziană: „parcă-mi crește-n sân o fragă”, fiind un simbol al rodului, dar și al seducției: „Tu ce scrutezi, scoțându-ți sânii pe jumătate din veșminte/ Ca să-i sărute focul gurii, cuprinși de mâini cu luare-aminte”<sup>10</sup>. („Psalmul de taină”). Dimpotrivă, Bacovia, în poezia căruia nici amorul nu mai poate zbura, anatomia feminină suferă la rândul ei de efectele unei gravitații tanatice, ca în poeziile bacoviene<sup>11</sup> „Contrast”: „Cei vii se mișcă și ei descompusi/ Cu lutul de căludră asudat/ E miros de cadavre iubito/ Și azi chiar sânul tău e mai lăsat.” sau „Finis”: „Cadavrul impozant pe catafalcul falnic/ Sub raza de argint în alba sală.../ Iar sânul ei pierdut în mortuara gală/ Pe veci oprit înmărmurise falnic.”

Măinile iubitei asigură în poezia argheziană tactilul, funcție erotică sublimată însă în gesturi tandre: „Și din toate, singur eu/ nu-drăznesc s-o prind de mână.” Brațele care încununează grumazul insului masculin devin simbol al supunerii, nu prin forță, ci prin delicatețe: „În jugul brațelor tale/ .../ Fă-te jugul meu de carne” („Mirele”) Atitudinea de visare și pierdere de sine, specifică îndrăgostitului le sugerează poetul, de asemenea, prin degetele care curg pe clapele pianului („Morgenstimung”) sau prin brațele, părăsite parcă de ființa pământescă, abandonate beției transcendente : „Ai scos din uitare o mână / Te-ai deșteptat cu genele dese/ Peste minunile puțin înțelese” („Îngenunchiere”); „Mâna îți atârnă-n nisip și pietriș / Linsă de valul curmeziș/ Care vine-mblânzit să-ți pupe unghiile, inelele și-o brățară” („Învier”). Iubita pare să nu mai aibă o voință a sa și atunci se abandonează naturii și chemărilor erotice: „Dă-mi mâna ta fără putere/ Cu fânul de-a valma// Taurul vrea să-ți lingă palma”. („Îngenunchiere”)

Umerii iubitei, element cu nenumărate sugestii interpretative, poartă de multe ori povara timpului. Ion Bălu<sup>12</sup> remarcă faptul că metafora toamnei sugerează cel mai clar „trecerea”, astfel toamna va învâluși umerii femeii și atunci fata frumoasă de astăzi, strâns se va prinde de ființa eului liric ca o cunună, de astă dată o cunună a morții, și nu a misterelor. „Necruțătoare, aceeași toamnă biologică/ Va veni și-o să-ți despoaie/ de primăvară trupul, fruntea, nopțile și dorul”. („O toamnă va veni”)

Gura iubitei, roșie ca focul în poezia eminesciană, e prezentă îndeosebi prin surâs, atât de amplu dezbătut, ca formă de exprimare a unor trăiri interioare, de la Monalisa lui Da Vinci, până la eroinele lui Camil Petrescu, ce flirtează cu un simplu zâmbet, scoțând din minți bărbatul, ce se consideră destinatarul și singurul hermeneut al mimicii feminine. Tudor Arghezi mărturisește vraja pe care o resimte la vederea zâmbetului femeii iubite, zâmbet redat printr-o comparație ce metamorfozează

<sup>10</sup> Tudor Arghezi, op. cit., p. 59

<sup>11</sup> G. Bacovia, *Versuri*, Editura pentru literatură, 1969

<sup>12</sup> Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1997, p. 71

femeia într-un fel de nimfă sau zeiță acvatică: „Surâsul tău mi-e drag/ Căci e ca piatra-n fund/ Spre care-noată albi/ Pești lungi cu ochi rotund”.<sup>13</sup> Uneori, gura e prezentă ca parte a aparatului locutor, cale de exprimare a intensei vieți și agitații feminine: „Numai gura dumisale/ Se aude sub un prun.” („Creion”) Vocea femeii pare însă în poezia bacoviană doar un ecou al unei existențe fără orizont, care își așteaptă doar sfârșitul: „În fotoliu ostenită, în largi falduri de mătase/ Pe când cade violetul/ Tu citești nazalizând/ O poemă decadentă, cadaveric parfumată/ Monotonă” („Poem în oglindă”). Dacă are în vedere culoarea buzelor, poetul G. Bacovia le atribuie roșul aprins al sângelui, cu aceeași obsesivă trimitere spre inevitabilul final: „Îți aduci aminte când ți-am spus că ești frumoasă/ Când cu buzele de sânge și cu ochii scilpitori/ Printre arborii de toamnă te-opreai, încet, sfioasă/ Lăsând gândul spre amorul înțeles de-atâtea ori?...” („Poveste”)

În poezia „Frumoase mâini”, Lucian Blaga subliniază odată în plus relația fizic-metafizic – căldura mâinilor care cuprind capul plin de visuri al eului liric contrabalansează ființa eterică a acestuia. Mai mult, mâinile par să aibă o forță vitală care transcende timpul: „...veți fi încă așa de tinere atunci, frumoase mâini”. Frumusețea pare să rezulte astfel din vitalitatea și dragostea pe care o transmit acestea poetului dominat de ideea mării treceri.

Prezența feminină metamorfozată în elemente naturale emană lumină: „Nu-mi presimți văpaia când în brațe/ îmi tremuri ca un picur/ de rouă-mbrățișat/ de raze de lumină ?”<sup>14</sup> Principiul masculin este reprezentat aici de simbolul focului, al pasiunii, iar femeia este comparată cu apa, cele două principii, cel ignic și cel acvatic, anulându-se reciproc. Taina femeii, interpretată în cheie biblică, se definește în poezia „Eva”, unde poetul oferă propria viziune despre misterul femeii, pe care, paradoxal, Dumnezeu însuși nu-l poate explica. Inefabilul prins sub pleoape este un dar al șarpelui, redat aici în cheie bogumilică, și are menirea de a menține trează atenția, dragostea și neliniștea bărbatului, ca o promisiune a cărei materializare întârzie să se împlinească. Faptul că nici cărțile sfinte, ce cuprind înțelepciunea apostolilor, nu au putut dezlega misterul transferă femeii o forță greu de definit, comparabilă cu a divinității.

Ochii iubitei – negri precum e noaptea, motiv al misterului, al necunoscutului în poezia lui Blaga, sunt cei care creează o punte între lumea reală, definibilă și universul interior; eul liric își pierde ființa în adâncul acestor ochi, care pun în umbră toate elementele realului, opacizând lumea exterioară, dar deschizând universuri infinite în lumea ideilor. În poezia „Izvorul nopții” hiperbola dă forță prezenței feminine, iar oximoronul din finalul poeziei definește atracția contrariilor, împacă principii opuse, acesta fiind, în definitiv, rolul iubirii.

<sup>13</sup> Tudor Arghezi, *Versuri*, Editura Minerva, București, 1988, p. 23

<sup>14</sup> Lucian Blaga, *ibidem*, p. 10



Tudor Arghezi surprinde într-una din multele poezii numite generic „Creion”, obrajii femeii care adăpostesc „ochii lor ca lacul”, ochi ce devin oglinda cuprinsului și necuprinsului „în care se-oglesc/ azurul și copacul”. În poezia lui Ion Barbu, ochii iubitei au atributul răcelii, metaforă a gândirii, a profunzimii sau a pragmatismului. Aici putem vorbi de un alt fel de mister decât cel întâlnit în poezia blagiană. „Dacă Mallarmé este fascinat de albastrul rece, înghețat, al ochilor Mariei Gerhard, soția lui, - „picături din lacul Lemn”, Barbu vorbește la rândul său de «rusalca unui iezier scandinav»<sup>15</sup> Alteori, ochii iubitei barbiene sunt descriși prin intermediul metaforei: „Pe crengi de vis, doi umezi de muguri: ochii tăi/ Se deschideau în floare...” („Convertire”)

Că femeia este jumătate a cuplului, a perfecțiunii, în viziunea lui Blaga, o dovedește și poezia „Veșnicul”, în care eul liric mărturisește că marile taine ale lumii își găsesc iluzorii răspunsuri în dialogurile intime cu iubita. Buzele acesteia sunt și calea de comunicare, dar și dovezi ale ființei carnale: „așa cum eu îți aflu buzele pe întuneric” („Sus”) Prezența iubitei pare să anuleze realul și să facă posibilă ascensiunea într-o lume în care sunt prezenți doar cei doi „Pe-un pisc/ Sus. Numai noi doi.”

Femeia iubită poartă, așadar, în creațiile poezilor interbelici prezența, atributul frumuseții, dar această frumusețe nu se supune niciunui tipar, ci e sugerată de împletiri fine între trăsături fizionomice individuale, gesturi feminine și exteriorizări ale unui suflet, pe care poetul încearcă să-l surprindă cât mai profund în limitatul limbaj natural.

(Subcapitol din *Lucrarea de gradul I, Poezia de dragoste interbelică*)

**Prof. Matei Ana Gabriela**  
**Liceul Teoretic ”Ion Creangă” Tulcea**

<sup>15</sup> Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Editura Minerva, București, 2000, p. 146