

A.E. BACONSKY

Crina Bud

BACONSKY, A.[natol] E.[milian] (16 VI 1925, Cofa – Hotin – 4 III 1977, București), poet, prozator, eseist și traducător. Este fiul Liubei Baconschi (n. Marian), învățătoare, și al lui Eftimie Baconschi, preot, amândoi descendenți ai unor vechi familii de răzeși moldoveni din ținuturile Lăpușnei și ale Orheiului (patronimul Marian al familiei mamei este atestat încă din 1633). Este frate cu scriitorul Leon Baconsky. Din cauza vremurilor tulburi, **B.** își întrerupe studiile liceale începute în 1936 la Liceul „Alec Russo” din Chișinău, iar în 1944 se refugiază în Oltenia alături de întreaga familie, unde își va trece bacalaureatul la Liceul „Al. Lahovary” din Râmnicu Vâlcea (1945). În toamna aceluiași an se înscrie la Facultatea de Drept din Cluj, dar frecventează și cursurile de estetică și filosofie ținute de Lucian Blaga și Eugeniu Sperantia. Tot în 1945 debutează în „Tribuna nouă” cu articolul *Socialul și geneza artei*. Primele versuri, publicate într-un volum colectiv, *Antologia primăverii* (1947), sunt de orientare suprarealistă, într-un moment în care suprarealismul era combătut ca „diversiune ideologică”, iar realismul socialist era impus ca unică „metodă de creație”. După absolvirea facultății (1949), urmează o perioadă de angajare ideologică a scrisului său, din poziția de secretar de redacție (1950) și apoi de redactor-șef (1952) la revista clujeană „Almanahul literar”, devenită din 1954 „Steaua”, funcție pe care o deține până în 1959. Treptat, alături de Aurel Rău, Aurel Gurghianu, Victor Felea, va iniția un adevărat program cultural centrat pe lirism, valori ale modernității și spirit critic, urmărind să readucă în atenție scriitorii români interbelici interziși, să traducă marii autori ai poeziei și prozei universale ai primei jumătăți a secolului al XX-lea și să pledeze pentru „o ținută literară” a criticii. Valorificând, sub influența majoră a lui **B.** și sub camuflajul pastelului, marile modele lirice interbelice, grupul de poeți de la „Steaua” redescoperă impresionismul, subiectivismul, sentimentalismul, autoportretul, spiritualizarea, interiorizarea, senzorialul, iar apoi evoluează spre formule „tranzitive” (Gheorghe Crăciun) sau whitmaniene (Mircea Scarlat), cultivând poezia notației, lirismul cotidianului, poezia prozei sau chiar antipoezia. Coagularea la Cluj a unui grup acuzat de bancoskianism, evazionism, negativism, decadentă face ca, în 1959, **B.** să fie obligat să se mute la București. În dosarul de urmărire informativă din arhivele CNSAS, deschis în 1961 sub numele sugestiv „Modernistul”, se consemnează că a fost destituit din funcția de redactor-șef al revistei „Steaua” „pentru gravele greșeli ideologice comise”. Ruperea de imperativele realismului socialist fusese oficializată încă în 1956, prin cuvântarea de la Congresul

Scriitorilor, când se denunță „rigiditatea și spiritul dogmatic anchilozant” al poeziei angajate și se dezice de propriile texte scrise în acest spirit. La București va fi liantul unui nou grup de intelectuali (Matei Călinescu, Nichita Stănescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Modest Morariu, Gabriel Dimisianu), iar noile rapoarte ale Securității conțin acuzații de „diversiune ideologică” și de „organizare la domiciliul său de cercuri literare în care propovăduiește poezia modernistă, evazionistă”. În 1971 îl va înfrunta pe Nicolae Ceaușescu într-o ședință cu scriitorii organizată după publicarea „tezelor” din iulie. În anii bucureșteni, publică versuri, proză, articole, eseuri, traduceri în „Gazeta literară”, „Secolul 20”, „Viața românească”, „Poligrafia”, „Contemporanul”, „Romanian Review”, „Ateneu”, „Cronica”, „Magazin”, „Lucefărul”, dar și în reviste din străinătate: „Literatur und Kritik”, „Die Presse”, „Die Welt”, „Ensemble”, „Cahiers de l’Herne”, „Kontinent”. A murit la cutremurul din 4 martie 1977.

Parcursul literar al lui **B.** cunoaște trei etape distincte. Prima, cuprinzând textele publicate între 1950 și 1956, este profund tributară comenzii politice și are azi doar un interes documentar, sufocată fiind de clișeele epocii realismului socialist. Cea de-a doua, inaugurată de denunțarea, în cuvântarea de la Congresul Scriitorilor din 1956, a dogmatismului ideologic impus literaturii, este una a căutărilor lirice fertile și a estetizării expresiei. În fine, odată cu apariția antologiei *Fluxul memoriei* (1957), scriitorul începe să recurgă la o selecție drastică a scrierilor anterioare, în cadrul unui proces de purificare estetică și morală continuat în *Echinoul nebunilor și alte povestiri* (1967) și, apoi, în notele de călătorie, printr-o simbolică „ucidere a adolescentului mistificat”. Ritmul revizuirilor are repercusiuni majore atât la nivelul formulelor poetice, cât și la acela al imaginarului și expresiei. Poetul începuturilor, cel „ce se întâlnește prin cetate cu flacăra lozincii de partid”, urmărit de însemnele heraldice ale comunismului („steaua roșie”, „steaua Kremlinului”, „acvila timpului meu”, „astrul roșu”, „raza stelei care urcă-n slavă”) e lipsit de orice originalitate, emițând doar un discurs propagandistic, unul din multele și nediferențiatele texte scrise sub dicteu comunist. Într-un posibil inventar al clișeeleor proletcultiste, **B.** ar figura la aproape orice rubrică. Poemul-lozincă respectă cu fidelitate rețetele epocii: optimismul, munca, atitudinea belicoasă, ura față de dușmani, cultul pentru Stalin sau pentru Gheorghiu-Dej ș.a. În etapa mediană **B.** „pune nimburi cuvintelor”, impunând ca mărci ale scrisului său manierismul, alexandrinismul, bizantinismul, estetismul, confesiunea elegantă, vagul, stările nedeterminate, imaginile vălurite – toate reunite într-un „lirism al sugestiei” (Ion Pop) dublat de o ceremonialitate studiată, exteriorizată ca imagine a poetului-sacerdot sau a poetului-mag. Efortul de întemeiere a propriului univers poetic presupune și asimilarea unor ecouri din Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu sau Tudor Arghezi, estompate însă prin accente emoționale și muzicale specifice, a căror sinteză va deveni fundamentul orientării neomoderniste a anilor ’60 din secolul trecut. Ultima etapă a creației baconskiene este caracterizată de o radicalizare a viziunilor care, alimentată de o conștiință tragică a contemporaneității,

semnalează desprinderea de sentimentalitate, de nostalgie și de tentația evaziunii și intrarea într-o vârstă a crizei. Apreciate de critica de specialitate drept unele dintre cele mai inovatoare și surprinzătoare creații ale deceniului al șaptelea românesc, *Cadavre în vid* (1969) și *Corabia lui Sebastian* (1978) se remarcă prin acuitatea și violența imaginilor coșmarești, devenite acte de exorcizare lirică a realului copleșit de demonia obiectelor și a mecanizării. În plus, *Corabia lui Sebastian* are și o marcată dimensiune experimentală, vădită în alternarea, într-o oglindire inedită, a prozei cu poezia. Asemenea etapelor literare, trei sunt zonele tematice în care pot fi urmărite metamorfozele lirismului baconskian: timpul (și, implicit, istoria), erosul și natura. Ca poet original, în ipostaza de „estet al melancoliei” (Eugen Simion), **B.** se impune prin volumul *Fluxul memoriei*. Aici majoritatea poemelor se constituie ca „autoportrete în timp”, alcătuite fiind în ritmul molcom al aducerii aminte („Legănarea mea de nostalgie monotonă și lentă”) ori în cel tulburător al profeției, atribut al unui poet „înstelat, fantomatic și palid”. Substanță însăși a lirismului baconskian, memoria îmbracă versurile într-o densă aură afectivă: „Se apropie de mine tristețea încet, încet/ Cum vine în codri ploaia în noiembrie/ Nici dragostea nici noaptea nu-mi alină/ Această umbră tragică a timpului./ Și simt că undeva e-o rană/ E-n mine o rană care nu se-nchide/ e poate altoiul nevăzut al morții/ Ce-mi crește undeva în trup și-n suflet” (*Divagație nocturnă*). Pe de altă parte, în ultima perioadă poetică, „memoria va rătăci în beznă” înlocuită fiind de „un îmiaducaminte fără memorie”, rostit cu inflexiunile profetice și acompaniat de imaginarul sumbru al unui nou Isaia. Vocea celui care „a iubit [...] nevăzutele spirale ale timpului/ prin care sufletul mereu cântând/ și-l trimitea înainte” (*Celui înalt*) are rezonanțe apocaliptice într-un *Vae victis* generalizat, urmare a căruia profeții, vizionarii, deținătorii adevărului sunt eliminați de invazia falsurilor și înlocuiți de niște monștruoși logofagi: „Vor apărea profeții... înnoitorii... oamenii viitorului... toți cei falși vor ajunge profeți [...] cereți marile hebdomadare/ cu o sută de pagini... umbra profeților stăruie acolo printre cuvinte... palizi prind viață din granulația lor/ hrănindu-se până la maturitate din plasma cuvintelor” (*Vârsta*). Diseminată printre poeme cu ritm domol și sonoritate vătuită, *Fluxul memoriei* conține o lirică erotică de o marcată originalitate. Stranietatea seducătoare a „nudurilor” vine nu doar din forța de sugestie a limbajului, ci și din apelul la un sincretism pictural cu sugestii botticelliene („Trupul tău gol a început să cânte/ Deși nu l-a atins nici un sărut/ Numai lumina ca o ploaie dulce/ În falduri străvezii s-a desfăcut” – *Nud în zori*) sau sculptural: „De-abia te vezi tu însăși pe-un orizont uitat/ Plecând diminuată în timp ca o tanagră” (*Tu, care-ai fost*). Nota aparte, inconfundabilă, a liricii de dragoste baconskiene de acum e dată de o senzualitate grațioasă, în al cărei tipar se îmbină muzicalitate, fosforescență, ritual, onirism, magnetism, vrajă, extaz, frenezie și rostire incantatorie. Prin contrast, poemele din *Cadavre în vid* pierd legătura cu ceremonialitatea și hieratismul iubirii sub un atotstăpânitor sentiment de urgență și derută. Erosul e crepuscular și își trăiește ultimele zvâcniri, coborând către un „somm letargic”. Toate însemnele lui mitice,

ritualice ori chiar instinctuale se descompun ca într-un tablou suprarealist. Într-un „paradis bolnav” se văd nimfe scheletice, iar cântărețul anunță pieirea hetaielor: „Au și-nceput/ să lungece pe lângă tine ochii/ fără culoare ai nimfelor, să cadă/ săni galbeni, brațe palide, inele;/ să nu te aperi – drumul cel din urmă nu rănește” (*Eros în amurg*). Un aer de lupanar are *Corabia nebunilor*, care exală un „libido anxios”, toate trăirile fiind artificializate în virtutea trecătoarelor mode: „să iubești după ultimul număr din VW Liebe [...] să stingi farurile și să iubești o superbă dansatoare de plastic Pygmalion & Co. Să iubești *Pop* sfâșiind salopeta de piele neagră noaptea când vine roua și luna ajunge la ultimul *Sexy-Show* în apele lacului și pletele tale se târâsc pe nisip ca franjuri Yves Saint-Laurent...” (*Love Hobby*). Poezia naturii, ilustrată inițial prin supărătoare reportaje versificate, evoluează repede înspre pastel, însă un pastel *à rebours*, în care peisajele sunt sonore, afective („câmpuri heraldice ale sensibilității” – Ștefan Aug. Doinaș), temporalizate, acherontice și mai ales „extatice” (Mircea Martin), versurile având ca origine un „sentiment nelămurit”, o acceptare a „vremii de visare”, o tulburare provocată de „doruri vagi de-ntoarceri înapoi”, de „dor de câmpuri mari, de țărături...””. Echivocul trăirilor se răsfrânge asupra peisajului ale cărui linii se dematerializează constant: „O clipă luminișul e mai înalt, mai pal./ Și-ncet din mare luna – o amforă elină./ O amforă de aur răsare și se-nclină/ Și visul se revarsă trecând din val în val./ Și curge peste valuri ca peste trepte vii/ Și-adorm – și-n vis îmi pare că propriul meu craniu/ Din orizont revarsă pe apele pustii/ o dără de lumină spre țărături de uraniu”. Peisajele din ultimele volume, înrămate adesea în formula poemului-necrolog, sunt concepute antinomic, într-un act deconstructiv de întoarcere împotriva propriei poezii. Peisajele vidului și cele ale alienării își dobândesc identitatea ca antipasteluri, prin raportare negativă la modelele anterioare. Un poem precum *Seară idilică* funcționează ca o artă poetică răsturnată. Idilismul promis de titlu e inversat în infernal, în coșmaresc: „Zăpada cade mereu și fiarele codrilor/ umblă adulmecând flămânde urma –/ și în preajma cadavrelor înghețate se-adună/ seara o zoologie meschină”. Luna batjocorește cu lumina ei peisajul, astrul nocturn rămânând apanajul vechilor poeți, fără rost în noua ordine a lumii: „Cu nimb de clown răsare peste păduri/ scuiptoarea de alamă a tuberculoșilor lirici,/ talerul cerșetorilor demni pe care timpul/ îi împăiază pentru muzeele lui”. Schematică și sinistră, geografia vidului are o arhitectură postapocaliptică. Pe o scenă goală, întreaga atenție se focalizează asupra imaginilor degradării și ale înstrăinării: „biserica goală”, „biserica ruinată”, „altarul rece”, „ruinate bătrânele temple”, „coloana căzută”, „obositele cetăți albe”, „orașele prăbușite”. Filonul neoromantic al liricii de până în 1969, pe când poetul proiecta el însuși țărături paradisiace în ținuturi fără vârstă, se epuizează și face loc unei viziuni expresioniste alcătuite din stridente, disonanțe, convulsii, angoase, nostalgii ale arhaicului și o totală inaderență la civilizația de consum a lumii apusene. Prezentă de la bun început la **B.**, conștiința propriei scriituri e responsabilă adesea de o anumită artificialitate a discursului, însă poemele din cărțile târzii vor reuși să o valorizeze ca meditație

dramatică asupra destinului literaturii și a limbajului: „cuvintele sunt sigilate în nimic”, iar inflația verbală exilează sensul în zone inaccesibile: „zadarnic poezii/cunoscând întunericul se străduiesc să rostească –/ în sine se întoarce să moară fiecare cuvânt“ (*Aglutinezi în memorie...*). Grămezilor de obiecte care asfixiază ființa li se alătură „grămezi de cuvinte”, în „gunoiul progresului” intră și „gunoiul verbal de imprimat pe epiderma de hârtie a veacului“ (*Cor de tineri*). Ultimele versuri scrise de **B.**, publicate postum, continuă acest tip de reflecție metapoetică „Bibliotecile cad prăbușite cu vertebrele măcinate/ ca o pulbere albă mișunând de larve gălbui care devorează cele din urmă cuvinte” (IV). Scrierile ultimului deceniu de viață al lui **B.** dau seama, în configurări caleidoscopice, de aceeași realitate interioară: un sentiment al claustrării, al prizonieratului într-o istorie aberantă ce ridică pretutindeni ziduri, având ca revers surparea oricărei opțiuni individuale ori simplu umane. Iar vocea scriitorului, știindu-se vinovată de false prorociri ale luminoasei „țări a comunismului ce ne așteaptă”, se retrage „în celălalt grai pe care istoria nu-l poate corupe”, asupra căruia insistă poemele rătăcirii și ale alienării generalizate din *Corabia lui Sebastian*. De la proclamata Cucanie politică la infernul existențial, de la cetatea radioasă a celor mai mari la cetatea odioasă a celui singur – iată drumul pe care îl parcurg destinul și scrisul lui **B.**, oferind o impresionantă hartă a contorsionărilor istoriei și a oglindirilor lor în literatură de-a lungul câtorva decenii. Acestei stări de spirit, în care luciditatea și dezolarea își dispută întâietatea, îi dau formă artistică paginile din volumul *Echinouxul nebunilor și alte povestiri* și romanul *Biserica neagră*. Și unul și altul se lovesc de zidul cenzurii: primele se strecoară trunchiate (povestirea *Ultimul rol* nu e admisă în ediția din 1967), romanul însă e respins în repetate rânduri și de aceea se va exila dincolo de zidul ce împărțea Europa în oameni liberi și oameni captivi. Tradus în germană de Max Demeter Peyfuss, apare mai întâi în revista „Kontinent” în numărul 3/1975, apoi e publicat în 1976 de editura germană Ullstein-Propyläen și este citit de Virgil Ierunca la postul de radio Europa Liberă. Despre o experiență a rătăcirii, despre un imposibil acasă, despre „un sentiment de nicăieri” și despre o lume, nu neapărat o țară, nu doar cronicărește „așezată în calea tuturor răotăților” este vorba în proza care cumpănește echinoxial adevărul și falsul, identitatea și alteritatea, orbirea și viziunea, un căutat *sensus plenior* și absurdul. În povestiri se întretaie toate liniile pe care până atunci crescuse genul fantastic în literatura română, la care se adaugă deambulări oniric-alegorice somptuos și calofil atemporalizatoare. Sub influența majoră a lui Mateiu I. Caragiale, sensurile sunt vălurite „fastuos și halucinant” și ținute, cu o rară știință narativă, până la capăt „sub pecetea tainei”. Misterul e tensionat de blestem și de fatalitatea lui. Tănuite, enigmatice, fantasmatic, povestirile derulează secvențe ale unei inițieri mereu încetinite ori deviate de rătăcirii sau de „presimțiri bastarde”. Peste tot survine o „existență jalonată de forme bizare”, de fiecare dată drumul către cunoaștere e întrerupt de vertijuri, amețeli, agonizări, halucinații sau beții ciudate, protagonistul și măștile sale proliferante sunt prizonieri ai unei erori, căutările lor eșuând mereu

alături de adevăr. *Farul* e textul matcă din care se desprind celelalte povestiri, dispuse în abis. Sub ochiul său se întâmplă „fuga pietrarului” de propria solitudine și de amenințările imprecise ale unui cerșetor dubios, intacte la capătul drumului. Urmează căutarea altarului lui Zamolxis din *Aureola neagră* de către arheologi ai zidurilor interioare, încercarea de a salva o pervertită Euridice din infernul depravării în *Înceșosatul Orfeu*, înfruntarea dintre frați, dintre cei asemenea, dintre sine și propriile măști, cu victima și călăul oricând interșanjabile din *Echinouxul nebunilor*, pe când *Bufnița* spune povestea intrării în contururile altei identități, *Artiștii din insulă* pe cea a pierderii credinței în existența unui „paradis copilăresc și absurd”, unde viața e trăită doar pentru artă, iar *Cimitirul piraților* consemnează dispariția unei lumi prin sinuciderea orbilor vizionari și a călăuzelor lor, câinii. Migrarea imaginilor dintr-un text într-altul dă impresia unor hărți suprapuse ce ar indica aceeași țintă spirituală. Cititorul care se încăpățânează să înțeleagă tâlcul nu e ferit de iritare, dar și de o anumită umilință în fața labirintului de semnificații, cu atât mai mult cu cât, din când în când, poate avea impresia că a descoperit codul. Povestirile apar ca fragmente dintr-un imens mozaic ale cărui piese nu pot fi utilizate în totalitate, dar pe alocuri îmbinarea fragmentelor duce la închegarea unor reprezentări coerente, sugerând întregul. Toate aceste strategii apropie povestirile lui **B.** de neofantastic (în accepțiunea dată de Iliana Gregori), unde experiența definitorie este aceea a „iluminării contemplative”. Atât povestirile, cât și romanul refuză contextualizarea, vorbind în modulările parabolei despre răul istoriei, despre o umanitate înstrăinată, hăituită, amenințată, suspendată, într-un „timp al încremenirii și al stârvurilor”. Farmecul și singularitatea povestirilor rămân intacte la schimbarea perspectivei de lectură de după 1989; de cealaltă parte, la prima publicare în România, în ediția *Scrieri* din 1990, a romanului *Biserica neagră*, această carte-mit, cu puternicul ei mesaj subversiv, e recuperată ca document al unei realități defuncte și ca reper absolut în istoria unui gen literar la noi: distopia. Cu o „melancolie exasperată” ori doar cu rece inteligență detectivistică, cititorul postdecembrist poate stabili analogiile: puzderia dulapurilor roșii face trimitere la culoarea partidului unic, limbajul cerșetorilor e făcut din stereotipiile îmbrăcate în haina prețiozității care au asfixiat relațiile oamenilor câteva decenii, cartea mică de buzunar pe care ei sunt forțați să o accepte nu prea pot ascunde carnetul de partid, mizeria vestimentară și bunătățile alimentare pe care groparii le aduc de-acasă („felii mari de mămăligă rece cu marmeladă de dovleac”) vorbesc de o lume căreia i-a fost furată demnitatea, „bustul unui bătrân cu mustăți enorme” n-are cum să nu amintească de cultul lui Stalin, finalul, ce pare al unui Caragiale tragic – să se facă o modificare fără să se schimbe nimic – nu poate să nu evoce schimbul generațiilor comuniste Dej–Ceaușescu. Suav, prețios, gongoric pe alocuri, prozatorul cultivă conștient discrepanța dintre un sentiment al urgenței istorice și răgazul unor rafinamente lingvistice și imagistice. De aceea și ritmul narativ e unul imprezvizibil, cu accelerări bruște, contrapunctate de lentori ce adăpostesc splendori levantine. „Infuziei de fals”, redată prin mijloace percutante ale grotescului și ale absurdului,

prozatorul îi răspunde cu o infuzie de lirism al expresiei, ajungându-se astfel la o paradoxală combinație de poezie a elementarului și de discurs distopic.

Eseistica lui **B.** poate fi distribuită în două mari categorii: de o parte textele teoretice care au ca principal obiectiv definirea fenomenului poetic, însoțite de o colecție impresionantă de comentarii asupra unor opere, personalități, curente și chiar întregi literaturi și, de cealaltă parte, falsele jurnale de călătorie. Cea mai importantă contribuție teoretică este aceea privitoare la „declinul metaforei” în poezia secolului al XX-lea, problematică revizitată și nuanțată în texte succesive publicate între 1961 și 1972. Poetul-teoretician observă la cei mai proeminenți poeți contemporani „o preocupare secundară pentru metaforă ca element al stilului”, în condițiile în care „greutatea se deplasează de la detaliu la ansamblu, de la metaforă la tonul metaforic al poeziei”. Atitudinea lui antiretorică, denunțarea ornamentului stilistic și a valorii decorative a metaforei sunt justificate prin credința că orice act de creare de limbaj poetic e un act logopedic, prin exigența armonizării expresiei poetice cu situația unor „oameni care de o jumătate de secol trăiesc cristați între tiranii, războaie, crize, temnițe, lagăre, crime fără să întrevadă soluțiile lor într-un orizont echivoc” și prin încercarea de a descuraja „poeții-molie” și „proliferarea absurdă a formelor mimetice”. Poeții recomandați de **B.**, cuprinși și în *Panorama poeziei universale contemporane* (1972), sunt caracterizați, după opinia eseistului, prin simplitate, monotonie, grai cotidian, vorbire poetică firească și spontană, lexic anodin și imediat, cuvântul nud, discursiv, descriptiv etc. Teoria din *Schiță de fenomenologie poetică* își dovedește valoarea și prin faptul că servește drept punct de plecare al unei importante reevaluări teoretice a modernității, întreprinsă de Gheorghe Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne*. Poezia tranzitivă, ca orientare opusă celei reflexive, preia aproape toate atributele valorizate de **B.**: cotidianul, banalul, biograficul, viața imediată comună, obiectivă, conversația, confidența, discursivitatea. Posibilitatea eseului de a exprima condiția umană, de a căuta ieșiri din pustiu prin conviețuirea cu lirismul și simpla confesiune e demonstrată și în neconvenționalele impresii de călătorie sau în analizele avizate, rafinate asupra operelor unor pictori. Călătoria, refuzată doar în ipostaza de act turistic, și mai ales transpunerea eseistică presupune căutarea de sine, omologarea acumulărilor livrești, hazardul revelator, desfătarea spirituală, precum și revolta morală împotriva societății contemporane percepute, atât în Est, cât și în Vest, drept un „laborator în care se experimentează o serie de forme de degradare a umanului”. Nu sunt ignorate dimensiunea ludică a călătoriilor ori călătoria-voluptate sau viciu și mai ales e subliniată valoarea ei de act compensator, ca apărare de ostilitatea istoriei și de nimicnicia propriei existențe: „În propria lui fantezie omul cel mai umil își poate adresa oricând o *Invitation au voyage* care să-i compenseze platonice mizeria și turpitudinea vieții”. În rețeta acestui jurnal de călătorie intră pasaje care țin mai degrabă de jurnalul intim, de jurnalul de creație, de eseul poetic, de filosofia culturii sau, pur și simplu, de istoria artei. În ansamblu, opera lui **B.** acoperă traseul literaturii române din perioada interbelică

până la granița optzecismului: debutând cu poeme suprarealiste, continuând cu rimări proletcultiste, redescoperind pastelul și, prin el, lirismul, recuperând marii scriitori interbelici și, în felul acesta, deschizând drumul neomodernismului pentru generația '60, scriitorul ajunge să desțelenească, în final, teritoriile literaturii experimentale sau ale antiliteraturii. Aproape incredibilul parcurs literar e ramificat generic și comunică substanțial cu toate zonele artisticului: poezia – de la banală versificație până la antipoeme, proza – de la simpla povestire până la romanul distopic și de la tipice note de călătorie până la rafinamentul estetic din *Remember*, eseul – de la ideologizantul *Colocviu critic* (1957) la situarea limbajului poetic într-un orizont ontologic în *Meridiane* (1969) și până la împlinirea fastuoasă, alături de traduceri, în impunătoarea *Panoramă a poeziei universale contemporane*, critica artelor plastice – în introducerile la albumele *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula* (1969), *Ion Țuculescu* (1972) și în *Botticelli. Divina comedie* (1977), dar și desenele sau acuarelele dedicate Veneției, ilustrațiile la *Cadavre în vid* sau la *Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, ca și la volumul *Poezii* de George Bacovia, în fine, „boala de ritm” – pasiunea pentru jazz, cunoscută doar apropiaților. Toate acestea dau seamă despre ritmurile și direcțiile culturii române, tulburate și deturnate de contextul istoric, dar și despre gradele sale de permeabilitate, în ciuda filtrelor impuse politic, la valorile universale.

Baconsky credea în superioritatea artei, poezia și eseistica lui puțin scorțoasă, cultă în chip excesiv, însă profundă și originală, apără întotdeauna imaginea creatorului solemn, estetizant, senioral, pierdut în cerul marilor modele. El însuși, ca om, trecea până de curând printre noi ca un prinț exilat, abstras și melancolic, de o melancolie puțin studiată, voievodală. Am avut sentimentul, citindu-l și observându-l de la distanță, că poetul își construise un stil al personalității și se identificase în cele din urmă, în viață și poezie, cu el. A.E. Baconsky rămâne prin modelul de a fi și de a scrie una din figurile cele mai originale ale literaturii postbelice.

Eugen Simion

SCRIERI: *Poezii*, București, 1950; *Copiii din Valea Arieșului*, București, 1951; *Să dăm poporului muncitor produse de bună calitate* (în colaborare cu I. Dragomirescu), București, 1951; *Constructorii vieții noi* (în colaborare), București, 1951; *Cântece de zi și noapte*, București, 1954; *Itinerar bulgar*, București, 1954; *Două poeme*, București, 1956; *Colocviu critic*, București, 1957; *Dincolo de iarnă*, București, 1957; *Fluxul memoriei*, București, 1957; *Călătorii în Europa și Asia*, București, 1960; *Versuri*, București, 1961; *Imn către zorii de zi*, București, 1962; *Poeți și poezie*, București, 1963; *Clujul și împrejurimile sale*, București, 1963; *Versuri*, pref. Mihail Petroveanu, București, 1964; *Fiul risipitor*, București, 1964; *Meridiane*, București, 1965; *Dumitru Ghiață*, București, 1966; *Echinoxul nebunilor*

și alte povestiri, București, 1967; *Remember*, vol. I: *Jurnal de călătorie*, vol. II: *Fals jurnal de călătorie*, București, 1968; ed. 2, I–II, București, 1977; *Cadavre în vid*, București, 1969; *Meridiane*, București, 1969; *Ion Țuculescu*, București, 1972; *Botticelli*, București, 1975; *Die Schwarze Kirche*, tr. Max Demeter Peyfuss, Berlin–Frankfurt am Main–Viena, 1976; *Botticelli. Divina Comedie*, București, 1977; *Corabia lui Sebastian*, București, 1978; *Fluxul memoriei*, îngr. și pref. Mircea Braga, București, 1987; *Itinerarii plastice*, îngr. Șerban Stati, pref. Petre Stoica, București, 1987; *Scrieri*, I–II, îngr. Pavel Țugui, introd. Mircea Martin, București, 1990; *L'Église Noire*, tr. Samuel Richard, pref. Al. Călinescu, București–Paris, 1997; *Opere*, I–II, introd. Eugen Simion, București, 2009.

Traduceri: *Poeți clasici coreeni*, București, 1960; Salvatore Quasimodo, *Versuri*, pref. Tudor Arghezi, București, 1961, *Poesie – Poezii*, ed. bilingvă, București, 1968; Artur Lundkvist, *Versuri*, București, 1963; *Mahabharata. Arderea zeilor*, pref. trad., București, 1964; Jorge Semprun, *Marea călătorie*, pref. trad., București, 1964; Carl Sandburg, *Versuri*, pref. trad., București, 1966; *Panorama poeziei universale contemporane*, introd. trad., București, 1972; *Odysseas Elytis, Iar ca sentiment un cristal*, îngr., pref. și postfață Iordan Chimet, Cluj-Napoca, 1980 (în colaborare).

Repere bibliografice: Ivașcu, *Confruntări*, I, 262–284; Felea, *Reflexii*, 57–66, 138–147; Regman, *Cronicari*, 19–28; Felea, *Poezie*, 20–26, 167–177; Grigurcu, *Teritoriu*, 123–137; Petroveanu, *Traietorii*, 193–207; Iorgulescu, *Rondul*, 44–55; Piru, *Poezia*, I, 360–370; Laurențiu, *Eseuri*, 24–29; Ciobanu, *Însemne*, I, 128–168; Simion, *Scriitori*, I (1978), 153–156, 634–638, III, 135–158; Doinaș, *Lectura*, 182–187; Iorgulescu, *Ceara*, 129–134; Pop, *Lecturi*, 57–62; Flămând, *Intimitatea*, 76–87; Sorescu, *Ușor cu pianul*, 59–67; Mircea Martin, *Poezia regăsită*, RL, 1989, 6; Grigurcu, *Eminescu–Labiș*, 408–433; Ierunca, *Subiect*, 88–93; Liviu Petrescu, *A. E. Baconsky – între mit și realitate*, RL, 1994, 40; Negoșescu, *Scriitori contemporani*, 27–32; Constantin, *Complicitatea*, 99–105; Simion, *Fragmente*, II, 46–49; *Dicț. analitic*, I, 95–98, 109–110, 231–232, II, 9–10, 83–84; Grigurcu, *Amurgul*, 15–17, 57–63; *Dicț. esențial*, 46–49; Manolescu, *Lista*, I, 85–88, II, 106–110; Popa, *Ist. lit.*, I, 920–927, *passim*; Bálasz Tibor, *Explorări în poezia lui A. E. Baconsky*, Oradea, 2002; Diana Câmpan, *Gâtul de lebedă. Utopiile răsturnate și confesiunile mascate ale lui A. E. Baconsky*, Cluj-Napoca, 2003; Ștefănescu, *Istoria*, 305–312; Crina Bud, *Rolurile și rolul lui A. E. Baconsky în cultura română*, Pitești, 2006; Magda Wächter, *A.E. Baconsky, scriitorul și măștile*, Cluj-Napoca, 2007; Manolescu, *Istoria*, 1002–1007.