

„LEPRA ÎMPIETRITĂ”: ÎNTRE PSALM DE PAUL CELAN ȘI PSALMUL LEPROSULUI AL LUI BENJAMIN FUNDOIANU

IRMA CARANNANTE

Poemul este singur. Este singur și mereu pe drum. Cine îl scrie îi este însoțitor.

Dar nu cumva poemul se află tocmai de aceea, deja aici, în plină întâlnire – în plină taină a întâlnirii? Poemul își dorește întâlnirea cu Altul, el are nevoie de acest Altul, îi este necesar față-n față cu el însuși. Îl caută, i se oferă. Fiecare obiect, fiecare ființă umană reprezintă pentru poemul ce se îndreaptă către Altul o figură a acestei alterități. Atenția pe care poemul încearcă s-o acorde tuturor celor întâlnite, simțul său mai ascuțit pentru detaliu, pentru contur, pentru structură, pentru culoare, dar și pentru „tresăriri” și „aluzii”, toate acestea nu sînt, cred, realizări ale unui ochi rivalizînd (sau progresînd concomitent) cu mașinile zi de zi tot mai perfecționate, ci constituie mai curînd concentrarea ce cumulează memoria tuturor datelor noastre. „Atenția” – permiteți-mi să citez aici din eseul lui Walter Benjamin despre Kafka o vorbă a lui Malebranche –, „atenția este rugăciunea naturală a sufletului”¹.

Peter Szondi consideră „lepra împietrită” o imagine istorică pietrificată, o figură a prezentului care, deși în economia globală a poemului *Stretto* constituie exemplificarea unei „cosmogonii atee”², reprezintă o

¹ P. Celan, *Meridianul și alte proze*, traducere din germană, postfață și note de A. Corbea, Est-Samuel Tastet Éditeur, Paris Bucarest Jerusalem, 2009, p. 62.

² M. Giannuzzi, *La cosmogonia atea di Engführung*, în *Paul Celan in Italia Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*. Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014), a cura di D. D'Eredità, C. Miglio e F. Zimarri, Sapienza Università Editrice, Roma 2015, pp. 243-257.

„negație a negației”, cum spune chiar Szondi, care a discutat cu Celan comentariul său la *Engführung*³. În realitate, expresia – care face referire la terminologia hegeliană și denotă o mediere între contrarii – este o trimitere clară a lui Paul Celan la manifestul programatic scris de Gherasim Luca și Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique*⁴, și indică, în cuvintele lui Szondi, condiția unei anumite umanități care a supraviețuit Auschwitzului și care, în pofida a toate, continuă să supraviețuiască⁵.

În acest sens, poemul *Engführung* poate fi înțeles atât ca o retratare poetică a compoziției *Todesfuge*, cât și ca un refuz al cunoscutului „verdict” dat de Adorno⁶, potrivit căruia „scrierea unei poezii după Auschwitz otrăvește însăși conștiința motivului care a făcut imposibilă scrierea poeziei astăzi”⁷. Foarte probabil, când a scris acest aforism lapidar Adorno nu cunoștea *Todesfuge* de Paul Celan, poem care în Germania s-a publicat abia în 1952. Cu toate acestea, poetul din Bucovina, după cum s-a demonstrat amplu, s-a simțit chemat în cauză de filosof, iar faptul l-a făcut să-și reînnoiască limbajul, începând cu siguranță din 1959, odată cu publicarea volumului *Sprachgitter*.

Însă după cum se știe debutul poetic al lui Celan a avut loc în România, la București, în mai 1947, când a publicat trei compoziții în germană în *Agora*, revistă bucureșteană internațională, și una în română, poemul *Tangoul Morții*, în revista marxistă *Contemporanul*. Pe atunci, Paul Celan orbita în jurul mișcării suprarealiste de la București, din care făceau parte Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Dolfi Trost și Virgil Teodorescu.

În perioada compunerii poemului celanian, problema centrală a suprarealismului din România era reinventarea iubirii, potrivit cuvântului de ordine al lui Rimbaud. Această reinventare constituia, concomi-

³ P. Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, tr. it. di A. Schiaffino, Gallio, Ferrara, 1990, pp. 65.

⁴ G. Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international, Surréalisme*, București 1945.

⁵ P. Szondi, *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 65-66.

⁶ Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 20.

⁷ T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, în *Id.*, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di vari, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

tent și indisolubil, un gest artistic, existențial și politic în sens revoluționar: între aceste sfere nu exista distincție. Pentru Celan, poezia avea sarcina de a face dreptate evenimentului, trebuia să restituie dimensiunea sensibilă a ce înseamnă o întâlnire, o revoluție, o răscoală contra sistemului ideologic dominant, care în epocă era în principal de factură fascistă.

De la bun început, poezia lui Celan se înfățișează ca marea reflecție asupra evenimentului ca atare. Legătura poeziei sale cu iubirea e foarte profundă, deoarece aceasta din urmă constituie momentul în care evenimentul își face cu adevărat apariția în existență. Reflecția celaniană asupra iubirii mai este și reflecția împotriva oricărei orânduiri constituite, împotriva puterii normatoare stabilite de o lege obscenă ca aceea nazistă și xenofobă, susținută în România de fanatismul religios de sorginte fundamentalistă. Așadar terenul din care își alimentau neo-supra-realiștii români voința de a înfăptui o revoluție poetică (dar și politică) nu era doar limba, ci în primul rând existența. Din această perspectivă, poeții suprarealiști de la București, evident de stânga și în majoritate de origine evreiască, se arătasera deosebit de interesați de iubire și sexualitate înțelese ca principiul, baza posibilă de pornire spre realizarea unei revoluții existențiale.

Proiectul revoluționar al lui Celan era să facă astfel încât poezia să recupereze – după perversitatea limbajului operată de totalitarismul nazifascist – posibilitatea de a crea noi condiții de existență pentru om, adică de a reconstrui un cămin unde să poată locui din nou laolaltă, într-o lume pe care oroarea istoriei, după *Shoah*, o pustiise și o golise cu totul.

În acea perioadă, pentru Celan miza era libertatea, libertatea surprinsă în esența sa, în absența totală a ocrotirii, în conștiința singularității și excepționalității devastatoare a genocidului evreiesc. Semnele libertății și istoricității în poezia lui Celan sunt nucleele esenței umane. Esența răului este, în schimb, refuzul total al alterității, tentativa de abolire a Celuilalt. În consonanță cu gândirea critică a lui Walter Benjamin, pentru Celan răul constă în siluirea îngrozitoare a limbii, adică în faptul că, din orizont și dimensiune a raportului cu Celălalt, a fost transformată în negarea lor. Iată de ce, la București, Celan și-a impus sarcina traducerii ca încercare extremă de a restabili, prin „contra-cuvânt” („Ge-

genwort”), diferența ce constituie modelul limbii și numirii, pentru a salvagarda, după catastrofă, însăși relația care se stabilește intersubiectiv între creaturi și creație, practic pentru a salvagarda ființa lingvistică a omului⁸.

De fapt, *Tangoul Morții* reprezintă moștenirea lăsată de Paul Celan limbii române în acea perioadă din viața lui pe care a numit-o „cette belle saison des calembours”. În gestul traducerii împreună cu prietenul Petre Solomon, Celan a voit să împărtășească, în limba locului care-i găzduise primele poezii, un strop din taina sa, taina cuvântului și evenimentului, atât de greu de dezvăluit. Ar fi deci vorba, cum scrie Dan Octavian Căpraga, de o traducere la care autorul a colaborat activ, nu doar furnizând lămuriri și explicații în legătură cu semnificațiile textului ci și, cum pare să reiasă, sugerând traduceri românești pentru cuvinte și expresii germane neînțelese pe deplin de traducător. Situația e într-o câtva bizară: am avea de a face, pe de o parte, cu un traducător, Petre Solomon, care nu stăpânește perfect germana, adică limba sursă; pe de alta, cu un autor bilingv care s-a pus deja la încercare, cu rezultate excelente, în compunerea de versuri românești și a tradus, cu succes, Cehov și Lermontov din rusă în română. Așadar *Tangoul Morții* ar reprezenta o auto-traducere propriu-zisă, adică un text în bună măsură auctorial pregătit de Celan cu complicitatea și colaborarea lui Petru Solomon, al cărui aport e totuși greu de definit în ce privește substanța și întinderea sa⁹.

Să ne oprim un moment și asupra raportului dintre Gherasim Luca și Paul Celan. Prietenia lor se născuse la București prin 1946 și s-a menținut nealterată la Paris unde, începând din 1952, cei doi exilați s-au regăsit și au continuat să se frecventeze până la moartea poetului bucovinean. Ca dovadă a acestei prietenii, soția lui Celan, Gisèle Celan-Lestrange, împreună cu alți artiști, ca Augustin Fernandez, Enrique Zanzotto, Jacques Hérold, au realizat gravurile care au ilustrat volumul lui Gherasim Luca, *Sept slogans ontophoniques* (Brunidor, Paris, 1963), anul

⁸ Cfr. G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016.

⁹ Cfr. D. O. Căpraga, *Esilio, eteroglossia, autotraduzione: appunti su Paul Celan*, în *Tristia. Scritture dall'esilio*, a cura di A. M. Babbi e C. Concina, Edizioni Fiorini, Verona 2013, pp. 217-237.

când a apărut, toamna, și *Die Niemandrose*. Despre această culegere de poezii a lui Celan Barbara Wiedermann scrie:

Fundalul politic care a marcat caracterul deosebit al acestui volum este renașterea agresivă a ideologiei naziste în Germania și în afara ei la sfârșitul anului 1959. Pe seama acestui context Celan pune pe bună dreptate și marele succes pe care reproșurile de plagiat ale lui Claire Goll l-au avut în presa din Germania de Vest, calomniile atin-gând apogeul în perioada de redactare a volumului. Fiind pusă la îndoială autenticitatea poeziilor sale, inclusiv a poemului *Tangoul morții*, Celan, care își știa opera ancorată în propria viață, a simțit că-și pierde pământul de sub picioare¹⁰.

În acest context, Celan exprimă exigența adoptării canonului „ne-gației”, adică necesitatea de a asuma o poziție dialectică negativă per-manentă, o „negație a negației”. Iar pentru a ieși din impasul stagnant pe care-l trăia în perioada respectivă, Celan găsește cu cale să mizeze, tot din punct de vedere dialectic și în conformitate cu magisteriul lui Gherasim Luca, pe „dorința de a dori”, astfel încât unele versuri să poată trăi din „lumina proprie”, să sintetizeze în substanța lor infinite-le fațete de sens și muzicalitate ale poeziei căreia îi aparțin. Cu un sin-gur vers, poetul e capabil să evoce atât timpul care-i aparține, cât și cel care n-a venit încă, atât devenirea, cât și imposibilul. E cazul unui vers din poezia lui Paul Celan intitulată *Psalm*, cuprinsă în culegerea *Die Niemandrose* din 1963:

Gelobt seist du, Niemand

Versul pare să conțină rugăciunea adresată Dumnezeuului creator, dar în același timp pare că vrea să indice o inversare dureroasă a ace-leiași rugăciuni într-un soi de anulare a ei. Ruga se îndreaptă, de fapt, spre altcineva, sau mai degrabă spre negația sa și spre negația abso-lută a oricărei prezențe, bine exprimată de pronumele nedefinit, *Ni-meni*.

¹⁰ B. Wiedermann, *Zăbrele ale limbii și Roza Nimănui*, în P. Celan, *Zăbrele ale limbii. Roza Nimănui*, traducere din germană de N. Iuga, postfață de B. Wiedermann, EST-Samuel Tas-tet Editeur, București 2009, pp. 273-274.

Iată textul lui Celan, care a avut parte de un număr impresionant de exegeze critice aprofundate¹¹:

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
von Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

PSALM // Nimeni nu ne mai frământă din țărână și lut, / nimeni nu
ne pomenește praful, / nimeni. // Fii slăvit Nimeni. / De dragul tău
vrem / să-nflorim. / De-a curmezișul / Tău. // Un nimic / am fost, sîn-
tem, vom / rămîne înflorind: / a nimicului -, / roza Nimănu. // Cu
stilul / ca sufletul pur, / cu filet de stamină ca cerul sec, / corola-
nroșită / de purpur cuvînt, ce l-am cîntat / deasupra, o deasupra /
spinului¹².

¹¹ E cu neputință să indic, în spațiul redus al unei note diferitele comentarii propuse la *Psalm*, atât în sfera filosofică, cât și critico-filologică propriu-zisă. Trimit, așadar, în ce privește dezbaterile italiene, la F. Camera, *Paul Celan. Poesia e religione*, Il Melangolo, Genova 2003, și M. Ajazzi Mancini, *A nord del futuro*, cit.

¹² P. Celan, *Zăbrele ale limbii. Roza Nimănu*, cit., pp. 142-143.

În „Niemand”, cu care începe poezia, se cuprinde, ca în *Psalmul leproșului* de Fondane, o absență nemărginită, un gol de neacoperit. Însă acest „Nimeni” prinde totuși o formă, ridicându-se din condiția sa de nimic absolut și devenind destinatarul invocării. Aici nu e vorba de o simplă substituție a lui Dumnezeu cu Nimeni, ci de o reprezentare ce despoaie de sens actul creației din *Geneză*. Chiar dacă materia nu se schimbă, țărâna, lutul, praful, suflul sunt prezente: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm / niemand bespricht unsern Staub”. Subiectul e cel care se schimbă, el devine contrariul său, ori pur și simplu asta e numele lui: „Nimeni”, referință probabilă la poemul lui Fondane de inspirație homerică *Ulyse*.

În general critica socotește că versurile lui Celan fac aluzie la o teologie apofatică, potrivit căreia Dumnezeu e absolut incognoscibil cu ajutorul rațiunii și intelectului, deoarece transcende orice activitate cognitivă omenească. Tocmai pornind de la această imposibilitate, poetul, simțindu-și carența, privează divinul de însăși prezența și omnipotența sa. De aici parodia lui nemiloasă la *Cartea Creației*, care se bazează pe două principii: pe de o parte, ștergerea divinului își are fundamentul în *nimificarea* săvârșită în lagărele de exterminare, unde „înecații”, cum îi definește Celan într-un poem românesc în proză, își pierd complet dimensiunea existenței, întrucât sunt privați până și de supraviețuirea în memoria celor vii, iar pe de alta, negația lui Dumnezeu face aluzie la lipsa de sens pe care a produs-o și a reprezentat-o în mod tragic Holocaustul în secolul XX.

Ca un suflu de viață par să vină versurile unde figurează verbul „a înflori”. În ele persistă, cu siguranță, o adeziune la nimic, dar care ia formele unei roze. Chiar dacă e o *roză a nimănui*, vitalitatea ei stă în aceea că există pe un fundal vid de sens. Această roză, cum declară unanim critica, e poezia, e floarea sa, care nu suprimă nimicul ce îi dă substanța, nu șterge tragicul ce rezidă în versurile sale.

Și Gisèle Vanhese susține că Biblia a exercitat negreșit o influență preponderentă asupra lui Paul Celan, prin temele, imaginile și simbolurile sale, cum se poate constata în culegerea *Die Niemandrose*. În speță, cercetătoarea consideră că *Psalmul* celanian se inserează perfect în linia poeziei Psalmilor în România, unde acest gen literar are o lungă tradiție, psalmii fiind cele dintâi texte care au întemeiat literatura română.

De altfel, cum afirmă Vanhese, prima manifestare poetică însemnată în lumea literară românească a fost traducerea psalmilor biblici, realizată de mitropolitul Dosoftei în 1673¹³. Această tradiție va ajunge până în epoca modernă datorită intervenției unor scriitori importanți, Benjamin Fundoianu, de pildă, autor al *Priveștiștilor*¹⁴, operă ce se distanțează voit de simbolism, propunând o poetică a rupturii. Majoritatea psalmilor săi au rămas inediți și datează din perioada 1916-1918. Dintre ei amintim: *Psalmul Sulamitei*, *Psalmul inedit al lui David*, *Psalmul leprosului*, considerat capodopera lui, și *Psalmul lui Adam*, din 1930, ultimul lui text apărut în română. Moștenitor al unei tradiții religioase milenare, Fundoianu concepe psalmul ca rugăciune și jubilară dinaintea unui creator manifestat în frumusețea creației și mai cu seamă în sacralitatea vieții omenеști, atât din punctul de vedere al măreției, cât și al finitudinii ei¹⁵.

În acești psalmi, lauda nu e lipsită de ironie, ba chiar de blasfemie. Ei încheie cumva o tradiție în care retragerea sau moartea lui Dumnezeu nu erau denunțate deocamdată și în care temeliile înseși ale rugăciunii nu se clătinau încă. Arghezi a deschis cel dintâi acest drum nou în literatura românească, prin psalmii săi unde tăcerea divinității reprezintă o constantă¹⁶, și tot cu el psalmul poetic ajunge la apogeu în România în 1927, când își publică prima culegere, *Cuvinte potrivite*, ce cuprinde numeroși psalmi în versuri.

Petre Solomon atestă că tânărul Celan cunoștea bine opera lui Arghezi. Își amintește pasiunea lor literară comună pentru autorul *Cuvintelor potrivite*. În plus, titlul carnetelului în care își aduna Celan calamburile și jocurile de cuvinte în perioada cât s-a aflat la București, *Cărticica de seară a lui Paul Celan*¹⁷, trimite vădit la *Cărticica de seară*¹⁸, publicată de Arghezi în 1935.

De asemenea, Celan a tradus în germană două poeme argheziene cu fundal religios: *Între două nopți*, din *Cuvinte potrivite*, și *Transfigurare*,

¹³ G. Vanhese, *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 127.

¹⁴ Cfr. Benjamin Fundoianu, *Priveștiști. Poeme 1917-1923*, în *Opere I, Poezia Antumă*, ediție critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, Editura Art, București 2011, pp. 101-187.

¹⁵ G. Vanhese, *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 128.

¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷ Cfr. P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit.

¹⁸ T. Arghezi, *Cărticica de seară*, Cultura națională, București 1935.

conținut în *Versuri de seară*. După plecarea de la București și sosirea la Paris, plănuia o traducere antologică a operei lui Arghezi. La rândul lui, pe durata șederii în Elveția, Arghezi o trimisese pe fiica lui la Paris „pentru a discuta cu Celan despre modalitățile și perspectivele unei ediții reprezentative în limba germană”¹⁹. Psalmii reprezintă forma predilectă în care acești autori români și-au exprimat tensiunea spre divin, conceput ca *întru totul Altul*. Psalmii lor nu se prezintă ca un dialog cu Dumnezeu, ci ca o explorare a misterului ce-l învăluie; pe câtă vreme voința omenească pune acestei obscurități întrebări despre necunoscut, poetul strigă împotriva tăcerii divinității.

Pe lângă Arghezi, dintre influențele literare ce par să se facă simțite în *Psalm*, nu pot să nu-l amintesc pe Alexandru A. Philippide, care a jucat un rol foarte însemnat în viața lui Celan la București. Scriitor și traducător, considerat geniu tutelar al editurii Cartea Rusă, Alexandru Philippide nu era doar un mare poet, ci și un susținător convins al democrației. În cartea lui, Solomon și-l amintește ca pe un om foarte deschis și înțelept, înzestrat cu o anumită clasă și mânat de o pasiune profundă pentru cultură²⁰. Potrivit mărturiei lui Solomon, Celan nutrea o admirație profundă pentru el și multă vreme i-a zis „maestru”²¹. Simpatia între cei doi era reciprocă, își aduce aminte Solomon, și se baza pe afinități profunde, atât de natură literară, cât și existențială. În această lumină, ne-am putea gândi la o relație între *Psalm* al lui Celan și compoziția lui Philippide intitulată *Cântecul Nimănui*, care face parte din ciclul *În preajma veșniciei*. Iată poemul lui Philippide:

CÂNTECUL NIMĂNUI

Deo ignoto!

Revolta-i stearpă, visul e schilod!

De vorbă vreau să stau acum cu tine,
Tu, care-ai plămădit pe om din glod!

Mi-am aruncat nădejtile în mine,

¹⁹ P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ *Ibidem*.

Credința să mi-o prind ca-ntr-un năvod;
Dar n-am găsit decât străvechi suspine.

Am răs atunci de visul meu nerod,
Și-nspăimântat m-am ridicat din mine.

Tu, care-ai plămădit pe om din humă,
Spre tine-acum nădejdea mea se-ndrumă.
Adânc și mult te-am căutat: nu te-am găsit.
Belșug de vis în mine port - și-s obosit.

Prăpăstii largi în mine au deschis
Mormânt adânc belșugului de vis.

Mormântul tău în mine s-a deschis!

Mi-e sufletul o năruire de statui.
Le-aud cum cad, fărâcă cu fărâcă.
Vecii de vis în mine se dărâcă,
Făclii aprinse-n templul Nimănui!

Sătul de-avântul van, de visul mic,
Îmi voi ciopli statuie din Nimic,
Gândind la cei ce inima în două
Și-au frânt-o și ne-au dat din ea și nouă,
- La cei cu zâmbet bun de mucenic,
Ce-au plămădit din soare pâinea nouă.

Mormânt adânc belșugului de vis,
Prăpăstii largi în mine s-au deschis.
Făclii aprinse-n templul Nimănui,
Le-aud cum cad, fărâcă cu fărâcă.

Mi-e sufletul o năruire de statui²².

Gisele Vanhese susține pe bună dreptate că există un paralelism uluitor între *Psalmul* lui Celan și *Cântecul Nimănui* de Philippide. În particular sintagma *Nimeni* se revelează, în ambele compoziții, a fi

²² A. Philippide, *Poezii*. Proză, Postfață și bibliografie de A. Roman, Minerva, București 1984, pp. 34-35.

Dumnezeul absent, cel căruia i se oferit cântul, în Philippide, și roza în Celan²³.

Mai mult, între *Cântecul Nimănui* și *Psalm* putem constata afinități bazate pe elemente derivate din izvoare biblice comune, reelaborate și readaptate de autori pe baza propriei percepții și experiențe a iudaismului. În poezia celaniană iese la suprafață un element apocaliptic, prezent și în textul lui Philippide, dacă excludem ironia. Cele două texte fac aluzie la crearea omului în Geneză. Ambele fac variațiuni pe aceeași temă biblică și au în comun decizia de a-l numi pe destinatarul „rugăciunii” lor, „Nimeni”²⁴. Prin faptul că îl numesc, îi afirmă și simultan îi neagă prezența, făcând interlocutorul posibil și în același timp imposibil.

Philippide, care avea deja o operă recunoscută și apreciată de critica literară, îl trata pe tânărul Celan ca pe un egal, văzând în el un poet de talent²⁵. Solomon susține că unul din motivele pentru care s-a apropiat Philippide de tânărul redactor din Cernăuți era faptul că în tinerețe studiasă la Berlin filosofie și economie politică și vorbea perfect limba germană²⁶. Un alt element de contact era prietenia care-l legase în tinerețe pe Philippide de poetul evreu Benjamin Fundoianu²⁷, un interlocutor poetic privilegiat pentru Paul Celan, cum atestă primele sale poeme scrise în românește²⁸.

Cum ziceam, și Fundoianu scrisese un „Psalm” în care, pe linie cu poemele lui Philippide și Celan, eul poetic se adresează pe ton obraznic și blasfemator unui Dumnezeu ipotetic ce pare nepăsător la suferințele lui. E vorba de *Psalmul leproșului*, publicat prima oară în revista *Lumea evree* în 1920 și reluat integral în 1937 în revista *Adam*.

Citez din *Psalmul leproșului* câteva strofe care, în opinia mea, consună îndeaproape cu *Psalmul* lui Celan și enigmaticul „versteinerten Aus-satz” („lepra împietrită”) ce apare spre sfârșitul poemului *Engführung*:

²³ G. Vanhese, *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*, cit., p. 138.

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 44.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. G. Rotiroti, *Benjamin Fondane și Paul Celan: între foc și cenușă, o călătorie spre centrul cuvântului*, în „Annali”. Sezione Romanza, LVIII, 2, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Napoli 2016, pp. 247-262.

[...]

Căci trupul meu se crapă de buboaie –
și din obraji
vinete coji au curs vânăț puroaie;
și ochiul meu e de privire scurs –
și mâna mea se razimă în bătă.
Sunt o mocirlă-n care cântă broaște
și-s raci de lut și lipitori murdare,
pucioasă e de secetă și soare.
Și sufletul meu, broască, de urât
orăcăie, o, Doamne, către tine.

O, dac-ai fi și tu ca mine, Doamne!
O, dac-ai fi și tu lepros ca mine
și de-ai avea și tu buboaie multe
și ochii scurși de lacrima luminei...
O, dac-ai plânge, când se surpă seara –
când vitele se-ntorc din scăldătoare,
când oamenii vin câte doi din câmp –
când plânsul tău nu-i nimene să-l stângă...
O, de-ai porni și tu pe drum, bicisnic...

Câinii cei ciolănoși te-ar strânge-n garduri –
drumeții, din șosea, te-ar ocoli –
nu te-ar primi, la rugă, sinagoga.
Fecioare, la fântâni, cu șolduri dure,
de greață ar scuipa în sânii albi,
și pruncii care au vorbit în rugă:
"Fii proslăvit, o, Doamne, ce-ai creat
pământul și făpturile dintr-însul",
ar sta să-ți scuipe-n fața de văzduh,
și te-ar goni cu blesteme și pietre.
Da, Doamne, dac-ai fi lepros ca mine,
ai fi gonit cu pietre.
Au ce-am făcut eu, Doamne, că mă bântui
cu bube, ca pe broaștele cu râie –
cu ce-am păcătuț –
ca să mă rupă-n incisivi dulăii,
ca să nu fiu primit în sinagogă,
ca pân' și pruncii tăi să-mi zvârle pietre,
și ca fecioarele cu șolduri dure,
șperios, să-ntoarcă-obrazul de la mine.

[...]

Știu bine, Doamne,
că tu ești teafăr, fiindcă-s eu lepros –
că am ieșit egal din neființă –
că prosternarea mea îți dă mărire,
că neștiința mea îți dă știință,
că slăbiciunea mea îți dă putere,
că murdăria mea îți dă lumină.

[...]

Și, dacă vrei, atunci ascultă-mi voia,
lasă făptura mea necurățată –
și dăruiește-mi moartea pământească,
așa precum e hotărârea ta.
Și atunci, când mă voi desface-n noapte,
prieten bun cu viermii cafenii,
grâu, pentru încolțirea care vine,
când voi muri și eu ca și ceilalți –
când n-am să-ți mai mânjesc pământul, Doamne,
n-am să-ți mânjesc curata buruiiană,
n-am să-ți mânjesc din lucrurile toate –
făcute-n șase zile de Scriptură –
Atunci când voi veni la tine, Doamne,
și când puroiul o să-mi fie sevă,
o, pentru vina de-a fi fost lepros –
Tu, Doamne, dacă vrei să-mi faci dreptate –
pe toți acei ce-mi asvârliră ură –
(ura celor puternici pentru slab) –
o, nu-i trimite-n flăcările roșii –
o, nu-i supune dureros la cazne,
ci cheamă laolaltă toți bărbații
(acei din câmpuri și din sinagogi),
drumeții care-mi ocoliră drumul,
copiii care m-au bătut cu pietre,
dulăii care-au vrut să-mi rupă trupul –
și lasă-i, Doamne, ca să mai învie,
să mai trăiască înc-o dată-n lume;
și ca să știe ce e fericirea –
îi fă pe toți leproși.

Da, ca să știe ce e fericirea,
îi fă pe toți, o, Doamne, fă-i leproși.

Să meargă-alături, câini, bărbați, bătrâne
și toți copiii zvârlitori de pietre –

Dar iartă pe fecioarele cu șoldul
de lapte alb - și țâțele de lapte,
căci ele n-au vrut nici un rău să-mi facă,
că ele, Doamne, nu știau ce fac,
și chiar dacă-mi fugeau sperios din cale,
eu mă opream din drum –
și în genunchi, pe urma din pământ,
le sărutam picioarele desculțe²⁹.

În aceste versuri Fundoianu pare că vrea să propună din nou tema teodiceei lui Iov, în care răsună străvechea întrebare biblică despre sensul suferinței celui drept și justificarea răului în lume, într-un fel de implorare. O întrebare în care poezia se îmbină cu rugăciunea. „Tu-ul” prezent de mai multe ori în versurile poemului rămâne tăcut și are nevoie de ceva care să-l traducă în cuvânt, să-i dea o formă, pe scurt, are nevoie de ceva capabil, cum spune Celan, să-i acorde interlocutorului un fel de „atenție a sufletului”. *Psalmul leprosului* se manifestă doar în aparență ca parodie blasfematoare a unui psalm religios; în realitate, el pune în lumină dimensiunea neștiută ce alcătuiește cuvântul Celuilalt, a cărui manifestare poate surveni doar în „neființa” sa, pornind de la căile nesfârșite ale tăcerii, mărturiei și atenției³⁰, exact ca în *Psalmul celianian*.

Din punctul de vedere al lui Fundoianu, suferința îndurată de lepros din cauza bolii sale reprezintă și o denunțare dură a antisemitismului care, pe vremea când scria autorul aceste versuri, era foarte răspândit în România. De altfel încă din Europa medievală, după cum a demonstrat amănunțit Carlo Ginzburg în faimoasa lui carte *Istorie nocturnă*, se răspândise convingerea că existau grupuri marginale ce urzeau o conjurație împotriva lumii creștine, iar dacă în secolul al XIII-lea vrăjmașii creștinismului fuseseră ereticii catari, în secolul al XIV-lea de-

²⁹ B. Fundoianu, *Psalmul leprosului*, în Benjamin Fundoianu, *Din periodice*, în *Opere I*, cit., pp. 217-221.

³⁰ Cfr. G. Rotiroti, „*Il Salmo del lebbroso*” di Benjamin Fondane, tr. it. di I. Carannante, n. 4, aprilie 2013, în http://www.orizzonticulturali.it/it_poesia_Benjamin-Fondane.html

osebit de primejdioși erau vrăjitoarele, evreii și leproșii. Traectoria seculară a obsesiei unui complot contra societății, de care încetul cu încetul sunt acuzate diverse grupuri (de exemplu evreii, musulmanii sau leproșii) iese la lumină din extraordinara lucrare a lui Ginzburg, care se sprijină pe o extraordinară muncă de documentare axată pe studierea punctuală a documentelor ce atestă diverse aspecte, îndeosebi judiciare, ale persecutării anumitor minorități sociale în Europa.

Din acest punct de vedere, legătura dintre evrei și leproși era antică, fapt pe care Fundoianu îl cunoștea prea bine, dat fiind că familia lui provenea dintr-o comunitate hasidică din Europa Centrală. Citim în *Istorie nocturnă* că, încă din primul secol după Cristos, istoricul evreu Iosephus Flavius polemiza, în scrierea lui apologetică *Contra lui Apion*, cu egipteanul Manethon, care susținuse că printre strămoșii evreilor se număra și un grup de leproși izgoniți din Egipt³¹. În povestirea pierdută a acestui Manethon, aparent încâlcită și contradictorie, converseseră fără îndoială tradiții antievreiești, poate de proveniență egipteană. Răspândirea scrierii *Contra lui Apion* în perioada medievală a făcut să circule în Occident această legendă ofensatoare, alături de altele combătute de Iosephus (închinarea la măgar, omorul ritual), hărăzite să devină o componentă relativ durabilă a propagandei antievreiești³². Neîndoielnic această tradiție a exercitat o influență considerabilă asupra culturii docte. Însă în secolele al XIII-lea și al XIV-lea oamenii de rând făcuseră din evrei și leproși două grupuri surghiunite la marginile societății. Conciliul de la Lateran din 1215 le-a prescris evreilor să poarte pe haine un petic rotund, de obicei galben, roșu sau verde. Și leproșii trebuiau să îmbrace straie aparte: o pelerină cenușie sau (mai rar) neagră, bască și glugă stacojii, uneori toaca de lemn³³. Aceste semne de recunoaștere fuseseră extinse și la *cagots*, sau „leproși albi”, pe care numai lipsa lobilor urechilor și respirația urât mirositoare îi distingea, în conștiința comună, de indivizii sănătoși: conciliul de la Nogaret (1290) a decretat să poarte un însemn distinctiv roșu pe piept sau pe umăr³⁴. Impunerea de

³¹ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1998, p. 10.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibidem*.

însemne evreilor și leproșilor care să-i facă imediat identificabili, hotărâtă de conciliul de la Marciac (1330), arată că ambele grupuri erau lovite de un stigmat comun. „Ferește-te de prietenia nebunului, evreului sau leprosului”, spunea o inscripție pe poarta cimitirului parizian Sfinții Inocenți³⁵. Stigmatul cusut pe haine exprima o străinătate profundă, înainte de toate fizică. Leproșii „put”; evreii sunt împruți. Leproșii răspândesc molipsirea; evreii contaminatează alimentele³⁶. Și totuși repulsia pe care o inspirau ambele grupuri, și care-i făcea pe ceilalți să-i țină la distanță, se altoia pe o atitudine mai complexă și contradictorie. Tendința spre marginalizare afecta tocmai aceste grupuri deoarece condiția lor era ambiguă, liminară³⁷. Leproșii stârnesc groaza pentru că boala, înțeleasă ca semn carnal al păcatului, le desfigurează trăsăturile, aproape dezintegrându-le aspectul omenesc: însă iubirea pe care le-au arătat-o Francisc de Assisi ori Ludovic al IX-lea e prezentată ca mărturie sublimă de sfințenie³⁸. Evreii sunt poporul deicid, dar căruia Dumnezeu a voit să i se reveleze; cartea lor sacră e unită indisolubil cu cea a creștinilor. Toate aceste elemente îi plasau pe leproși și evrei într-o zonă situată înăuntrul și totodată în afara societății creștine. Însă între sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea marginalitatea s-a transformat în segregare. Încetul cu încetul, în toată Europa au apărut ghetourile, într-un prim moment dorite de înseși comunitățile evreiești, pentru a se apăra de incursiunile ostile³⁹. Iar în 1321, cu un paralelism impresionant, au fost izolați și leproșii.

Fundoianu, așadar, se slujește de figura leprosului pentru a striga, în poezia lui, amenințarea iminentă a unei noi persecuții în Europa. Neputându-și povesti explicit groaza, poetul se folosește de o referință învăluită pentru a face apel la memoria cititorului, ca să-și amintească de ghetouri, de segregările și de rugurile care în Evul Mediu năpăstuiseră comunități întregi de nevinovați. Psalmul lui Fundoianu se vrea deci un avertisment înainte de petrecerea ireparabilului. Cu toate acestea, Istoria își urmează cursul, iar persecuțiile evreilor au continuat, culminând,

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

după cum se știe, cu genocidul în masă al evreilor. Fondane însuși a fost arestat, în martie 1944, de poliție la Vichy și, în ciuda faptului că prietenii lui izbutiseră să-i obțină eliberarea, el n-a voit s-o părăsească pe sora lui, Lina. În consecință, a fost deportat mai întâi în lagărul de concentrare de la Drancy, iar apoi la Auschwitz, unde a murit în același an în camerele de gazare.

Legătura profundă care-i unește pe Fundoianu și Celan provine deci dintr-o experiență comună a ororii și segregării. Și Norman Manea, în cartea sa *Laptele negru*⁴⁰, a pus în lumină numeroase puncte de contact între cei doi poeți, închipuind o întâlnire suprarreală între cei doi, „în focul și apele catastrofei”, unde un spațiu exclusiv îi e rezervat destinatarului Suprem, mai precis Dumnezeu, care reprezintă divinitatea nerepresentabilă, nesupusă personificării, dar totuși existentă. „Prezența” lui Dumnezeu, scrie Manea, rezidă în *Eul și Tu-ul* buberian, în alteritatea relațiilor. În această dimensiune încredințată cuvântului supraviețuiește scriitorul Auschwitzului, eveniment care i-a răpit lui Dumnezeu atotputernicia și i-a pus în discuție însăși existența⁴¹. Cum se vede, poezia lui Celan e o urzeală foarte deasă și bogată în trimiteri, un drum cu diverse opriri cu mii de rezonanțe, alcătuit din dialoguri profunde cu poeții traduși, cu marea poezie, nu doar germană, cu personajele unei epoci ce a răpit frumuseții lumina.

Din acest punct de vedere, imaginea istorică a „leprei împietrite” („versteinerten Aussatz”) dinspre sfârșitul poemului *Engführung* se leagă evident de *Psalmul leproșului* al lui Benjamin Fundoianu. La Fondane, poezia pornită în căutarea Dumnezeului absent transformă cererea în laudă, în lamentație și ceartă cu „tu-ul” necunoscut și distant, până capătă formele unei anti-rugăciuni prin care eul se revoltă din cauza îndepărtării de neînțeles, recurgând la imprecăție și ocară. Același parcurs se găsește în culegerea *Die Niemandrose*, unde „tu-ul” asumă trăsăturile celui „cu totul Altul”, pe fondul misterios al divinului. În acest sens, *Psalmul* lui Celan e exemplar, întrucât reconectează prezența for-

⁴⁰ Cfr. N. Manea, *Laptele negru*, Polirom, Iași 2014.

⁴¹ Cfr. asupra acestui aspect particular, I. Carannante, *Il colloquio poetico tra Paul Celan e Benjamin Fondane a partire da Norman Manea*, în *La poésie comme entretien. La poesia come colloquio*, cit.

mei psalmodice la Fundoianu nu doar în forma anti-rugăciunii, ci și, într-un anumit sens, în forma și în tonul actului poetic, de îndată ce conținuturile au pierit după evenimentul dezastruos al Auschwitzului.

Dacă la Fondane eul se adresa încă Domnului, cu Celan invocația se îndreaptă spre „Nimeni”, indicat de pronumele impersonal „Niemand”. La fel ca în *Psalmul leprosului* al lui Benjamin Fundoianu, intenția e parodică și totodată critică; avem impresia că atât Celan, cât și Fondane întrebuințează forma literară a psalmului biblic pentru a construi un „anti-psalm” cu tonuri ireverențioase și conținuturi blasfematoare. În realitate, cum subliniază Francesco Camera, la o lectură mai aprofundată *Psalm*, ce reia o formă precisă de rugăciune din tradiția religioasă veterotestamentară, dezvăluie o structură stratificată și complexă: ea deplânge îndepărtarea divinului și ajunge să se transforme în cânt de laudă a celui care e Altul la modul absolut⁴².

Mai mult, la Celan, utilizarea persoanei întâi plural înlocuiește persoana întâi singular din *Psalmul leprosului*, iar asta înseamnă că eul nu vorbește individual, ca la Fundoianu, ci că reprezintă un glas colectiv și comunitar, conform unei scheme tipice rugilor din psaltire. De fapt, în *Psalm* se poate observa că imediat după, în strofa a doua, lauda ia locul lamentației, iar pronumele nedefinit e personalizat și apostrofat cu „tu”. Între cei doi termeni, între „tu” și „noi”, se stabilește un raport ce prefigurează o întâlnire sub semnul „înfloririi”. „Niemand” abandonează trăsăturile nedefinite sau vagi ale pronumelui, găsindu-și personificarea în spațiul misterios al Nimicului, care la Fondane corespunde exact „neființei” („că am ieșit egal din neființă”). Mai mult, Nimicul („Ein Nichts”) lui Celan nu se profilează ca un *nihil negativum* care anulează tot ce îi iese în cale într-un vârtej distrugător, ci e o forță numinoasă care veghează, ca în poeziile românești ale lui Fundoianu, originea creației⁴³. Din acest punct de vedere, nimicul lui Celan și „neființa” nu pot fi circumscrise sau dominate conceptual, pentru că ambele sunt antrenate în procesul „negației negației” care reprezintă, de fapt, motorul secret sau forța dinamică și misterioasă a celor două poeme.

⁴² F. Camera, *Paul Celan. Poesia e religione*, cit., pp. 57-58.

⁴³ G. Rotiroți, *Poesia e visione in Benjamin Fondane*, în B. Fondane Fundoianu, *Vedute*, tr. it. de I. Carannante, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2014, pp. 115-129.

Sau, spus cu alte cuvinte, atât la Celan, cât și la Fundoianu, elementele mistice ale hasidismului se împletesc cu tematicile tipice profetismului iudaic, iar tensiunea între proximitate și depărtare, între prezență și absență survine în cifra manifestării și ascunderii originii impenetrabile a numelui și a tuturor numelor unde înmugurirea nimicului are posibilitatea de a-l restabili pe „Niemand” în atotputernicia sa creatoare cu „Niemandrose”: roza nimicului, roza nimănu.