

MIRCEA A. DIACONU

**BIBLIOTECA ROMÂNĂ
DE
POEZIE POSTBELICĂ**

MIRCEA A. DIACONU

**BIBLIOTECA ROMÂNĂ
DE
POEZIE POSTBELICĂ**

EXPERIENȚE & EXISTENȚE POETICE

(Studii, eseuri, cronici pasagere)

2016

Proiect realizat de Consiliul Județean Suceava,
prin Centrului Cultural „Bucovina”

Coperta:
Culegere computerizată:
Tehnoredactare:

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DIACONU, MIRCEA A.

Biblioteca română de poezie postbelică / Mircea A. Diaconu. - Suceava :
Editura Universității "Ștefan cel Mare", 2016

ISBN 978-973-666-492-2

82.09

CUPRINS

Câteva cuvinte introductive

Constantin Abăluță. Fidelitatea rău înțeleasă
Adrian Alui Gheorghe. Bovarismul angoasei
Nicolae Avram. Cântece de sinucigaș
Vasile Baghiu. Bovarism și alienare
Ion Baias. Furia existențială
Daniel Bănuțescu. Ascetul și eruditul ascezei
Mircea Bârsilă. O linie aproape neagră
Ion Beldeanu. Poezia realului?
Ana Blandiana, înainte și după dezmembrarea lui Orfeu
Andrei Bodiu. Infernul poeziei de notație
Emil Brumaru, îngerul jongleur
Romulus Bucur. Cântecul de cibernet
Leo Butnaru. Hazard lingvistic și luciditate
Theodor George Calcan. Riscurile sincerității totale
Magda Cârneci. Noua paradigma politică
Mircea Cărtărescu, himericul
Cristina Cârstea și prăbușirea Turnului Babel
Ruxandra Cesereanu. Poemele carnale ale delirului livresc
Ion Chichere. *Lacrima Chichere*
Dumitru Chioaru. Viața și opiniile profesorului Mouse
Rita Chirian. Epopeea rupturilor
Aura Christi. Condiția poeziei față în față cu realitatea ei
Mircea Ciobanu, în anul tăcerii
Mircea V. Ciobanu. Resuscitarea fragmentarismului
Nicolae Coandă. Poeme despre *Homo Poeticus*
Mariana Codruț. În căutarea ultimei patrii
Dan Coman. Anul cârțiței galbene
Ilie Constantin și conștiința nostalgică
Daniel Corbu. Lirismul afectării

Traian T. Coșovei. Noua, vechea melodramă
 Ion Cristofor. Meandrele echinoxismului
 Theodor Damian. Timpul de sărbătoare al teologului
 Nichita Danilov. Tablouri fără ramă
 Dan David. Lacrima de câine
 Simona-Grazia Dima. Focul matematic
 Ștefan Augustin Doinaș. Unul și multiplul
 Gellu Dorian. Poezia, o exegeză a absenței
 Marian Drăghici. Cartea ratării?!
 Aurel Dumitrașcu. Metafora și poezia politică
 Dinu Flămând. Poezia cetății umane
 Ioan Flora. Etica scriptorului
 Radu Florescu. Fascinația marginii
 Șerban Foarță. Heraldica și humoristul
 Emilian Galaicu-Păun. Fervoarea și fascinația vederii integrale
 Vasile Gârneț sau omul de la frontieră
 Liviu Georgescu. O poetică a sensului
 Bogdan Ghiu. În absența mesajelor
 Adela Greceanu, Domnișoara Cvasi
 Gheorghe Grigurcu. Eroismul caligrafiilor, între formă și vid
 Dan Bogdan Hanu. Despre ruine și vise
 Constantin Hrehor, un trubadur al ascezei
 Marius Ianuș. Manifest anarhist
 Florin Iaru. *Adio. La Galați*
 Mihai Ignat. Cărțile cu și despre Klein
 Letiția Ilea. Poezia stării de fapt
 Carolina Ilica. Cromatica senzualității
 Ion Tudor Iovian. Șoricelul Kafka
 Cezar Ivănescu – înger sau demon?
 Mircea Ivănescu. Fenomenologia unui fragil echilibru
 Angela Furtună. Gramatica anxietății
 Claudiu Komartin. Păpușarul și alte insomnii
 Dan Laurențiu. Nostalgia spațiilor paradisiace
 Alexandru Lungu. Cenușă și aur
 Mariana Marin. O înaltă conștiință morală
 Angela Marinescu. Delirul ca formă a totalității
 Irina Mavrodin. Rostirea tăcerii
 Marin Mincu. Conștiința fragilității

Ion Mircea. Narcisismul armoniei
 Gheorghe Mocuța. Omul de litere
 Ioan Moldovan. Exprimarea singurătății, tristeții și absurdului
 Ion Mureșan. Poeme despre *Sora* și despre *Iubita* moarte
 Marcel Mureșeanu. Hărțuire, da, dar textuală
 Mircea Muthu. Arhitecturi de absență
 Alexandru Mușina. Expresul mai mult decât textul
 Gellu Naum. O recitare în cheie etică
 Emil Nicolae. Dorința de a fi o relicvă străveche aruncată pe țărnam
 Nicolae Panaite. Estetica terapiei orfice
 Iustin Panța. Poezia ca gest fatal
 Aurel Pantea. Poezia ca hermeneutică
 Mircea Petean. Cartea de la Jucu nobil
 Marta Petreu. Ceremoniile demistificării
 Ioan Pinte. Mormântul gol
 Ștefania Ploceanu și avatarurile scrisului barbar
 Ion Es. Pop. Despre *Religia morții*
 Ion Pop. Marginalii asupra războiului dintre semnificat și semnificant
 Adrian Popescu. Eros și Agape
 Cristian Popescu. Un nou început
 Simona Popescu. Ecografii – literalmente și în toate sensurile
 Nicolae Sava. Conștiința teatralității și fragilitatea ei
 Cornelia Maria Savu. Versete de plumb
 Radu Săplăcan. De-realizarea poemului
 Vlad Scutelnicu, despre zaruri
 Cristian Simionescu. Un realist în ateliere atroce
 Cassian Maria Spiridon. Fețele lui Aries
 Nichita Stănescu și crizele modernității
 Gabriel Stănescu. Locuirea în chip poetic
~~Aurel Ștefanachi. Construind spectacole...~~
 Petre Stoica. Melancolie și beatitudine
 Liviu Ioan Stoiciu. Rânduri despre fascinația deșertăciunii
 Ion Stratan. Metafizicul butaforic
 Arcadie Suceveanu. Poezie, lux al deșertăciunii
 Traian Ștef. O melodie tândră
 Vasile Tudor. Ceremonialuri pe muchie de cuțit
 Nicolae Țone. Un tratat despre știința morții și a învierii
 Mihai Ursachi. „Mântuitorul ironic” în „Cetatea putreziciune”

Lucian Vasiliu. Un ascet al metaforei
Matei Vişniec. Funcţionar al neantului
Vasile Vlad. Dictatură şi scriitură
Elena Vlădăreanu. Noua autenticitate
George Vulturescu. Despre Nordul devenit retorică
Andrei Zanca. Exilul şi împărăţia
Ion Zubaşcu, omul disponibil

Deliruri şi delire. O antologie a poeziei româneşti
Manualul de literatură
Poeţi români de dincolo de Styx

Poeţi şi critici (în post-istorie)

CÂTEVA CUVINTE INTRODUCTIVE

Adun în paginile acestei cărți textele mele despre poezie publicate de-a lungul timpului în diferite reviste ori în suplimentele literare ale unor publicații, de la „Convorbiri literare” la „Luceafărul” și de la „Contrafort” la „Ziua Literară”. Câteva zeci de cărți, de autori... De ce nu scriu, atunci, o istorie a poeziei românești, măcar a celei de după război?! O întrebare – auzită când și când – pe care mi-o puneă până și Gheorghe Crăciun, și asta după ce publicase volumul lui de referință despre „aisbergul” poeziei moderne. O întrebare care, pe bună dreptate, are în spate convingerea că numai *istoria* poate cu adevărat să legitimeze, să impună. O istorie?! Dar pentru o istorie îți trebuie și metodă, și forță, și mai ales – de aici poate se naște totul – convingerea că istoria este posibilă. Or, istoria pe care eu aș vrea s-o scriu ar trebui să semene cu labirintul de care vorbește Eco ori cu *Aleph*-ul borgesian. O țesătură sofisticată de conexiuni, între poeți, între vârste, între versuri, într-o orizontalitate pură (ar suna, cred, foarte exact *gradul zero al orizontalității*), dar una care să pună în lumină subterane și interferențe. Și din care să nu lipsească receptarea, generatoare ea însăși de metamorfoze. De fapt, istoria ca labirint și ca ordine absolută, în care enciclopedismul (monstruos, ca al lui Hasdeu) să absoarbă și să poarte masca analiticului. O istorie rizomatică pe care aș putea-o numi mai degrabă *istorie*.

Să scriu, așadar, o istorie? Simplu spus, istoria e o narațiune (cu tot ce presupune acest concept) – bazată pe coerență și convergență, dar situată la granița dintre subiect și obiect, dintre lume și *arhitect*, o narațiune care creează sentimentul, confortabil, al ordinii în haos. Că este o narațiune pe care o spun învingătorii (fiind ideologie și manipulare) e deja o altă poveste. Că trecutul (devenit fatalmente text) e un construct mental, de asemenea. Cu toate că deznodământul e încă incert – va fi în permanență astfel; doar suntem parte a narațiunii –, câteva repere generale (anumite vârste, rupturi, continuități, metamorfoze) se pot situa în categoria certitudinilor. Printre ele (deși venită mult mai târziu, ca o Cenușăreasă), și glisarea continuă către pulverizarea oricărei certitudini, căderea (sau simpla lunecare) către o stângă democrat-liberală, tot mai lipsită de teleologie. O vârstă a foiletonului, cum ar spune Hesse, în care

istoria, ca ieșire din labirint, ca ordine pusă în haos, e tot mai arbitrară. Poate ar fi mai bine să vorbim, și nu numai din motive de metodă, de post-istorie. O consecință deopotrivă a oboselii spiritului modern (dacă nu cumva a spiritului științific) și, deopotrivă, a faptelor tot mai atomizate. Căci dacă un vector major, dominant, mai este încă vizibil, el nu mai este identificabil cu ceea ce se întâmplă la etajele superioare, ale elitei, ci mai degrabă cu ceea ce se întâmplă în subterane.

Să scriu, deci, *o istorie*, *o non-istorie*, *o post-istorie*, faptul acesta ar ține mai degrabă de utopie. Prefer să mă refugiez în textele mele despre poezie*. În realitate, și ele sunt doar texte despre *cărți* de poezie, *biblioteca mea* (n-aș merge până acolo încât să o numesc lista mea), dar, din diverse motive, și ea numai pe jumătate relevantă. Prin urmare, poate că la mijloc nu-i decât exhibarea unui eșec: acea cartea pe care aș fi visat s-o scriu, cu rădăcinile poate în Derrida și sigur în Borges, rămasă nescrisă, se răzbună. Firește, am putea să ne justificăm și să spunem că, finalmente, orice eșec ia forma unei întemeieri (poate chiar a unei întemeieri de sine). Îi invidiez (deși-i desfid în același timp) pe acei autori care au încredere în gustul lor, în stilul lor, în argumentația pe care o edifică – și care dau lumii din jur forma minții lor, cu convingerea că aceea e chiar lumea. În fond, lumea există în sine. Și dacă ceea ce rezistă sunt imaginile, reprezentările, narațiunile, ele sunt totuși declanșate de un fapt asupra căruia ar trebui să ne întoarcem cu mai multă responsabilitate. Niciodată nu vom putea restaura faptul nud, dar ipostazele noastre ar trebui să creadă și să se nască dintr-o astfel de încercare. Pe de altă parte, dacă un text permite o interpretare, cum spune Ion Barbu, atunci permite o infinitate. Iar istoria poeziei este ea însăși un text.

Așadar, va fi fiind posibilă o istorie a poeziei românești, dar numai dacă se fundamentează pe suficiente îndoieli asupra metodei. Îndoieli care să genereze un obiect cu adevărat cuprinzător. Or, în ce privește volumul de față, structura lui relevă mai degrabă neputința privirii globale, eșecul sintezei, imposibilitatea istoriei: spiritul modern construiește, în diacronie și deopotrivă în sincronie, sisteme. Metamorfoze, deveniri, pe de o parte, tipologii, pe de alta. Să crezi firul roșu care să-i unească pe Eminescu, Ion Barbu,

* Și nici măcar în toate. Din diferite motive (să acceptăm și o doză de arbitrar, și un bemol al subconștientului), lipsesc din acest volum mai multe texte scrise de-a lungul timpului. În fapt, de ce să-mi iert că nu se află aici textele despre Ioanid Romanescu, Miron Kiropol, Horia Bădescu, Călin Vlasie, George Popescu, Gabriel Chifu, Ovidiu Nimigean, Nae Prelipceanu, Angela Furtună, Aurel Ștefanache, Daniel Pișcu? Or mai fi fiind și altele.

Nichita Stănescu și Ion Stratan, sau, altfel, să creezi modelul care să-i pună alături, cum face Radu G. Țeposu, pe câțiva poeți, atât de diferiți între ei (iată un exemplu: Nichita Danilov, Eugen Suci, Viorel Mureșan, Mariana Codruț, Ligia Holuță, Nicolae Panaite, situați toți sub aceeași înșelătoare emblemă, *Gnomici și esoterici. Manieristii*). În fond, ar trebui găsit fragilul echilibru care să sintetizeze marile metamorfoze și deopotrivă *tema și variațiunile*. Să folosești rațiunea ordonatoare și, deopotrivă, viul haotic.

Or, structura acestei cărți este mai degrabă consecința unui abandon. Un abandon fără orgoliu. O anti-structură. A folosit-o Gheorghe Grigurcu, nu știu dacă din simplă comoditate, în *Poezia română contemporană*. De la ea s-a revendicat anterior, mai ingenios și ludic, Laurențiu Ulici. În fond, ca toate celelalte, și criteriul alfabetic are avantajele și dezavantajele sale. Să-i pui să stea alături pe Nicolae Sava, Christian Schenk, Vlad Scutelnicu, Constantin Severin, Cristian Simionescu, Dan Sociu, Marin Sorescu, Octavian Soviany, Cassian Maria Spiridon, Horia Stamatu, Radu Stanca, Gabriel Stănescu, Nichita Stănescu, Petre Stoica, Liviu Ioan Stoiciu, Ion Stratan, Arcadie Suceveanu pare, totuși, prea mult. Doar că așa stau cărțile în bibliotecă. De aceea, de fapt, mi-aș fi numit volumul, mai potrivit, *Biblioteca de poezie*. Sau, mai exact, *Biblioteca mea de poezie* *. O lecție despre hazard. Pe de altă parte, e limpede, te adresezi unui cunoscător. El nu poate fi derutat când descoperă, de la un poet la altul, o mișcare haotică; deși o unitate, cât de imaterială, tot va fi fiind – căci discursul critic, ca numitor comun, nu minte. Dar acest discurs este și el consecința unei mișcări în zig-zag. Căci textele sunt scrise la mare distanță de timp unul de altul. Ar trebui, în fond, o lectură (și o concretizare a ei în discurs) simultană, o utopie – pe care n-ar trebui însă s-o abandonăm. Căci, deși simultaneitatea absolută nu poate exista, ar trebui să poți să condensezi întreaga analiză pentru fiecare poet într-o frază, într-un paragraf, iar acest lucru se poate face într-un timp cât mai limitat. Să

* La drept vorbind, când am publicat acest text introductiv (sub titlu „Istoria poeziei ca proiect. O confesiune”, în „Convorbiri Literare”, nr. 2/2015), cartea proiectată ar fi trebuit să se numească chiar *Biblioteca română de poezie postbelică*. Dar cum să mai păstrezi acest titlu după ce constăți că niște pirați din Oceanul Editorial au publicat încă din 2014 un volum cu acest titlu, cu textele din această carte, multe reluate de câteva ori în volum, pline de tot felul de alte greșeli impardonabile? Pur și simplu, o cioră. Am descoperit câțiva exemplare în biblioteci publice (o Bibliotecă Centrală Universitară, o Bibliotecă Județeană), uele se vor fi aflând deja în biblioteci particulare. Sper ca măcar cele din spațiul public să poată fi retrase, în urma unei decizii judecătorești.

nu disperăm, deci. Și dacă opiniile sunt consecința unei analize făcute în timp, măcar formulările ar putea fi cât de cât sincrone. Nu te adresezi, însă, unui necunoscător. Cine citește o carte de critică literară știe deja că Nichita Stănescu, Cristian Simionescu, Dan Sociu, Radu Stanca, Ion Stratan, Petre Stoica fac parte din lumi diferite. Și, oricât de mult i-am plasa în contexte istorice și tipologice, în metamorfoze și în categorii distincte, aproape nimic nu-i unește.

Totuși, tocmai pentru că nu te adresezi unor naivi, rămâne problema, capitală, a selecției. Criteriile după care anumite cărți de poezie sunt prezente în volumul de față nu sunt infailibile. Și nu e vorba doar despre gust, ci și despre hazard, arbitrar etc. Lipsesc din cartea mea poeți la care mă întorc periodic, pe care îi prețuiesc, pe care îi citesc împreună cu masteranzii mei și despre care, totuși, n-am scris. Virgil Mazilescu, Ileana Mălăncioiu, Svetlana Cârsteian, Leonid Dimov, Lucian Vasilescu, Teodor Dună, Mircea Dinescu, Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Ion Caraion, dar și Ion Gheorghe, Ion /Ioan Alexandru, Marin Sorescu ori Paul Vinicius. Și mai ales A.E.Baconsky (studentii mei ar trebui să citească din *Corabia lui Sebastian* chiar cu mai multă fascinație decât o fac eu însumi). Lista poate, firește, continua. Și lista aceasta, a celor absenți, ar putea face obiectul unei alte cărți, care pur și simplu ar putea-o invalida pe cea de-acum. Sau poate numai ar completa-o. Citesc *Țara mea, viața mea, dragostea mea. Despre modesta mea ratare personală* cu convingerea că Lucian Vasilescu, despre care în volumul de-acum abia dacă sunt câteva rânduri, e un poet adevărat. Și o conștiință. Dar nu e aceasta singura dificultate. Scrii despre o carte, dar, fie și numai astfel, ar trebui să vezi portretul în mișcare al unui poet. Și dacă nu portretul în mișcare (pentru unii poeți nu există mutații coerente, ci un traiect în zig-zag), măcar portretul făcut pe baza unei analize complete, așa cum realizează, să spunem, Eugen Simion în *Scriitori români de azi*. Și dacă nu urmezi această metodă, enciclopedică și terestră, este măcar cartea despre care scrii cea mai valoroasă din bibliografia unui poet? – ori cea mai relevantă? Iar portretul (spre care tinzi), fie și pornind, nu de la un vers, cum spune Traian T. Coșovei, ci de la un volum, nu este adesea simplificator?! În locul afirmațiilor cu caracter general-analitic despre un volum al Marianeii Marin, n-ar fi mai bine să faci o analiză la acel poem tulburător numit *Elegie XII* pentru a-i releva mecanismele de funcționare, forța unei coerențe foarte exacte, care se ascunde sub impresia puternică a dicteului automat ori a afirmațiilor ermetice?

Așadar, opțiuni pe care le hrănește gustul, hazardul, experiența de lectură, dar și refuzul de a deveni un profesionist alienat. Fascinat de mari ansambluri și de detalii, criticul nu poate citi tot, nu poate înregistra tot, și

nici măcar nu scrie despre toate cărțile în care crede. Ce-i rămâne, într-o perspectivă ipotetică, decât să înregistreze pe orizontală, acea orizontalitate absolută, fapte? Mari poeți, prin urmare, lipsesc, lipsesc mari cărți de versuri, imaginile despre unii dintre cei prezenți poate că sunt trunchiate ori irelevante... Rămân doar decupaje, fotografii despre poezia română postbelică, iluzia hărții totalizante și nostalgia detaliului relevant. Suficient pentru a te construi tu însuși prin ceilalți și printr-o construcție rămasă în stadiu de proiect, printr-o absență. În plus, în căutarea afirmațiilor care să releve portrete, a acelei chei cu care să înțelegi mecanisme și ipostaze, și în căutarea narațiunii ezitante între metamorfoze și fracturi, fie ea și implicită, tot scrii fraze, detaliezi, amplifici, amâni, interoghezi, te construiești. Ajungând la ideea, ea singură cu adevărat întemeietoare, că textul e inepuizabil. Este șansa lui și deopotrivă șansa criticii literare.

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ. FIDELITATEA RĂU ÎNȚELEASĂ

S-a vorbit nu o dată despre „artificiozitatea” poeziei lui Constantin Abăluță (poet care debuta în 1968) și despre o rece premeditare care ar face din lirismul său, contestat el însuși pe jumătate, un produs al cerebralității. Reproșurile acestea, nedeclarate ca atare, vizează de la un punct încolo o mare parte a generației '70. Mai mult decât atât, poezii ei, și nu discutăm acum excepțiile, sunt lipsiți de o evoluție care să le metamorfozeze discursul și opțiunile și privesc cu narcisism la formula care i-a consacrat, inapți parcă pentru inovație. Constanța aceasta, care ar trebui să fie semnul autenticității, pare de la un moment dat, în anumite cazuri, dar numai în anumite, expresia lipsei de vigoare. Oricum, prin ultimul volum, numit *Drumul furnicilor* (colecția „Poezii orașului București”, 1997), Constantin Abăluță confirmă afirmațiile pe care lirismul său le-a provocat de multă vreme, dar lipsa devenirii interioare nu e un handicap în fața unei rafinate științe a versului. Și nu înseamnă că, dacă e același, poetul e și monoton.

O atentă abandonare a sinelui și a afectelor îl face pe Constantin Abăluță să nu scrie poeme ale eului ori ale crizei decât în măsura în care eul se reflectă discret în lucruri și în scenarii care devin niște ipostaze epice ale lui, ipostaze ce declanșează un fel de flux linear al meditației. Cu toate acestea depersonalizare care atinge absurdul – poetul construiește simple profiluri poștașului, omului fără buletin, omului apatic ori muștei, iar poeziile sale se numesc *Apa care curge la baie*, *Scaunul din mijlocul drumului*, *Paharul cu apă din dulap*, *Cântarul din parc* ori *Strada pe care plouă-ntotdeauna* –, poetul scrie ca și cum ar nota într-un jurnal derizoriile „aventuri” ale peregrinărilor sale prin irealitate, simțind fără să vrea, pretutindeni, apropierea morții. *Pasărea* este un astfel de poem al neliniștii voalate: „O pasăre a intrat în podul casei noastre. / O auzim noaptea zburătăcind prin toate cotloanele. / Îi presăram firimituri de pâine de-a lungul grinzilor, / îi punem apă într-un jgheab vechi. / Duminica atunci când venim de la film / ne urcăm tiptil în pod și încercăm s-o surprindem. / N-am reușit până acum niciodată. / Ne-am consolatat oarecum zicându-ne că / s-o știm prezentă e mai important decât s-o ve-

dem. / I-am învățat până și cele câteva capricii / și, satisfacându-le, înghe-
băm un fel de dialog: / ciugulește doar de pe anume grinzi, / bate cu ciocul
în jgheabul metalic / dacă-i punem apă în alt loc. / Și totuși duminica după
film / ne strecurăm în pod cu sentimente tot mai amestecate: / ne va fi dat
s-o vedem doar în unica înfățișare / căreia nimeni nu i se poate sustrage”.

Motivul liric cel mai frecvent al poeziei de acum a lui Constantin Abăluță este acela al absenței. „Întotdeauna când nu sunt acasă cineva bea apă din pahar”, „cineva vine la ușa mea și sună / fugind înainte s-apuc să deschid”, în fine, peste tot cineva își face simțită prezența într-un mod bizar, nearătându-se decât în moduri care instituie un cult al morții, tratat cu un fel de solemnitate magică. În ciuda absenței care se arată ca absență, poetul nu are niciun fel de îndoieli asupra identității ei, dar nici nu așteaptă decât cu o anume curiozitate momentul dezvăluirilor. El își creează în felul acesta o situație privilegiată și contemplă cuprins de extaz chiar dispariția în ireal, sustragerea din devenire, pierderea identității: „Musca Josefine stă între fe-
restre hibernând. / Avem grijă să aibă la-ndemână / firimituri de pâine și-un
copăcel de apă, / dacă se-ntreține cumva hibernarea / să nu moară de foa-
me. // Musca Josefine se plimbă amețită pe geam / apoi se-oprește și stă
așa ore-ntregi. / Vântul zgâlțâie geamul / raze de soare îl străbat / noi des-
chidem fereastra ca să îmborsim apa din copăcel, / dar pe ea nimic n-o
clintește. / Uneori rămâne acolo mai multe zile ca un sfinx. / E sigur că nici
ea nici geamul nu știu cât timp a trecut. / Musca pătrunsă de hibernare.
Geamul de transparență”(Musca dintre ferestre).

În fond, poezia lui Constantin Abăluță este a unui contemplativ obosit puțin de posibila sa situație în afara decorului. Mai bine s-ar simți pierdut printre lucruri, cu o conștiință de sine difuză, fără să perceapă seme-
nele trecerii, dar toate acestea doar se întrevăd – și atunci, în așteptarea lor,
poetul își construiește un spațiu pregătitor, rar de tot întrebându-se dacă, de
exemplu, „Copacii pe care-i vezi pe fereastră sunt parte din peisaj / ori din
viața lăuntrică?”. Aceasta și este ipostaza existențială pe care poetul o culti-
vă, neasumându-și decât ezitarea, nu și gesturile hotărâte și imperative. „Va
trebui să mă scol și s-o pornesc iar pe străzi / să las pe borduri mici felii de
pâine / să caut un loc prielnic pentru depozitele fabricii de oglinzi”, spune
poetul într-un loc, iar altă dată: „În această dimineață mohorâtă / privesc
antenele de pe terasă cu detașarea / unde incompatibile survolând prin
văzduh / între mine și lucruri se interpune un ecran făcut din toată plictisea-
la lumii / mă simt ca o furnică pe cearșaful întins la uscat”. Până la urmă,
Constantin Abăluță nu scrie decât ceea ce vrea să scrie, adică – în linie

postbacoviană – o bună poezie de atmosferă, o poezie a orbecăielii prin ceață, a monotoniei unei terase, a dimineților cețoase care-i aduc în față o deloc surprinzătoare pisică albastră ori nevoia de a căuta, în faptele banale ale zilei, drumul furnicilor.

ADRIAN ALUI GHEORGHE. BOVARISMUL ANGOASEI

Adrian Alui Gheorghe își numește acest ultim volum *Supraviețuitorul și alte poeme* (Editura Axa, 1997), titlu orgolios, în fond, cu toată intenția mascată de a se plasa în zona derizoriului. La urma urmelor, volumul e astfel alcătuit încât impresia unei construcții riguroase să fie foarte puternică și să așeze în prim plan nu cele trei cicluri nenumite care formează aproape toată substanța cărții, ci penultimul poem, de dimensiuni ceva mai ample, numit chiar *Supraviețuitorul* și un *Epilog*. În realitate, acele „alte poeme” sunt ele însele suficient de importante spre a oferi argumente pentru identitatea acestui volum și implicit a lui Adrian Alui Gheorghe, care adaugă unei neliniști existențiale, venind dinspre Bacovia, obsesiile scripturale ale generației sale și o inconfundabilă nevoie de a comunica cu fratele său, evident „cetitorul”, pe care, într-un gest disperat, l-ar îmbrățișa și, în final, l-ar strânge de gât. Ce-i drept, obsesiile scripturale par uneori lipsite de efectul pe care îl aveau acum zece sau douăzeci de ani. Când spune „Nu mai cheltuiți bani pe metafore / [...] / Nu mai cheltuiți nimic / pe metafore pe iluzii acestea mint / numai ca să vă atragă prin locurile primejdioase”, poetul se situează pe un teren pe jumătate minat. Însă Adrian Alui Gheorghe vine cu tonalitatea apăsătoare a crizei care face din astfel de exerciții pe o temă comună prilejul unor monologuri în spatele cărora nu se ascunde numai o ființă de cuvinte, ci și una care, contemplând propria-i suferință, are încă instinctul grimasei: „Cine lasă ploaia afară noaptea, cine / o lasă struguri eterici răsfirați / printre case și peste ca și cum toamna / ar veni odată cu despletitul părului // sau cu pietrificarea cuvintelor pe limbă / nimeni nu mai aduce vești de afară / stau între ziduri și parcă nu sunt singur / un duh al varului îmi pipăie creierul // orice gând împinge în jos trupul până la / capătul vieții. simt apăsarea. peste capetele noastre plutesc morții, misterioși. Îi urmărim / cu privirea. par îngeri de ipsos întorcându-se la balcoane” (*Viața de noapte a ploii* – 2). Poetul supraviețuiește însă ființei care zace în pliurile singurătății, se dedublează cu conștiința actului poetic, urmărește cu detașare spectacolul unei realități care se expune impudic și din când în când crede, nu pentru a demonstra suprația lumii de hârtie, ci pentru a se salva măcar în aparență, că „Toate mor-

țile din lume se întâmplă / cu adevărat numai pe hârtie. cuvintele / sufocă alte cuvinte / un poem ia captiv un oraș”. Poezia lui Adrian Alui Gheorghe oferă, așadar, toate datele pentru a vorbi chiar de „supraviețuirea” lirismului, într-un fel care amintește de Trakl sau de suprarealiști, și numai din când în când de retorismul mai nou. Teamă de singurătate și de exilul resimțit uneori fizic, spaima de descompunere, imaginile terifiante – ploaia, de exemplu, ștergând întunericul de pe fereastră sau moartea risipitoare care s-a întors în trup și care trece grăbită și familiară prin burg cu treburile ei cotidiene –, imagini care nu au însă violența unor tablouri ale sfârșitului, ci solemnitatea pe care le-o dă conștiința contemplativă mereu atentă și caldă, o atentă caligrafie a melancoliei, toate acestea fac din Adrian Alui Gheorghe un liric, unii au spus, cred, moldav, care-și privește nu numai dublul, ci și propriile-i răni pe care, simțindu-se ultragiă, și le adâncește cu o voluptate psihanalizabilă. Poetul se expune, se joacă cu spaima morții, își tot imaginează că totul ar putea să nu se petreacă numai într-un vers și până la urmă, știindu-se privit și căutând admirația, vrând în același timp să întrețină în cititor un sentiment de vinovăție și de frustrare, lasă loc neputinței și nihilismului. Victoria poetului este posibilă doar în totala negare a sinelui și în transferul fericirii lui într-o „chestiune de gramatică”. Nu întâmplător poetul apelează la o strategie inversare de roluri, rodul unei „democrații” fățișe și vinovate, mutând cititorul în poziție înaltă, de instanță care alege, creează, înțelege. Astfel, supraviețuirea este o formă de a muri. Iar în poezia lui Adrian Alui Gheorghe, lecția aceasta are de multe ori avantajul unei expresii exacte, neocolind însă întotdeauna cuvântul fad ori redundanța.

Citesc ultima carte a nemțeanului Adrian Alui Gheorghe (*Complicitate*, Editura Libra, București, 1998) și mi se pare că ceva propriu naturii sale rămâne nespus ori capătă o dimensiune mai adâncă. Spun asta pentru că îl cunosc din vremea când orice cuvânt al său avea o umbră de nemulțumire și de revoltă și tocmai de aceea sunt mirat că, devenit stil, tonul acesta ia forma unui bacovianism discret, puțin solemn, poetul construindu-și în scris o existență supusă câtorva din marile întrebări existențialiste. S-ar putea să greșesc când sugerez că poetul s-ar mulțumi cu statutul său livresc, deși nu cred că ar trebui să citesc poezia lui ca și cum nu l-aș cunoaște.

Oricum, Adrian Alui Gheorghe – și este singurul lucru care contează – se construiește pe sine într-o evidentă descendență bacoviană, asumându-și o existență căzută pe fondul unui limbaj care nu ocolește nici colocvialitatea, nici metafora suprarealistă, nici biografismul identificabil doar în introspecta-

rea actului scriptural. Imaginea insului care, implicat în existența cotidiană, acționează cu energie, afirmându-și într-un fel bătaios convingerile (cel puțin așa îl vedeam eu, un adolescent fragil, pe Adrian Alui Gheorghe în urmă cu mai bine de cincisprezece ani) este substituită azi de un temperament deloc withmanian, ci contemplativ-ironic, amar, care constată nu numai deșertăciunea existenței, ci și a scrisului.

Un sentimental, cu conștiința inutilității gravată în fiecare imagine, sceptic și poate bovaric, poetul acesta rămâne fidel religiei acelu poem care transcrie experiențe existențiale, privind cumva dintr-un turn de fildeș spre propria-i identitate. Așa ne putem explica și faptul că scepticismul pe care-l exhibă, niciodată ajuns pe prăpăstiile nihilismului cioranian, se împlânzește în fața conștiinței complicității. Pentru că poetul nu rămâne niciodată singur, ci are sentimentul unei solidarități cu ceilalți și cu Dumnezeu. Este acea solidaritate care legitimează ființa într-un fel care nu exclude propria-i anulare, nici gestul teribil, ascunzând resorturile revoltei, este solidaritatea care transformă existența în instrument și exercițiu al scrisului: „Îmi place să hrănesc ziarele cu știri / de fapt asta e meseria mea, fac crime / violuri furturi îl înșel pe fratele meu, îngerul, / îl ucid pe pruncul iisus / și toate astea pentru plăcerea celorlalți / care ies dimineața cu ochii din somn / din lumea de dincolo așteptând semne / noi impulsuri noi motive pentru a trăi // chipul meu e zilnic în ziare a mea e / fotografia incendiatorului ale mele sunt / fotografiile celor o duzină de victime / eu sunt cel care culege literele greu din / pulberi / eu sunt cel care le citește, doamne, pe / nesimțite / ți-am luat locul mi-e frică mă împrăști / pe cer nu-mi pot strânge aripile fără să / mă îngrop în pulberile de nour pe care / le adun // [...] // trăim de fapt în complicitate cu Dumnezeu / și cu ceilalți viața asta (ah, ce frumos sună, / ce adânc, limpede, ca un tunet într-un creier / înfricoșat) amână / orice întâlnire decisivă...” (*Complicitate* – 1). Niciodată ideea acestei complicități nu aduce un sentiment auroral al existenței, niciodată posibilitatea identificării cu formele cele mai diferite ale vieții nu asigură prezența jubilației.

Când nu ironia amară, în surdină se instituie miezul acestei poezii identificabil în vocația alienării și în conștiința sterilității. Nicio iluzie nu-și face loc, poetul rămânând un martor discret al propriei existențe care lunecă în moarte. „Îmi trăiesc viața povestind la / nesfârșit o altă viață și casa pe care o / descriu e un proiect al lui Dumnezeu / o frescă în care s-au cuibărit îngerii clauni”, mărturisește poetul în *Complicitate* (2), pentru ca mai târziu să exclame: „carnea noastră, ce pământ sterp pentru / întemeiere!” (*Viața fără alternativă*). În fond, unul dintre poemele cele mai reușite ale volumului, nu-

mit *Da, scriu poezii*, motivează această nevoie contemplativă nu prin marile crize existențiale, supuse unei blânde ironii, ci egoismului manierist sub care se ascunde spaima morții și amintirea subconștientă a timpului paradisiac. Altfel spus, nu trebuie să fii mutilat de război sau *astmatic* pentru a scrie poezii. E suficient să faci un gest concret pentru ca poezia să devină o „plăcere egoistă” și „o momeală a morții”. Așa-mi explic impresia că poezia lui Adrian Alui Gheorghe nu se revendică de la faptele existenței, ci de la acelea ale scrisului situat în planul primordialității existenței.

Când, în urmă nu cu prea multă vreme, apărea *Îngerul căzut* (Editura Timpul, 2001), critica literară – cu câteva excepții notabile – s-a și repezit să facă trimiteri la Arghezi sau Blaga, la Voiculescu sau Nichifor Crainic, ba chiar la Martin Luther. Vor fi fost toate acestea semnul unei admirații greu de argumentat exclusiv prin text, de nu cumva și consecința complexului, insuportabil, al trecutului. Cert este că poezia lui Adrian Alui Gheorghe este departe de oricare dintre ipostazele poetice ale gândirismului, de poezia așa-zis religioasă, în general, și, dacă e să căutăm un teritoriu al genului său proximal, acesta ar putea fi situat, prin discurs, chiar prin problematică, în proximitatea romanticilor. La suprafață, elocvente sunt, deopotrivă, imaginea *poemului spectacol*, desfășurat prin transgresarea discretă a sinelui în voci și măști lirice, ori *dimensiunea epică*, eliberată, însă, de alegorismul exact.

Căi de sondare și de instituire a sinelui printr-un imaginar fantast, poemele lui Adrian Alui Gheorghe se hrănesc dintr-o melancolie care îmbracă, rareori, ținuta ironiei amare ori a revoltei demonice. Cel mai adesea, ele se structurează în scenarii dramatice – scenariile unor eliptice ori mascate cosmogonii – în care pulsează deopotrivă sentimentul deșertăciunii și alienările tipice modernității. Există, astfel, câteva diferențe de romantismul canonic – și, printre ele, cea care face în bună măsură nota distinctivă a poeziei lui Adrian Alui Gheorghe ține de ceea ce altcândva numeam *voluptatea* angajării sale, deliberate parcă, în rău. *Moartea*, căci ea și nu divinitatea este adevărata temă a acestei poezii, este privită cu o anume fascinație, iar umbra fatalității e îmbrăcată astfel într-o expresie spectaculos-dezabuzată. Poetul simte, ca să zic așa, „gustul zădărnicii”, din care, înainte de a se hrăni poezia sa, se nutrește o gestualitate, subînțeleasă dar nu mai puțin exactă, a exultanței. E o atitudine care adăpostește orgoliul celui care crede că prin creație, finalmente, învinge. Ca și sentimentul deșertăciunii, dezabuzarea din poezia lui Adrian Alui Gheorghe capătă un ușor aer fantast, exhibat, teatral, fapt care presupune adăugarea la „ideologia” romantismului a unei mai precise conști-

ințe a existenței (inclusiv a existenței de sine) ca iluzie. Este mijlocul de a face ca declinul și supraviețuirea să fie una, este mijlocul prin care căderea și recuperarea aparțin unei complementarități (sau... *complicități*) necesare. Este calea proprie lui Adrian Alui Gheorghe de a resuscita romantismul, de a-i resemantiza locurile comune și de a-l încărca cu un sens existențial sincron timpului nostru.

Oarece mutații s-au produs de la *Supraviețuitorul* încoace (volum apărut în 1997), dar, ca și acolo, *Îngerul căzut* și *Gloria milei* (Editura Cartea Românească, 2003) sunt volume a căror miză rămâne supraviețuirea. Mi se părea cândva că în volumul din 1997, jucându-se cu fantasmale morții, poetul înțelege că supraviețuirea este un fel de a muri. Azi, dimpotrivă, moartea este o formă a supraviețuirii, căci interogațiile pe care ea le provoacă instituie, chiar și teribil-neliniștitor, un sens. Și-apoi, exista acolo o soluție poetică ce proiecta moartea însăși pe tărâmul abstract al cuvântului: „Toate morțile din lume se întâmplă / cu adevărat numai pe hârtie. Cuvintele / sufocă alte cuvinte / un poem ia captiv un oraș”. Soluția aceasta, cu consecințe relativizante, e abandonată acum în favoarea unei mai mari spectaculozități, care dă seama, deopotrivă, asupra lucidității puse în joc și asupra conștiinței căderii. Din substratul unui epigonism asumat postmodern – căci toate experiențele pe tema morții au fost deja citite undeva, dacă nu chiar trăite –, se nasc faldurile unei pasionalități jucate, a unei dedublări care amplifică în oglindă emoțiile, a unui fastuos mod de a vorbi despre sine. Cândva credeam că descopăr aici o formă de narcisism gol, o ipostază a talentului nesușținut puternic de credință. Azi, dimpotrivă, cred că narcisismul nu este doar o pierdere a cenzurii etice, ci expresia unui alt fel de angajare, una care apelează la nota spectaculoasă din cauza imposibilității (sau neputinței) credinței inocente. Mi se părea că descopăr o ruptură între existență și discurs, iar azi cred că în ruptura aceasta rezidă straniețea unui (alt) tip de angajare. Căci într-o vreme în care luciditatea sapă asiduu la temeliile credinței, a construi scenarii fantastice este un mod de situare în miezul lumii, dacă nu chiar un mijloc de a dispune de unitatea ei.

Când spune „poezia noastră nu este decât o biată drojdie de rugăciune”, Adrian Alui Gheorghe pune în discuție altceva decât un adevăr propriu, altceva decât o angoasă; la mijloc e o ipostază teatrală care concentrează însăși starea lumii peste care plutește, fantasmatică, umbra domnului Amărăciune. Dacă există nu un „decor”, ci un miez teatral în poezia lui Adrian Alui Gheorghe, el este consecința faptului că neantul are un sens constructiv. „Cred că am descoperit și ultimul argument al teoremei / nu-

merelor frumoase care i-a înnebunit pe matematicieni. // Pe baza ei s-au construit piramidele / pe baza ei vasul de lut se îndrăgostește de apă / și cifra unu se sărută cu cifra doi / vaporul uită marea în port / meteoritul se scufundă în pântecul femeii... / Nu pot să mor până când teoria numerelor frumoase / nu va mâna cuvintele în peștera în care a fost zămislit / deșertul care inspiră neputinței noastre / o cale”. Paradoxul este un mijloc de depășire a sinelui, un pariu de amânare a fatalității totodată, în favoarea unei cosmogonii pe care aş numi-o integratoare. În centrul ei, da, *o construcție, Dumnezeu și fascinația*. Citim într-un loc: „Pietrele puse de om una peste alta stârnesc admirație / dar pietrele puse una peste alta de Dumnezeu?”. Într-un fel sau altul, e întrebarea care stă în centrul poeziei lui Adrian Alui Gheorghe, căci numai astfel înțelegem moartea ca pe un spectacol tulbure, eliberat de individual, topit în magma visului. *Erich*, un poem memorabil, se edifică pe această ambiguitate nu a atitudinii, ci a adevărului aflat în spatele ei: „Da, când nu visezi, un întuneric groaznic se întinde / jur împrejur încât viața nu mai știe în ce parte / să-și miște șoldurile uriașe, măruntaiele ei pline / de hrana putredă, fruntea de sărutul lipicios al morții... [...] / Erich simți că moare. / Era în pragul ușii. Pleca sau venea. Gândea sau se / lăsa gândit. / Memora ceva sau uita ceva. Iubea un anumit lucru / sau / ura / toate lucrurile. Disprețuia sau ierta”. Gustul zădărnicii aparține el însuși acestei construcții, iar sentimentul unei devorări universale ocolește atrocitatea („pânțele fără capăt e lumea asta”) prin conștientizarea faptului că lucrurile nu sunt, în sine, propria-le divinitate. Ele au nevoie de un nume și de complexitatea unui înger care nu e posibil să existe în afară căderii. Numai astfel moartea e iubire, somn, viață, o maternitate protectoare, tărâm al visului, numai astfel angajarea sinelui aduce un plus de eficiență în fața religiozității consacrate: „o picătură de sânge, / doar o picătură de sânge / ar putea face să învie deșertul acesta / pe care l-au bătătorit îndelung, / nemilos, / pelerinii și rugăciunile”. Finalmente, moartea e divinitatea creatoare însăși, în vreme ce dispariția lui Dumnezeu se convertește în această reevaluare teribilă a morții.

Chiar dacă tonul pare mai ceremonios, așa cum este spectacolul însuși al vieții, nutrită din doctrinele dualiste, agonia romanticilor capătă astfel un plus de fundamentare existențială. *Cortina! Cortina!* e un poem construit în mai multe secvențe tocmai pe această idee – a unei spectaculozități degradate, a unei căderi care permite repunerea în discuție a problematicei morții: „uite, / femeia asta naște copilul tuturor bărbaților din lume, / zice soarele, / zice luna, / zice iarba, / – el este copilul care nu ține minte nimic / el este

spiritul unui viu sau al unui mort / el este gura prin care moartea / respiră viață / el este nara prin care viața expiră moarte”. În spectacolul acesta cosmic, în care se reface unitatea lumii, ființele sunt simple măști care se suprapun într-un tot, iar lucrurile, identice în esența lor, își pot schimba locul între ele. Finalmente, poetul însuși, suprem orgoliu și desăvârșită deșertăciune, este imaginea acestei integralități, în care identitatea-i proprie e o chestiune de logică doar aparent absurdă: „sau poate că eu sunt chiar / opera completă a lui Dumnezeu // în fiecare zi vine și mai adaugă ceva / mai scade ceva / nemulțumit că am, totuși, / tot atâtea urechi, atâtea guri, / atâtea nasuri, atâtea inimi, atâtea suflete, / atâtea ghiare, atâtea piei albăstrite de patimi, / atâtea ochi goi de peisaje, / atâtea rinichi, ficați, plămâni // cât un înger / care ia lumea în răspăr gata s-o care în / lumea lui”. Îngerul căzut – și un poem poartă chiar acest titlu – întruchipează această urgență a integralității, ca și fixarea la o distanță care face ca angajare existențială să pară spectaculară. Damnarea, revolta, blestemul, toate sunt consecința unei coborâri printre oameni și a conștiinței că „viața rodește morți”. Un cer în care luciditatea ia locul Divinității face ca lumea să devină accesibilă simțurilor și astfel să fie supusă grotescului: Dumnezeu poate fi întâlnit pe stradă, plământul e un cadavru, în fine, poetul însuși e „armura goală în care timpul trage la țintă”. Doar vanitatea rămâne un impuls vital, dar unul care nu face decât să dea seama asupra inconsistenței existențiale. Ca și lumea, sinele e redus la simple forme grotesti, hilare, o „piață de carne”: „Piața de carne. Dimineața când soarele / nu are miez. Domnul trage după el cerul / ca o ciosvârtă din care mai picură, încet, / stropi de eternitate ca niște urechi de melci”. Nu știu dacă există în poezia românească o viziune mai hibridă a agoniei: căzută și în același timp spectaculară, semn al degradării și al salvării prin degradare.

Aceleași obsesii în ultima carte publicată de Adrian Alui Gheorghe, *Gloria milei* (Editura Cartea Românească, 2003). Atât de direct, discursul despre moarte îmbracă o ținută spectaculos-pasională; expresie a fricii și a unei lucide asumări a condiției iluzorii a ființei, teatralitatea este altceva decât o formă în sine de exhibare: „Pasăre, pasăre! De ce cânti de jale? / Pentru că am văzut pădurea înecându-se în rugină. / Rugină, rugină! De ce îneci pădurea? / Pentru că am și eu fii, moartea vreau să le-o las întreagă. / Fiilor, fiilor! De ce vă-nsoțiți cu moartea? / Pentru că e mai tânără ca viața, ea se-nnoiește continuu. / Moarte, moarte! De ce nu-mbătrânești tu, de ce nu mori? / Pentru că inima mi-e neagră, pentru că nu mă iubește nimeni. / Inimă, inimă! De ce ești neagră? / pentru că o pasăre cântă de jale și nu știu dacă pe vii îi

plânge / sau pe morți. / Pasăre, pasăre! De ce cânți de jale?... // Dar, fiule, nimic din ceea ce vezi nu e adevărat / fiara urmărită de vânător e un tablou picurat pe pământ / într-o noapte mai lungă decât singurătatea cometei – / au căzut din cer hălci de carne: era frica”. *Gloria milei* se înscrie în vechea tendință de a închina imnuri căderii, de a glorifica suferința, dovadă a unității și identității „complice” a formelor lumii.

E aici o complicitate care se hrănește din ironie amară, din revoltă demonică, din orgoliul superiorității spiritului. Este complicitatea care mai păstrează haosul istoric al lumii în contact cu cerul, fie el, cerul, doar simplu adăpost pentru neant: „lumea e un muzeu, știu, așez exponatele / în fiecare dimineață le șterg de orice duh / pun etichete le schimb între ele oricum / cine mai vizitează acest spațiu atât de închis / care nu mai comunică decât cu moartea: mica șmecherie complicitatea trupului cu văgăuna din cer”. Carte despre ipostazele morții, *Gloria milei* e un strigăt în care se dizolvă deopotrivă neputința de a accepta moartea, cu toată construcția familiară în care ea e implicată, și dezamăgirea că viața e o ipostază a ființei căzute: „În fiecare pat dorm în poziții / comice cetățenii care nici ieri nu s-au întrebat de ce / numai deșertăciunea naște lumi și de ce trupul capătă / forma sufletului în tentativa de a spiritualiza bubele / și mâncărimile și ridurile și urechile pleoștite și / carnea fleșcăită a burților a soldurilor călcâiele / obosite de ezitățile drumurilor...”. În „gălăgioasa limbă a sângelui”, eșecul presupus de deșertăciune ia formă de vers, dovadă surprinzătoare a faptului că tocmai căderea în materialitate este singura legitimare a ființei, deopotrivă a poeziei: „sub pielea ta doarme – / oh, cum mai doarme! – / moartea de carne / și viața de carne”.

Spre deosebire de *Îngerul căzut*, această angajare în discurs a cărnii e mai pregnantă aici, poate mai spectaculoasă, semn tocmai al înaintării în convingerea, fatală, că numai în cădere pulsează supraviețuirea. Citim: „poezia mi-a dat putere să urlu / poezia mi-a făcut unghiile să crească / cu tot cu brațe cu tot cu carne cu tot cu oase”, sau: „o poezie o ia tiptil din carte / se întoarce în capul greu de vise de morți de spaima / al poetului / mai face un pas spre libertatea ei”. Apropiind fatal de moarte, relevându-i prezența în lume, poezia devine din perspectiva această a iluminării salvatoare o rămânere într-un permanent, deși fragil, echilibru. O citire îndărăt a *Genezei* biblice e dovada posibilității de a supraviețui prin complicitate cu neantul. Aceeași complicitate care face ca glorificarea să fie angoasă, iar întemeierea, declin: „Din excremente de pasăre / din excremente de înger / modelă oameni oameni / oameni oameni oameni oameni oameni / Și ei cuceriră toate orașele, / – lupte sânge răni – / ei intrară în toate / despicăturile / înfigând steaguri

împărțind pământul / Cu voluptatea cu care ar ține sămânța păcatului / Sub
limbă”. În fond, sunt câteva versuri despre prezența ființei în istorie (dar
„istoria este drojdia matematicii”), câteva poeme despre moartea care înte-
meiază, câteva cărți pe tema voluptății descoperite în angoasă.

NICOLAE AVRAM. CÂNTECE DE SINUCIGAȘ

L-am cunoscut pe Nicolae Avram în urmă cu câțiva ani, când i-am citit câteva poeme și când l-am ascultat rostindu-și cu furie un întreg ciclu. Avea atunci forța unui fenomen natural, care clocotește energic acuzând, deconspirând, trecând prin fierul roșu fapte ale existenței imediate, proiectate cu nonșalanță în mari scenarii de mântuire. Din orice vers răbufnea, în poezia aceasta whitmaniană, un spirit anarhist, dispus să meargă cu nihilismul său până la negarea de sine și până la distrugerea oricărei umbre de existență. Nimic gratuit, nimic din zona experimentului formal și parcă niciun efect căutat, deși poemul de anvergură miza din plin pe surpriză. Dar încărcătura existențială era prea puternică pentru a lăsa să se vadă altceva decât dionisianismul trăirii.

Nimic altceva decât *rău* existențial și în acest debut editorial (*Cântece de sinucigaș*, Editura Mesagerul, Bistrița, 2000), deși mijloacele sunt cu totul altele. Acel Nicolae Avram pe care l-am cunoscut nu se trădează, rămânând egal cu sine în incandescența trăirii. Și faptul că mijloacele la care apelează sunt altele, textele cunoscute atunci negăsindu-și locul în această carte de poezie de mici dimensiuni, demonstrează din plin și existența unei severe exigențe cu sine, și lipsa de narcisism. Ai putea crede aproape că publicarea unui volum reprezintă pentru Nicolae Avram o biciuire în plus, căci el simte că și aici este vorba, într-un fel oficializat, de un simplu joc social care impune anumite reguli și anumite convenții.

Deși e vorba de două cicluri ample (*Ieșirea din templu* și *Ultimele zile ale lui Nicolae*), avem de-a face, în realitate, cu o succesiune de *psalmi*, texte de mici dimensiuni care ni-l arată pe Nicolae Avram stăpân la fel de bine pe mijloacele decantării expresiei. Sintagme și versuri memorabile – în care se concentrează și disprețul, și ura – sunt consecința unui *exercițiu* îndelung, cultivat morbid și violent, nu atât, însă, la nivelul expresiei, cât la nivelul trăirii în criză. Trecerea de la poemul descărcărilor uriașe de energii la versul lapidar, concentrat, maximal, dar nu mai puțin încărcat de anarhie și nihilism, stă la îndemâna acestui poet adevărat, care-și trăiește veacul într-un infern. Cu dezgust, umilință, patimă și mai ales cu cinism, Nicolae Avram

deconspiră nostalgii și orori, autoflagelându-se cu aceeași furie și meticulozitate cu care construiește imagini de mare forță. Pe cât de multă existență, pe atât de multă experiență poetică implicată în poezia sa, încât nu știi ce să prețuiești mai întâi. Oricum, *a prețui* sună puțin cam nepotrivit și oarecum vinovat în acest context, căci ar trebui fie să te înfiori și să te cutremuri, fie să negi tu însuși existența, într-un gest de aceeași intensitate. Forța acestei poezii stă în *adevărul* trăirii și în *concentrarea* imaginilor. Ar putea fi invocat ca reper Bacovia, dacă Nicolae Avram n-ar exprima înainte de toate o atitudine. Ar putea fi invocat la fel de bine Virgil Mazilescu. Iată câteva fragmente demne de orice mare poet: „Pasărea gropii, / Pasărea gropii. Cum nu vii / Tu să ne muști puțin de obraz // Cum nu vii tu să zgârii cenușa vie / care suntem”; „Va veni dimineața: / Un oscior de șopârlă ce-mi / Tremură-n palme. // Un acvariu în piața pustie. / Ianul de grâu / Este acela care se ia după / mine”; „Și aceste mângâieri / Ce ascund în sine depărtarea / Și crima. // Fiica mea se va naște în Beclean: / O țepușă în inimă, – / Și am să culeg mici strigăte / albe de pe câmp”.

În fond, ce sunt acești *psalmi*? Gesturi de umilință, nu. Revoltă față de o divinitate rea, doar indirect, căci divinitatea nu este nicidecum invocată. Oricum, „În valea mare / Sângele s-a uscat în Dumnezeu. / Vântul scâncește în pietre”, iar „Cerul putred picură din degete”. Nimic de așteptat, de nicaieri. Mai bine am numi acești psalmi *immuri ale răului*: „eu cânt / într-o trâmbiță. // Dacă ridic mâna / O las să putrezească / în aer”, „În această / Noapte șobolanilor // le cresc aripi, / Numai în înălțimi pot ei să-și / ronțăie mama”, sau „La marginea orașului / Furnici fărâmițează craniul ploii, – / Sau poate al unei fete / Violată de soldați. Printre degetele-i subțiri / Curg boabe argintii / de mercur”. Familia lui Nicolae Avram este, de fapt, adevăratul obiect al acestor imagini terifiante, dar familia lui este lumea în care trăiește, o lume cuprinsă de coșmaruri teribile, care sfâșie carnea: „Tata se strecoară în patul surorii. / Dimineața pași către ferestre un trandafir / De argint”, sau „Șovăie tata / C-un cuțit lângă gâtul / Mamei – // în aerul pur ard iasomii”. E firesc ca astfel de poeme să fie *cântece de sinucigaș*. Alterarea ființei umane merge până acolo încât, din suferință, corpul capătă forme ancestrale: „Eu sângerez / Precum inul într-o hală pustie. // Au început să-mi crească solzi. / Noaptea mă târăsc către / mare”. Iată un întreg poem pe această temă: „I. E nevoie / De mult supliciu. // Trec idoli cu profil de rămă – // II. Niciun alt spațiu mai cald / Decât această îmbrățișare a morții. // Îmi dau sufletul câinilor. / Le întind masă cu pâine și vin. / Latru și mușcă fața / apelor”. Nicolae Avram? Un poet adevărat, de care, însă, cine știe dacă

vom mai auzi. El știe prea bine că fața nedreaptă a lucrurilor îl obligă să scrie și-l marginalizează în același timp. El știe prea bine că a publica o carte este o altă formă a trădării.

Citesc *Litanii-le pentru diavol* (Editura Ideea Europeană, 2006) ale lui Nicolae Avram ca pe niște noi și la fel de viguroase „cântece de sinucigaș”. Purtând acest titlu, cartea de debut impresiona prin răul existențial, prin atitudinea anarhică, prin psalmii care se dovedeau a fi imnuri închinare sinuciderii. Volumul de-acum duce violența până la marginile atrocității, într-un discurs direct, nepoetizat, încărcat adesea cu o forță expresivă susținută deopotrivă de energetismul verbului și de proiectarea unor tablouri tulburătoare fecundate de ideea morții.

Exilat într-o lume a politicianului, Nicolae Avram scrie cu mânie câteva „scrisori din groapa comună”. Denunțul său e prea direct aici pentru a nu-și pierde chiar din forța poetică. Oricum, nu aici trebuie căutată miza poeziei sale, iar anarhismul său se-ndreaptă spre zone mai înalte. Un poem (*Psalm X*) este o veritabilă continuare a *Rugăciunii unui dac*. În altul, poetul afirmă fără umbră de ezitare: „Eu zic că toate cele ce se întâmplă derivă din Crimă / Fiindcă îi semănăm”. Iată divinitatea pe care o simte acest anarhist în preajmă. Dumnezeu cel rău, neputincios, este chiar Crimă.

Așa încât, nu atât un exilat, cât un orfan este Nicolae Avram. Cât despre reperele imaginarului său obsesional – tatăl, mama, sora, căroră li se asociază incestul, violul, crima –, ele se datorează nevoii disperate, întoarse în rău, de a recupera și restaura extazul originar ratat. Nu știu câtă biografie se află în spatele acestor versuri, dar ele vorbesc despre recuperarea prin moarte, prin sinucidere, prin violență a unui Dumnezeu absent. Psalmii de-acum, ca și aceia de altădată, această țintă o au. Sexualitatea capătă aici o dimensiune mistică. Atunci când spune „Eu sug falusul tatălui nu departe în adâncul pământului”, sau, cu referire la mamă, „Am pătruns de atâtea ori în trupul acestei / Femei moarte / Încât am lăsat-o gravidă cu mine însumi // Sunt bărbatul ei și-mpărțim același pat / De răchită / Și aceeași limpede farfurie / De supă”, Nicolae Avram vizează posibilitatea restaurării extazului. În fine, sinuciderea se înscrie în același tipar, al salvării unei divinități care nu i s-a arătat. Nu întâmplător, toposul sinuciderii e adesea unul acvatic, iar peisajele sunt agonal-edenice. Moartea e substitutul celor care i-au fost familie. A se iubi cu moartea este pentru poet suprema salvare, o salvare strigată cu disperare întoarsă.

În fond, sunt de citat câteva cuvinte care exprimă, cred, la modul emblematic poziția existențială a acestui poet și condiția poeziei sale. Iată:

„Iau o lumânare și umblu prin lume gol cu pielea jupuită”. A căuta în întuneric un sens echivalează cu a-ți face unul din propria sfâșiere și din sfâșierea celor din jur, din devorarea lor. E, în gesturile acestea atroce, o nevoie adâncă de a se contopi cu ei și, prin ei, de a se contopi cu Dumnezeu, cu ființa tatălui. În felul acesta, extazul, fie și al disperării, este încă posibil. Atunci când pare să se arate, Dumnezeu nu-i decât această sfâșiere. Citim într-un loc: „Deslușisem pașii lui Dumnezeu plutind / Peste nisipuri. / Ah, era inima mea”. Altundeva: „Limba-mi atârână în cârlige și chiar dacă viermii furtunii și ai / Fulgerului mă lasă fără sânge / Eu îl văd totuși / Pe Dumnezeu”. De fapt, abia astfel Dumnezeu poate fi văzut. A face din sfâșierea proprie și din violentarea și uciderea celor dragi un mijloc de a-l cunoaște pe Dumnezeu, iată soluția nihilismului anarhic. Nicolae Avram este unul, și unul convingător. Poezia sa, consecința acestui adevăr propriu.

VASILE BAGHIU. BOVARISM ȘI ALIENARE

Alături de Ioan Es. Pop și de Nicolae Coande, Vasile Baghiu este una din vocile poetice cele mai consistente apărute în ultimul deceniu, o voce care nu numai că nu ignoră, dar repudiază postmodernismul și intertextualismul, revendicându-se de la ceea ce Marin Mincu numea, cred, noul substanțialism. Mai exact, poeții aceștia, chiar dacă nu sunt cu totul străini de tema alienării prin cuvinte, devenită însă la ei cu totul altceva decât un joc gratuit și neputincios, întorc poezia la una din sursele ei primare, la relația dintre ființă și moarte, evitând impasul limbajului suficient sieși, luciditatea cinică și ironică, parodia sau experimentul sterilității exhibate. Mai mult decât cei doi autori care au scris *Porcec* și *Fincler*, Vasile Baghiu este o prezență constantă și vie în viața literară de astăzi, cuvântul său critic impunându-se cu autoritate prin ceea ce scrie în revista „Poesis” sau, mai de curând, în „Vatra”. Dacă ești cât de cât onest, nu poți să nu recunoști originalitatea punctelor sale de vedere, iconoclaste rareori, dar aproape întotdeauna incomode prin convingerile nonconformiste și puțin dispuse la concesii.

În realitate, Vasile Baghiu nu face altceva decât să se manifeste, din interiorul poeziei, ca un veritabil apărător al ei. Fără a face din discursurile sale niște pledoarii *pro domo*, el are înaintea de orice altceva o conștiință fermă axată pe opinii limpezi, un verb exact lipsit de sofisticate și inutile demonstrații, o limpezime care îl face ascultat și, trebuie s-o recunoaștem, necesar. Cu atât mai surprinzătoare este, în acest caz, discreția și imaterialitatea eului său poetic, a celui sine care se confesează într-o tonalitate blând-amară, deși uneori de o ironie romantică limpede, pe care o dă doar apropierea morții și un temperament contemplativ care inspiră cu nesaț aroma neființei. Iată-l mărturisind: „Mereu pe buze meșteșugitele fraze de consolare / Și un surâs obosit de istoria speciei, reaua-credință și nepăsarea. / Mi-e silă că mă las purtat de progres. / Ar trebui să protestez, însă din lășitate scriu / Și mă cred cineva în noianul de suferință”. La drept vorbind, Vasile Baghiu a impus nu numai ceea ce poate fi numit îndeobște un univers literar, volumele de până acum fiind de o rară unitate emoțională, stilistică și tematică și toate vărsându-se, asemenea

unor aluviuni, în ultima apariție editorială, numită *Maniera* (Pontica, 1999), ci și un manifest, un concept, *bimerismul*, de la care orice înțelegere a poeziei lui ar trebui să pornească. Aș spune că e ultimul mare manifest literar al sfârșitului de secol. Nu pentru ideologia sa intrinsecă, ci pentru că, am convingerea, acest program este expresia unei conștiințe poetice sigure și pentru că el poate oferi, așa cum o demonstrează poemele propriu-zise, o soluție pentru criza postmodernă a poeziei.

O atmosferă sumbră și în același timp luminoasă, un aer crepuscular care te proiectează în vis și în armonie, o lipsă de energie și de vitalitate care transformă totul în ceremonie alexandrină, acesta este timbrul inconfundabil al poeziilor ultimului volum, construit pe bovarism și alienare. În fond, cu cât mai mare este inconsistența formală a sinelui și, cum zice Marin Mincu, silențiozitatea propriei voci, cu atât mai limpede se profilează o natură tragică, de factură eminesciană. Boala într-un sens foarte concret, deloc poetizată în maniera convențiilor uzate ale modernității, are alte consecințe decât patetismul, lamentația sau evaziunea metafizică. În plus, vocația autoscopică este dublată aici de o plăcere morbidă a detaliilor, scrisul părând să fie, în contextul acesta, nu un surplus de existență, ci mijlocul de a nu rata existența. Oricum, pe urmele lui Fernando Pessoa, dar nu în felul livresc și ocult al acestuia, poetul intră într-un joc de oglinzi, al multiplicării sinelui, în voci care se copiază însă la nesfârșit, diluând în felul acesta o existență care peregrinează între un hotel, un sanatoriu, un parc oarecare sau, iată, *Plaza Mayo*. Preferințele lui Vasile Baghiu către toponimiile spaniole, italiene sau arabe au sens nu doar prin nota exotică, ci poate prin trimerurile către un tărâm al realismului-magic. Dincolo de asta, Vasile Baghiu afirmă astfel nevoia unei întoarceri la viață, creându-și un anume ceremonial al trăirii. Nu despre o întoarcere la mitologie este vorba aici, ci despre o ritualizare a sinelui: „Încă nu-s mort, îmi duc singur bagajele / Printre palmieri prăfuiți, la hotelul Cecil, în Alexandria, / Hotărât să scriu măcar două pagini de cum voi ajunge în cameră, / Urc pe strada Nebi Danielo, / Stau prostit în cafeneaua El Bab, / Fără să-mi pese de arabii puși pe hartă”, și poezia continuă în felul acesta, poetul invocând, în cele din urmă, *Mestiere de vivere*. Pentru un spirit fundamental contemplativ, care își transformă fantasmele în realitate, căutarea existenței și ritualizarea ei impun o poetică a inactivității și a bolii.

Poetul se contemplă și se lasă devorat de cuvintele dublului – scriori sau mărturisiri formulate pe un ton alb –, erou coborât parcă din stampe prăfuite, se lasă îmbătat de imagini vechi în care prezentul devine o umbră a unui alt timp, rămas și acela imprecis și lipsit de materialitate. Rătă-

cit prin această dedublare profundă, eroul liric ce se numește Vasile Baghiu călătorește ca în proza romanticilor germani prin locuri exotice, descrise minuțios și transformate nu numai în legendă, ci într-o mitologie personală, întorcându-se permanent la morga în care se păstrează poate cufărul cu manuscrise sau la sanatoriul unei existențe exhibate în ceea ce este vocație a morții. Singurele autentice puncte de reper de care trebuie să se țină cont sunt, însă, doar celelalte volume ale poetului, invocate din când în când, sau dublul real care este Himerus Alter, unica prezență a cărei existență nu poate fi pusă, ca a lui, la îndoială: „În lumea literară a Principatelor există un individ / Care devine cu fiecare zi tot mai ridicol / Pretinzând că scrie poeme himeriste, după ce / Nu știu cum naiba, în urma unei burse la Harvard, / A dat peste hârtiile mele, / Recunoscând totuși că autorul cărții *Taste of Alienation*, / Neașteptat de discutată prin revistele lor scrise într-o limbă / Care păstrează ecoul unei Rome decăzute, / Sunt totuși eu, Himerus Alter, / Iar *Maniera Baghiu* cu care își plictisește prietenii / E o chestie care întrece măsura”.

Într-o lume alcătuită din umbre, inconsistentă în însăși esența ei, un spirit romantic apelează la o ironie amară care accentuează desusbanțierea lumii și a sinelui, mizând, în schimb, pe câteva elemente ale recuperării. Motivul oglinzii, al dublului, al sângelui se motivează în felul acesta, perspectiva poeziei lui Vasile Baghiu fiind una profund ontologică. Niciodată confesiunile celor doi eroi ai poeziilor lui Vasile Baghiu nu apelează la simboluri ori la metafore care să încifreze mai mult sau mai puțin deliberat, tocmai pentru a nu rata în direcția artificiei și inautenticului. Este surprinzătoare, în fond, capacitatea lui Vasile Baghiu de a face poezie din deconspirarea mijloacelor folosite și din numirea directă a unei lumi. Literatura, în sensurile și în metodele ei convenționalizate, este un corp străin, un mijloc politic și ideologic de parvenire discretă sau entuziastă. Autorul *Manierei* critică în permanență un astfel de pericol, și, împotriva inconsistenței de care vorbeam, el afirmă un mod de situare inautentic în lume prin raportare la un model pe care îl copiază, îl imită sau îl plagiază, făcând însă apologia existenței. Nu este vorba de nicio contradicție aici. Pentru că existența, asumată în toată periculozitatea ei, se dovedește a nu fi altceva decât un vis, o copie, cel mult o manieră. Călătoriile prin spații de cele mai multe ori insolite, cu localizări de o precizie a detaliilor care îmbină misterul cu emoția recunoașterii, aduc ceva din atmosfera romanului sud-american, o notă de realism magic, care contribuie decisiv la constituirea eului. Simți parcă prezența lui Ștefan Baciuc, invocat la un moment dat într-un text, deși aceste inserții de

real nu fac altceva decât să proiecteze în și mai mare mister poetic aventura sinelui aflat parcă în căutarea semnelor lui Ezra Pound în lume. Și el călătorește, într-un fel sau altul, optând pentru ceea ce americanul numea „ritm semnificativ” și pentru imaginile înțelese ca „un complex intelectual și emoțional într-o fracțiune de timp”. Oricum, Pound și T. S. Eliot par să fie două din lecturile preferate ale acestui tânăr poet.

Ce surprinde cu totul în poezia lui Vasile Baghiu, dincolo de originalitatea spațiului în care se construiește și de timbrul monoton și fermecat al discursului, și se înțelege că este o monotonie strunită și funcțională, este suprapunerea, ca să zic așa, dintre text și metatext, dintre lume și discursul autoreferențial, suficient sieși. Este foarte limpede că poezia lui Vasile Baghiu oferă în același timp nu doar divagații pe tema poeziei, ci un veritabil program, explicit, ce-i drept, doar pe alocuri, și un spațiu al suferinței, al trăirii, al cărnii. Fuga de literaturizare are drept premisă, în fond, această situație pe cât de polemică, pe atât de motivată, căci lumea pe care o imaginează poetul este mai reală decât spațiul unei referențialități biografice abia invocate, iar fuga de convenții, dincolo de consecința impunerii în real a unui mod propriu al scriiturii, înseamnă și refuzul utopiilor autoimpuse cu idilism.

Realitatea ultimă a poeziei lui Vasile Baghiu nu este însă nici tema morții, nici aceea a poeziei autoscopice – lucruri asupra cărora voi reveni –, ci relația dintre acest ins numit Vasile Baghiu, inventat ca să justifice existența unui erou original, și Himerus Alter, poetul prin excelență, a cărui prezență se manifestă printr-o multiplicare la nesfârșit, în timp și mai ales în locuri inaccesibile, ori prin manuscrisele lăsate în aripa de vest a sanatoriului. Fără a ne întoarce acum la manifestul himerismului și fără a căuta în el puncte de sprijin, putem spune, cred, iată de ce toate acestea sunt forme pe care le îmbracă moartea, singura realitate care o concurează pe aceea a scrisului.

Vasile Baghiu declară și constată la începutul unuia din poemele sale: „Dacă nu suferi puțin nu are niciun farmec, / Dacă scrii vine o zi când va trebui să te întrebi serios dacă / Asta e tocmai ceea ce ai vrut să faci, / Cam către sfârșit, când / Nu se mai poate face nimic, decât poate să scrii din nou”. Scrisul ca fatalitate nefastă, care substituie existența, aici se află pericolul pe care îl presimte, cu orice nou cuvânt, Vasile Baghiu. În „dialogul” acesta epistolar cu Himerus Alter, el nu face din scris o profesiune, ci-i caută, în fond, motivația originală. A scrie nu înseamnă, nicidecum, a te purifica ori a găsi o soluție terapeutică pentru crizele „marasmului clipocitor”: „Nu mă întreb ce fac și ce vreau / Și de ce port cu mine ceva atât de incomod precum tristețea, / Ceva ce-mi taie orice poftă de a mai scrie / Fie și numai o

singură scrisoare pentru Alter”. Ba dimpotrivă: nimic nu poate substitui bucuria suferinței, singura care ocolește copierea, imitarea, farsa: „Dacă ar fi să mor aş muri şi nu m-aş întoarce, / Aş scrie şi nu m-aş repeta, aş ocoli *maniera*, / M-aş duce departe, în ultima rezervă din pavilionul de vest, / Ca să pot scrie două rânduri despre *Gustul înstrăinării*, / în care s-a topit ceva din mine, în care a murit / Sufletul din inima mea / Îmi aprind o ţigară cu gândul de a scrie, / Dar la sfârşit doar cu fumatul rămân, / Fără o literă, un rând, / Pentru că dacă nu suferi un pic, spune Elma / Trăgându-şi fermoarul de la rochia de vară, nici talent înseamnă că n-ai, / Nici brumă de consideraţie pentru tot ce-i plâpând, / Nici drumul nu-l vezi, nici cărarea înroşită de frunze”. Dar suferinţa rămâne o imposibilitate în afara scrisului, care este un mod de a fi al lucrurilor, dincolo de vreo bănuită transcendenţă, şi tocmai de aceea orice suferinţă nu poate ieşi din spectrul alienant al mimării şi histrionismului. Poezia lui Vasile Baghiu îşi identifică substanţa chiar în imposibilitatea tristeţii, pentru că tentaţia autocontemplării până la bovarism se transformă într-o literatură care mimează şi sentimentul facil, şi prozaismul monoton şi inert, şi apatia: „Cum să nu fi scris *Rătăcirile doamnei Bovary* (adică ale Elmei) / Când de scris am scris tot timpul, / Chiar şi atunci când mă încurcam cel mai mult în bagaje, / Iar sângele meu nu era doar un simbol poetic. / [...] / Scriam nişte note de călătorie într-un caiet subţire. / N-aş putea spune că mă gândeam la moarte / Cum mă gândesc astăzi la moarte, deşi văzusem delfinii eşuaţi / Despre care unii mai studioşi spuneau că s-ar fi sinucis / Din motive pe care nimeni nu le cunoaşte. / Dar scrisul trecuse oricum pe planul doi, / Scrisul poeziei personale himeriste, / Cu stiloul la geamul dinspre mare, cu o mină tristă, fireşte, / Mimată, ce credeţi, un teatru pe care-l jucam în oglindă, / O farsă ieftină de doi bani care-mi aduceau numai rău. / Poezia îmi face şi astăzi mult rău, / Pentru că mă-ndepărtează de cei pe care-i iubesc / Şi pentru că mă transformă, aşa cum nu aş vrea / Să mă transforme într-un marginal”.

Trebuie să recunosc că n-am citat aceste pasaje mai ample doar de dragul demonstraţiei. Şi asta deoarece frazele lui Vasile Baghiu trebuie percepute nu doar ca vehicule ale unui mesaj mai mult sau mai puţin alienant şi bovaric, mai mult sau mai puţin poetic, ci chiar ca nişte lucruri în sine, în primul rând pentru parfumul dulce-amăru al descompunerii unei materii aproape putrede, pentru muzica discretă şi crepusculară a unei lumi care te învăluieşte. Un spirit decadent şi matein se construieşte astfel, un spirit care trăieşte pentru a degusta aromele morţii.

ION BAIAS. FURIA EXISTENȚIALĂ

Ultimul volum de versuri al lui Ion Baias mizează mult pe enunțarea nefardată a dezgustului și sarcasmului, consecința unui „anarhism” care se racordează mai puțin la dimensiunea socială a individului cât la condiția sa de ființă creată, străină de propriile-i sensuri, intrată în existență ca într-un vertij angoasant. *Praf și pulbere* (Editura Dacia, 2001) este un titlu care vorbește mult despre substanța existențială a unei poezii parcă prea puțin atentă la propria-i realitate, devotată cu fervoare țipătului răbufnind cinic, uneori atroce, grotesc sau demonic.

Poate că tocmai violența convulsiilor, asupra căreia atrăgea atenția Al. Cistelean, dă măsura acestui talent abandonat parcă întru totul furiei existențiale. Frisoanele scot din rărunchi violențe și energii care nu se opresc niciodată la simple neliniști ori la terifiante interogații, dezvoltându-se în perspective catastrofice și într-un imaginar pe măsură. Dar nu imaginarul face nota distinctivă a poeziei lui Ion Baias, chiar dacă el este într-o oarecare măsură reiterat dintr-o necesitate organică a sfâșierii faldurilor realului. Iată-l pe poet „recuperând” acest spațiu bizar, semn al unei inconsistențe agonice care sfârșește în grotesc: „Masa mea zboară / Scaunele dau din picioare ca niște iepe sălbatic / Străzile aruncă în lună cu pietre / Tavanul își golește gura în ceașca mea de cafea / Din dușumea cresc spre neant / Gheare de șobolani și smocuri de leuștean plus două coate tocite / Lumina zilei se deschide la șliț / Și urinează de pe balcon / în capul trecătorilor inevitabili” (*Imponderabile*). Deci nu acest imaginar contează, cât transcrierea directă a revoltei, având uneori un fast, inocent în furie, venit parcă din poezia lui Dimitrie Stelaru.

Poet blestemat, Ion Baias scrie *Lacrimi și psalmi*, poezii ale unei laude care nu se poate institui decât prin plânsul scrâșnit sau prin „zâmbetul cinic și plin de dezgust”, conștient de vanitate, nimicnicie, deșertăciune. Iată tot atâtea motive ca prezentul să apară în „duhoarea” lui de „troacă de porci”, ca sexul de aur să fie reiterarea fie și iluzorie a unui mit regenerativ, în fine, ca „psalmii” să devină blesteme. Câteva fragmente din poemul numit *Întunerici*, pe care nu-l putem citi în întregime din exigențe de spațiu tipografic, sunt

mai mult decât elocvente, amintind de revolta demonilor romantici: „Oamenii s-au ascuns în păcat și uitare / în greață și ură / Îi auzi vorbind singuri pe stradă – / Ca niște șobolani noaptea ies din bârlogul lor sublunar / La vânătoarea de suferinți / La vânătoarea de umilințe // [...] // Trec în tăcere ca o pedeapsă peste orașul ce mă privește în ochi / Adulmecându-mă ca pe o jucărie stricată / Tocmai bună de aruncat printre gunoaiele / Și hăurile cancerigene ce se scurg de pe frunțile noastre / Dincolo de marginea lumilor / Acolo unde / Un demiurg cinic și impotent își flendură de milioane de ani / Blestemele și demența”. Până la urmă, însă, și revolta aceasta se înscrie într-un imaginar caracteristic, peste care domină un limbaj crud, ales parcă pentru a da frisoane.

Incomod în deconspirarea iluziilor, Ion Baiaș optează fie pentru enunțul lipsit de metafore, din care ființa se naște alienată („Nu mai sunt ce am fost / Mi-am aruncat la gunoi tot trecutul / Și acuma stau întins ca o broască nepăsătoare pe muchia unui cuțit / Descins parcă din cadavrul unui poem / Golit de metafore / Golit de bezne de dorințe și amintiri”, citim la un moment dat), fie pentru metafora de catran, imagine a unei lumi proiectate în neputință, inutilitate și strigăt ars: „La ce bun aceste imagini mușcând lacom din mine... / Acest gunoi mistic și inoxidabil... / Aceste metafore de catran?”. La un moment dat se vorbește, de asemenea, despre „Un poem ce se crede genial și de neînțeles / Un poem ce nu pune preț decât pe muzicalele lui excremente / Pe metaforele lui de catran”. Există în toate acestea semnele unui poet a cărui forță nu mai trebuie demonstrată, ale unui talent a cărui certitudine pulsează gâlgâitor, în fine, o angajare existențială căreia i se poate reproșa, ciudat, tocmai exaltarea în negru, poate chiar fanatismul anarhiei demonice.

DANIEL BĂNULESCU. ASCETUL ȘI ERUDITUL ASCEZEI

„Doar cărțile au alura unor nebuni autentici” spunea Daniel Bănulescu într-o mai veche poezie. Poate doar cărțile pentru că, edificate pe experiențe, dar fiind înainte de toate expresie, ele încarnează un ritm al angoaselor, al aparențelor și al traseelor individuale în arhitecturi în care subiectul se pierde. În această ruptură constă natura schizoidă a oricărei întemeieri poetice, care creează senzația recunoașterii sinelui pe temeiul înstrăinării lui. Este cel puțin cazul lui Daniel Bănulescu însuși, a cărui ultimă carte, nesemnata, poartă chiar numele autorului ei ficțional, *Daniel, al rugăciunii*, continuarea parantetică – [*prima jumătate a anului*] – având mai degrabă rolul unei umile contextualizări temporale. În fine, doar cărțile – în seninătatea lor abstrasă – poate că au alura unor nebuni autentici pentru că cei care le fac – le trăiesc și le scriu – nu se pot rupe de o luciditate constructivă menită să pună în pagină chiar nebunia. Cât privește această *primă parte a anului* – să concedem că mai degrabă acesta e titlul cărții, Daniel, cel al rugăciunii, fiind mai degrabă autorul ei textual –, ea este edificată pe primele șase luni care dau numele a șase poeme distincte, fiecare dintre ele constituit din mai multe secvențe distincte numite versete. Ce trebuie precizat din capul locului este că, asemenea celor aparținând textului biblic, versetele sunt însoțite de o complicitate țesătură de note, cu indici de diferite naturi, cu trimiteri la versetele celorlalte luni și experiențe, evident, nu numai scripturale. În plus, textul ca atare al poemelor e însoțit de un colofon, semnat de același autor fictiv (d.a.r.), de un cuprins care precizează nu doar numărul paginii, ci și numărul versetului și, finalmente, de un *îndrumar*, în care se precizează ce fragmente pot fi citite atunci când *ți-e frică de moarte, cercetezi ticăloșiile acestei lumi, cauți ajutorul lui Dumnezeu* sau când, ca să mai dăm doar un singur exemplu, *împreună cu mulțimea ești supus unor influențe nevăzute și rele*.

Firește, o primă întrebare, cauzată chiar de aproximarea riscului de înțelegere forțat cu orgoliu de autor, privește gradul de artificialitate a construcției. Altfel spus, poemele nu pot fi scoase din arhitectura aceasta a întregului și, ceea ce este cred cu adevărat important, nu pot fi citite în afara rețelei de trimiteri invocate anterior. Prin urmare, cât artificiu constructiv și câtă

subterană experimentalistă în acest demers care mizează decis pe angajarea fatală? Nu e, totuși, o contradicție la mijloc?! Tangențial, o altă întrebare, în măsură să dea seama întrucâtva de natura acestui lirism: câtă construcție și câtă spontaneitate se află aici? în plus, câtă umilință și cât orgoliu în refuzul autorului real de a-și asuma cartea prin semnătură, după ce, pe coperta a IV-a a altei cărți, el preferase să fie văzut din spate?! Vorba Marianeii Marin: „Această carte nici nu va putea intra în bibliotecă!”. S-ar putea ca toate aceste întrebări de contextualizare să fie lipsite de importanță reală și, finalmente, să dorești să citești poemele acestea cu oarece inocență și ignoranță, urmând îndeaproape, într-un fel sau altul, *îndreptar*-ul final, care ar putea fi chiar cheie unei descifrări tematice a volumului. Poeme ale angoasei, textele acestea ale lui Daniel Bănuțescu radiografiază organismul social, uman și istoric, preambul al unei căderi în genunchi în dorința de a reîntemeia divinitatea și salvarea. Dar o frază ca aceasta abia formulată, corectă cred, care ar putea fi susținută cu argumente și dezvoltată în ramificații tot mai subțiri, nu spune încă nimic despre natura acestui lirism, care se construiește tocmai din alternanța acestor ipostaze ale personajului construit în interiorul lumii cu „artificierul” care, citind și recitind / trăind și retrăind viața și „rugăciunile”, adaugă textului inițial titluri detașate și mai ales țesătura de trimiteri în interiorul textului. Cred, așadar, că în tensiunea dintre planuri, căci se adaugă unei angajări în existență o angajare în scris, rezidă forța melancolică a acestei cărți, rezistența ei istorică și nebunia ei schizoidă.

Firește, și dacă nu vedem acest lucru – care, o repet, mi se pare esențial și care, demonstrează, printre altele, că poetul nu se joacă și nu experimentează gratuit –, textele în sine zguduie inerției și sensibilități. Poet de forță – și când spun asta, am în vedere austeritatea și siguranța expresiei –, Daniel Bănuțescu stăpânește în aceeași măsură sarcasmul, ironia amară, scena grotescă sau delirul grațios, în poeme despre moarte, iubire și Dumnezeu. Și în acest context, fragmentarea poemului prin trimiterile invocate anterior, amintind în fond de o Biblie, obligă chiar la un plus de răbdare, prin spațiile de tăcere adăugate astfel, cu consecința clară a unei solemnități inițiatice. Daniel, cel care aparține numai rugăciunii, chiar este un inițiat care transformă orice gest și act în implicită rugăciune, care are sentimentul vanității și fatalității și care, prin urmare, comunică lapidar, cu mijloacele ascetului. Cel care a urlat de groaza morții percepute cu acuitate în realitatea imediată și în afara oricărei tangențe cu spiritul („De groaza morții am urlat și eu”, citim într-un vers care de fapt arată astfel „De *groaza **morții am urlat și eu... – cu trimiterile următoare{* : IAN. 11, APR. 6c, MAI 4, 17, 18: IAN. 3, FEB. 16b, MAR. 19,

APR. 23a, MAI 26; IAN. 15; IAN. 17, MAR. 13, 14, MAI 5, 6, 14}) descoperă ca pe un eșec prezența Dumnezeului în lume. Se salvează el astfel? S-ar putea eventual salva cei care vor citi cartea ca pe un îndreptar; Daniel al rugăciunii doar vede, cunoaște și transmite semnele, mesajul. Iată un text, ultimul al cărții, numit *[BLESTEMAT ȘI APOI CURĂȚAT DE BLESTEM]*, citat aici fără trimiterile eruditului în text și suferință, ci așa cum apare – să zicem – în prima formă a ascetului: „27. Am fost și eu blestemat din pricina celui strămoș blestemat, dar tu, Iehova, Dumnezeul meu, mi-ai arătat milă. Sunt încă blestemat, dar – iată! din pricina prețului de eliberare pe care l-ai plătit prin fiul tău, Isus Cristos, pentru noi, oamenii. Blestemul meu se și descojește și alunecă alături de mine ca o coajă de bubă. // Am fost uimit. Am plâns și am cercetat. În dragostea ta m-ai îmbăiat și mi-ai dezvăluit înțelesul. Din tot adevărul oferit de tine n-am priceput nici a milionimea parte. Dar și pe aceasta, fără voia mea, o deformează, chiar acum, când mă lupt să rezum, în acest loc, următoarele fapte. Rostesc în mintea mea: // «Iahwe, Dumnezeul meu, tu ai creat omul. [...]» // 29. Tu nu știi. Omule. Semenul meu. Dar și deasupra ta plutește un bărbat zburător. Și această creatură spirituală izbește într-o toabă. // Și – fie că o auzi, fie că nu – la fiecare bubuitură a tobei. Carnea ta sughite a groază! Caută parcă să fugă de pe tine într-un alt loc în care să fie salvată. Dar, în loc de aceasta, ea se zgârcește. Se vlăguește. Și putrezește. De parcă întregul tău trup ar urma ritmul înroșirii, înverzirii și învinețirii unei mari grădini, care ar forfoti de cameleoni... // Și de la Adam și până la instaurarea Împărăției lui Dumnezeu, omule, semenul meu, viața vomită moarte pe tine. // 30. Într-o dimineață, după unul din prilejurile în care tatăl meu a fost salvat de la moarte, // Mama mea mi-a spus: // – «Am văzut lucrând mâna lui Dumnezeu!»”.

La drept vorbind, nu știu cum vor rezolva bibliotecile înregistrarea cărților scrise de Daniel Bănuțescu. Cumva, vor trebui s-o facă – pentru că e vorba despre un poet care rămâne.

MIRCEA BÂRSILĂ. O LINIE APROAPE NEAGRĂ

Nu cunosc anterioarele volume ale lui Mircea Bârsilă, poet destul de parcimonios, în fond, care, deși a debutat în 1982, se află acum doar la a cincea apariție editorială. E suficient să citești însă titlul acestor volume (*Obrazul celălalt al lunii, Argintul galben, Scutul lui Persen, Fecioara divină și cerbul*), ca să înțelegi că *O linie aproape neagră* (Editura AMB, 2000) se înscrie într-un tip de lirism care nu permite salturile, nici rupturile violente, totul subordonându-se lent unei stări de spirit aflate într-un permanent echilibru fragil. Cu rădăcinile în ceea ce aș numi tradiționalism metafizic, Mircea Bârsilă propune o experiență poetică ce pare mai puțin interesată de situația sa implicită într-un anumit context istoric al poeziei românești. Cel puțin în aparență, poezia lui renunță la orice intenție metadiscursivă, construindu-se ca un demers ce mizează exclusiv pe neliniști vagi, discrete interogații, fatale îndoieli de natură existențială. Cu toate acestea, originalitatea acestei poezii, deloc teribilistă sau orgolioasă, poate fi tocmai semnul disocierii de predecesori mai îndepărtați, precum Blaga, sau mai apropiați, precum Ioan Alexandru, Gheorghe Pituț sau Ion Gheorghe, „expresioniști rurali” invocați de critica literară.

Cu o intuiție sigură a echilibrului dintre monotonie și tensiune, cu o știință naturală (dar, în realitate, de mare rafinament) a proiectării misterului, niciodată devenit straniu, în derizoriul rustic, poetul acesta întrevede printre detaliile concrete ale vieții și identitatea mistică a lumii, și perspectiva trecerii. Neclare, imprecise, echivoce, *semnele* pe care le citește poetul în lume transfigurează, în realitate, propriul declin, o existență devenită „ostilă”, „ștearsă”, nu altceva decât „o linie aproape neagră”. O candoare mitică face ca poemele să fie în cele din urmă niște imnuri agonice închinăte mamei, iubitei, nopții, toate acestea ipostaze ale mamei universale, *moartea*. Religiozitatea instinctivă și subconștientă a poetului percepe ritualic semnele care relevă comunicarea tainică dintre faptele lumii și, tocmai de aceea, dintr-o perspectivă aproape panteistă, tonul vag imnic, de rugăciune ori de caldă interogație sceptică, ascunde o tristețe metafizică.

Există în poezia aceasta, care mizează din plin pe sugestia generată de numirea lucrurilor mărunte, un întreg imaginar al trecerii, care nu se asociază nici vreunei solemnități reci, protocolare sau colocviale, nici angoasei teribile, ori sfâșierii damnite. Tonul fastuos, de care a vorbit critica literară, nu se asociază nicicând vreunei unde de idilism ori de teatralitate și nu înseamnă solemnitate rece, ci un mod de situare în lume. Tensiunea acestei poezii se instituie tocmai din suprapunerea dintre un „imaginar protector” și o neliniște a tenebrelor pe care o emană lucrurile înseși. Trandafirul, noroaiele, hățișurile, luminile slabe ale felinarelor, umbrele, tufișurile, sălbăticiunile, sau furnicile, toate acestea fac parte dintr-o complexă țesătură rural-evocatoare, care funcționează ca un „cal al aheilor” pentru „tristele iluminări”. Ele constituie, în fond, obiectul acestei poezii, căci materialitatea lumii se topește în nostalgie și, în același timp, în neliniște și spaimă discretă: „Trăiesc în altă lume decât voi: în lumea copilului / și a sălbaticilor fără nicio filozofie / dar care știu să caute, prin zăvoaie, miere și rădăcini / și să asculte, în extaz, la amiază, plânsul ocrotitor / al prigoiiilor. Veniți cu mine pe câmp / să privim de aproape spicul de grâu și să tragem adânc / în piepturi mirosul de iasomie și rogoz [...]. Suntem contemporani, dar nu mai avem nimic în comun. / Mă simt de-al lor, printre caii slobozi și printre șopârle. / Mă simt în largul meu printre gâze și printre arborii drepti. / Sunt peștele care plesnește cu o lovitură nervoasă de coadă / apa furată, către miezul nopții, de somn. / Sunt cărăbușul ce bâzâie toată ziua de la o bozie la alta. / Ați putea să vă faceți din mine un idol. / Ingenuncheați înaintea mea și puneți-vă pe bocit!”.

N-am ales acest text pentru valoarea lui intrinsecă; de altfel, nu cred că este acesta unul dintre poemele cu adevărat citabile, decât pentru mesajul întrucâtva prea declarativ și, prin urmare, și cam retoric, dar care constituie o limpede profesiune de credință. Pe lângă delicatețea și rafinamentul „notației”, poezia aceasta mizează pe sinceritatea unei confesiuni, care dă seama despre opțiunile lui Mircea Bârsilă și despre fatalitatea înstrăinării, o fatalitate ascunsă de sentimentul auroral al întoarcerii în origini. Însă despre acest lucru vom mai vorbi.

Dacă ar fi să alegem, însă, câteva fragmente relevante pentru forța ciudată a poeziei lui Mircea Bârsilă de a institui un tărâm al fragilității, am alege acele poeme în care, cu intuiția sigură a neliniștii concentrate în detalii, poetul lasă interogațiile implicite să ilumineze suma care transcende existența individuală. Iată un exemplu: „O nouă cădere nervoasă: de ce, de ce să ni se ia vederea / și carnea de pe oase pentru a fi schimbată, după o

vreme, / în scoarță de arbore sau fluturi de noapte? / Iată-mă pornit, seară de seară, la aprinsul lămpilor, / să sparg întunericul cu pietre. Iată-mă plângând / cu obrazul lipit de bobul de grâu, în încercarea / – zadarnică – de a muri unul în locul celuilalt. / Prezumții și viziuni în care soarele este plin / de norori și de sânge, în fiecare dimineață, de zgură și de abisuri, de parcă s-ar ivi direct / dintre coapsele imaginației noastre. O nouă cădere / – a câta până acum? – și visele tulburi / în care sunt invitat la masă de rudele moarte. / Sunt purtat, în zori, de o furnică / de la un mușuroi la altul, în spate, și de la un / cimitir la altul: eu semănând cu oul ei / și ea, desigur, cu mama – îmbrăcată în negru. / O nouă cădere nervoasă: adsis, foros, tamis. / O nouă cădere nervoasă: dehidias, fighidis, efraus. / O stare pe a cărei durată mă simt la fel ca Iisus / când trece, îndurerat, pe lângă rănilile sale. / Adsis. Foros. Tamis. / Dehidias. Fighidis. Efraus”. Sau iată un alt exemplu: „Nimic mai plăcut decât să stai de vorbă / cu niște furnici, asemenea copiilor fără surori de la țară, / și să guști, fericit, dintr-o sticlă, / simțind cum îți curge prin vene – în sensul invers / al sângelui – un alt sânge, o altă viață: lipsită întrutotul / de umilințe și de neliniști, de obsesii și de amenințări, / între care și plânsul înălțându-se spre cer, la amiază, / din golurile întunecoase ale hornurilor. / Un plâns pe care mulți dintre noi / îl asemuiesc, uneori, cu trilul tenebrelor”.

Bucuriile acestea simple, care nu sunt horatiene, aduc cu ele un fior tragic și o neliniște metafizică, pentru că extazul nu e altceva decât o altă față a metamorfozei pe care moartea o impune. Să vorbim despre înstrăinare? Există poeme în care sentimentul acesta al dedublării este pregnant, în versuri care par laude închinat spiritului universal, unui Dumnezeu încă nenumit, dar perceput ca o certitudine a armoniei. Însă nu o dată, peste această seninătate înfiorată irumpe umbra unei disperări: „O bucată din mine: zăpada înghețată pe care alerg. Umbre, tufișuri, sălbăticiuni / și zăpada pe care alerg și alerg, deși nu mai sunt eu / cel care aleargă. Altcineva este în locul meu. / Altcineva lovește în tavă și rostește incantațiile. Alerg / și, pe măsură ce alerg tot mai repede, / mă simt din ce în ce mai împietrit și mai greu. Sunt altul. / Sunt de nerecunoscut. O pietricică. O șopârlă. Un vierme. / O bucată din mine și care este gata să-și ia zborul: / această viață. Această lume. Această incredibilă farsă”. Citești poezia lui Mircea Bârsilă cu sentimentul că imaginile acestea purificatoare, chiar atunci când par șocant suprarrealiste (iată sfârșitul unui poem: „Din ce în ce mai lugubru: arhaicul dans / al găinilor încercând să se ridice / la cer, după ce le-au fost retezate gâturile”) și discursul ca atare cathartic se dizolvă în irizări

din care luminează o fatalitate de neînțeles, forța ascunsă a unei ultragieri. De fapt, citești poezia aceasta cu sentimentul pătrunderii într-un tărâm care nu poate fi perceput decât dintr-o perspectivă mitică și aurorală.

ION BELDEANU. POEZIA REALULUI?!

La treizeci de ani de la debutul editorial, Ion Beldeanu ne propune, în sfârșit, o antologie de autor. Surprinzător de parcimonios cu sine, refuzând programatic (de nu cumva și instinctiv) spectacolul egotismului agresiv (atât de frecvent în viața noastră literară), el nu include în această antologie decât puțin peste o sută de poeme. Mai mult, e de reținut faptul că poemele sunt selectate doar din trei volume anterioare (*Lecția de melancolie*, 1987; *Proba mea de viață*, 1995; *Ceaiul de după execuție*, 1999) la care se adaugă un grupaj, consistent, de inedite. Nu greșim, cred, dacă spunem că *Realitatea are chipul tău* (Editura Dacia, 2002) e consecința unui selecții riguroase, a unui extrem de sever examen de sine, dar și a unor opțiuni – radicalizate, sau, mai exact, rafinate în timp – care situează o anumită tematică (provincia, realitatea și sinele) în articulațiile unui limbaj elaborat cu minuțiozitate. În fond, e antologia unui poet ajuns la maturitate, onest, dar și atent cu sine și cu propriul talent. Refuzând orice fel de auto-mistificare spectaculoasă, Ion Beldeanu, un sentimental (din stirpea moldovenilor, dacă vreți), ba chiar unul împăcat cu sine, nu-și travestește temperatura lirică nici în (auto)ironii de tot felul, nici în știu eu ce furii care să lase impresia ardențelor teribile. Pe acest teren, al perseverenței în melancolie, el face proba situării subiectiv-emoționale în concret. Oricum, îi lipsește lui Ion Beldeanu vanitatea exacerbată a celor care reclamă că nu pot trăi fără poezie (deși la el poezia e chiar un mod, firesc, de a fi) ori a celor, la fel de mulți, care, anarhiști sau demonici, fac din poezie (și din metaforă) un mijloc de a sfâșia epiderma concretului și un instrument al revoltelor lor. Revenind cumva la miezul original al poeziei, care se întemeiază pe afect și pe ornament (și nu e vorba aici de simplul ornament plasticizant), Ion Beldeanu spune, la un moment dat, „Nu se poate pune nimic în locul inimii”. La drept vorbind, este un vers care face cam cât jumătate de program estetic și ale cărui ipostaze pot fi urmărite de-a lungul întregii cărți, de la prima la ultima poezie. Dacă e să fim exacti, atunci antologia e mai puțin o antologie (cu toată realitatea de fapt care ne contrazice), cât un volum unitar și coerent în interiorul propriilor principii de conver-

gență, ale cărui mutații nu înseamnă nicicând rupturi de temperatură lirică și de viziune.

Dacă, totuși, voi vorbi mai mult despre ineditele acestui volum, o voi face pentru că ele concentrează prea bine problemele pe care voiam să le supun atenției. Una dintre ele, relevantă deopotrivă pentru tematica și pentru limbajul acestei poezii, dar mai ales pentru identitatea ei de adâncime, privește natura raportărilor la real. Un volum care se numește *Realitatea are chipul tău* este firesc să mizeze pe limbajul denominativ, pe ceea ce am putea numi transcrierea cotidianului. Într-un poem, citim: „Până când vine ceața, până când / voi afla că aceasta este doar o clipă / a marelui gol / nu fac decât să adun mărunte drame / de provincie din care / se alcătuiesc vertebrele poemului” – și asta este cea de-a doua componentă majoră a unui program estetic în care *inima* și *cotidianul* sunt fețele aceleiași sensibilități. Nu e nicio surpriză în asta și poetul o mărturisește elocvent: „Inima mea transcrie diagrama orașului”. Poeme întregi par să mizeze pe această notare a realului, a unui concret derizoriu, banal, al periferiei și al... Provinciei. Problematika nu e nouă (alienarea, plictiseala și lipsa de consistență ontologică au rădăcini sadoveniene și bacoviene), ceea ce nu înseamnă că poemele nu sunt, cel puțin unele dintre ele, memorabile. Nimic mai elocvent decât un poem numit direct *Parc municipal*, care înregistrează, să zic așa, nu semnele realului, ci chiar realul, în concretețea lui sordid-vetustă. Totuși, poetica aceasta (a tranzitivității, cum i-ar spune Gheorghe Crăciun) e aici numai o aparență. Realul – chiar în lipsa sa de semnificație, în vidul său (un poem se numește *Baia de vid*) – nu există prin sine, nu e autonom, și el ascunde fie un abia reținut fior satiric (derizoriul e văzut prin lentile morale) – un exemplu e deja invocatul *Parc municipal* –, fie traumele unui sine... „dezarticulat”. Mai exact, și acesta este sensul prim al cărții, realitatea aceasta, înregistrată când și când, e semn al sinelui. Oricum, simpla notație e dublată, cu foarte mici excepții, de proiecții metaforice, pe care se pliază melancolia. Tablourile (un poem se numește *Țipăt de culoare*) lasă mai degrabă locul tăcerii sau invenției elegiace. „N-aș vrea să cochetez cu nostalgia”, spune poetul într-un loc, dar în permanență el nu face altceva decât să dezvolte teme ale nostalgiei. Și cum realitatea este fără semnificație – ea nu ascunde nimic și poetul nu simte umbra și pulsul tainic al lucrurilor, lumina interioară fie și a derizoriului –, el recurge la metaforă ca la o soluție de ultimă clipă. Iată câteva versuri: „Acum ce poți să mai faci cu această realitate / care ți se oferă precum o femeie abandonată? // Dacă așezi palmele la ochi / vei auzi întâmplările toamnei / ca niște ruguri arzând / în clipa următoare se va deschide ușa / și vei spune

doar atât: intră / sunt pregătit să te ascult”. În concluzie, atât de trâmbițata realitate din poezia lui Ion Beldeanu e, de fapt, o imagine de sens întors: ea nu semnifică prin sine, ci prin ceea ce provoacă, prin sensul implicit polemic pe care îl presupune. Ion Beldeanu nu e un poet al concretului, ci al umbrei metaforice pe care realul, împiedicându-l să se manifeste, îl și provoacă în permanență. Paradoxal, poezia se naște aici tocmai din problematizarea căderii dintr-un timp ideal (și utopic); oricum, nu din numirea realității, ci din satirizarea / sancționarea ei. Nostalgia și melancolia au ca obiect nu teme consacrat majore, precum moartea, ființa, absolutul, ci tocmai neputința situării dincolo de concretul acesta vid și eventual singurătatea. Provincia pe care o radiografiază poetul (scrisă cu majusculă, ea are, indiscutabil, o valoare simbolică) nu este nimic altceva decât imaginea emblematică a realității. Iată cum arată în viziunea lui Ion Beldeanu *Moartea poeziei*: „O doamnă în vârstă vrea să știe, vezi bine, / ce se mai întâmplă cu poezia; n-a mai / întâlnit-o în micile sale preumblări / prin înserările orașului / E chiar intrigată că îmbătătoarele / miresme de salcâm / nu-i mai produc insomniile de altădată. // Încerc să-i răspund, mai bine zis să-i explic / Dar în aceeași clipă se deschid prăvăliile / zornăie obloanele, se cască tarabele / se aud chemările și mulțimea năvălește / din toate părțile urlând, amușinând, tropăind / gata să apuce halca cea mare, oho / din mândra noastră fericire națională”. Iată de ce substituirea poezie de către o realitate sordidă nu are sensul afirmativ al poeziei tranzitive, ci sensul unei contestări implicite și, dacă vreți, sensul constatării unui declin.

Prin această atitudine față de real se explică prezența metaforei, construcțiile vag parabolice, scenariile poetice care mizează pe ambiguitate, toate acestea fiind mărturia unei sensibilități ultragiate, retrase în sine cu o discreție care nu ascunde, totuși, motivele reale ale sentimentului neputinței. Ceea ce în primele poeme ale volumului este doar sugerat – și anume încercarea de ieșire din plasma concretului („Această pagină docilă / Pare un mic animal de pradă / Scăpat din captivitate”, sau, cam patetic: „Vino să ne aruncăm în valurile / Acestui poem mătăsos”) – capătă în timp mult mai multă consistență. Iar nota de livresc (spre exemplu, invocarea Arcadiei, Eladei, Eldorei sau a Hyperboreei) fac parte din iluziile planului ideologic al acestei poezii care visează încă la notarea imponderabilelor, și nu a concretului. Cotidianul, în ultimă instanță, e asortat metaforic și dacă realul nu mai oferă nicio semnificație de adâncime, atunci există încă soluția (iluzorie) a „ornamentului” metaforic. Acesta este, cred, chiar *ceaiul*, cum ne spune titlul unui volum, *de după execuție*. Ceaiul acesta care aduce cu sine un întreg ritual.

Ritualul unui rafinat al imaginii care restaurează metafora în amintirea virtuților ei de altădată (iată două versuri care nu se pot uita ușor: „Îmi mut umbra, fluier inutil, nu știu nimic / din ochiul nostalgiei ciugulește un vultur”), ritualul unui caligraf al melancoliei care își asumă chiar riscul de a părea poate cumva desuet. Poezia lui Ion Beldeanu construiește mici scenarii, pare colocvială, pune în pagină un personaj despre care se vorbește, este fastuos și narcisist, în fine, poetul însuși se admiră așa căzut în real și se victimizează cu o anume voluptate. Vorbind, de fapt, exclusiv cu sine, dar la persoana a doua, poetul e în același timp și cel care contemplă, dar și obiectul contemplației, iar „cabotinismul” acesta (de care se vorbește într-un loc), cu tot ce presupune el, inclusiv ritualul pe care-l invocam, este tocmai semnul inaderenței la realitatea provinciei. Iată-l spunând: „Și eu privesc cu nedecisă nonșalanță / supliciul matinal nu fără oarecare / compasiune pentru sinele dezarticulat / După care reluându-mi obiceiul dintotdeauna / îmi continui impasibil / drumul spre Hyperboreea”. Ce altceva este acest drum decât calea recuperării, imaginare, metaforice, fastuoase, a spațiului în care să se manifeste poezia cu miza ontologică?!

Or, la toate aceste observații se impune cu necesitate să adăugăm felul în care poezia însăși devine motiv poetic. *Autoportret*-ul cu care se deschide volumul exprimă tocmai eșecul acestei încercări poetice („... sunt / Un solitar ce-și hrănește tristețea / Cu mici întâmplări ca de / Pildă numărul corăbiilor / Eșuate deși nici până / Astăzi n-am reușit să descopăr / Arcadia prin care, zice-se, aleargă / Marele ogar al destinului / Capabil mai totdeauna / De plăcute surprize”). Iată fragmente dintr-un alt poem numit, nu întâmplător, *Facerea*: „Știu bine, datoria mea rămâne / Această pendulare / Între respirația a două cuvinte / O formă atât de perfectă pentru biciuirea singurătății / Deși după o sută de ani de așteptare / Orice paznic chiar prea credincios / Începe să cadă din picioare”. În timp, sentimentul acesta al neputinței poemului însuși devine veritabil leit-motiv: „Apără-te de viezurele viclean, zice orbul / despicând apele de pietre. / Vine o noapte de cârpă și poemul / acesta nu-ți va folosi la nimic” și este chiar unul dintre motivele melancoliei. Spre finalul cărții, această stare se accentuează într-atât încât scrisul e substituit cu cititul: „Iar urc scara mohorâtei Provincii / De glezne îmi atârnă bucăți de oglindă / petreceri și urme duioase / De când rătăcesc și nu mai ajung / să mă cunosc / Nimic nu-i încă de descoperit / poezia se îndoiește de sine / în grădina cu trandafiri / Ofelia cântă la chitară / miresme de plictis îi învăluie respirația // Pot deschide cartea și voi ceti / cu aceeași voce de cabotin aforismele / lui Lucillus / Cineva tot se va oprim să mă

asculte” (*Apărarea prin lectură*). În fond, drumul spre Hyperboreea este drumul redescoperirii și reconfirmării eșecului.

Spuneam însă (și speram) că voi vorbi mai ales de ineditele acestui volum, și iată-mă ajuns spre sfârșitul prezentării mele, fără să fi citat nici măcar un poem din textele mai noi. Mă voi fi înșelat pe mine însumi și voi fi păstrat deliberat ineditele pentru concluzii, căci, concentrat, totul se găsește aici. Dar câtă deliberare e în logica textului, fie el și critic, e greu de spus. Oricum, „Nu se poate pune nimic în locul inimii” e un vers aparținând ineditelor și, la drept vorbind, ar trebui să adaug: nu se poate pune nici măcar realitatea, sau cu atât mai puțin ea. Și dacă ar fi să polemizez cu ideea că Ion Beldeanu e un bacovian, aș spune: el doar comentează realul, care nu ia, oricum, niciodată, înfățișarea neantului. În miezul poeziei lui Ion Beldeanu nu se află o înregistrare atât de acută a realului încât să dea seama despre lume (așa cum e ea: neant încorporat în materie) în afara oricărei trimiteri la sine. Aici sinele este extrem de important – de aceea, melancolia este cauză și deopotrivă obiect de comentat prin intermediari. Un intermediar către melancolie, atât e realul, nimic mai mult. Un intermediar este și acel tu, mască a sinelui, prilej pentru o falsă colocvialitate, pentru mici scenarii încărcate metaforic care ascund și deopotrivă arată admirația de sine. Grădina Publică este aici, mult mai exact, un sinonim al morții: „Într-adevăr cineva bate coasa în Grădina Publică”, spune ultimul vers al unei poezii, în care, de asemenea, mai citim, într-un fel de exhibare narcisistă: „Domnule căpitan, să ochеști corect / înainte de a trage / prefer un singur glonte dar de efect”. Teatral, fastuos, lirismul acesta, nicidecum direct, ci parabolic, metaforic, oblic, nu e o „descriere după natură”, ci o continuă constatare, melancolică, a absenței ființei (și poeziei) din lume. Între timp, ce-i drept, simpla provincialitate e asociată morții, dar nu în afara unei poze romantice, care exhibă de fapt curajul metaforei: „Se face gol între cuvinte / și mașina de scris / pândește o execuție elegantă / Ca să fiu sincer / urc scările eșafodului / nelipsit de garoafa mea roșie / garoafa de care niciodată nu mă despart”. Ritualul acela al apropierii de real a devenit acum spectacol, fastuos, narcisist, al exhibării morții. O *Descriere după natură* este, cum altfel, o meditație metaforică și implicită asupra monotoniei, uimirii, neliniștii și finalmente (atenție la ultimul vers!) asupra morții: „Amănuntele existenței mele / n-au cum să răstoarne monotonia / stau la marginea arenelor / și recitesc același spectacol / duhul pervers al supraviețuirii / ce animă marea de capete // O lentoare amintindu-mi de ceva / poate de umilințele măscăriciului / (cei slabi să-l asculte / cei puternici să grohăie izbindu-l // Această descriere după natură

/ nu-și propune nimic deosebit / e ca un început de psalm / dinspre care
pâlpâie surâsul Giocondei. // Iarba roșie îmi îneacă respirația”. Peste toate
aceste lucruri, repet, faptul esențial: lirismul acesta, rarefiat și nespectaculos,
redescoperindu-și parcă umbra originară, asemenea unui psalm, își este sufi-
cient sieși: nu crede în utopii, nu profetizează niciun fel de mântuire, nu e
agonic, nici nihilist-anarhic, dar prin toate acestea se situează cumva în mie-
zul fragil al lucrurilor. Comentariul asupra realului, un comentariu metaforic,
cu nota lui implicit satirică („prin aerul moale flutură valuri de cârpe / și Mi-
ța Biciclista / își leagă pulpele grele / timp în care / intonează imnul nați-
onal / pe două voci”), e finalmente o pledoarie în favoarea acestei poezii:
„Nu mă pot apăra decât cuvintele, / îi răspund și mă pierd pe sub codrii /
de metafore răcoroși ca o înserare / de vară unde vă fac semne / convins că
moartea / nici nu există, nici nu există...” (*Nu mă pot apăra*). Așadar, poezia
ca spațiu al unei autoexilări care întemeiază privirea contemplativ-
melancolică. Motiv suficient, această privire, pentru a trăi și pentru a scrie.

**ANA BLANDIANA,
ÎNAINTE ȘI DUPĂ DEZMEMBRAREA LUI ORFEU**

Nu știu exact cum va fi receptat critica literară volumul din 2005 semnat de Ana Blandiana. Din anumite puncte de vedere, *Refluxul sensurilor* mi se pare, însă, un moment de cotitură pentru o problematică, diacronic vorbind, a constanței și continuității. Rupturile par nici să nu se vadă într-o devenire care ar reconfirma temele etice, angajarea ființei prin interogații care dau consistență neliniștilor, o anume seninătate nu atât lucidă, cât tragică. În plus, cum s-a constatat adesea, depășirea ființei concrete, chiar dacă ființa concretă este mereu implicată, printr-o proiectare a sinelui în datul lumii. Prin luminarea, în fapt, a unui dat. De unde și melancolia de substanță a acestei poezii. În fine, iată aici câteva din chiar temele abordate, într-un fel sau altul, poate fără prea mari variații, de critica literară în legătură cu poezia Anei Blandiana.

În tot cazul, mai mult decât o schimbare de ton, *Refluxul sensurilor* mi se pare că propune o modificare de viziune, continuată în ultima apariție editorială, *Patria mea A4*. Poezia de-acum e consecința revelației că suferința nu mai salvează; prin urmare, opțiunea eului se îndreaptă către recuperarea identității lumii și a sinelui aflat în centrul ei nu prin iubire, ori, ca altădată, prin moarte, somn, vis, ci prin scris. De altfel, *Pleoape de apă* (Editura Paralela 45, 2010), antologia ultimă, debutează cu poezia *Darul*, din *Călcâiul vulnerabil* (1966). În slujba celorlalți, asemenea poezilor mesianici ardeleni de altădată, trecuți însă prin aerul metafizic și neliniștitor al lui Blaga, poeta numește tragic acest dar de a transforma totul în cuvinte. Imposibilitatea de a trăi care decurge de aici – căci realul e suspendat – e dublată de conștiința sacrificiului, întrucât dezbrăcarea lumii de cuvinte ar însemna chiar distrugerea ei. Interogația finală e mai degrabă retorică: „Nu știu eu oare desparte sau nici nu se poate desparte / Lumea de lumea cuvintelor mele de-acum?”. Cum vom vedea ceva mai târziu, e aici condensată o întregă poetică a asumării sensului tragic al lumii. Deocamdată să reținem o replică dată peste timp, în *Refluxul sensurilor*: „Timpul scrie pe trupul meu versuri / Atât de complicate încât / Aproape de necitit, / Își notează pe pielea mea ideile / Fără să mă

întrebe. / Litere lungi, răsucite, superbe, / Mi le încolăcește pe gât, / Îmi mângălește în jurul ochilor, / în jurul buzelor raze subțiri, / Le îngroașă, / Apoi, ca la sfârșitul unui op, / Se iscălește pe fruntea mea încă rotundă, / Fără să mărturisească / în ce scop / Transmite prin mine / Aceste mesaje / Și cine / Va trebui să mă citească / Și să îi răspundă” (*Op*). În locul lui Midas, referința, sugerată vag, este aceea a lui Laocoon. Așadar, ființa identificată cu scrisul, devenită sigiliu al unui sens ascuns, imaginea însăși a timpului proiectată în semn. Un sens care, dincolo de propria-i prezență, nu mai poate spune nimic. Dar „renunțarea” e numai aparentă: fără să mai fie în slujba unui sens, ființa e, dincolo de orice interpretare, chiar sensul.

În mare parte din volumele anterioare publicate de Ana Blandiana, interogațiile poetice se structurau ca devoțiune față de un sens supraindividual pe care ființa îl slujea indiferentă la consecințele asupra propriului sine. Sensul tragic – născut din această depășire a sinelui – coincidea cu o iluminare a mesajului pe care existența concretă îl transfera din zona sacralului. În felul acesta, poemele – care construiesc un spațiu al unei fragilități asumate și așezate la temelia lumii – devin un teren al descoperirii și mărturisirii responsabilității dureroase față de ceilalți, dacă nu cumva față de tot ce există. Instituirea sinelui se face tocmai printr-o dăruire totală și, în ecuația propriei ființe, celălalt e, astfel, salvat. De reținut poezia *Eclipsă*, pentru sacrificiul asumat în fața violenței, simplității, naturilor elementare: „Renunț la milă greu ca la un viciu, / Cu milă sunt drogată de copil. / Alb înstelată de ridicol plâng / Lângă fricos, lângă învins, lângă umil. // Îi plâng pe proști și proștii mă înving, / Surâzători sub steaua mea sterilă. / De gingășie tot mai mult mă-ntunec / Și pier de umanism și milă. // Înduioșate mâini întind să mângâi / Fiare gonind spre mine hămesite, / Și-mi pare rău că n-o să mai sărut / Și botul care mă ucide. // Nici n-am trăit spre-a nu jigni pe nimeni, / Mi-au prins în țărână rădăcini genunchii, / Și-mi trece viața încercând să-mi cresc / La capetele aripilor unghii”.

Sunt frecvente în primele volume sentimentul neputinței în fața unei deveniri căruia poetul nu poate decât să-i fie martor (*Umilință*), al singurătății în univers, și autoflagelarea sau negarea de sine pentru ca identitatea lumii să nu se degradeze. De la „Toate-și urmează destinul și nu mă întreabă, / Nici ultimul fir de nisip, nici sângele meu”, până la „De mult a dispărut orice solidaritate cu mine / A copacilor și semnul izvorului care mă prevenea / Când era otrăvit” ori până la „Mă hăituește universul cu mii de fețe ale mele / Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine” nu-i decât un pas. În fapt, dincolo de propriul sine individualizat, abia el resimțit ca o adâncă agresiune,

poeta se simte consubstanțială lumii înseși. De aici, de fapt, atât tristețea cât și un fel de jubilație a tristeții. Oricum, o lume în declin, o lume obosită, pe care poeta încearcă să o salveze și față de care bucuria nu-i decât o agresiune în plus. Citim la un moment dat: „Învăță să nu te mai bucuri, / Învăță să nu mai ucizi / Cu zâmbetul și cu mângâierea. / Un singur răs al tău / Poate doborî păsările de pe crengi, / Păsările pe care numai o nefericire / Le-ar mai putea ține în viață. / Fiecare bucurie rănește pe cineva. / în lumea voastră la ce servește bucuria? / Noaptea visez armate întregi hohotind / în timp ce noi cădem ca spicele în jur” (*La ce servește bucuria*). Oricum, e un timp în care Dumnezeu nu poate schimba tristețea în ură (*Psalm I*) și în care îngerii cad, însă „nu din păcat, / Ci din oboseală” (*Cădere*). În felul acesta, sinele individualizat poate deveni, prin propria-i jertfă – dorită, așteptată –, un element de echilibru. Apărută cu o oarecare insistență, imaginea sinelui devorat de ceilalți constituie o veritabilă metaforă originară. Citim într-un loc: „E atât de târziu / Și ninge hidos, / Și nu-mi vine-n minte / Decât să aștept / Lupii flămânzi, / Să le fiu de folos”.

În fond, solemnitatea poeziei Anei Blandiana, o solemnitate ca de ritual având în centru propria ființă, e consecința acestei situări a sinelui la granița dintre ceilalți și subiect. Pe această graniță, ca în *Dealuri*, se construiește o perspectivă dublă, prin care sinele e abandonat în favoarea unui sens mai înalt. Vinovăția, ca temă constantă, care constituie solul germinativ al liricii Anei Blandiana, e cauzată tocmai de neputința ființei de a fi înscrisă simultan în ambele perspective și de a nu duce sacrificiul de sine sau cunoașterea până la capăt. Nu întâmplător un poem se numește *Balanța cu un singur taler*: „Sunt vinovată numai pentru ce n-am făcut. / Păduri tropicale crescute printre coloanele / Unor temple în care nu m-am închinat, / Oceane de frunze / în care nu m-am lăsat îngropată, / Dușmani pe care nu i-am urât, / Săbii pe care am refuzat să le mânui, / Cuvinte pe care n-am învățat să le țin [...]” și poemul continuă pentru a proiecta finalmente confesiunea nu pe terenul eticii, ci pe acela al ontologiei. Poate că glisarea e fundamentală. Critica literară a insistat asupra dezbaterilor morale din lirica Anei Blandiana; adevăratul teren pe care ar trebui plasată întreaga ei problematică e unul al ființei. Iată finalul acestui poem: „Toate vor avea dreptul să mă acuze. / Și faptele mele, oricât de bune, / Nu vor reuși să mențină un echilibru / Oricât de instabil, / Pentru că nu între bine și rău / Va fi balanța din urmă, / Ci între a fi fost și a nu fi fost”. Poate că prezența constantă a unui timp agonice e cauzată tocmai de un astfel de echilibru precar, de care ființa se face vinovată. Căzută din timpul mitic, ea nu mai are acces la integralitate: în sine însăși

pornește ca în exil, iar patria din afară îi este ea însăși înstrăinată. Rămâne doar nostalgia timpului original, androginic (a se vedea poemul *Oul*) și acuta prezență a divizării. În substraturile poeziei Anei Blandiana există o revoltă demonică împotriva unei divinități la rândul ei neputincioase, dar o revoltă abia sugerată, căci la suprafață nu transpare decât autoculpabilizarea. Elocvent poemul *Tatăl*: pentru tot ceea ce se întâmplă, cauza originară aparține altcuiva, și-atunci poetul preia asupra-și orice vină.

Oricum, prezentul e un timp agonizant, și tablourile construite de Ana Blandiana, fără să se hrănească din pulsunile violențelor unui subiect angosant, aparțin unei voci care vibrează în coordonate expresioniste. În fine, se poate reconstitui câte ceva din acest imaginar agonizant, când ființa originară e divizată: „Gemeni în uterul spaimei, / Locuitori ai aceleiași celule, / Orbi și muți / în bezna sonorizată sălbatec / Numai de pulsul hrănitor, / Smulgându-ne din nevertebrate, / Din pești și din păsări, din fiare, / Ca să ne poată naște / După chipul și asemănarea Ei. // Fără drept de apel / Condamnați la naștere, / Singuri și neputincioși în fața / Creșterii noastre-nvelite / în trupul ei crescător / Ca-ntr-un mormânt ce dospește viața viitoare. / Noi doi, / Gemeni în uterul spaimei” (*Gemeni*). E un timp în care „Treceau clipe mari zdrențuite pe cer” și îngerii „au început să cadă”. Dar e o agonie care păstrează posibilitatea împlinirii, a tainei morții. De citit, în acest sens, poezia *Mi-e somn*. E ca și cum prin moarte, ca și prin iubire, timpul original ar putea fi recuperat. Așa se poate explica, în coordonate ample, și opțiunea Anei Blandiana pentru asumarea sacrificiului de sine, pentru o anume voluptate solară și ritualică a suferinței. Poezia însăși e resimțită ca un mijloc de pulverizarea a sinelui, o „dezmembrare a lui Orfeu”, care oferă posibilitatea recuperării și reînstituirii sensului. În timpul agonizant, poezia, întemeiată tocmai pe dispariția sinelui, e o soluție: „Înaintez cu grijă, încet, / Pe un drum / Pe care îl tai eu însumi / Pășind: / Ca să știu să mă întorc, / Presar în urmă / Fărâme de litere și de cuvinte. / Sunt pornită de mult, / Mi s-au terminat / Puținele silabe pe care le avusesem / Merinde de drum. / Din fericire, am descoperit / Că totul / Poate fi transformat în cuvinte / Și am continuat să înaintez / Presărând / Vorbele în care mă destram / Cum se destramă un pulovăr vechi / în căpețele-ncrețite de atâta purtare...” (*Poveste*). De altfel, în aceeași retorică a recuperării timpului original se înscriu poemele care fac din somn ori din moarte mijlocul care-i oferă subiectului înscris în istorie să fie în ordinea naturii, în armonie cu prezența însăși, indiferent de formele pe care ea le îmbracă.

Or, de la un moment dat, somnul, moartea, timpul originar al nopții nu mai permit saltul în „darul tragic”. E ca și cum, sub agresiunea istoriei, subiectul înțelege că soluția salvatoare pe care o oferea altădată sacrificarea sinelui nu mai este posibilă. Vizibil încă din *Arhitectura valurilor*, volum din 1990, acest nou mod de a institui subiectul și de a gândi poezia generează noi atitudini lirice. Citim poemul *Drum*, din *Arhitectura valurilor*, tocmai ca pe o interogare a neputinței de a mai transforma prezența în suferință și de a găsi astfel o soluție. În felul acesta, tristețea de altădată se acutizează, în așa fel încât seninătatea tragică lasă locul unei puternice stări agonice: „Grinzi de vechime curbe, oase / Bătrâne-n carnea stinsă sub var, / Cari sâpând tuneluri nisipoase / în lemnul unui timp murdar // Și streșini devenite moi de vreme, / Nemaizburătăcite de lăstuni – / Pe cine să disprețuiești când geme? / Lipsa puterii cui să o răzbuni? // Cine ezită încă să străbată / Singurul drum pe care-l mai avem, / Când, prins sub roata de buldozer, iată, / Se sparge ultimul poem // Ca o clepsidră neînstare / Să mai prefacă suferința-n timp? / Un țipăt putrezit de amânare / Cerșind istorie în schimb...”. Așadar, suferința nu mai poate deveni timp, adică armonie mitică, și prin urmare poetul se întoarce spre prezența concretă. În imediat, eul descoperă răul. *De dragoste*, poem memorabil din același volum, propune din nou, ca pe o ipoteză posibilă, soluția recuperării sinelui originar. Dar astfel de situații sunt tot mai rare. Un puternic sentiment al neputinței face ca jertfa de sine, sau, ca în *Baladă*, autozidirea, care să reinstituie echilibrul în lume, să nu mai fie posibilă. Poemul sfârșește astfel: „N-am altă Ană / Și pe mine chiar / Din ce în ce mai rar / Mă am”. De fapt, sinele își justifică și își instituie prezența exclusiv prin scris. Programul etic pe care îl reconstituia prin identificarea opțiunilor eului s-a dovedit neputincios. În aceste condiții, singura salvare este, ca să parafrazez un vers din poezia *Calendarul*, ancorarea fiecărei litere în ființă. Ființa își justifică prezența nu prin moarte, somn, ci prin scris, „Pentru că nimic din ceea ce nu e scris / Nu există”. Mai mult, scrisul e cel care ține lumea în echilibru: „Nu mai am dreptul să mă opresc. / Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit / Pune în pericol universul / Suspendat de buzele mele” (*Biografie*). Scrisul ca patrie, așadar, fapt care nu face decât să amplifice sentimentul de odinioară al exilului, proiectat însă solar, în interogații dublate de uimire: „Unde e moara care macină tot ce dispăre / Producând această pulbere de neființă / Ca un polen care se lipește pe degete / Când vrei să mai mângâi ceva din trecut?” (*Stăpânul morii*).

Dar dacă scrisul păstrează ceva din sentimentul exilului, uimirea înseamnă și contemplarea tainei propriiei topiri în cosmic. Căderii din istorie (a

se vedea *Biserici închise*) i se contrapune revenirea la patria mamă. Elocvent poemul *Afară pe coline*. De reținut și versurile cu care se încheie un alt text: „Mă supun ierbii / Care mă salvează / De neliniștea care sunt eu însămi, / Lăsându-mi numai tălpile goale în roua / Prin care tu urci în mine, / Înlocuindu-mă” (*Exorcizare*). Dar, dincolo de toate acestea, scrisul în sine, ca mod esențial de manifestare a lumii, a cărui taină rămâne nedescifrată. Identificarea cu scrisul, cu această taină a cărui descifrare poeta a încercat-o mereu, iată sensul ultimei ipostaze din traiectoria poeziei Anei Blandiana. Nepuțința de a înțelege sensul ascuns al lumii e, pe de altă parte, modul poetei de a reveni la tema primordială a jertfei de sine. În felul acesta patria e una a neliniștii. Ultimele versuri din poemul numit chiar *Patria neliniștii* consacră imaginea poetei care caută în labirintul istoriei sensul ascuns al ființei: „Voi reuși vreodată / Să descifrez urmele care nu se văd, / Dar eu știu că există și așteaptă / Să le trec pe curat / în patria mea A4?”. Dacă în volumele de început existența era pusă în slujba celorlalți și se legitima astfel, de data aceasta existența însăși, în afara oricărei soluții și interpretări, e sens. Nepuțința de a înțelege sensul a devenit în sine un mijloc de supraviețuire, poate tocmai pentru că implică nu numai tristețea martorului, ci și revolta, oricât de implicită, a ființei în istorie.

ANDREI BODIU.
INFERNUL POEZIEI DE NOTAȚIE

Nu știu ce mutații de adâncime se vor fi produs, în cazul lui Andrei Bodi, de la precedentul său volum de versuri – *Studii-le pe viață și pe moarte*, din 2000 – până la *Oameni-i obosiți* (Paralela 45, 2008). De se vor fi produs cu adevărat. În fapt, ca și acolo, unde poetul își pune, ca să zic așa, hainele „exegetului”, și în ultimul volum subiectului îi place să se situeze undeva în afară; înregistrează fapte și întâmplări dintr-un univers anodin, fără să aibă în spate, cum s-a petrecut nu o dată cu o astfel de poezie, ideologia denunțării liricii înalte. Andrei Bodi nu se mai luptă, fie și implicit, cu nimeni. Ori, cine știe? Citim în poemul numit *Jan Fabre la Luvru*: „Instalațiile tale vorbesc sacadat despre moarte. // Am văzut o olandeză / Luându-i copilul din dreptul / Exponatelor tale și făcându-l să privească / La Rembrandt”. Oricum, așa neobișnuit scriind despre moarte, poetul nu-și arogă o identitate aparte. Pare să-l definească tocmai intrarea în normalitatea lipsei de relief. Iată: „Pe scriitori câteodată e bine să-i / Vezi câteodată / E toxic. // Nu prea au ce să-ți zică dincolo / De scrisul lor par / Unii burghezi cumsecade / Alții cronici nonconformiști. // Duc o viață secretă / De aceea unii vorbesc prea mult / Alții tac tot timpul. // Unii socotesc cheia de la apartamentul / Lor absolut inutilă și lasă ușa / Deschisă alții se baricadează / în casă cu yale și / Chei peste chei dar te / Asigur că // Dacă-i vei întâlni / Eventual ducându-și gunoiul / N-ai să-i recunoști” (*Nonconformiști, burghezi cumsecade*). Dar nu un actor al banalității, ci un sigiliu al ei este poetul. Și asta în vreme ce timp îndelungat a fost actorul spațiilor ontologice.

Așadar, în marginea evenimentelor, poetul explorează lumea – reduce să adesea la spațiul familiei – și o reține în fotografii, decupaje, în mici secvențe cinematografice, ca și cum eul ar fi alienat într-atât încât nu mai e o realitate în sine. Titlurile celor două cicluri – *Oameni obosiți* și *Poezie și bani* – trimit, într-un fel sau altul, tocmai la o astfel de interpretare. Numai că, nu o dată când a transmis pretenția de a abolii subiectul, poezia n-a făcut decât să-l recupereze. Cazul cel mai elocvent, la noi, al lui Bacovia. Un bacovian este, în fond, Andrei Bodi; unul de substanță, fără urmă de mimetism.

Oricum, tocmai pentru că lasă impresia că nu au nicio fundamentare abisală, diurne par „evenimentele” pe care le înregistrează Andrei Bodi. Sunt fapte și dialoguri la vedere, cum se zice. Doar că ele adăpostesc infernalul – și ceea ce face Andrei Bodi este să construiască, în fapt, mici strategii ale glisării dinspre diurn spre infernal. Faptele diurne sunt barometrul care înregistrează infernalul. Un infernal al repetabilității, al robotizării, al aneantizării. Sau, poate mai exact, un infernal fără cauză, adăpostit chiar în obiectele anodine din jur, cu rădăcinile în amenințarea morții. Aș cita aici două dintre poemele de început, numite sec *Metroul din București* (I, II): „Metroul din București e / ca-n nuvelele lui Mircea Eliade // Un spațiu fără indicatoare / Fără hărți unde vocea / Mecanicului se aude slab / Exact când se închid ușile cu // Vagoane care se leagănă / Precum firul de păianjen pe care / S-au așezat atâți și / Atâți elefanți. // Metroul din București nu / Seamănă cu cel din / Budapesta Viena Paris sau Madrid // Ca-n *La Țigănci* aici / Urci undeva / Cobori undeva ești / Același om / Neschimbător uluitor / De tânăr” (I); „Ca-n *Călăușa* lui Tarkovski // Călătorii au / nervii întinși de căldură / o / femeie plânge o / voce subțire anunță Piața Unirii o voce groasă / anunță stația Crângași cu peronul / pe partea dreaptă. // Vocea subțire aruncă / piulița în stânga vocea / groasă sparge geamul / securizat. // Ea simte o boare de / Primăvară întunecată” (II).

Așadar, sub aparența vederii care înregistrează factologii, despre neantul din lume și, temă care părea apanajul exclusiv al modernilor, despre neantul din ființe scie, în fapt, Andrei Bodi. Doar că, la moderni, solemnitatea și hermetismul riscau să alieneze limbajul, comunicarea, și, prin urmare, să artificializeze senzația lipsei de transcendență. Nuvelele lui Eliade sau *Călăușa* lui Tarkovski sunt, de fapt, „texte” elocvente pentru ontologia modernă: în spatele experienței stătea sensul. Or, invocându-le, Andrei Bodi le și plasează în zona reperelor de semnificație. Numai că acum totul este în umbra (și în urma) acelor semnificații. Mai mult, realitatea însăși se află în spatele creației, dublând-o parcă. Prin urmare, realitatea ca dublură și copie a ficțiunii, a artificului – cu atât mai mult deci desubstanțializată, dar și cu atât mai mult mizând pe înregistrarea nu a conceptului, nu a semnificației, ci a substanței, a fenomenului în stare pură. Desubstanțializată abia, lumea revine la propria-i identitate.

Pe de altă parte, lumea, dar nu ca sinteză a vederii integrale, ci ca analiză fragmentară, secvențială, frântă. Poate tocmai de aceea, în spațiul acesta al obiectelor (și nu în subiectul care pare doar să înregistreze, bacovian, realul și neantul), se simte o stare de urgență, de panică, încă vagă, dar certă. Ce tensi-

une se află în spatele obiectelor? Oricum, a descompune lumea în gesturi izolate și a fragmenta realul înseamnă, de fapt, a proiecta concretul în irealul abisalității. Poți la rigoare să reconstitui ceva din traseele pe care se mișcă Andrei Bodi, să-i refaci, eventual, existența diurnă. Treabă inutilă, căci infernalul și nocturnul constituie miezul (sau miza) poeziei sale. Într-o lume care se livrează cu încetinitorul, în care poetul ia prim-plan-uri din cotidian, totul hrănește complexul străinului, al exilatului: „Îmi trasez drumul prin băltoace. / Aici ninge-ntruna și singurul cuvânt care se / Potrivește e / Frig. // Frig / între liceu și internat între / Internat și liceu / frig / Pe fețele obosite ale fetelor. // Chiar ieri intrând într-o alimentară / pe jumătate golită mi-am văzut / respirația și / vânzătoare mi-a zâmbit și m-a întrebat / ce caut. // Vânzătoarele toate te recunosc: ești / Un străin” (*Tristele*, I).

Finalmente, notația pare să excludă cu totul subiectul din tablou, orice continuitate în interiorul său e pulverizată, așa încât „decorurile” posedă o straniețate care ascunde angoasa. Ultima secvență, VI, din *Tristele* din care tocmai am citat, arată astfel: „Un bidon de Coca-Cola băut pe nerăsuflăte / Frig. // Copiii joacă fotbal cu o cioară rănită”. Doar că angoasa nu exclude ironia, fundamentată tocmai de sentimentul inconsistenței, al jocului de glisare, dacă ar fi să trimit chiar la titlul unui poem, între viață și vis. De cele mai multe ori, însă, această ironie, care denunță formele golite de sens, funcționează pe principiul simbolului: „decorurile” par suprafețele unei alte lumi, semnele ei, asupra căreia și avertizează. Cel mai adesea, neantul din spatele lucrurilor întrupează chiar moartea. *De-a pururi zăua cea de azi*, *Mado* sau, mai târziu și în cu totul alt fel, *Ada cântând* sau *Brașov tranzit* sunt poeme ale straniețării și presimțirii morții. Și dacă poetul de azi nu bea (de reținut: „Mazilescu cântărind cu / Precizie de farmacist cantitățile de anestezic: / «În cursul zilei: palincă (100g) coniac (150g) / vodcă (600g)» / cântărind până la ultima picătură / până când arsura l-a / Topit”), ci doar notează, la fel de minuțios, gesturi, replici, tensiuni, faptul demonstrează o dată în plus care este substanța reală a acestei poezii. În fond, golită de sens, lumea e într-o agonie pe care poetul o percepe cu acuitate. Este și semnificația de adâncime a unor poeme care se numesc *26 iunie 2006*, *12 I 2007*, ori *2 februarie 2007*. Tocmai pentru că înregistrează, *hic et nunc*, imediatul, amenințarea este reală, concretă, fizică. Pe un ton alb, aparent neutru, poetul face un fel de fiziologie a fugii.

Mi s-ar fi părut firesc să vorbesc despre eroism – un eroism al banalului – invocând felul în care, explorând imediatul, poetul proiectează subiectul pe fundalul temelor grave. În fapt, abia coborârea în derizoriu, pare să ne

spună Andrei Bodi, face posibilă resimțirea amenințării, a agoniei, a disperării. Abia lucrurile acestea concrete din jur sunt semnele care ar trebui să ne înspăimânte: „Obiectele au început să / se ascundă // agenda am găsit-o a doua zi la / registratură mersul trenurilor cu prima / pagină ruptă de Tudor / a doua zi telecomanda / televizorului seara târziu într-un sertar. // S-au ascuns m-au păcălit m-am gândit intens la ele cu drag / Cu disperare” (*Parfum de romanță*). Coborând din teritoriul familiar în cel familial, Andrei Bodi înregistrează suprafețe; doar că în suprafețele acestea vibrează neliniștea și ironia, ironia unui sceptic care știe cât de înșelătoare sunt formele și, ca să parafrază un poem invocat anterior, cum vorbesc ele despre moarte. O astfel de ironie, dar kafkiană, amintind, deopotrivă de *Ubu Roi* și de orwelianul 1984, în *Locuitorii Europei Unite*, text care legitimează poate cel mai bine ideea infernalului, identificat de data aceasta în faptul în sine al notării. Căci a nota faptele existenței înseamnă, finalmente, a substitui și a aboli existența. A o pulveriza.

În fine, ascunsă în subtext, în construcții care au ca obiect stranieta și exilul, sinuciderea este o recurență a acestei poezii (a se vedea fie și numai *Un tren încetinind. La Feldioara*), iar notația, proiectată în motivul oglinzii, face explicit uneori dovada neantului. Ba chiar a golului propriei ființe. Citim: „În vagoanele lor ungurii / au oglinzi peste tot dacă / ridici capul îți vezi moaca / oglindită până la nas // ochii supti de curent / orbitele goale mirate ca-n Münch”. A nota fapte înseamnă, așadar, a percepe hăul, a vedea moartea. O iluzie, prin urmare, plasarea poetului, prin tranzitivitate, în marginea evenimentelor. Abia astfel se situează în mijlocul lor.

EMIL BRUMARU, ÎNGERUL JONGLEUR

Poate că nu există titlu mai potrivit – și mai provocator – pentru poezia lui Emil Brumaru decât *Infernala comedie*. Nu-i vorbă, nu e un titlu inventat de noi; cu el, Emil Brumaru însuși își numește una dintre ultimele apariții editoriale, gândită ca o sinteză a liricii sale pe teme, dacă putem să spunem așa, erotomane. E vorba, nu mai mult, de 43 de sonete; *sonete* zice poetul, lăsând impresia că se înscrie astfel într-o formulă a înstrăinării de sine, cumva parnasiană; notate cu cifre romane, ele ar trebui să dea seamă tocmai de o astfel de situație a eului în lucruri. În fine, nu aici aș căuta deocamdată pretextul notelor mele disperate, ci, pentru a reveni iritant, în titlu.

Așadar, *Infernala comedie* (sonete, cu un fragment dintr-o epistolă a autorului către Șerban Foarță și cu 15 scanografii de acesta, Editura Brumar, Timișoara, MMV), zice Emil Brumaru, gândind la comedia veche a lui Dante, supranumită, o știm prea bine, divină. Trimitere nu tocmai lipsită de teme din moment ce spațiul comediei e unul paradisiac. Diafanul și genuinul îi sunt, mai mult decât dovezi, părtașe. Și despre genuin și diafan s-a tot vorbit în legătură cu poezia lui Emil Brumaru, deși nu cred că în contexte care să depășească suprafața. De aceea, vom reveni. Deocamdată, însă, oximoronic, titlul vorbește tocmai despre o altă natură a paradisiacului. La Emil Brumaru, el are atributul și esența infernalului: e deopotrivă coșmaresc și hipertrofiat. Orice am spune, o atrofiere a senzualității face ca paradisiacul și infernalul să fie una. Cel puțin așa ar părea lucrurile la o privire care nu e nici ea decât la marginea teritoriului pe care fervoarea imageriei lui Emil Brumaru o instituie. Căci mie mi se pare că această depășire a contrariilor (într-o sinteză) e mai aproape de Urmuz decât de Dante. Sau, mai exact, se-ntâmplă la Emil Brumaru ca Urmuz să-l înghită pe Dante; textul, adică, să înghită experiența. Așa încât, paradisiacul și infernalul sunt ornamentele decadente și manieriste ale unei existențe care se topește tocmai prin exces. Cum nimic nu există, cum existența e o simplă ipoteză, Emil Brumaru joacă pe cartea materiilor care înfloresc într-o proiecție fantasmagorică pentru că nu-i interesat decât de miezul impalpabil. Poate

tocmai de aceea, oricâtă gratuitate ar suporta imaginarul lui, el nu-i lipsit de un suport elegiac.

În fine, n-am să citez din această ultimă apariție editorială (o explicație e necesară: revista în care scriu n-ar putea atașa pe orizontala paginii, cum se întâmplă cu volumul, o notă care să precizeze că „această carte conține texte și ilustrații erotice explicite, fiind interzisă minorilor”), dar, pentru demonstrație, voi trimite la un poem cu care se deschide o mai veche antologie, poem, din acest punct de vedere, exemplar. Iată-l, în toată lungă lui splendoare: „O, vechi și dragi bucătării de vară, / Simt iar în gură gust suav de-amiază / Și în tristețea care mă-nconjoară / Din nou copilăria mea visează: / Ienibahar, piper prăjit pe plită, / Pești groși ce-au adormit în sos cu lapte, / Curcani păstrați în zeama lor o noapte / Spre o delicatețe infinită, / Ciuperci cât canapeaua, în dantele, / Icre cu bob bălos ce ochiu-și cascadează, / Aluaturi tapitate crescând grele / Într-o dobitocie îngerească, / Moi miezuri de ficăți în butoiașe / De ou de melc, înlăcrămate dulci, / Mujdeiuri ireale, șunci gingașe / Când sufletu-n muștar vrea să se culce, / Și-n ceainice vădindu-și eminența / Prin fast de irizări și toarte fine / Ceaiuri scăzute până la esență / Trandafirică-lucrului în sine!” (*Elegie*). Că materia – indiferent că se încarnează în bucătării medievale, carnavalești, ori în trupuri feminine burlesc-sublime – este, tocmai prin excedare, forma care ascunde o idee, pare de la sine înțeleasă. Numai că ideea lipsește – și-n aceste condiții, și ea, ca și materia, lunecă în text și devine text. De aici candoarea poeziei lui Emil Brumaru și a imaginarului, situat dincolo de bine și de rău, în plin spațiu pur (și spun asta pentru a nu invoca, deși ar fi poate mai exact în sugestie, stereotip, mântuitorul azur). Un spațiu care nu există în afara timpului. „Ce corp subțire are clipa! / Eu sunt naivul ei copil”, citim într-un loc.

Infernala comedie instituie, astfel, un paradis al senzualității. Progenitură a unui artist fin, senzualitatea se naște și acum dintr-o absență care generează euforii. Aici, cu o sintagmă abuzivă, orice atrocitate fiziologică, fie chiar escatologicul și scabrosul, exprimă – și nu doar prin parnasianismul discursului, retorica înaltă a eului și solemnitatea tonului – o candoare de imn păgân. Până la urmă, însă, nu-i aici, în modul de a fi al adevărului, nici candoare, nici păgânitate, ci numai artificiu. Lumea, așa hipertrofiată și spumoasă, formele, așa cuprinse de beție, nu-s nici măcar proiecții fictive, ci pure construcții textuale de care poetul e conștient, prea conștient. De aceea, într-un alt volum, o vază putea fi „îndrăgostită de o catifea”; dulapul era el însuși îndrăgostit. Idile de felul acesta sunt și proiecțiile, ipotetice adesea, din *Infernala comedie*. Idile care fac dovada unei libertăți totale pe care textul o permite. În interiorul lui,

fiziologicul exacerbat e o euforie, bălăceala în trupul femeii, un semn al ei. Firește, e mult pitoresc și multă slavă în toate acestea, dar și pitorescul, și slava mărturisesc despre absență și nu despre prezență. Și o fac adesea cu umor.

De fapt, pentru Emil Brumaru absența devine prezență: pe această metamorfoză se întemeiază poetica lui. Iată de ce feminitatea e la el tutelară. Iată de ce poetica lui exprimă o decadență euforică. De n-ar fi umorul (în legătură cu care ar trebui să glosăm mai mult), versul eminescian „Că vis al morți-eterne e viața lumi-ntregi”, prezent în finalul unei poezii aici de nereprodus, ar fi devenit prilejul unei apocalipse. Așa, el încununează un teritoriu al iluziei, urmuzian în morfologia lui implacabilă. Marchizul de Sade îi este totuși rudă, deși îndepărtată, lui Emil Brumaru. Printre *postume*, iată *Cruzimile lui Julien Ospitalierul*: „Cu timpul, plictisindu-mă efortul inutil și anost pe care mi-l cerea bunătatea, istovit de o prea lungă așteptare a fericirii ce credeam că-mi va fi dăruită drept răsplată, am început să exerseze timid, apoi tot mai îndrăzneț, mai necruțător, mai rafinat, cruzimea – ultim deliciu al singurătății mele”. Cruzimea lui e, în fapt, a unui „înger jongler” care joacă pe cartea nimicului. Cruzimea lui – să mă ierte Emil Brumaru – inventează femei și istorii păgâne. Dar toate-mi amintesc de bătlanul lui Alecsandri; luntrea ce răspândește „fiori de moarte” pe el nu-l sperie, întrucât știe (o și spune): „Nu-i peirea lumii... vânătorul e poet!”. La școala hedoniștilor, poetul inventează universuri fabuloase, femei a căror voluptate nerușinată e semnul unor fine explorări ale naturii, peisaje euforice și bete iluzii, însă plăcerile lui au ca obiect nu lumea, ci textele. Cruzimea lui e un deliciu la pătrat. Detectivul Arthur sau Julien Ospitalierul sunt măști ale acestui erou pe care „nimeni și nimic” nu-l poate opri să desfacă-n amurg „un ceașornic de fată” ori să dezbrace-n pielea goală un fruct, o portocală, pentru a-i vedea miezul adânc. Doar că miezul e o iluzie, de care poetul e prea conștient. Iată de ce, ca și detectivul Arthur, Emil Brumaru e „visător și integr” – imaginația lui nu ucide, chiar dacă explorează infinitezimal materia. Speranța lui, așa, de dragul celorlalți, adică numai jucată, este că finalmente va înțelege „sfintele taine”. Ce crede poate în sinea lui, fără s-o recunoască, totuși, e că va pune pe picioare Reparata, imagine candidă a unei lumi restaurate. Dar și visul acesta nu-i mai mult decât visul unui „poet de duminică”, pentru care poezia e angajare în ludic. Până și nostalgia – ce titlu *Ruina unui samovar!* – rămâne în spațiul pur de dinafara cărnii. Cum să-nțelegi altfel faptul că tocmai aici, în această ruină, sunt multe din *cântecele naive* ale lui Emil Brumaru? Și mai ales, aici sunt *Numărătoare-le pentru puștoaice și babalâci*, poeme care-l așază pe Emil Brumaru alături de Mihai Ursachi și de celebrul său poem

Post scriptum. Transversaliile mari sau cele patru estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe când se credea Pelican („Un om din Tecuci avea un motor / dar nu i-a folosit la nimic”). Ar trebui un devotat care să citească mai de aproape poezia lui Ursachi, a lui Dimov, a lui Șerban Foarță și a lui Emil Brumaru, pentru a le desena, credibil, careul pe care, împreună, -l construiesc...

ROMULUS BUCUR. CÂNTECELE DE CIBERNAUT

Cântecel(e). fast-food poems (Editura Paralela 45, Braşov, 1998) este a treia carte de versuri a lui Romulus Bucur. După debutul în volumul colectiv *Cinci* (Editura Litera, 1982), care cuprindea texte de Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin şi Alexandru Muşina, Romulus Bucur a publicat *Grenta-tea cernelii pe hârtie* (Editura Albatros, Bucureşti, 1984) şi *Dragoste & bravură* (Editura Marineasa, Timişoara, 1995). Cartea surprinde prin experimentele formale provocate de accesul la internet, dar şi prin modul de asumare existenţială, delicat-ironică, a lumii ca text.

O interpretare tradiţională a poeziei lui Romulus Bucur ar putea să vorbească despre natura ei minor sentimentală şi melancolică. Descendent simbolist, poetul refuză hieratismul modernilor care aproximează transcendenţa, notând în schimb gesturi, cuvinte, imagini evanescente, învăluite într-un abur eteric. De fapt, există voluptatea de a rămâne fixat îndelung asupra unei mişcări sau imagini, ecoul şi reverberaţia substituind în cele din urmă, prin pregnanţa afectivă, deşi vagă, realul. Rămânerea în iluzie şi amânarea pulverizării senzaţiei susţine o retorică a dedublării fragile – eu devine tu –, care notează prozaic, oarecum monoton, într-o muzicalitate difuză, fără iluzia descifrării (sau încifrării) unui sens. Este elocventă în acest sens poezia, fără titlu, cu care se deschide volumul: „câteodată ecoul unei voci / după ce ai închis telefonul / îţi poate aduce aminte / că e cazul să începi să-ţi iei / bun rămas / respiri liniştit // îţi mişti uşor degetele / aşteptând să faci un gest / care să lase urmele / unui tren pe şine”. Astfel, se configurează o poetică a aşteptării, a amânării, dar şi a alienării, care creează senzaţia irealizării scenelor şi fiinţei, consecinţă mai degrabă a proiectării fictive a imaginii decât a transcrierii ei fidele. În tonuri minore, poezia aceasta e un *lamento* fără solemnitate, familiar şi intim, pe tema trecerii timpului sau a eroticii adolescentine, neştiutoare şi, oarecum, eşuate. Spleen, anacronism şi absenţă a iluziei – iată fondul unei poezii vag sentimentale de descendenţă simbolistă.

Interpretarea tradiţională ar putea vorbi şi despre criza implicită a poeziei: incertitudinea concreteţii lumii – totul e amintire vagă, iluzie, suges-

tie – este consecința unei incertitudini ontologice la nivelul limbajului poetic. Asemenea modernilor, poetul are conștiința neputinței cuvintelor de a capta sensul, dar proiectează totul într-o secvență scenică desolemnizată, dizolvată în intertext și în ironie amară: „ce să mai scrii / când s-au terminat / cuvintele desfășoară / un ecran de tăcere / pe care într-o clipă / vezi «viața ta toată» / învăluie-te în el / ghemuiește-te / într-un colț / (ai voie să tragi spada / o singură dată și / nici atunci primul) așteaptă”.

În realitate, nimic din poezia simbolistă în *cântecel(e)*-le lui Romulus Bucur (Editura Paralela 45, 1998) și nimic din criza modernă a limbajului care, prin trădarea sensului, devorează și ființa, și textul. Adevărate, observațiile anterioare se situează într-un context greșit, inadecvat și, prin urmare, pierd esențialul. Poezia aceasta este, indiscutabil, a fragilității. Proiectată pe un fond de ingenuitate, lumea din (sau mai degrabă de) text își deconspiră identitatea iluzorie, inconsistența. De aici, senzația de reverie, în *construcții* care devin o ipoteză a imaterialității. Are dreptate Al. Cistelecan să spună că aceste „peripeții imaginare ale tandreții sunt, de fapt, elegii feerice” și, în același timp, „imne timide întretăiate de melancolii și de pasaje din mai vechea poezie a lehamitei cotidiene” scrise de Romulus Bucur. E mult rafinament în ceremoniile erotice ale acestei cărți, incandescența trăirii lăsând locul unei contemplații controlate, lucid-ironice sau alienante, din interiorul „tabloului”, datorită căreia totul devine *imagine*: „să pășești în tablou la fel / cum ai intra(t) / în expoziție privirea să / mângâie mobilele vechi să / se scalde în lumina / filtrată printr-un pervaz / într-un târziu să / descoperi fata dormind / ghemuită pe canapea / «nud în costum de baie» să / chicotești punându-ți imediat / mâna la gură – orice / zgomot e nepotrivit / în această după-amiază / de vară mai bine să / o veghezi până deschide / speriată ochii să / o iei în brațe să / îi răvășești părul să / o săruți ușor pe buze / pe pleoape”.

„Erotica” lui Romulus Bucur, și cuvântul nu e pus întâmplător între ghilimele, nu este altceva decât o continuă joacă de-a ficțiunea, care arată și ascunde în același timp, miza acestei poezii fiind mai atrasă de strategiile și de contextul „relatării” decât de conținutul în sine al „poveștii”. Melodramatismul subteran și irizările anacronice – unele tablouri par scene de gen peste care s-a așezat patina timpului, deși e doar patina situării ironice a autorului – rămân realitate secundă, o umbră a limbajului (comun) care înregistrează în secvențe fals dialogate sau în monologuri confesive. Contrapunctul delicateții și notei melodramatice este luciditatea: grafică, ironică, intertextuală.

Cântecel(e) este un titlu elocvent pentru muzicalitatea monotonă și

difuză a unui cotidian supus invenției fictive și selecției prin efect. Deasupra acestei semnificații este perspectiva grațios-ludică și desolemnizată. În plus, organizându-se în planuri paralele, în coloane suprapuse și în picto-poezie, veritabile *caligrame*, ele se adresează percepției simultane a ochiului. Rafinamentele semantice, de montare ingenioasă a secvențelor și așezarea vizuală, fac ca nota cinică sau melodramatică să capete aceeași imaterialitate pe care o are lumea textului, care-și este propriul referent. Textul nu preia nimic din afară și nici nu creează în afara lui însuși; pe măsură ce își fixează identitatea, el structurează și lumea, care se reduce la sine. Nu e la mijloc nici numai gratuitatea ludică a lui Apollinaire, unde caligramele erau chestiune de performanță la nivelul determinismului imagine/sens, și nici numai nihilismul textualist care, pe urmele *tăcerii* și ale *paginii albe* a modernilor, transferă actul scriptural într-unul alienant și auto-devorant. Gratuitatea de-acum, care presupune și performanța transformării referinței în imagine, și îndoiala asupra propriei identități a mesajului, e înainte de toate delicat-ludică. Iată un exemplu dintre cele mai elocvente, deși dintre cele mai simple: „fiecare zi va trece la fel / însoțită de tot felul de mici trădări / ca un șir de pași / spre un loc numit acasă // (speranța pisei cu ochii lipiți / încercând să înoate într-o / găleată cu apă) // ai rezistat până / în acest moment // de ce ai cedatocmi acum? // (cuvintele duse între baionete / de mici soldați de aer) // s-a sfârșit vara / înțelegi? // gata / înțelegi?”. Volumul e alcătuit în multe locuri prin așezarea unor secvențe paralele (text și comentariu parantetic, ca în cazul de mai sus) sau prin includerea în text a unor fotografii ori a unor imagini, mai mult sau mai puțin „descriptive”, formate din diferite tipuri de caractere și fonturi. Dar așa cum *t*, din *cedatocmai*, ocupând două rânduri succesive, fiind simultan primul și ultimul sunet al unui cuvânt distinct, creează nu ambiguitatea, ci echivocul – strict ludic – între trecut și viitor, între fapt și posibilitate, tot astfel poezia în sine poate fi o elegie pe temă erotică, dar și o *artă poetică*, una care vorbește în termeni derizorii și descriptivi despre încercarea de a converti eșecul poeziei moderne în recuperare a unui sens.

Monotonia, spleenul, hoinăreala fără sens, golul interior, absența, toate aceste *motive* grave ale poeziei de altă dată se reflectă în limbaj ca într-o oglindă care le transformă în imagine, deconspirându-le identitatea, una fără corporalitate. E un tip de hieratism datorat proiectării în text. Iată *cântecelul* al cărui subtitlu – *de îmbărbătare pentru un ursuleț deprimat* – spune totul despre turnura ludic-autoironică a poeziei lui Romulus Bucur: „aplecătemă turăcumânafrunzeleuscateșiculegeocastanăfăunpassuceșteoân mânăpriveștear uncoîncăodatădinmers / ia-o spre mureș // așează-teîniarbăpeunmalșiaz

vârleoînapăpriveşte-oîndepătându-seridică-te // *zâmbeşte* / *AL RIGHT NOW* / *şefului îi plac proştii* / *BABZ IT'S ALRIGHT / NOW*” (versurile cu italice, scrise de poet cu bold, sunt centrate şi scrise cu diferite tipuri de caractere, n. n.).

Jocul pe pagină, cu imagini şi cuvinte, atenuează melancolia, instituindu-i alte motivaţii decât cele direct existenţiale. Ruperea cu orice convenţie transformă existenţa însăşi în convenţie. Recuperarea banalului, a propriei fiinţe ca act simplu de existenţă, personaj oarecare pe lângă celelalte lucruri, poate avea semnificaţia unei „iluminări”. De fapt, *Cântecel(e)*-le sunt expresia salvării fiinţei prin această „unificare” cu lumea pe care o face posibilă „realitatea virtuală” a computerului: poeziile există, dar sunt imagini printate, fără legătură cu lumea sufletului, pe care o imită cu graţie. „Răspunsul / e în/din – prepoziţiile sunt suprapuse pe rânduri distincte, n.n. – cuvinte”, aflăm la un moment dat, dar cuvintele sunt *în/din* imagini. Nu mai e nevoie de nicio transcendenţă, asumarea situaţiei de fapt având în substrat un fond alienant. Dar poezia nu este despre alienare, ci despre farmecul discret al perceperii vag senzoriale a lumii, un farmec care se poate bizui şi pe simplul hazard al instituirii acestei realităţi virtuale. Iar hazardul instituie nu atât realităţi de hârtie, ci realităţi de *grafeme*. Iată o „poezie de dragoste”, intitulată *maya*: „pas mic cu dreptul pui / genunchiul stâng la pământ / îl pui apoi şi pe celălalt / te așezi pe călcâie atenție la / poziția coloanei a mâinilor / la privire la respirație / mai ales alungă-ți / orice gând șezi / doar șezi nu / o aștepți încercă / să-ți păstrezi pură / practica ai hotărât / să stai așa până / auzi de trei ori deschizându-se / ușa liftului // /secvența care urmează nu e o altă strofă, ci reprezintă o coloană distinctă situată în dreapta paginii, n.n.) moment cinic de inspirație / nu trebuie să mai știi că **t** și **z** / se învecinează pe claviatura / mașinii de scris uită uită / dă-i un iz provensal / inventează o poveste de (fin) amor / se aude // deja a patra oară / te ridici / înțepenit te uiți / la ceas e miezul nopții / te trănțești pe pat / aprinzi un bețișor / de santal / fumul închipuie clopoței / de vânt intonând / mantra surdă / rom rom rom rom”. Totul e iluzie textuală, pare să ne spună poetul, iar cuvintele, monotonia, frazarea sunt într-un fel de transă datorită tocmai acestei identități virtuale a lumii. Iubita, bunica, autobuzul, castanele aruncate în Mureș sau pipăite în buzunar „nici nu există”. Există doar vaga senzație a inautenticității lumii, care se proiectează, prin aluzii și prin trimiteri intertextuale, în memorie culturală. De aceea, poetul întoarce, uneori, melancolia în cinism și, cel mai adesea, în autoironie, dar și cinismul, și autoironia sunt, la rândul lor, realități ipotetice. Este acesta chiar sensul dedicației: „Nimănui, până la urmă. Sau...”.

Oricum, poemul cel mai elocvent pentru poetica lui Romulus Bucur se numește *cântecel (de cibernet)* și e tipărit pe coperta a IV-a, care reproduce în totul o pagină de internet. Contextul acesta, care face și nu face parte din poem, plasează textul în sine într-o sumă de posibilități, rămase în stare latentă, sumă de texte virtuale, în care se plasează ceea ce ar putea fi un fel de fișă de identitate a unui eu postmodern. Dacă cibernetul e obiectul și subiectul-emitent al cântecelului, atunci aceasta chiar e o elegie a inconsistenței și fragilității ființei substituite de hipertext. Confesiunea lunecă încet în vorbele altcuiva și identitatea ființei e, astfel, substituită de un text intrat în memoria culturală: *eu* e o sumă de texte. Că este o problemă de identitate intrată în criză și întoarsă, răstălmăcită, în joc o demonstrează fotografia din buletin a poetului, cu toate ștampilele de rigoare, situată la sfârșitul acestui text, încadrată într-un pătrat format din cuvintele „viațașiopera setransformă într-unuriaș hipertext” sub care apare cuvântul „clic”. Ludic și grav, acest clic e semnul pierderii ființei în hipertext și, fără îndoială, al supraviețuirii prin această risipire. Aceasta e miza poeziei lui Romulus Bucur, a cărei melancolie e susținută și întărită tocmai de autoironie și joc. Firește, textul acesta, organizat ca o secțiune a lumii, pare extrem de elocvent pentru noua sensibilitate, a vârstei internetului. Pe tema asta s-ar putea glosa, firește, dar cum viața și opera se transformă într-un uriaș hipertext, mai bine să fac *CLIC*.

LEO BUTNARU.
HAZARD LINGVISTIC ȘI LUCIDITATE

N-am reușit să scriu la timpul potrivit despre *Lamentația Semiramidei*, deși cartea lui Leo Butnaru, publicată acum trei ani la Editura Anthropos, o merita din plin. Aparent ludică, o poezie care sondează marile teme dintr-o perspectivă neliniștit-dezabuzată și care, profitând de așa-zisa inteligență a limbii, de apropierea lingvistice cele mai neașteptate, accentuează, în interiorul disperării sarcastice, o angajare existențială. Luând forma unor comentarii – care exprimă tangențial atitudinile unui personaj bine fixat în istorie –, poeziile lui Leo Butnaru înregistrează paradoxurile cu ochiul proaspăt al celui care alătură uimirii o undă de mizantropie. În fond, sunt poeme de o rigoare interioară fără fisură, nespectaculoase, deși ironice, preocupate evident de o anume coerență interioară, din care nu lipsește nici surpriza și nici spațiul lingvistic lăsat pe seama asocierilor virtuale. Dacă ar fi să reținem în întregime un poem, atunci aş atrage atenția asupra celui numit *Mirare și eroare*, din care nu voi cita însă decât parțial: „... Astfel reîncepe mirarea-mi în continuare / a stării de poezie / cu exclamația !O! dar *de facto* / voi reîncepe-o cu eclipsoidală cifră 0 (zero) / pentru că / sunt încă tulburi (deocamdată) neputincioasele metafore / întru identificarea literară / a jocului de umbre din sufletul meu unde / în deșertăciunea eroismului intim al iluziei / poate da în reveria cea născătoare de miraje / zic și eu proteste (ca atâtea alții) / cea mai intimă legătură cu neființa ar avea-o / inima omului. !O! / 0 (zero) zău că nu e adevărat! Mai bine / decât inima noastră / mâinile noastre cunosc ce e moartea – ele / zilnic intrând după câte ceva / în morga de apartament a frigiderului / (de aici aluziva-mi referință la / elipsoidala cifră 0 / de forma unui inel deformat pe un deget strâns / între țâțânile ușii / de frigider); [...]”. Poezie de limbaj, pentru că totul seamănă cu o ingenioasă construcție care se hrănește din sine?! Numai în aparență, căci limbajul, singura dovadă a ființei, devine în cele din urmă miezul unor subtextuale interogații privind propria-ne consistență ontologică.

Spun lucrurile acestea și pentru că ele sunt dovedite de ultima carte a lui Leo Butnaru (*Pe lângă ștreang, steag și înger*, Editura Dacia, 2003), un volum

chiar mai puțin „cuminte”, oricum mai radical, poetul jucându-se, în exces uneori, cu hazardul lingvistic – în așa măsură încât aparentul accident al asocierilor neașteptate vorbește despre aleatoriul prezenței noastre în lume. În fapt, jocul acesta, evident încă din titlu, se vrea un mijloc – și o metodă pentru uzul propriu – de cunoaștere și de sondare a limitelor. Așa se face că lunecarea pe muchia cuvintelor dă seamă finalmente nu despre doza de accident din existența noastră, ci despre o doză de predestinare, care doar ia forma întâmplării. Este, oricum, poezia unui sceptic, dar a unuia care refuză melancolia, implicată și cumva decantată, în favoarea unui anumit activism, căci el recuperează sensul și crede, ca să zic așa, în *himerele frumuseții* și în șansa poeziei de a fi chiar un *analogon* al vieții. Iată, citim într-un loc: *din hazard sau poate prin predestinație / uneori vântul ia note demne de corul îngerilor*. De fapt, o *Invocație* – poem care problematizează, ca multe altele, condiția poeziei – are ca temă tocmai această relație dintre cuvânt și realitate: „Te invoc Muză-de-provincie care / veghezi la răscrucea dintre liniile / realului apăsător și ale / sugrumătoarei irealități. O! Muza-mea-de-provincie / privirea ta adumbrită dintotdeauna mi s-a părut / o aluzie la ceva foarte important / pentru care face să renunț să nu renunț / la vânătoarea în care inventez / sugrum-reinventez-sugrum / iarăși reinventez himerele frumuseții”. Poemul nu sfârșește, de fapt, aici – și glosarea pe tema vânătorii (a vânătorii prin poezie, se înțelege) devine prilejul unei bune autodefiniri, prin intermediul *necesarei doze de sălbăticie artistică*. Primirea ei, de la zeița Artemis, firește, înseamnă „ziua cea mare / ziua crucială când la răscrucea dintre realul apăsător / și sugrumătoarea irealitate / îmi va fi aievea vizibil destinul”. Este acesta un bun poem tocmai despre mesajul secret al limbii care întemeiază o lume și reinventează un sens, într-un timp marcat, nietzschean, de absența divinității. În *Ceruri se aude un Creier găfâind*, citim într-un loc. Doar că sensul și identitatea pe care le „recuperează” poezia rămân sub semnul iluzoriului. Jocurile de cuvinte, aluziile pe care poetul doar le pune în relief, ele aparținând, de fapt, limbii, nu au mai mult decât consistența unui castel de nisip. Este aici, în această identitate a poeziei, tocmai neșansa și fascinația lui. De aici această surprinzătoare grație: „părându-mi-se că deslușesc cum în Univers / parcă s-ar auzi un Creier găfâind... din care motiv / încă o dată îți mulțumesc Doamne că mi-ai dat poemul care / din fericire / nu poate fi act justițiar / și probă de adevăr”.

Pe scurt, poezia lui Leo Butnaru este una a maximei lucidități, iar toate jocurile recuperatoare poartă cu ele nu nonșalanța unui ludic, ci angajarea celui care se sfâșie în permanență pe sine atunci când trage de pe chi-

pul realității mantia iluziilor. Așa încât, chiar dacă păstrează câteva din procedeele volumului anterior, cartea de acum dinamitează printr-o angajare existențială mai pregnantă ironismul amar și cinismul ludic. Un text se numește, de exemplu, *Elegia nebunului internat în sineși*. Într-un excelent poem, numit *Bumerangul*, din jocul numelor se hrănește de fapt umbra disperării („într-o vreme avusesem, parcă / hotare și cu Polonia, astăzi – doar cu Polonius / nefericită himeră shakespeariană”). Poate că și mai elocvent e poemul care dă titlul volumului și care sfârșește astfel: „pe lângă ștreang steag și înger / un suflet necăjit se înalță / în azurul propriei sale imaginații / pentru a înnebuni de neputința împăcării / cu perimetrul cuștii”. Un lirism deopotrivă cerebral și sceptic, angajat existențial și ideatic (se vorbește la un moment dat despre „primatul vieții asupra esteticii. Dar nu știu dacă / și al acestora asupra ideii...”), edificat însă pe anumite incursiuni ludice în spațiul virtual al limbajului, care dă deopotrivă seama de gloria (ipocrită) a poemului și mai ales de deșertăciunea lui. „Tu – se spune – înțelegi Poezia ca pe șapte căi ce nu duc nicăieri / și ca pe alte șapte căi ce duc pretutindeni”. Altundeva: „Poezie (precum totul!) – certitudine a aparenței nu a / Apartenenței [...]”. Un poet care deconstruiește orice iluzie (excelent textul numit *Deri-da-da-da!*) și căruia nu-i rămâne decât să spună, autodefinitoriu: „Mult stil în cruzime”.

Nu mai este nevoie să spun că, trăitor la Chișinău – dar foarte prezent în țară la întâlnirile din lumea literară –, Leo Butnaru nu are nevoie de niciun fel de concesie în apreciere. Poezia lui, pe care am trece-o în categoria ironiștilor amari și a ludicilor cinici, trece nu numai orice exigență critică, dar demonstrează, la toate nivelele, și o egalitate cu sine care nu poate fi decât semnul unei certitudini. El este, în fond, stăpân pe un teritoriu pe care singur și l-a creat și care este inconfundabil.

THEODOR GEORGE CALCAN. RISCURILE SINCERITĂȚII TOTALE

Nu știu exact de ce cotă se bucură în critica literară, considerând critica nu mai mult decât un barometru al receptării, Theodor George Calcan. Sau, mai precis, bănuiesc, dar nu vreau ca eu însumi să contribui, fie și numai prin enunțarea acestei situații, la un verdict în bună măsură nedrept. Căci Theodor George Calcan nu e prezent în antologii – acele antologii care înseamnă mai mult decât o simplă legitimare –, nici în dicționarele scriitorilor contemporani, nu apare în niciun fel de clasamente, iar conștiința publică a cititorului de poezie pare să fie departe de a-l legitima. Toate acestea nu spun, firește, nimic despre *adevărul* poeziei sale. Știu prea bine că trăim într-un timp care nu are răbdare, că răsturnările de clasamente. „În viață” sunt simple iluzii, din care nu se hrănesc decât violente complexe. Se pot face, cred, studii de sociologie extrem de interesante pe tema succesului și carierei literare, la noi și aiurea. Theodor George Calcan nu are niciun fel de iluzii în acest sens, căci, departe de orice vanități – și în fond chiar aici stă forța sa –, el scrie ca într-un pustiu, cu singura convingere că hrănește cu existența și cu scrisul său poezia. Prin crezul său, Calcan își asumă cu superbie riscul de a nu fi contemporan, de a ignora căutările (și soluțiile) momentului, de a miza pe un traiect în care sensibilitatea se racordează la câteva interogații care instituie un eu al exultanței genuine și al angoasei care iluminează. Racordat înainte de toate la o sensibilitate care ar putea părea remanentă, el angajează la fel de puternic prezentul, care pulsează în felul său propriu de a angaja ființa într-un proiect literar.

Pentru a elimina orice dubiu asupra existenței sale concrete, iată: născut în 1950, la Târgu Neamț, oraș în care azi este bibliotecar, Theodor George Calcan se află, cu volumul *Bărbierindu-l pe Kafka* (Editura Vinea, Colecția Koh-I-Noor, București, 2001), la a treia carte de versuri. Debutului din 1987 de la Editura Litera (cu volumul *Statui albastre*) i-au urmat târziu, în 1996, la Editura Pantheon, *Confesiuni-le despre neant*. În aceste condiții este aproape firesc ca despre Theodor George Calcan, poet refugiat înainte de toate în experiența scrisului și neangajat în niciun fel de calcule de *politică*

literară, să se știe prea puțin, oricum mai puțin decât poetul o merită. Neangajat în niciun fel de calcule, dar angajat cu ardoare, cu disperare, cu o înge-nuitate mistuitoare în asumarea poeziei, în practicarea unui exercițiu de recu-perare a unei demnități originare a omului, a măreției sale. Sigur, lucrul acesta în sine nu spune totul, chiar dacă spune ceva esențial despre poezia lui Theodor George Calcan. Furat de astfel de *umanitarisme*, care vorbesc despre poem și despre modul în care, raportându-se la real, el recuperează ființa, lirismul poate să se diluează ici-colo; colocvial fără metodă, posesorul unui suflu care nu implică inteligența, direct fără fast retoric și fără solemnități artificiale, prins în propriu-i vertij confesiv din care nu poate ieși decât epuizat sau liber, discursul liric are în acest caz fragilitatea oricărei angajări autentice.

Poezia lui Theodor George Calcan, hrănită din conștiința deșertă-ciuinii și din presentimentul acut al neantului („timpul începe a putrezi” sună o jumătate de titlu), descoperă ca pe o stare recuperatoare ritmul natural al versului, integrabil ritmurilor elementare ale naturii vegetale sau animale, și, finalmente, bucuria situații deliberate și construit ingenue într-un spațiu al Utopiei: „Veacul cel orb” este corelat cu „Arcadia Eului”. Între aceste două hotare se împlinește un lirism al declarațiilor programatice, instituite de un suflu amplu, angajant și generos, care ascunde ideea unui sacrificiu perma-nent, nespectaculos, indispensabil însă supraviețuirii. Iată un veritabil pro-gram în aceste versuri: „și Cehov a trăit / Șovăitor, discret și solitar / Înțele-gând / Aventura și singurătatea”. Poezia este, astfel, experiența fundamenta-lă, singura care instituie sensul, care iluminează asupra sensurilor cosmice pe care le ascunde cotidianul, singura care permite ieșirea din disperare și con-templarea ei cu o seninătate abstractă, care păstrează doar urmele mistuirii lăuntrice. Miza acestei poezii poate foarte ușor să pară cumva desuetă din cauza mai ales a numirii neprețioase, a confesiunii directe, sub semnul unei sincerități totale. Dar sinceritatea înseamnă aici angajarea pe un traiect al poeziei – libere ea însăși de orice servitute, indiferent dacă e vorba de zona retoricii ori a moralei, și care, la rândul ei, oferă șansa depășirii anxietății. Nu întâmplător poetul, „nu prea departe de disperare”, se numește la un mo-ment dat „un veritabil Epicurean / Al Extazului”. Iată câteva versuri din poemul numit *Subtila metamorfoză*: „Umblu îngândurat și tăcut / Și mă cu-prinde o veselie ascunsă / La gândul că frica și ura / Nu mă pot cuprinde”.

Altfel, Theodor George Calcan caută – modern – marile corespon-dențe („Realitatea e copiată din vis / Și femeia imită pământul când naște”, citim într-un loc) și cultivă scrisul ca pe un exercițiu total, care nu are nevoie

de altă justificare în afara propriei iluminări. Pe acest fundal, el discreditează retorica, fiind interesat exclusiv de experiența „propriei neliniști care strigă” și care, o dată numită, participă la subtile metamorfoze. Declarativ, riscând totul pe cartea unei lucidități severe și generoase nutrite din ingenuitate, poetul acesta se devotază total poeziei, dăruindu-se vieții cu o forță în același timp alienantă și întemeietoare. Iată fragmente din *Neliniștea mea care strigă*: „Retorismul cel Gol / N-are ce căuta în cultură / Și, dacă mai credem cumva / în fraternitatea umană / Și-n aspirația sublimă a Omului, / Spre libertate și demnitate / Ar trebui să folosim / O tușă mai groasă / A realității active. // Legând Omul și setea lui / De Real și Istorie, / De Libertate, / Fără a exclude însă / Starea fantastică / De vis și de Poezie / Căci, pătrunzând activ în Metamorfoză / Și-n alchimia interioară a Firii / Poetul își neagă mereu și mereu / Supremul spirit / Punând întrebări permanent / Neliniștii lui Creatoare / Și, încercând să transforme mereu / Esența într-un simbol luminos, / surprinde linia de forță / în stare să-i conducă energia / Înspre structura de profunzime a Vieții. / Așa apare lumea personajelor mele: / Fără hotare / Între Proză, Poezie și Viață / Distrugând realitatea în mii de bucăți [...]”, sau din poemul cu care se deschide volumul și care dă și titlul cărții, *Bărbierindu-l pe Kafka*: „Cu putere trebuie să negi totul / Chiar și pe tine însuși / Fără a uita însă / Să îmbrățișezi realitatea / Ca pe cea mai frumoasă dintre femei. // Pe nori, pe potop / Sau pe arșiță, / Când de fapt mori de frică, / Trebuie să sperii acoperișurile / Inundând casele / Cu umbra ta uriașă, / Ea singură putând să măsoare / Și să scrie pe cer / Măreția omului. // Înjurăturile, șuierăturile, / Zgomotul, / în profeții să le prefaci. / Timpul să nu-l recunoști / Ca Trecut”.

„Orgolios, arogant și sărac”, Theodor George Calcan, convins că poezia poate să elibereze, se revendică de la sursele lirismului, intrând în competiției doar cu propriu-i program, auster și entuziast. Fără a lupta cu prejudecățile și cu inerțiile, el este poet, indiscutabil.

MAGDA CÂRNECI. NOUA PARADIGMA POLITICĂ

Nu cred că neîncrederea în capacitatea criticii de *a vedea* o va fi făcut pe Magda Cârneci să-și încheie ultimul volum, *Poeme politice*, cu câteva *Fragmente despre poezie și actualitate*. Consacrată încă de la primul volum, poezia aceasta nu mai are nevoie de astfel de măsuri de precauție. *Hipermateria* (1980) este un moment de referință, mai ales tipologic vorbind, pentru opțiunile de adâncime ale optzecismului, document al teluricului și, în același timp, dovadă a refuzului oricărei calofilii, mărturie a obsesiei totalității, care prin exorcizarea materiei și prin asumarea totală a ei, vizează întemeierea și eșecul unei noi metafizici. De asemenea, au devenit emblematice pentru o întreagă generație cuvintele „Să privim realitatea în față”, cu care Magda Cârneci își denumea unul dintre pemele cărții de debut.

Așadar, nu motive din zona sociologiei literaturii explică prezența acestor *fragmente*, ci nevoia resimțită acut de a formula, într-un moment de cumpănă, principiile propriului demers poetic. Magda Cârneci vrea *să se știe* care-i sunt opțiunile, tocmai pentru că poezia se situează într-o zonă de maximă responsabilitate ce transcende individualul. Pe de altă parte, ultimul grupaj al cărții invocate, care nu cuprinde decât aceste *fragmente*, se numește *Final provizoriu*. Să fie vorba despre *transformarea meditației asupra poeziei în poezie*, din știu eu ce motive care ar putea viza eșecul poeziei propriu-zise? Să fie aici implicată, dimpotrivă, ironia amară și sceptică privitoare la faptul că *meditația despre poezie este ea însăși un eșec*, singura salvare însemnând, totuși, întoarcerea în real, în concret, în materie? Greu de spus.

Oricum, acceptând provocarea referitoare la posibilele neînțelegeri ale criticii literare, este cert că, în încercarea de a interpreta și de a contextualiza corect poezia Magda Cârneci, „tezele” formulate aici nu pot fi ocolite. Este vorba, în fond, despre o poezie izolată de multe dintre canoanele și constantele *de suprafață* ale unei întregi generații, canoane și constante căutate și autoimpuse cu fervoare, într-o vreme. Dincolo, de exemplu, de notele comune unor scriitori atât de diferiți între ei, precum Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Alexandru Mușina sau Ion Mureșan,

note privitoare la *asumarea cotidianului și a realului*, sau la nevoia unei *noi ordini*, care să aibă drept criteriu tocmai declinul, și dincolo de *asumarea hiperlucidă a demersului poetic*, devenit un exercițiu de reînstituire a lumii, Magda Cârneci este poate singura care transformă demersul poetic într-un *demers de reificare* a lumii și de confruntare cu această reificare. Și chiar dacă a rezuma este nu numai imposibil, ci și neproductiv, din nevoi aproape „didactice”, aș cita și parafraza câteva din aceste meditații.

Astfel, poezia – implicit, propria poezie – este suma unor coincidențe ale contrariilor: „luciditate costisitoare” și „fervoare mesianică”, „atitudine profetică (poetică)” și „atitudine socială (politică)”, „revoltă politică” și „insurrecție metafizică”, „eu” și „cosmos”. În plus, poezia necesară azi, crede Magda Cârneci, este „ceva creat deopotrivă sub zodia consumabilului, dar și sub semnul absolutului. Un discurs simplu și totuși înspăimântător de profund”. Mai mult decât atât, în căutarea unui nou „instinct al transcendenței”, poezia este „exigență a unității cu lumea și, în același timp, refuz al lumii așa cum e istoric dată”, iar „curajul poetului stă în a mărturisi extazul enorm al realității. A mărturisi astfel urma divinului în lume”. În fond, pentru Magda Cârneci, *responsabilitatea* poetului, deci *misiunea* lui, ține de un anume vizionarism, care înseamnă *vederea* „imaginii lăuntrice a lumii” și salvarea ei prin ceea ce eu aș numi *reificare poetică*. Evident că toate aceste *teze* sunt consecința propriului demers poetic și a propriei încercări de „a palpa gnoza mântuirii prin estetic”.

În aceste condiții, nu este deloc întâmplător și simplu polemic faptul că volumul se numește *Poeme politice*. Nu există nicio îndoială că orice carte semnată de Magda Cârneci, indiferent că se numește *Hipermateria* sau *Haosmos*, are implicații *politice*. Firește că apelăm aici la un transfer de semnificații, asemănător cu acela folosit de D. Popovici, în exegeza despre Eminescu, când vorbește despre *poezia cetății umane*. Din exces de scrupul, aș cita cuvintele profesorului clujean, care spunea că „poezia socială a lui Eminescu este așadar o poezie a *cetății*, în sensul antic al termenului, a cetății umane contemplată în permanenta ei devenire și în multiplele raporturi ce se creează între indivizii ce o compun, dar contemplată în același timp și în dependența ei de legile istorice ce o depășesc și o conduc”.

Magda Cârneci își situează poezia la întâlnirea dintre *cotidian* și *etern*, pe de o parte, și la confruntarea dintre *trăire* – adică asumare individuală, și *analiză* – adică situate cerebrală, pe de altă parte. Din această perspectivă construită pe temeliiile unei forțe vizionare, politicul este relevant tocmai prin proiectarea sensurilor individuale în cosmic și prin depășirea crizei persona-

le, care se decantează într-un fel de „trăire a trăirii”. Este la mijloc o *mișcare ondulatorie* care alternează și suprapune, dincolo de perceperea imediată, dezgustul și încrederea, sarcasmul și speranța, furia nihilistă și misionarismul constructiv.

Propriu-zis, departe este perspectiva aceasta – atât de radicală, încât, în afara asumării realului, nimic nu mai interesează – de aceea a unui nou „turn de fildeș”, cum aș numi textualismul, văzut ca exercițiu și experiment exclusiv formal, expresie a unui nou moment manierist. Ce-i drept, un astfel de *textualism* nici nu prea s-a cultivat în poezia optzecistă, cu toate orgoliile unora (ale lui Gheorghe Iova, de exemplu) sau cu toate reproșurile altora, cel mai adesea ignoranți în această direcție. Magda Cârneci se situează, de fapt, la antipodul „metodei”, printr-o „înșurubare” în real, refuzând și ludi-cul, și gratuitatea. Ea scrie ca și cum ar descoperi o lume, ca și cum ar tăia niște hotare cu ascuțișul sabiei, pe un tărâm abia descoperit, asumându-și în același timp condiția de *voce* publică. O Cassandra, dacă vreți, care privește în trecut și în prezent cu aceeași acuitate cu care prevede viitorul. Neîndurătoare, ea demistifică și *se* demistifică cu virulență, mizând pe faptul că gestul său poate schimba lumea sau poate duce, în cele din urmă, la o autodevorare salvatoare: „Iarăși am ajuns în această piață fără ieșire. / Oare cum am ajuns? cine ne-a împins? cine ne-a închis cu de-a sila? / Lumea din afară din nou nu mai poate fi transformată. / Toate ideile noastre, scoase, în lume, s-au dovedit criminale. / Grămezi de iluzii și manifeste ard mocnit în toate cotloanele. / Utopia, totuși, amenință încă. E adânc semănată în noi. Ea e muma realului. // Trebuie să ne eliberăm de ciuma asta vopsită. / Dacă nu mai putem schimba lumea, atunci lumea trebuie oprită. / Trebuie adusă în noi, trebuie înghițită. / Acolo, în noi, ea e liberă, ea mai poate fi transforma-tă. / Cea mai bună lume e-n noi. Noi suntem lumea ce trebuie // din nou din nou inventată” (*Post-utopism*).

Ceea ce diferențiază aceste poeme de „poemele politice” mai vechi ale autoarei este, printre altele, o anumită fervoare a spunerii, asemănătoare unui virulent rechizitoriu, care deconspiră direct tarele unei societăți bolnave. Patria nu este un obiect de adorație; ea nu rămâne străină, incompatibilă și diferită eului. *Iubirea de patrie* și *ura de sine* sunt complementare. Autodevorarea, de care vorbeam, este consecința unui dezgust care ia forma sarcasmului (dar există sarcasm fără dezgust și disperare?!) și care capătă chip prin ipostazierea fie *a materiei hipertrofiate* grotesc și uneori absurd, fie *a neantului*, a nimicului, numit adesea *ceva*.

Dezgustul și furia iau forme grotești, apropiate de *capriciile* lui Goya, în poeme în care, din interiorul timpului coșmaresc, ființa își constată degradarea, reducția la animalier. Aceste stări revin cu consecvență, cu atât mai mult în ultimul volum în care, după momentul sublim al speranței, ființa re trăiește întoarcerea în infern. „Trandafirii din carne și lut”, „boborul” care „latră mugește în coloane și hore” și care „face tumbe pe străzi doar-doar / i s-o da și astăzi rația de paie și vorbe”, „grohăitul mulțimii” sunt forme ale acestei atitudini. Poetul e aici o conștiință intrată într-un vertij al căderii, care constată universalitatea informului și radiografiază bolgiile „levantului putred”.

Unul dintre poemele care nu pot fi ocolite, chiar în momentul acesta al „înregistrării” *capriciilor*, este *Raiul*, text exploziv, subversiv, insurgent, veritabil manifest în *negativ* al unei revoluții încă greu de prevăzut în momentul scrierii: „Am văzut raiul / râuri de rubine și lapte pe străzi / urale, stegulețe, ovații, / cuvinte mari, de aur, ridicate pe pedestale în piețe / urlete, spume la gură, aclamații, / am văzut cu ochii mei raiul [...] // Am văzut și eu raiul / uzinele sale de cristal și neoane / hidrocentralele sale de raze și duh / minele sale de uraniu și diamante / crescătoriile lui de oameni noi și desăvârșiți // Am văzut ușile, porțile, / ghișeele lui nichelate, pline de becuri aprinse și reflectoare: / în fața tejghelei un bărbat se transformă în broască / în fața portarului o femeie se preschimbă în cârțiță / în fața șefilor un copil se transformă-ntr-o cârțiță // Am văzut cu ochii mei raiul / el e aici, lângă voi, bucurăți-vă / șobolani din toate subsolurile / cârțițe din lumea întreagă / șoareci din suflete și din toate cuvintele // iubiți-vă / uniți-vă / devorați-vă!”. Evident că sarcasmul se impune în poezia Magdei Cârneci în primul rând prin intertextualitate, dar e aceasta o observație asupra căreia nu insistăm acum.

Nimicul, neantul, informul – care apar și ele – sunt mai ales consecința reîntoarcerii într-un spațiu alienant în care, pe urmele absurdului, ființa nu-și recunoaște identitatea: „Acum că s-a dus naibii butaforia / mă uit în jur, nu văd nimic, mai nimic, e pustiu / unde să fug de aici, unde, în care univers, pe care planetă? / dați-i o lume bietului muncitor muritor muncitor / muritor // la marginea autostrăzii care curge în cosmos” (*Glasul poporului*). E numai un exemplu acesta, pentru că situațiile în care toposul seamănă, ca într-un coșmar, unui spațiu fără ieșire, „casă fără uși și fără ferestre”, sunt mult mai multe.

Cum sugeram, însă, *capriciile* acestea și instituirea neantului sunt expresia unei *stări de spirit* cioraniene. Dezgustul, furia, disperarea sunt forme pe care le capătă o devoratoarea ură de sine, care nu ascunde, retoric, știu eu ce

narcisism. Momentul 1989 (secvență din ultimul volum) pune sub lupă ideea iubirii de patrie, într-o încercare de purificare la limită. Examenul sever, ca o trecere prin foc, este forma proprie Magdalenei Cărneci de a face posibilă iubirea. Discursul este maiakovskian: „Nu-ți promit la început, patrie, nici unt, nici ghirlande de flori, ci sudoare și lacrimi și scrâșnet al dinților. // [...] // Patrie a turnătorilor, palavragiilor, ipsosarilor. / Patrie a țăranului urbanizat și a orășanului încă țăran. / Europă pitică a sabotorilor, cârcotașilor, măsluitorilor, tăietorilor, măcelarilor. Patrie a cui te vrea și a cui te posedă, patrie care uiți repede, repede. // [...] // Patrie a intelectualilor leneși, a exilului repede, patrie care uiți martirii și sfinții și n-ai deprins încă cultul eroilor. Țară de la marginea lumii, de la porțile unor moarte imperii unde totul se vinde, se cumpără, patrie a bancului gros și a ironiei pustii, patrie a râsului-plânsului. // [...] // Ca să te pot iarăși simți ca mamă și tată, ca șansă și glorie, / ca leagăn, altar și mormânt, ca să te pot iarăși, iarăși, iarăși iubi” (*Ca să te pot iarăși iubi*). Nu trebuie să repetăm, tautologic, că disprețul și ura sunt o formă de iubire, sau măcar de reinstituire a ei, că scepticismul e, în acest sens, o formă a credinței, că îndoiala este o formă de dragoste. Astfel de poeme nu trebuie să reactiveze din nou „poliția în contra literaturii”. Oricum, poezia Magda Cărneci nu lasă deloc impresia că ar fi anarhistă de dragul anarhiei. Locul anarhismului e luat, de altfel, de o nouă viziune constructivă, care se întemeiază pe disperare.

În ultimul poem al aceluiași ciclu, speranța că „teza, antiteza, sinteza” vor împlini, într-o logică a spiritului istoriei, destinul salvator, eșuează. Ca și speranța că nu ne vom mai auto-disprețui și auto-uri. Umanitarismul generos se dovedește iluzoriu. Cum „revoluțiile nu există”, ci doar „un noroi vechi, putred, arhaic”, *patria* devine *matrie*, și în locul speranței se fixează din nou dezamăgirea și îndoiala: „Ce să fac acum, matrie? Ce ne facem acum? / Să ascult toată lepra asta cântându-și singură osanale? / Să-ți slăvesc limba, sângele, strămoșii și alte organe de înmulțire până la descreierare? / Să îndur neputința perenă, atavică, a capetelor tale iluminate? / Să te scuip, să te înjur, să teucid // Să te reneg, să te părăsesc, să te uit?” (*Matrie*). *Ura de sine și autodevorarea neputincioasă* rămân imboldul acestei poezii, care, pe urmele creației romanticilor, redescoperă condiția de exilat a poetului „nenăscut în timpul său”: „Poetul se străduiește să vadă viitorul încăierându-se cu trecutul / și zărește numai o pâlnie: / o pâlnie veche și ruginită care soarbe tot, / linge tot, șterge tot și-l tot întreabă galeș: la ce bun? // [...] // Poetul dănuie singur printre ruine / poetul psalmodiază pentru bestii și fiare / poetul se roagă la diamante și sânge, / poetul întreabă unde sunt noile temple / poe-

tul își recită singur stanțele printre hoituri / poetul se mănâncă singur pe sine // și se transformă în vorbe” (*Ars exilum mundi*). Un text, de asemenea, imposibil de ocolit în această privință, veritabil rechizitoriu post-utopic, este *Patrie*. Nu-l cităm, totuși, pentru că o altă observație ni se impune. Cu dezamăgire și disperare, *spiritul istoriei*, a cărei revelație pare să o aibă Magda Cârneci (în realitate, nu este decât consecința unei analize la rece), nu înseamnă altceva decât *eternă reîntoarcere*. Nu spunem că ar fi vorba de o „poezie mitologică”, însă, așa cum materia se dizolvă în cosmos, și prezentul își găsește o identitate superioară în acest mit. Ura de sine re apare cu și mai mare forță după iluzia numită 1989, materia, grotescul, formele își reiau poziția centrală în ordinea existenței, iar „revoluția nu e decât o hemoragie periodică”. Dacă ar fi, asemenea lui Denis de Rougemont, să definim demonul, ar trebui să spunem că el este *repetiția*.

Ura de sine și furia anarhistă a poetei se explică tocmai prin nevoia unui nou început, dincolo de iluzia revoluției, care nu face altceva decât să creeze posibilitatea reluării faptelor. Doar o moarte universală – inaccesibilă, însă – ar fi soluția salvării: „Ne-ar trebui un om elastic, gonflabil, / care să se poată extinde după dorință ca o mamă a tuturor, ca o planetară amantă, / ca un pântec de cauciuc de măsura pământului / să ne cuprindă pe toți, să ne legene, să ne cânte, să ne înghită // Să scăpăm de noi înșine. / Să ne mai nască o dată” (*Noul Mesia*). Eterna reîntoarcere este, de fapt, nu dovada puterii de a supraviețui, ci dovada neputinței în plan ontologic. Tocmai de aceea, fervoarea nihilistă are, la Magda Cârneci, ceva din *Rugăciunea unui dac*: „Nu mai vreau, lăsați-mă în pace. / Lăsați-mă să mă dezagreg, să mă pierd. / Vreau să mă stric, să mă dizolv, să dispar, / e dreptul meu să pier, să mă pierd, / vreau să nu mai fiu nimeni” (*Moloz*).

MIRCEA CĂRTĂRESCU, HIMERICUL

Deși poate părea surprinzător, nu este deloc întâmplător faptul că *Levantul* poate fi așezat sub semnul creației eminesciene. O nostalgie a originarului, detașarea melancolică, apetența pentru vizionar și interogațiile privind identitatea ființei și a limbajului poetic, toate acestea, pe lângă ritmul propriu-zis al epopeii, trimit la Eminescu. De altfel, *motto*-ul ei sunt cunoscutele cuvinte ale poetului romantic dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi: „Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan și Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că, într-adevăr, te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută, cu care lucrau ei. Noi, cești mai noi, cunoaștem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului și de aceea avem atâta cauză de a ne descuraja”. Epigonic, datorită acestei pregnante conștiințe a artificiului, caracteristice poetului postmodern, Mircea Cărtărescu înlocuiește sentimentul crizei și starea agonică cu o exuberanță a formelor, transformând nihilismul lucidității în rafinament al ei. Dar diferențele sunt nu numai la fel de vizibile, ci și la fel de importante. Lipsa divinității este substituită de un joc al imaginării transcendentei și al recuperării totului. Să nu se uite că Mircea Cărtărescu citează la un moment dat cuvintele lui Gianbattista Marino privitoare la datoria poetului, care trebuie „să provoace uimire”. A pune într-un singur text, alături de autor și cititor, personaje inventate sau preluate din istorie ori din alte opere literare, proiectate când în spațiul ficțiunii, când în acela, istoric, al scrierii, a pune de asemenea, alături, „obiecte” concrete, realități butaforice și fantezii, într-un labirint textual care-și are propria logică, fermecătoare și lipsită de consistență, constituie miza poeziei lui Mircea Cărtărescu. Să nu se uite, de altfel, că unul dintre volumele sale chiar se numea *Totul*. *Levantul* răspunde cu atât mai mult acestui deziderat cu cât autorul însuși crede că epopeea nu face parte nici din latura sa poetică, nici din cea prozastică. „Este cu totul și cu totul altceva”. Mircea Cărtărescu reactivează o specie intrată de mult în declin, care nu mai părea să aibă vreo șansă de supraviețuire în poezia ultimelor două secole. Singura șansă posibilă, valabilă și în cazul lui Budai-

Deleanu, de altfel, care se raporta la modelul european al speciei, este modul parodic.

Locul acestei epopei în istoria poeziei românești?! Pentru Ovid S. Crăhmălniceanu, *Levantul* era *reactivarea latentă* a întregii poezie românești. Dar ce înseamnă acest lucru? Că ne situăm într-un moment al epuizării formelor și că sinteza propusă încheie o întreagă istorie, sau că, dimpotrivă, ruptura impune o reconsiderare a actului poetic în sine, obligat să-și găsească alte făgașe? Nici nu știm dacă cele două posibilități nu sunt mai degrabă complementare, amintindu-ne de ceea ce a reprezentat pentru o întreagă tradiție a epicii cavaleresti romanul lui Cervantes: moartea unor forme uzate și stimularea „renașterii” și revigorării literaturii, printr-o ieșire din impas. Mircea Cărtărescu însuși considera, într-un interviu, că „*Levantul* este o piatră funerară peste poezia românească”, lucru care înseamnă cel puțin că în poezie *inocența* nu mai este posibilă.

Prima trăsătură a epopeii, situată însă sub semnul ludicului și iluziei, ține de ceea ce Nicolae Manolescu numea „erudiție poetică”. Nu este vorba aici doar de identificare surselor culturale, nelimitate. E chiar o utopie să speri în identificarea exhaustivă a lor și apoi, câștigul ar fi infim. Inadecvarea, în esență, a unei astfel de inventarii nu exclude cu totul referința intertextuală, căci epopeea aceasta este o adevărată „comedie a literaturii”, atât în sensul „dialogului” dintre voci poetice și culturale distincte, de la Anton Pann la Ion Barbu, de la Eminescu la Bolintineanu și Caragiale, de la Platon la Byron, Baltrusaitis sau Borges, cât și în sensul punerii în scenă, pe același plan, a instanțelor narative, de la personaje la autor și cititor. „Spiritul istoriei”, ca să invocăm problema hegeliană prezentă în *Memento mori*, se mută din planul transcendenței în planul acestor instanțe, fapt care face ca nihilismul, vizând chiar condiția creației, să se dizolve în joc, nu să dispară. Miza este a topirii referințelor, amestecate cu nonșalanță și voluptate, într-un corp suficient sieși, o arhitectură labirintică, proiectată în oglindă, informă și totuși extrem de rafinată care să farmece prin sine. Același lucru se întâmplă și la nivelul limbajului, căci parafrazând, pastişând, creând „atmosferă” (dar este atmosfera nu atât a unui timp și a unui loc, cât atmosfera unui spirit creator), Mircea Cărtărescu pulverizează regulile gramaticii, sintaxa, eufonia, amestecând limbaje, tipuri de discurs, neologisme și arhaisme, turcisme, franțuzisme sau anglisme, termenii de strictă specialitate cu barbarisme, tonalitatea solemnă cu descrierea grotescă, idealitatea cu satira, sarcasmul cu nostalgia, suculența și grația, pamfletul și idilicul. Spune poetul: „Așa-mi fac și eu poeme, tot cetesc și tot revăd, / Îndes călți în crăpături, topesc smoală în cazane, / Dau la găuri

cu burghie, mai cioplesc la cabestane, / Ca odată-mpinsă-n mare strop de apă să nu ia”. Mircea Cărtărescu simte materia, organicul, visceralul în aceeași măsură în care numește indicibilul, subliminalul, diafanitatea. Totul, însă, cu neîncredere și cu bucurie, căci lumea nu există, deși e fermecătoare. Are dreptate Andrei Bodiou să invoce distincția lui Gustav Rene Hocke dintre *aticism* și *asianic*, pentru a plasa epopeea lui Mircea Cărtărescu sub semnul asianicului care înseamnă *exagerare, echivoc, pornire artificială și învăluire vicleană, fantezie dusă la extrem*. Dar nu e întâmplător faptul că în epopee cuvântul apare în forma *fantasie*, trimițând în mod evident la Eminescu și la vizionarismul eminescian, plasat, însă, aici, prin autoironie, nu în contextul absolutului, ci al Cărții. Iată doar una din multele imagini autoreflexive în acest sens: „Din înalt, întins-am mâna, iară foile imense / Ale acestei ciudățenii, macramé cu ațe dense, / Ce acum o ții în mânuri, să dădură înapoi. / Zeci de stânjeni, în grosime, avea ele pentru noi, / Care doară ca gânganii într-o lume dă papir / Viețuim, purtați de-a valma de-al Istoriei delir. / Cărți în cărți și vise-n vise, lumi în lumi, telescopate / Pe o scară din înalțuri în adâncuri, dă grante, / Care, toată, treaptă-i doară unei scări cu mult mai mari...”. Dar cartea, lumea și absolutul, lumea textuală, realitatea imediată și cea ideal-arhetipală se interferează continuu, într-un vertij al stărilor, atitudinilor și perspectivelor. Spațiul în care se plasează aventura este, așadar, unul *u-topic*. Perspectivile sunt multiplicare pentru că niciuna nu este legitimă în plan ontologic și nu este primordială. Totul e prezent și, în același timp, iluzie. Vis, dorință, fantasmă, amintire vârste ale civilizației, trecut, prezent și viitor, totul se reifică și, cu toate acestea, nicio reificare nu devine dictatorială. Epopee despre o conjurație împotriva tiraniei, *Levantul* este și un poem despre inutilitatea oricărei răzvrătiri, ca și a oricărei dictaturi, căci totul se petrece în planul artificial al textului, sau al lumii ca text. Descrierile, întâmplările, scenele, toate dezvoltările epice se plasează astfel sub semnul lirismului dominant. Pe acest suport, putem conveni că „focul concentrat al acestor tribulații artificiale vizează ascunderea cu grijă a neantului ce se întinde sub coaja apetisantă a lucrurilor și oamenilor” (Stefan Borbely). Doar că melancolia neantului și voluptatea lui sunt una.

În *Levantul* s-ar putea distinge, așa cum face Gheorghe Perian, trei „straturi” de semnificații distincte: planul ficțiunii propriu-zise, planul fuziunii dintre ficțiune și scriitură (căci „*Levantul* nu este numai o epopee fantezistă a luptei pentru libertate, ci și epopeea comică a formelor poetice mai importante înregistrate în istoria literaturii române”, în așa fel încât atenția este atrasă simultan de ficțiune și de referința poetică, aflate într-o oarecare tensiune) și planul exemplificării programatice a postmodernismului. Am fi ten-

tați mai degrabă să distingem alte trei nivele de interpretare, disociind între *sensul literal* al epopeii, *sensul moral*, motivat de lectura oblică, cu trimitere la realitățile politice din prezentul scriitorului, dar, nu mai puțin, de soluția melancolic-ludică oferită prin recursul la iluzie, și un sens așa-zis *stilistic*, cu accentul pe problematica intertextualității și pe exhibarea ludică a identității postmodernismului. La drept vorbind, ipotezele nu se exclud. Ceea ce trebuie remarcat este că dimensiunea ficțională – singura asupra căreia vom insista în continuare – nu se referă nicidecum doar la „epica” așa-zis istorică. Că este așa se poate vedea invocând anecdotică epopeii, așa cum este ea povestită de Gheorghe Perian:

„Manoil, unul din protagoniștii conjurației, este luat prizonier între Corfu și Zante de către Iaurta Chiorul, piratul, care aflând că a fost coleg la Cambridge cu fiul său Zotalis, îi cruță viața și îl ospătează împăratește pe o insulă, angajându-se în final să sprijine complotul. La Zante, Manoil o întâlnește pe sora sa Zenaída, care tocmai primise o scrisoare de la poetul Iancu Aricescu, băgat la ocnă de Vodă «ca să nu mai scrie fabuli despre toate câte-a scris». Scrisoarea cuprinde un plan de răpire a tiranului și a familiei sale, pe care conjurații se hotărăsc să-l urmeze întocmai. Căpitanul Languedoc Brillant, ascuns sub masă, e bănuít a fi iscoadă, dar se dovedește, în realitate, un admirator al Zenaidei, gata și el să-și pună brațul la dispoziția conjuraților. Călătoresc spre insula Hosna unde sunt întâmpinați de Leonidas Ampotrofagul, proprietarul unui balon, care face elogiul veacului al nouăsprezecelea, veacul progresului tehnic, fiind apoi convins, nu fără greutate, de soția sa, republicană Zoe, să contribuie cu balonul său la reușita conspirației. În continuare conjurații se despart: pirații lui Iaurta călătoresc pe mare spre Giurgiu, iar Manoil și grupul său se îndreaptă tot într-acolo, dar în balon. Se prăbușesc însă, pe o insulă și se afundă într-o grotă stranie, urmând un traseu inițiativ ce îi duce la cunoașterea esenței lumii: globul de cristal ținut în mână de principesa Hyacint. Pe parcurs, cele două grupuri sporesc numeric: piraților li se alătură șatra lui Zotalis, iar Manoil îl atrage în complot și pe „auctorele” epopeii. Deși planul lor a fost deconspirat de Iancu Aricescu, devenit delator, acțiunea continuă pe alte căi până când tirania este suprimată. Locul lui Vodă este ocupat de Iaurta Chiorul, piratul, după principiul «alte măști aceeași piesă»”. Nicolae Manolescu însuși face la un moment dat o astfel de rezumare, atrăgând, însă, atenția că „trama epică n-are importanță”, relevant fiind faptul că „pe temelia ei”, autorul construiește „niște mirifice palate”.

Povestită astfel, ficțiunea rămâne ancorată în planul verosimilului de factură realistă, păstrându-se în mare tiparul oricărei epopei. Or tocmai

esența burlescă și iluzorie a lumii este ignorată într-o astfel de rezumare, din care aproape că dispar reveria „postmodernistă” și substanța *fantasiei*, manifestate, interferent, atât în planul anecdoticii istorice cât și cel al instanțelor narațiunii. Firește că în postmodernism, *fantasia* nu poate fi altceva decât *meșteșug*. În acest sens, o dovadă avându-l în centru pe Manoil, acest *alter-ego* textual al Auctoreului, în versurile următoare: „D-ai putea privi în ochii melancolici și adânci / Lui Manoil, cetitoare, ca-n oglindă, ca în undă, / Te-ai vedea pre tine însăși, visătoare, surâzândă, / Brună poate, au roșcată (cât iubesc să mi te-nchipui!) / Luând dă bune tot ce-n opu-mi doar ilusie-i, tertipui, / Meșteșug ce-n desperare tot încerc a stăpâni: / Bat smaragde, pun safire în horbote aurii, / Dar ce iaste poezie și ce iaste doar lipit / Dă tortițe, fioriture pă pocalul daurit?”. „Epopeea de halviță” nu-i decât o „jucărea”.

Iată, prin urmare, câteva completări relevante, dacă nu cumva necesare:

- Cum orice înțelegere trebuia semnată cu sânge, Manoil scoase jungherul și creastă încheietura lui Iaurta. În locul sângelui ieși, însă, un glob în care se închipuia un făt străveziu, un fel de seraf lubric, cu limba despicată. Pe solzii care-i crescuseră pe spate apărură cuvântul „Lefteria”, adică „Neatârnat”. Spărgând beșica, el ieși afară și ținu o cuvântare îndemnând la luptă împotriva tiraniei, după care se pierdu în văzduh.

- După întâlnirea cu Brillant, Manoil găsește un safir cât oul de curcă, din care se ivește stirpea turcă, fiară fabulos-monstruoasă, pe care reușește s-o învingă, în clipa în care din ea țâșnește un sânge negru, dihania se dovedește a fi un turc creștinat, care se roagă lui Dumnezeu pentru putere. Deodată, speriat, el zări printre nouri chiar ochiul lui Dumnezeu, care nu este, însă, altceva decât ochiul autorului: „Dar greșea zavera toată, și creștini ca și păgâni, / Căci cel ochiu ce o clipă în poema-mi se ivi / Al lui Dumnezeu nu fuse, ci al meu, care luci / Uitătură indiscretă între margine de op, / Cum privește biologul goangele la microscop”.

- În timp ce Ampotrofagul e convins să participe la conspirație, renunțând la gratuitatea științei în favoarea *științei angajate* și a *artei cu tendinți*, ostrovul e umplut cu corăbii care atacă barca piraților. Pe una dintre ghiulele șade chiar *Münbauzân*. Iaurta prinde una dintre ghiulele căreia nu i se arseese tot fitilul și își aprinde cu ea țigara, pentru ca apoi, privind invers printr-un ocean, vede toate corăbiile răsturnate. Prin urmare, toate se prăbușesc în mare și lupta nu mai are loc.

- E fermecătoare, deși terifiantă, o călătorie în vis a Auctoreului, asemenea lui Gulliver, prin mecanismele complicate ale mașinii de scris. Același vizionarism, dar nu visceral și organic, ci mitic, atunci când Apare

feea goală, principesa Hyiacint, cu ajutorul căreia, asemenea lui Dante, eroul intră într-o bășică de săpun cu care pătrunde în templul *poesiei, fantastic mehanism*, pentru a-i asculta pe cei șapte corifei: Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Nichita Stănescu și, ultimul, Manoil însuși (alias Mircea Cărtărescu). Firește că o astfel de identificare sfârșește cu o cădere luciferică: „Contopit cu Manoil, / Angelul fantastic zboară cu aripe de trotil / Și în sine, și-n afară, în ființă și-n abis, / Pân realitatea vagă, pân suprarealul vis, / De se regăsește iară în mijloc de labirint, / Față-n față cu fantasta, minunata Hyacint”.

Firește că dovezile sunt elocvente. Epopeea trebuie citită prin prisma acestor lumi-marionetă, a căror realitate rezidă, textual, în bucuria spiritului creator. Lumile sunt astfel ținute în echilibru de fantezie. Și chiar dacă demonstrația nu mai are nevoie de argumente, situațiile sunt fermecătoare în sine:

- Nastratin, de exemplu, este supraviețuitorul întregii armate turcești, ucise nu în somn, ci în vis. El singur rămâne viu pentru că, bând *cahvea*, viciu mântuitor, el nu pătrunde în spațiul oniric. E urmuziană această citire literală a lumii, această reducere a vieții la fragmentar, materie, semn golit de sens.

- Auctorele va însoți, într-adevăr, grupul din dirijabil. De fapt, el intră într-un dialog cu Manoil, arătându-i inconsistența de personaj de hârtie și nefinitudinea în momentul în care nu e decât *pân-la brâu* scos din mașina de scris, *fabrică de vise*. Impertinent, personajul se revoltă împotriva dictaturii auctoriale, îl prinde pe Auctor de mână, refuzând să mai respecte convenția. Reușește să se salveze pentru o clipă, atât cât să scrie, în chenar, semn că și libertatea sa s-a sfârșit:

EU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS LE V A N T U L ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIEȚII MELE, LA VÂRSTA DE TREIZECI ȘI UNU DE ANI, CÂND NEMAICREZÂND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAȚA MEA DE PÂNĂ ATUNCI) ȘI ÎN REALITATEA LUMII ȘI ÎN DESTINUL MEU ÎN ACEAS- TĂ LUME, M-AM HOTĂRÂT SĂ ÎMI OCUP TIMPUL CLOCIND O ILUZIE

Din acest moment, dialogurile dintre auctor și personaje, Manoil în primul rând, sunt frecvente. Oricum, Vodă află de planul conjuraților, Leonidas însuși știe că planurile i-au fost deconspirate, dar nu se teme, convins că Valahia este c-o sută de ani în urmă și nimic nu ar putea concura cu invenția sa. Doar Nastratin știe că în Orient „zboară covoare înflorate”, căci aici nu sunt ingineri, dar sunt visători, *deci tehnologi ai fantasiei și mehanici ai visării*. Într-adevăr, un nebun scos de la Mărcuța construiește un caic tras de lebede care ar trebui să spargă balonul conspiratorilor, însă tocmai când faptul era să se petreacă, un pricolici omoară una câte una lebedele. Povestea e spusă într-o baladă, face corp distinct în epopee, asemenea, se precizează, decupajelor de imagini din *E la nave va*, filmul *văzut probabil alaltăieri de cititoare la televiziunea bulgară*. Dar planul e altul și el e determinat de vederea de către personaje, spre sud, a unor cifre, care nu sunt altceva decât numărul unei file din *Levantul*. Atunci, la rugămintea lui Manoil, Auctorele dă câteva pagini înapoi, până la o secvență a descrierii pitorești a Bucureștiului, ca astfel să pătrundă în subteranele palatului. Finalmente, chiar pătrund în sala ospățului, însă boierii, toți acolo, sunt ca de abur, „încât poți vedea prin ei / Toți se râd, vorbește-ntr-una și închină des păharul, / dară însă niciun sunet nu întunecă cleștarul”. Neîndoielnic, Mircea Cărtărescu are, și el, religia poeziei, numai că el înțelege prin poezie altceva decât modernii. Astfel, n-ar fi posibilă această explicație a faptelor: „– Nu, prietene, nu-i vrajă. / Ce-i Putearea decât ceață, ce-i Mărirea decât coajă / Unui fruct ce niciodată miezul nu-i va bănuși, / Căci e miezul lumii estii globul dulcii poezii”. Oricum, deschizând fereastra, ceața acestor figuri dispare și locul ei îl ia zgomotul Bucureștiului contemporan. Greu de spus, în aceste condiții, care este timpul evenimential în care Ampotrofagul strigă „– Perit-au cei ce împilat-au țeara”.

Nu e lipsit de importanță faptul că ultimul cânt cu trimitere la aventura eliberării (care nu este, însă, și ultimul al epopeii) are o variantă dramatizată inclusă de Mircea Cărtărescu într-o anexă. În epopeea propriu-zisă, Manoil refuză să fie domn – convins că *iluzie e totul* –, dar o conspirație din interior face ca Iaurta să urce pe tron, timp în care Auctorele revine ca în transă în spațiul cotidian. Varianta este o satiră la adresa sistemului tiranic, a cenzurii și linguşelii. Dar aici conspirația eşuează: în aşteptarea cometei, actori de circ joacă – ca-n *Hamlet* – o piesă de teatru chiar despre dictatură. Tirada antitotalitară e adresată nu domnitorului din piesă, ci domnitorului spectator, spre care Soitarul și trage cu pistolul. Din păcate, „o bilă ridicolă se rostogoleşte din țeva lui și cade la un pas pe podea făcând un zgomot de bălci”, pentru simplul motiv că, fiind „prevăzător”, domnul îndoiește „cu

țărână tot ce-i pentru popor, / Cahvea și praf de pușcă”. Prin urmare, toți cei veniți cu balonul sunt prinși, dar Languedoc reușește să înfigă un pumnal în pieptul domnitorului. Stupoare, însă, căci domnitorul nu cade și, ultimă, de altfel *singură* soluție, Nastratin cere ajutorul Auctorelui. Iar acesta ridică, într-adevăr, mâna și totul intră în încremenire. Ce urmează este un monolog al Auctorelui – se precizează că rolul lui trebuie jucat de Mircea Cărtărescu însuși! – pe tema nimicniciei, care începe astfel: „Nimic, nimic nu există”. Epopeea e, din disperare, terminată, dar ajuns acasă, „în blocul său de pe Nada Florilor”, el aude încă din hol zgomotul mașinii de scris care bate singură. Aceasta este lumea epopeii, după care urmează ultimul cânt, al doisprezecelea, în care prezentul este cel al existenței concrete și pragmatice a scriitorului, vizitat însă de personajele sale, cu care rezumă întreaga aventură, cărora li se adaugă, finalmente, chiar cititorul. Dar ieșirea din epopee nu este posibilă, finalul reverberând la nesfârșit lumea Poesiei, ca spațiu al melancoliei și bucuriei.

Deși pare un poet al vederii, căci ochiul e acela care punctează luxurianța amănuntelor, Mircea Cărtărescu este în aceeași măsură un poet al verbului, imaginația lui părând a fi mai degrabă una lexicală. Sinteza este posibilă întrucât totul – narativul, politicul, socialul, arhitecturalul – stă sub semnul himericului și fantasmaticului. Totul este realitate și iluzie, imagine concretă și viziune.

CRISTINA CÂRSTEA ȘI PRĂBUȘIREA TURNULUI BABEL

Cristina Cârstea nu ține să pună la încercare nici răbdarea, clădită pe anumite clișee mai vechi sau mai noi, și nici cultura cititorului, deși ultima ei carte de poeme – *Ceva care să-mi amintească de mine* (Editura Cartier, Chișinău, 2000) – iese, printr-un gest discret polemic, din tiparele poeziei tinere de azi și, în același timp, te trimite la surse, adică la niște referințe livrești, fără cunoașterea cărora aproximarea unui sens ar rămâne în bună măsură temerară. Nu e vorba doar de faptul că motto-ul folosit e din *Geneza* („Pornind ei înspre răsărit, au dat peste o câmpie în țara Shinear și s-au așezat acolo...”), căci, privit în sine, el nu este deloc imaginea emblematică a problematicei de adâncime a volumului, cum se întâmplă adesea în astfel de cazuri. Aici nu trebuie uitat contextul, și anume faptul că această secvență aparține scenei referitoare la ridicarea Turnului Babel și la amestecarea limbilor și că, după numai câteva versete, citim: „Și i-a împrăștiat Domnul de acolo în tot pământul și au încetat a mai zidi cetatea și turnul”.

Intemeiere și risipire, zidire și surpare, noapte și zi, iată doar câteva din elementele care structurează și arhitectura acestui volum, și identitatea sa de adâncime, care, însă, nu exclude asumarea existențială a experienței trăirii. Recursul la o structură figurativă consacrată, cu toate elementele la nivelul imaginarului poetic care decurg de aici, și folosirea, ce-i drept, parcă accidentală, a anumitor strategii de dirijare a discursului (enunțul la persoana a doua, în genul: „să deslușești bine clipa”, sau folosirea unei instanțe enunțative masculine: „sunt viu fericit”) nu diminuează deloc fervoarea emoțională și nu lasă nicidecum loc unui discurs sec, arid, unei lirici de concepție, deși această impresie poate să existe.

Dacă poezia Cristinei Cristea pune, totuși, la încercare răbdarea cititorului, acest lucru se datorează literalității și caracterului aparent hermetic al imaginilor, faptului că discursul e fragmentat cu bună știință, în fine, deschiderii deliberate către o simbolistică ad-hoc, care atrage după sine scrierea frecventă cu inițiale majuscule a unor cuvinte precum *Țărm*, *Oricare*, *Cel Plecat*, *Zid*, *Beznă*, *Silaba Celui Dintâi Strigăt*, *Formă* etc. E ca și cum un oracol vor-

bește încifrat, pentru inițiați, în segmente de discurs independente. Cu puțină răbdare, însă, descoperi în spatele acestei *voci* care îl reprezintă pe „omul pustiei” și o ființă fremătătoare plină de neliniști și de angoase, ce-i drept, dincolo de ceea ce ține de așa-zisa sensibilitate feminină și proiectată într-un fel de reprezentativitate a etern-umanului, și o arhitectură de ansamblu, care își dezvăluie la o privire mai atentă sensul unei organicități aparte. Ca să fie limpede, Cristina Cârstea nu scrie poezii, ci un poem, după o concepție bine stăpânită, cu anvergura pe care trăirii individuale i-o dă modelul arhetipal, poem care s-ar fi putut numi foarte bine – permiteți-mi să mă hazardez în limitele oferite de text – *Omul și Forțele* sau *Ființă și Neant*. Ținând cont că discursul este în realitate fragmentat, discontinuu, marcat de sincopă, pauze și aparent incoerent, am putea conchide că poeta transformă „sfâșierea lui Orfeu” într-o semnificație recuperatoare, pentru care integralitatea a depășit nivelul superficial al detaliilor. Orfeu există, pare să ne spună Cristina Cârstea, chiar dacă mesajul poemului lasă impresia că vizează mai degrabă pregnanța alienării decât salvarea ființei prin transformarea ei în imagine.

Primul dintre cele două fragmente ale volumului, *Jurnal nocturn din Shinear*, concentrează experiența și timpul zidirii în șapte secvențe, cifră a cărei simbolistică nu are sens s-o mai discutăm acum, ea trimițând aici în mod evident la totalitatea universului în mișcare, cu precizarea că „evenimentul” primei zile care se dovedește a fi ziua de luni constituie substanța celui de-al treilea poem. De asemenea, ar trebui să spunem că poemele au titluri emblematice în direcția dezvoltării unei anumite virtuți sau atitudini – *Cumpătarea, cel de-al doilea cort, Pocăința, cel de-al treilea cort* etc. –, zidirea, răbdarea, neputința, disperarea fiind jaloanele unei experiențe alienante. N-ar trebui trecut cu vederea nici faptul că ultimul poem, numindu-se *Ultima duminică în Shinear*, invocă o divinitate vinovată, absentă, rea: „pământ din pământ e țărâna pe care-o respiri Tu / Doamne: ridic această Floare-de-Ger / în numele Tău și / se stinge. // în candelă arde zăpada. / duminică vindecă buricul degetelor. // niciun semn pe colinele Tale doar / aceste femei acești / bărbați obosiți // și mâna mea care sapă / sapă în crucea căzută și această Floare-de-Ger / fumegând lut ars nu știu de ce // respirația Ta ucide păcătoasele mâini / întinse spre Tine nu știu de ce / se zbuciumă lumea în spinul / înfipt // ca și când la capătul lumii ar sta / Moartea // niciun semn pe colinele Tale / nici măcar / această Floare-de-Ger / din care / s-a prelins / cenușa”.

Ar trebui să spunem toate aceste lucruri, împotriva didacticismului searbăd pe care îl implică și împotriva riscului de a pierde din vedere *poezia*

însăși, pentru că poeta articulează o viziune de anvergură, în care încorporează o perspectivă arhetipală, în spatele căreia se ascunde o criză profund individuală privind nu atât izolarea de lume, cât înstrăinarea de Dumnezeu. Cristina Cârstea refuză, însă, discursul confesiv și subiectiv prezent nu o dată în poezia religioasă românească, de la Arghezi la Cezar Baltag. De altfel, trebuie pusă întrebarea dacă ea transferă experiența individuală într-una arhetipală, ceea ce ține de o modernitate axată pe simbolic și alegoric, sau, dimpotrivă, construiește un spațiu fictiv, transferând experiența arhetipală în act, prin intermediul unui vizionarism al cerebralității și nu al visului, nici al experiențelor *deregatorii* provocate în regimul propus de Rimbaud.

O primă consecință a acestui tip de vizionarism sunt titlurile, care nu au deloc valoarea simbolică a spațiului protector și nici nu sugerează transcendența – deși lucrurile acestea sunt prezente în miezul metaforei centrale a cortului –, ci refac din rădăcini gândirea omului primordial, pentru care conceptele sunt imagini. În plus, ce imagine mai relevantă pentru un popor care răătăcește prin pustiu în căutarea divinității decât aceea a cortului, devenit parcă totem? Dacă faptele stau într-adevăr așa, atunci Cristina Cârstea vizează, în realitate, și o răsturnare a prejudecăților comune privind ideea de poezie, răsturnare făcută într-un fel sau altul și de alți poeți tineri precum Ioan Es. Pop, Nicolae Coande sau Vasile Baghiu.

Cristina Cârstea cultivă literalitatea într-un fel care amintește mai mult de gândirea omului primordial decât instrumentarul și tehnica poeziei moderne, alternând-o, însă, cu o viguroasă abstractizare a discursului, fapt care aduce ceva din forța strigătelor expresioniste: „rugăciunile se sting ca făcliile-n ape. / (cu o țeastă prudentă pe un zid prudent.) / golul de la mine din piept. / fiecare o să-și bea jumătatea. // [...] // Se-nalță ziduri. Monește cădelnița Marelui / Spirit. Și horcăie lutul. O, și pietricelele / așezate pe cap: cât / streășina Lumii dar / nesfârșite: umbra cui te înspăimântă? Spuie-și pe / nume zidurile! / (prin întuneric: umbra mea pe un singur țarm.) // O, și golul de la mine din piept. / Marea binețe dintr-un suflet în altul. // O, chiar așa”.

Poemele acestea sunt, de fapt, rugăciuni în austeritate, spuse parcă în ritmul ridicării zidurilor, expresia setei arzătoare a nevoii de Întreg [„e dreptul meu, cât e ziua de mare, / ca unul întors cu / fața spre gropi / să mă rog / singur, ca unul dorindu-și întregul. / (și partea și / scrumul” – și sarcasmul acesta din final pare să fie comentariul celui care știe], expresia, de asemenea, a incandescenței de a transforma absența și golul, hazardul și dezordinea în opusul lor, în *substanță* și *sens*. Rugăciuni și, în același timp, lacrimi ale dezamă-

girii și ale cunoașterii faptului că ființa individuală este opacă, nerăsfrângând în ea esența: „căci Marea Ordine adună Dezordine. O, și pereții / pereții / pereții / să facem ordine în lumea lor // totdeauna. (noi, pereți adunați lângă / Zid.) potriviți mai demult oarecum / potriviți. // căci noi: bucuria de-a ne strânge o mână. / căci noi: cu bucăți de pâinică în mâini. / căci noi: depărta-rea ce se cascadează în piept. / căci noi: rugăciunea-i mai mult decât fapta. / Dintr-odată / nu. Ci doar. // Și pentru ce / doar / golul / Definitivului?”.

Criza pe care o are în vedere Cristina Cârstea nu stă sub semnul unei complementarități virtuale, *coincidentia oppositorum* e aici doar o iluzie, ci sub fatalitatea incompatibilității, căci „urcușul lui Da totdeauna-i povârnișul lui / NU”. Între „marele Ochi” și „cele de jos forme-ale firii” rămâne o ruptură ontologică pe care înălțarea turnului, a Zidului, ar fi putut să o nege, pe care „Forma” ar fi putut să o umple. Prin sensibilitatea aceasta primordială, totul seamănă cu o experiență sexuală, corporalitatea refuzând transcendența („AVE, Scârbă, pentru cea mai simplă apropiere de El”), care, oricum, privită cu dezgust și cu sarcasm („O, Umbră ăsta o face pe Bezna-ntre gleznele mele”), rămâne inefficientă („Și vezi că nici măcar o singură Formă nu mă / astupă?” – *Răbdarea, cel de-al patrulea cort*). În acest context, fervoarea chemării și a zidirii lasă loc disperării, mușeniei, strigătul trecând în gura morților, eșecul atingerii divinității nelăsând după sine decât golul: „Astfel sute și sute de mâini / dintr-o singură Mână: umbră a / spațiului care acoperă / totul. Astfel sute și sute de / spații sute de umbre lumi / pierdute pe aceeași / re-țină. // în jurul punctului, deci. Cu mâinile până la / coate. În acest cimitir al serii / mărginit de un șir de / vocale. Poate prea albe. Chiar de la morți către / vii. Ca să uite. / un mesaj disperat. Convins că disperarea / simulează / mușenia. // Absența fiecărui sunet prin care nu se dobândește / nimic. // un spațiu gol căscat într-un spațiu și mai gol. // sute și sute de mâini în-lăuntrul meu / sute de spații prin deschizătura / vocalelor / unui cuvânt de mine rostit. // un spațiu gol. / un spațiu și mai gol” (*Disperarea, cel de-al șase-lea cort*). De fapt, este aici eșecul în a descoperi sensul, eșec al vizionarismului și al rugăciunii, eșec al nopții, ca timp al posibilului.

Cu totul altfel stau lucrurile în cel de-al doilea segment al volumului, un revers indiscutabil, *Jurnal diurn din Shinear*. Și numindu-și ultimul dintre poeme *Prima duminică în Shinear*, Cristina Cârstea pare să transfere ideea turnului în planul derizoriu al cotidianului citadin, Zidul devenind un oraș oarecare. În realitate, am putea foarte bine spune că postmodernitatea începe odată cu prăbușirea Turnului Babel (nu doar cu sfârșirea lui Orfeu) – ea

oferă ființei o salvare, deși cumva în negativ – și înseamnă derizoriu, cotidian, corporalitate, dedublare textuală, în fine, substituirea suplicului de *imaginea* lui. Nu întâmplător un text, *Poemul de luni*, se numește *Prăbușirea conceptelor*, iar altul, cel de sâmbătă, *Șapte imagini. Fotograficul nud*. Ba ultimul are un *motto* din Nichita Danilov: „Atunci caută-ți cealaltă jumătate și există cu adevărat!”, îndemn care trebuie citit în acest context nu ca o pledoarie în favoarea identificării cu absolutul, așa cum făceau modernii, ci cu existența concretă, a cărei singură *transcendență* – ca să zic așa – este imaginea, „mântuitul azur” al textului care e lume. Firește că este alienare în această cădere („Și nu-i nicio Umbră care să-mi acopere umbra. Sunt / Bestia propriei mele / imagini un fel de / dublă imagine a / Ființei”), dar există și o soluție a salvării aici. Alienarea recuperează un sens, deși altul decât acela al transcendenței: „Astăzi / scriu asta / Marele Bulevard / șaiszeci și patru / sâmbătă seara în CHIȘINĂU / trupul meu sugerează imagini – o lume a / imaginii. Acum / privește bine această postură a mea și / sugerează-mi / Adevărul Emfatic ascunde-l în cealaltă parte – / (printre / picioare.)”. „Resemnarea în fața marii Absențe” – cum citim în *poemul de marți* – face ca *Tăcerea* să fie *sacrală*, numai că poemele acestea nu cultivă o retorică a tăcerii și inactivității, ci una a cuvintelor și a lucrurilor care se aglomerează ca într-un delir. Cuvântul, de fapt, lasă impresia că ar „ucide distanțele” – și atunci ce-i mai rămâne ființei decât să și-l asume, așa cum își asumă lucrurile: „spun eu: nimic / din ceea ce trece prin mine nu mi-e străin”. E, în realitate, o asumare organică a lucrurilor, nu lipsită de un sarcasm cutremurător, o asumare erotică și mistică, în care sinele și obiectele în care e investită divinitatea se devoră cu ură și cinism („calcă în mine scoate-ți mărgelile / ochii pietrele / roșii hai și vino înlăuntrul meu ca / laptele proaspăt umblă prin faptele mele / să te / nasc / odată cu mine să te / mângâi cu ciotul mâinii cu intestinele // COME TO ME, IBBUR! // că doar calci pe cădelnița ta interioare în hohot aerul / o mie și una de nopți lor să li se facă oasele / negre gioalele ca înainte de / naștere să te / nasc odată cu mine într-o singură noapte (calcă-mă / totuși) că doar calci / înlăuntrul tău / tocmai am strâns în mine ochii / gâtul picioarele toate / încheieturile crucile să fie / locul meu de veci // [...] // crucile cresc lacrimi mă mușcă de aia vin / pe urmele tale / și toarnă pământ peste mine și nu mă // înghite pământul mă paște / plânsul” (*Miercuri totul pare durabil*). O asumare chiar diabolică, pentru că diavolului îi aparțin fragmentul, orașul, biograficul, multiplicarea: „un Oraș se împarte în memoria mea – se / întinde / o felină / Diavolul / are / totdeauna / o mie și una de fețe, nu știi nimic: ești // singur – // străzile se lățesc al naibii în cer. Zic /

totuși: / sunt o femeie frumoasă / o felină / pe / trotuarele minții. De-
atâtea nopți // viața / dimprejurul ochilor mă / înșală. // Totdeauna viața
are o mie și una de / fețe. / Are chipul / Orașului” (*ALF LAYLA WA
LAYLA – Poemul de joi*).

Toată criza aceasta din *jurnalul diurn* nu mai este deloc a arhetipului
biblic, ci a *poetului*, care trăiește o altă dramă decât a romanticilor sau a moder-
nilor și o altfel de voluptate a damnării: „viața mea nu-i ca toate viețile / inima
// scrie și gâfâie // te iubesc oraș al meu căutând să / vii cu totul în / mine
// penetrând acest Animal cu Unghii și / Păr // crescând în tăcere scrie / te
iubesc bucățică cu bucățică malaxor al nevrozei / măcinând canalele albe în-
fundate cu / vată ochii șira / spinării limba zilele – / soldățeii mei din pastă
de dinți / vomați / de / Cățelul memoriei” (*Față în față cu poemul de vineri*).

Ajunși aici, pe un drum poate greșit, ultimul poem îmi pare oarecum
încifrat. Dar numai oarecum. Lucrul acesta mă și obligă să-l citez, cu convin-
gerea că poezia de azi are în Cristina Cârstea o voce nu numai distinctă, din-
colo de orice manierism, dar și condusă de o conștiință poetică sigură și de un
sigur orgoliu al construcției: „mă gândesc la voi câinii mei eu vă / păzesc ora-
șul dimineața / nu apare / totdeauna (pentru un singur / om îmi pieptăn /
părul până la glezne // și vreau să mă apăr)” (*Prima duminică în Shinear*).

RUXANDRA CESEREANU.
POEMELE CARNALE ALE DELIRULUI LIVRESC

Nu știu dacă e posibilă o lectură inocentă a ultimei cărți semnate de Ruxandra Cesereanu, carte numită, într-un fel de proiecție mistică a sinelui, *Veneția cu vene violete* (Editura Dacia, 2002). De altfel, nici nu cred că e adecvată o astfel de pătrundere într-un univers care aduce cu sine obsesiile (și nu numai scriptice) ale unei poete preocupate de infern și de mecanismele torturii, de poezia românească onirică, autoare, printre altele, a unui *ocean schizoidian*. În niciun fel nu poți fi inocent în fața unei astfel de poezii. Pe de altă parte, teritoriile nu trebuie prea mult translate, căci volumul din urmă își este suficient sieși, închegat deplin în interiorul unei lumi fantasmatică, în care plutesc aburii lunateci ai morții și voluptatea unor îmbrățișări purtate de nimbul plăcerii disperate. Dar sigur, lucrurile nu se opresc aici.

Cert este că, venind dinspre onirism, cultivând fantasmaticul cu precizie de chirurg, volumul acesta te poate trimite cu gândul la *Corydon*-ul lui Radu Stanca – și nu este aceasta o referință dominatoare, nici măcar suficientă. O folosim mai mult de dragul unui punct de pornire care nu e lipsit de interes, căci altfel, poezia Ruxandrei Cesereanu trece dincolo de motivațiile precursorului transilvan. Oricum, la limita dintre tenebros și demonic, se construiește în poezia Ruxandrei Cesereanu un spațiu anume, copleșitor prin autoritatea sa stranie, venit dinspre medieval și baroc, dinspre carnavalesc și labirintic, spațiu ciudat, pulsând de fascinația androginului și de beția descompunerii organice a materiei. Totuși, ca și acolo, un topos artificial poartă în sine *semnele fatale ale eului*, expresie parcă a unei iubiri oculte, asemenea aceleia din care a luat naștere mitul euphorionic, în care recunoști și lumea, dar și scrisul. Pentru că *Veneția cu vene violete* este, până la urmă, cartea unei întâlniri totale cu scrisul, care constituie în sine trupul autentic (și esențializat) al ființei situate dincolo de timp și dincolo de sexe, oglindă unificatoare, putreziciune care devoră și unește totul, în fine, lagună în care dospește singura justificare a vieții: materia. O întâlnire totală cu scrisul, continuare și reacție în același timp la poetica echinoxistilor.

Ceea ce ar putea să surprindă la o cineva care susține că poetul „trebuie să fie bestie mai ales față de sine însuși” și că „ceea ce comite el se apropie de delir” este apelul la o formă care recuperează anecdotul, epicul, scenariile funambulești, dublul liric. În realitate, poate că tocmai aici ar trebui căutată miza poeziei Ruxandrei Cesereanu, cu atât mai mult cu cât ea însăși invocă la un moment dat, chiar în acest volum, *delirul livresc*. Să constatăm că volumul debutează cu *Veneția terminus*, o dezvoltare în linie macabră a celebrului model eminescian. Altfel, livrescul – mimat acum prin prisma unei angajări totale în ingineria volumului și, deci, în ființa lui – e prezent aici în câteva nume de locuri, oameni și sfinți, *cuvinte și lucruri*, care, deopotrivă, devin semnele unei metamorfozări continue și ale unei devorări similare nașterii. Fără a fi în niciun fel ideologizat, purtând amprenta acvaticului tematizat în liniile psihanalizei și tematismului, poeticul e proiectat în lumina unei calme ardente, în care contemplația abstrasă și participarea aproape fiziologică se suprapun.

Firește că o anume lectură ar putea să radiografieze spațiul acestei Veneții, medievale, fantastice, himerice. Nu e chiar un lucru lipsit de importanță – și vom vedea și de ce: o carnalitate excesivă dă seama despre identitatea scrisului; moartea, patima erotică, spațiul acvatic ofelizat ori crima sunt date ale unui spațiu oniric în care se travestește realitatea scrisului. Totul are realitate în sine („sânul sticlos” e „Alephul lumii acesteia”), totul, are, în același timp, funcția re-cunoașterii materiei în descompunere („sobolanii aveau mustăți de ucigași vestiți, / trupul tău era o lună moartă cu vinișoare pleznite”), totul, se însumează, finalmente, în scrierea carnală: „Profanat m-aș lăsa oricând de gura și mâinile tale orbești / care mursecă precum crabul cu negrii clești, / preoteasă a lagunei și dogesă a morții din patimă, / te scriu în carne și-n sângele-mi de platină”. De asemenea, la un alt nivel, s-ar putea radiografia structura de poem a volumului, care pune față în față, în oglinzi care topesc identitățile, vocea bărbatului și vocea femeii, pierzându-se nu în (sau nu numai în) topografia unei voluptăți morbide, ci, finalmente, în cutele unui text, din care luminează trupul scrisului și al morții.

Peste toate acestea, poziția cumva tutelară a ochiului care însumează totul, amintind parcă de vraja dominatoare a eminescienei luni, care creează și ucide în același timp, ochi care are chiar forma materiei aflate în descompunere („Sânii mei erau niște ochi veșnic deschiși”, citim la un moment dat) și care identifică tocmai identitatea de substanță a formelor. „Știam că pielea Veneției era pielea mea”, spune un „vers” din cel de-al doilea poem intitulat *Veneția cu vene violete*, cu care se deschide secvența vocii principiului feminin, pentru ca

poemul să se încheie astfel: „dacă-ți vei pune gluga dogelui pe cap, vei dispărea pentru totdeauna de aici. Drept care așa am făcut. Dar adevărul este că nu știu dacă Veneția a pierit din mine sau eu am dispărut din ea”. Sunt aici câteva lucruri care oferă interesante sugestii de interpretare.

În fine, în felul acesta, care mizează nu pe efecte de scenă, ci pe elemente de decor, în măsura în care vocile înseși aparțin decorului și în măsura în care decorul însuși e ființă, se realizează acea tensiune de care vorbește Ruxandra Cesereanu însăși, poet care refuză retorismele în favoarea faldurilor grele ale unei materii copleșitoare. Să recunoaștem că poezia ei, fără umbră de patetism și de subiectivitate frustră, proiectând totul în oglinzi, iluzii și lumi de a căror consistență te convingi cu fiecare poem – și ce altă consistență mai viguroasă și mai telurică decât aceea creată prin cuvânt? –, se nutrește din excesul labirintic și manierist al formelor, aflate ele însele într-un delir al hipertrofierii. Indistincția formelor, lunecarea între bărbat și femeie, între creier și trup, între reverie și puritatea de infern a visului, toate acestea au totuși o singură justificare: voluptatea sfâșierii și luciditatea radiografierii morții: „Acum suferința-i împărăteasă-n dantele, / mă dau ei și poate voi scormoni printre stele, / la ceas de carnaval când noaptea-i scormonitoare”. Este acesta un fel de a rămâne în interiorul tensiunii, de a cultiva delirul și, în același timp, de a deveni, cum citim în *Închinare*, „stăpân al furtunii și al alienării”. Este aici semnul ultim al poeticii Ruxandrei Cesereanu, care trece morbidul, viziunile întunecoase și negre printr-un filtru himeric abstras, printr-o forță de impersonalizare care înseamnă, în cele din urmă, identificarea cu forțele generative primare. Acesta este, cred, și sensul ultimei poeme a volumului, *Curtezanele răătăitoare*, din care citim: „Lupoaicele acestea flămânde m-ar fi devorat dacă ar fi știut că scriu despre ele. O mireasmă de lichior tămâios venea dintre coapsele lor șlefuite de atâtea atingeri. Aroma nuntea alchimic cu putreziciunile și scotea din minți. Plonjasem între aceste năvăle cu gândul să le trag de limbă, să le viclenesc, dar felul lor femeiesc de a fi mă copleșea. Cine eram eu? La Cesarina? Eram eu însămi o curtezană și nu știam? Eram un scrib al cărnii ademenitoare, o călugăriță hirsută ori un hermafrodit tănuț? Mă lungisem năucă pe treptele celor nouăzeci și două de biserici. Trupul meu nu știa cine sunt. Veneția era mama mea și tatăl meu. Iar eu eram duhoarea lagunei”. Cred că tocmai această situație impersonală, care înseamnă doar o mai puternică angajare a eului în propria-i geneză și structurare, constituie argumentul decisiv al poeziei Ruxandrei Cesereanu.

ION CHICHERE.
LACRIMA CHICHERE

Orgoliu și penitență, iată două cuvinte care ar putea contextualiza întrucâtva sensibilitatea ulcerată a lui Ion Chichere, poet care lucrează în direcția damnării, deși consecințele par mai vizibile la nivelul fanteziei poetice decât al expresiei. Cum însă fantezia poetică și expresia sunt una, voi corecta: ceea ce în poezia lui Ion Chichere este exuberanță fatală și pasiune a morții poartă cu sine reversul unui ton nu o dată declarativ și retoric, ușor desuet în cerebralitate. Să fim bine înțeleși: talentul lui Ion Chichere ține de intensitatea cu care el sondează neputința și limitele ființei umane, neputință și limite transformate în glorie tristă a ei.

Un substrat mistic, de laudă adusă elementarului, primitivului, naturii și finalmente morții, rezidă în această poezie, a cărei miză este găsirea echilibrului dintre Dumnezeu și ființă. Firește că, în aceste condiții, în imnuri care ar putea fi numite franciscane, glorificarea iubirii și autoflagelarea, teribilismul atitudinii proiectat în imagini funambulești și narcisismul dezvoltat în interogații definitive constituie nu atât soluții ale eului poetic, cât mijloace de configurare a lui. *Orchestra neagră*, căci așa se numește ultima carte a lui Ion Chichere (Editura Vinea, 2001), o antologie, în fond, este un titlu care spune totul despre natura teluric-luminoasă a acestei poezii. La drept vorbind, *Fișeș. Dublu CD* (Editura Marineasa, 1999), tot o antologie, care are și o versiune în limba engleză, mi se pare un volum mai unitar, datorită poate prezenței mai puternice a unui tip de lirism clădit pe fragilitatea netrucată a ființe care se regăsește în simplitatea arhaică a materiei.

Dacă ar fi să numesc o poezie definitorie pentru această ipostază a liricii lui Ion Chichere, m-aș opri la *Pagini de carte*, text singular, în fond, în primul volum invocat: „bunica mea e poate greierul acesta frumos. stă și cântă / la marginea crucii de lemn pe care numele ei este singurul vers / sofia —. câteva viorele și chiar sapa care mai păstrează / luciul mâinilor ei stau rezemate pe movilița de pământ. / eu îi citesc poeme de emily dickinson într-o liniște / ce ne unește deplin. o pasăre își trece o clipă umbra / prin înțelegerea noastră, dar sensul ei adâncește unitatea. / iar dacă se-nclină

iarba de vânt e-un semn în plus că vântul / e un vers și faptul că mă-nfior este efectul depărtării. / casa bunicii se vede bine din deal deși este mai mică decât norii / și chiar puțin umbrită de plâns. În secretul nostru / poate intra doar dragostea, cum vântul acesta în cartea emilyei. // ce e grozav este că suntem morți cu aceeași putere cu care suntem vii. / a înflorit liliacul în gardul cimitirului / cu o nepăsare dumnezeiască. cei bogați și-au vopsit cu bronz / literele de pe marmore. Cei mai săraci au văruiat crucile / de lemn ca pe niște pomișori. Femeile bătrâne se cântă / și tricotează frumos. dar noi pare că tăcem altceva. În luciul / sapei bunica desface batista, scoate doi bani albi / și mi-i așează pe pleoape. banii sunt reci și stemele lor / nu-mi par cunoscute. dar poate că vântul a încurcat paginile cărții”. Chiar și în acest poem, însă, finalul tinde către o anumită retorică a ambiguității forțate, lucru vizibil adesea în răsturnări sintactice sau mai larg compoziționale, cu un efect prea sigur, exhibant și oarecum explicitant. Muzicalitatea facilă (care grevează chiar și poemul numit *Traversat de o pasăre*, unul dintre textele la care Ion Chichere ține, cu siguranță, foarte mult), tentația atmosferei mistrioase ca și aceea a abstractizării, alte câteva particularități vizibile precum meditația travestită în imagine sunt poate și consecința faptului că, boem, dar de o boemie pe care o vrea tragică, Ion Chichere practică un umanitarism genuin, teribilist în franchețea și retorismul ei. De aici chiar o anume exuberanță a negării de sine, în versuri nu o dată scrâșnite. Citim: „aceasta e arta: / să râzi în propriul tău sicriu / cu aceeași putere / cu care plângeai în leagăn // nimeni nu poate să trăiască / decât viața pe care o merită // trag cu același arc / dar săgeata zboară altcum / iubesc cu aceeași putere / și pierd întreit // sicriul a alunecă atât de repede / încât cel mort a înviat / conținutul punctului este atât de dens / încât a înghițit fraza”. Pe acest fundal, există secvențe pe care le-aș denunța ca patetice, chiar dacă ele aparțin unei prea ușoare cerebralizări. În același poem, citim: „la capătul întrebării / nu mai vreau să devin răspuns” sau „parcă sunt virgula / dintre două războaie / într-o carte de istorie” sau „răspunsul meu nu-l pot întreba / cu toate apele mării”.

Prefer, oricum, poezia mai puțin ideologizată și mai puțin exhibantă, indiferent dacă e vorba de poeme precum cel citit la începutul acestor rânduri (din *Fișeș* aș mai putea invoca *Cariera de halva* sau alte câteva poeme), sau de texte de mici dimensiuni, construite cu o anumită migală a resuscitării unei taine, multe dintre ele căzute de asemenea în capcana discursivității. Ion Chichere preferă însă excentricitatea, ca semn, crede el, tocmai al dam-nării. Excentricitatea și, de ce nu?, autoflagelarea teribilistă, cu scopul insti-

tuirii *lacrimii chichere*: „când prietenii mă lovesc în spate cu târnăcopul / scuipe în fiecare pajiște câte o catedrală de aur. / uneori stau în interiorul meu, uneori în genunchi / lovind cu fruntea dalele. Pleosc fac stelele în heleșteu / trosc fac crengile-n cruce... / françois villon françois villon a fost un sfânt cu tirbușon, / artistele la coafor discută despre *maldoror* / cu degetele în compot traduc din t.s. eliot...”. Oricum, un poet care trebuie urmărit pentru energia sa neconcesivă și pentru refuzul de a se cenzura, deși am impresia că de-aici se naște tocmai un oarecare, neplăcut, eclecticism, amestec de exhiba-re, misticism și altele.

DUMITRU CHIOARU. VIAȚA ȘI OPINIILE PROFESORULUI MOUSE

De la *Seară adolescentină* (1982) până la *Noaptea din zi* (1994), poezia lui Dumitru Chioaru parcurge o metamorfoză discretă, lipsită de rupturi și de energii care să fărâme zăgazurile rațiunii. De altfel, aflat acum, prin *Radio-grafiile* timpului, doar la a patra carte, care este o antologie, el pare să repete exigențele echinoxistilor, făcând dovada cunoscutei sensibilități livrești, nu în captarea anumitor motive, ci în exersarea unei atitudini de reținere în fața materiei. Discursul poetic nu se lasă bântuit de neliniști copleșitoare și poetul nu cultivă stările anxioase ori demonismul, nici măcar atunci când pune în balanță condiția ființei, timpul, moartea, trecerea. Și asta deoarece el știe că actul poetic este unul care aduce realității, fie și acerbe, elogiul unui moment genetic, din care se extrag, în vers, esențele. Cu toate acestea, printre optzeciști, Dumitru Chioaru pare să fie poetul care a redescoperit lirismul, natura sa emoțională și nobilă, el refuzând și excesele expresiei, și atitudinile polemic-inovatoare și teribiliste. Dumitru Chioaru nu e nicidecum nici ironic ori cinic în ironie, nici parodic până la grotesc, deși inserții intertextuale pot fi găsite și la el. Iar narativitatea, decupată cu o peniță fină, și biografismul redus la conturarea unui citadinism puțin înstrăinat ori la recuperarea prin amintire a vârstelor trecute sunt mai mult niște prilejuri de accentuare a nostalgiei decât procedee tehnice, instrumente dintr-o anume recuzită poetică.

Confesiuni și meditații, cele mai multe din poeziile lui Dumitru Chioaru, cel puțin în volumul de debut, sunt o așezare în pagină, cu multă știință, a unor efuziuni sentimentale nescăpate vreodată din echilibrul caligraficilor. Un vizual, el își construiește poemele într-un fel arhitectonic, nelăsând la voia întâmplării efectele solare, știind să pună în echilibru înfiorarea și sobrietatea, emoția și răceala viziunii. În plin topos biografic, rememinator, cu decupaže concrete, poetul surprinde printr-o cădere bruscă în reflexivitate și interiorizare, în așa fel încât totul pare să fie o mască a sinelui, tot așa cum, atunci când pare să se lase în voia efuziunilor sentimentale, o stampă, o lunecare în real imprimă emoției prospețime și cerebralitate. Lapidar și neretoric, Dumitru Chioaru vine în poezia promoției sale cu o răbdare

de miniaturist în care sălășluiesc neliniști adânci, dar nespectaculare, nedivulgate decât în cheie narativ-metaforică.

Oricum, volumul de debut ni-l arată pe poet printre oglinzi, cărți, lumini misterioase, recuperând viața și retrăind-o în această dimensiune dedublă, solară: „Amintirile, ah, se fac mai dulci / când toamna ruginește orașul”. Pentru natura aurorală a lui Dumitru Chioaru ar trebui să citez în întregime poemul intitulat *Persistența memoriei*, dar mă opresc la ultimele trei versuri: „Tristețea de a mă trezi cu aceleași lucruri. / Trupul meu cu sufletul copacului de afară / se amestecă răsând”. Duminical, poetul percepe lumea ca pe o continuă sărbătoare care hrănește acea vocație a seninătății venită din depărtarea față de lucruri și din apropierea de zei. Acestei atitudini i se alătură încă de la început o limpede conștiință a refugiului genetic în spațiul ireal al cărților, spațiu care adăpostește extazul și moartea, lumina și întunericul. În căutarea vieții, poetul apelează la sintaxă, la cuvinte, la cărți, făcând din această soluție prilej și de alienare, și de iluminare. Iată echilibrul acestei instabilități continue în care e posibil poetul ca ființă, și nu de hârtie: „pe scara în spirală a focului / coboară chiar el – grifonul / bolborosește o poveste de vânătoare / și ce luminează deodată în jur: *vânatul / e vânătorul și vânătorul vânat* / și vinul roșu sângele lor amestecându-se / picătură cu picătură / în cădere / peste foile albe împrăștiate / cât toate zăpezile de dincolo – / cu gheara de vultur mă sfâșiu / cu gheara de vultur mă scriu” (În noaptea cea de taină).

Cel care își afirmă identitatea făcând din înstrăinare prilej de armonie („mă luminez mă luminez / și intru înfrunzind în moarte”) descoperă până la urmă că în poem existența lui e diferită, oglinda și textul iau locul diurnului. Jocul cu măștile sfârșește în identificarea eu – scris, una care înlocuiește criza singurătății. Dacă la un moment dat, în volumul din mijloc, poetul spunea: „Singurătate: miros de cerneală – / poezie / când cuvintele sunt mai reale / decât lucrurile”, altă dată el știe că „eu scriind sunt scrisul întocmai”, că scrisul este singura salvare prin multitudinea de fețe pe care ți le impune, dar și prin corporalitatea pe care ți-o oferă, dimpreună cu posibilitatea crucificării. Nimic nu diluează existența prin recursul la aceste motive, ci, dimpotrivă, totul o reautentică. „Sunt un profesionist al suferinței”, declară el într-un loc, iar invocațiile către Dumnezeu afirmă forța cuvintelor, a cărților, a scrisului de a multiplica la nesfârșit un eu care abia în felul acesta își poate asuma existența tragică.

Nu mi s-ar fi părut deloc nefiresc ca ultima carte de versuri a lui Dumitru Chioaru (*Viața și opiniile profesorului Mouse*, Editura Limes, 2004) să

sfârșească cu poemul numit *Mușuroiul de lumină*: „Disperat până la Dumnezeu / de existența mea de cârțiță / ce sapă-n lumină tunele de poezie / pentru a-i vorbi / *mi-am cioplit un monument* / ca mușuroiul de cârțiță / peste care mișună furnici / și crește mai înaltă iarba – / asta e tot Doamne? / asta e tot”. Și nu mi s-ar fi părut deloc nefiresc pentru că tind să cred că acest poem este mai elocvent decât oricare altul pentru o întreagă poetică pe care Dumitru Chioaru o slujește cu un discret „fanatism”. Este aici sigiliul unei arte poetice care închide în ea disperarea, pentru a-i da un sens luminos – așa cum este, deopotrivă, o conștiință lucidă care maschează perspectiva morții sub iluzia unei întemeieri ironic amare. Cum altfel decât printr-o metamorfoză care nu vrea să contrarieze divinitatea și care vrea să se înscrie într-un sens creator melancolia devine ironie, iar mormântul, un monument?! Prezentă într-un mod emblematic aici, miza poeziei lui Dumitru Chioaru ar putea fi găsită tocmai în iluminarea materiei – semn al fragilei forțe a poeziei, în asumarea ironică a acestei transfigurări care face ca disperarea să capete rafinamentul unui decupaj în memorie. De fapt, *Mușuroiul de lumină* chiar ocupă un loc special în carte, fiind ultimul poem al celui de-al doilea ciclu, acela care și dă titlul volumului. Totuși, volumul sfârșește cu o *Addenda* care, cu toată impresia de corp distinct, cumva strident în dezacord cu lirismul lui Dumitru Chioaru, poate oferi nu doar o altă față a acestei poezii, ci chiar una dintre cheile ei de interpretare.

Fără poemul abia citat – imaginea aceasta a „existenței de cârțiță” are o forță de care poezia lui Dumitru Chioaru pare, în general, să se ferească – și fără cele două poeme din *Addenda*, cauza care hrănește melancolia de amurg rarefiat și risipirea realului în fină caligrafie e greu de descifrat. Fără acestea, zic, sursa lirismului său – acele încercări de *a săpa în lumină tunele de poezie* – rămâne greu de identificat și înțeles. Or, *Elegiile carpatine* și *Elegiile euxine* sunt o descătușare de energii întemeiate pe sarcasm, dezgust și satiră. Cine-ar mai scrie azi, fără să cadă în tot felul de capcane sinucigașe pentru lirism, poeme care să sintetizeze istoria românilor, de la venirea regelui Carol până la invazia minerilor în Piața Universității ori poeme care să încerce, să zic așa, o secțiune pe verticală a spiritului românesc? Cu atât mai neașteptat este să facă așa ceva un poet gracil, prins în mirajul fragil al realității, închis de bună voie în delicata-i melancolie.

Vorbind despre prima carte a lui Dumitru Chioaru, Nicolae Manolescu, reținând scriitura fină, nota: „Cu finețe, tânărul poet evocă, transfigurate de nostalgie, momente din viața zilnică a adolescentului care a fost. Un anumit farmec proustian nu e străin de atmosfera cinei familiale, a intrării în pat, a

trezirii matinale, a străzii cu fete în floare”. Portret valabil în bună măsură și azi, după mai bine de douăzeci de ani. Numai că acum sunt evocate mai degrabă locuri – primul ciclu al cărții se numește *Scene din orașul-vitraliu* – iar adolescenței îi ia locul mai degrabă o copilărie (deopotrivă o mitologie) care face ca formele să se piardă tot mai mult în evanescent. La drept vorbind, schimbări – și nu numai de decor – pot fi identificate: ironia amară mută accentul dinspre desen spre existență, iar transparente trimiteri intertextuale nu fac decât să mărturisească un plus despre sentimentul inconsistenței. De fapt, problematica poeziei de-acum a lui Dumitru Chioaru e timpul, iar farmecul proustian, mai accentuat, înflorează cu mai multă forță.

Oricum, Dumitru Chioaru are curajul să scrie acele poeme de final care denunță cu indignare „Sfinxul valah”, felul nostru sinucigaș de a fi, de a ne fura, cu naivitate, nouă înșine, istoria. Sub impactul sarcasmului, niciun fel de didacticism steril, ci o descătușare a dezgustului. Iată secvențe: „Prietene, anii trec dar clipa de grație întârzie – / am latinizat spațiul mioritic / cu încrederea neclintită a pietrarului / ce rânduiește pietre în drum spre soare-apune / viitorul a fost mereu viitură / scoțând colții pietrelor sau aruncându-le-n mlaștini / orientale / unde zăceam turmentați în brațele moi ale lenei – / în limba noastră și-a făcut casă minciuna / că suntem neam împărătesc / și de aceea primii vom fi / la masa îmbelșugată a epocii de aur / și iată sfârșește al doilea mileniu / asemenea unei seri pătate de sângele / păstorului cu ori năzdrăvane-n baladă / pe când istoria intră pe ușa din față / și ne găsește iarăși cu capul plecat”. Da, poeme despre duhul balcanic, despre un loc în care „am fost fericiți ca Sisiif”, unde „vreamea e în schimbare și Europa / pare o tablă de șah pe care / jucăm isterici cu piesele negre”. Poate că acest Dumitru Chioaru, neașteptat, ne-liric, ardent, explică, tocmai prin angajarea sa în istorie, lirismul său atât de abstras istoriei, acel lirism rarefiat, proustian, melancolic. Ori, cine știe?! Poate că fețele acestea sunt simplu complementare, fără rădăcini comune mai adânci...

Oricum, primele două grupaje ni-l reamintesc pe acel Dumitru Chioaru care, înscris în țesătura timpului, își tot aproximează identitatea prin rememorare. Privind locuri – derealizate prin contemplație – ori, „de pe acoperișul lumii”, decupând scene pentru a le monta într-un scenariu tăiat cu precizie, poetul glisează între sentimentul risipirii lente și acela al blândeii iluminări prin moarte. Fără accente patetice, cu un tragism închis în desen, el nu face decât să-și înregistreze prin ceea ce se află în exteriorul său precaritatea. O spune într-un loc: „descopăr acum că semăn cu alt turist / fotograf de palate trecând cu gondola / într-un cântec întortocheat de ape”.

Poezia aceasta a lui Dumitru Chioaru, care resoarbe ceva din interogațiile blagiene, se-apropie mai degrabă de neliniștile lui Ion Pillat pe tema timpului; reverberațiile sale melancolice au însă un substrat deopotrivă tragic și ironic, generat de sentimentul accentuat al exilului. Numit *Ființa de hârtie* – dovadă a conștiinței inconsistentei lumii –, un poem conține aceste vers care nu poate fi ocolit: „Veacul m-a făcut atât de ironic”. O ironie a amărăciunii, oricum.

De citit poeme întregi precum *Butoiul de aur*, *Cisnădioara*, *Moara de scoarță* sau *Dintr-un discurs polifonic*, *Vizuina din tablou*, *Oul descojit*. Sunt poeme în care starea de irealitate, de amurg al lucrurilor se decantează într-un lirism deopotrivă fragil și sigur, al cărui singur principiu întemeietor este melancolia. Melancolia și poate disperarea, dezgustul, sarcasmul.

RITA CHIRIAN.
EPOPEEA RUPTURILOR

Poezia (și proza) tinerilor de astăzi ne-a readus în minte cunoscuta exclamație maioreșciană: „Politia în contra literaturii!”, chiar dacă între motivele care stârneau nemulțumirea contemporanilor lui Caragiale și cele care ne provoacă nouă reacții pe care le consider în bună parte nefirești diferențele sunt uneori uriașe. Cine s-ar mai scandaliza astăzi că, în vreme ce doi tineri, pe scenă, se îmbrățișează, cade cortina?! Ce-i drept, mulți se scandalizează încă la ideea că autorul ar trebui mai întâi să învețe să-și iubească poporul și abia după aceea să ceară un premiu sau să candideze pentru obținerea unuia. În fine, n-o să reiau aici discuția care stârnește ici-colo dispute polemice despre licențiozitatea – excesivă, abuzivă, căutată – a tinerilor scriitori. Cunosc oameni care vin azi cu cele mai sănătoase principii (gen: nu refuz un anumit lexic, ci numai funcționalitatea sa estetică, sau, după vorbele magistrului Lovinescu, „singura imoralitate în artă este lipsa de talent”), dar care, la cea mai mică ieșire din inerție, strâmbă din nas. Nimic nu li se pare motivat și totul e lipsă de talent. Așa că, invocând principii dragi, eu n-aș fi atât de sever cu tinerii (chiar atunci când ei descoperă Americi despre care n-au avut încă răbdarea să citească prin cele atlase...): cu toată istoria care ne stă în spate (când, o știm prea bine, noi ar trebui să stăm pe umerii ei), fiecare scriitor veritabil merge, adică trăiește un traiect existențial și poetic, pe cont propriu. Experiențele altora nu-l ajută foarte mult. Când nu știm ce traiectorii ascunde o carte de debut (căci nu putem ști prea multe despre ceva ce încă nu există decât sub forma sâmburelui încolțit abia), eu practic mai degrabă o politică a încrederii, trecând, firește, peste atâtea cazuri flagrante de grafomani, naivi, frustrați... etcaetera, etcaetera. Cât despre moda exhibării sexuale, va trece și ea și va rămâne sensul ei mai adânc, neliterar, ca o traumă a istoriei. Am citit de curând, în manuscris, câteva pagini ale unui tânăr prozator, care nu a debutat nici măcar în paginile vreunei reviste, care m-au cucerit. Se numeau, simplu, *Laba*. Asta în vreme ce cărți întregi ale unor scriitori consacrați, căzând și ei în moda sexului la vedere, nu poartă în ele niciun fel de tensiune.

În fine, Rita Chirian (despre care ar trebui să spunem, în paranteză doar, că este născută în 1982 și absolventă, în 2005, a Literelor de la Sibiu) nu e interesată de astfel de zone care fac – motivat estetic sau nu – obiectul textelor trăite explicit ale unora dintre scriitorii tineri. Apărut într-o colecție a editurii Vinea care a publicat în anul din urmă câteva cărți inspirate de continentul feminin al sexualității, *Sevraj*, volumul de debut al Ritei Chirian, este cartea unei rupturi. Mai exact, Rita Chirian scrie, pe secvențe diacronice, o mică epopee a asumării rupturii, în care se recunoaște, finalmente, orice diferență de sine a unui eu supus metamorfozelor. O epopee care se întrevede nu doar în trecerea dintr-un loc în altul – „orașul b.” sau „Cibinul” exprimă, în continuitate, vârste diferite ale asumării cetățeanului devorant –, ci și în multiplicarea finală a eului, a cărui metamorfozare (rita și miura sunt ipostazele unei înstrăinări) are drept consecință mai buna explorare a sinelui. Așadar, trăită cu luciditate, existența capătă expresia acestei epopei marcate nu de nostalgie, ci de sarcasm, nu de idilic, ci de o euforie a dezgustului. Cât despre luciditate, ea nu devine paralizantă căci este trecută prin filtrele unui imaginar folosit cu discretă voluptate. Aceasta este experiența din care se nutrește poezia Ritei Chirian, a cărei tonalitate, liniară, neexcesivă, necăutată, inspiră încredere.

La drept vorbind, dincolo de anume secvențe care pastîșează discret, adică fără presiunea vreunei ideologii, imaginarul ei are ceva din arhitectura claustrării bacoviene. Doar că tensiunea nu este implozivă, ci ramificată și încărcată epic. Iar denotația și decupajul susțin un halou metaforic, memorabil uneori, de o excesivă (sau netemătoare?) tentație a pateticului înscris în expresie, altădată. Oricum, *Sevraj* instituie ideea rupturii generate de o conștiință care vede în jur gura feroce, devorantă, a orașului, a materiei, deci a morții. Cum să înlănțuiești altfel materia decât descriind-o? Cum să-ți asumi experiența traumatizantă a claustrării decât povestind-o? E acesta chiar mijlocul de a face din discursul la persoana I, ulterior la a III-a, prilejul saltului de la frică la scepticismul ironic. „Fiară blestemată”, orașul este, într-o primă instanță, un infern grotesc și, prin indiferență, dezgustător. Așa încât, fără ca patetismul denunțării să atingă cotele unei exhibări nepermise (deși o anume exhibare supărătoare e prezentă când și când), el este cauza unei sfâșieri spectaculare de restaurare a prezenței, de spargere a anonimatului. Este contextul în care vocea poetei sună ca o răzbunare care aduce cu ea apocalipsa: „doamne-doamne vine și mă sărută pe burtă. îl scot în stradă și-i arăt drumul spre casă. orașul b. e gras și livid. oamenii îi calcă mațele cu dezinvoltură. // strigă-mă sălbatec, dragă oraș b., cântă-mă: rita r i t a r i t a ta ta ta /

strigă până ai să-mi caz la picioare bătrân și obosit, până când ai să știi că exist, până când ai să-mi porți pe străzi în carnaval / hălcile de carne și sânge. / ce piele tăbăcită de aerul tău mi se coace pe brațe, pe spate, în jurul / ochilor mei orbi. / va ninge pământ anul ăsta”. Oricum, orașul devine un spațiu al rătăcirii, al căderii, al devorării, în concurență cu spațiul interior, explorat cu aceeași spaimă a hipertrofierii. Coșmarești și teribile (deși efectul se diluează uneori prin implicarea subiectului), viziunile Ritei Chirian articulează finalmente țesătura unui hău interior, umbră a morții apropiindu-se ca o ciudată salvare, monstru care amenință să devoreze și să înghită însuși orașul fizic. Iată: „într-o zi, orașul b. va dispărea în gura bestiei, spun unii. / așteaptă cu toții să fie mistuiți și-și pierd în fiecare zi speranța, / deși bestia e atât de aproape că-i simt respirația. / nu se va întâmpla niciodată asta, spun alții, / orașul b. e orașul lui Dumnezeu”.

În fine, viziuni expresioniste, centrate în jurul unor ample construcții metaforice („o femeie galbenă își strigă numele și din părul ei zboară mii de păsări speriate” e un vers emblematic), în care spaima e dublată de o rece conștiință a metamorfozei: „În spatele tău crește moartea ca o cocoasă. / într-o bună zi, trupul tău va fi un zid infam din orașul b.”. Sunt, toate acestea, fragmente din primul grupaj al volumului. Poemul cu care se încheie cartea face ca această rece conștiință, elocventă la început, să fie masca sub care se ascunde dezgustul disperării. Atitudinea finală mimează numai o împlinire în indiferență pentru a reliefa mai bine eșecul neputinței: „ne tragem în fiecare zi peste piele singurătatea. / intrăm în ea ca-ntr-o haină prea largă și / carnea noastră miroase din ce în ce mai mult a / nimeni, a paturi străine și a clor. / suntem în sfârșit curați ca lacrima. / nimic din ceea ce e afară nu ne mai înghite. // singurătatea, moartea, tristețea sunt atât de demodate”. Finalul acesta vorbește, în fond, despre echilibrul fragil dintre alienare și prezență, căci, iată, amenințarea funcționa ca un revelator al ființei. Absența ei este marca decisivă a pierderii identității. Să fie această uitare prilejul viețuirii printr-o întoarcere la natură?! „Oamenii uită ca să poată trăi”, citim într-un loc. Altundeva: „cuvintele lui (ale povestitorului, n.n.) cad ca păsările care se gândesc la / propriul lor zbor”. Oricum, *ferestrele* acreditează ideea că, așa cum materia devorează ființa, căpătând sens, ființa însăși se pietrifică. Un flux al metamorfozelor concentrice îi hrănește Ritei Chirian spaimele și cinismele. Locuind cândva un oraș, este locuită la rândul ei de unul, după ce îl devoră, prin dublul ei, cu ferocitate. Locuind o ființă ciudată, devine ea însăși receptacolul unei ființe. O amenințare în plus...

Așa încât, e cel puțin excesiv să vorbim de fibra bacoviană a acestei poezii, chiar dacă titlul unui poem – *chemările de dispariție care o sorb pe miura încet ca pe un ceai prea fierbinte* – nu lasă nicio îndoială asupra nevoii poetei de a se situa, ea însăși, în această descendență, în care îl include, aproape la fel de explicit, pe Mircea Ivănescu. Rita Chirian explorează pe cont propriu, acreditând ideea unei experiențe poetice suficient de mature pentru a rezista prin ea însăși. Interesant de văzut ce va face ea nu cu spaimele explorate aici, ci cu replica cinică din final, care nu mai permite nici răzvrătirea rebelă, nici indiferența rece. Cine știe cum va arăta – mai condensat ori, dimpotrivă, mai arborescent – discursul poetic de aici încolo... În orice caz, se poate bănuși că Rita Chirian va continua să radiografieze, poate mai puțin sedusă de clama-re a unor detalii patetic-ornamentale, neantul interior.

AURA CHRISTI. CONDIȚIA POEZIEI FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU REALITATEA EI

Astăzi, Aura Christi reprezintă elocvent situația poetului care-și asumă cu fervoare și pasiune propria devenire, dispus să se construiască pe sine printr-un efort exemplar, dincolo de premisele care i-ar putea fi potrivnice. Altfel spus, ea transformă propria imagine despre poet și despre poezie în existență, respectă cu devotament exigențele pe care și le impune, transformă totul în destin. Situația este cu atât mai elocventă cu cât Aura Christi nu se ascunde după sofisticate motivații și își declară condiția cu un fel de sinceritate interogativ-dramatică, asumându-și riscurile pe care o astfel de mărturisire le presupune. Primele fraze ale unei cărți de eseuri (*Fragmente de ființă*, Albatros, 1998) se transformă într-o nemiloasă profesiune de credință: „Să mărturisești că n-ai avut niciodată veleități literare, să ai curajul de a recunoaște că nevoia de a scrie a crescut din lecturi metodice, sistematice (lectura e o formă a supraviețuirii: «Să citești pentru a trăi», scrie undeva Lucian Raicu), din notițele făcute aproape zilnic dintr-o obligație impusă și riguros respectată, transformată cu timpul în reflex, înseamnă, poate, să lovești cu bună știință în tine însuși. Dar nu pentru a te apăra. Ci din dorința înfiptă adânc în creier cum o căpușă sub piele, de a te cunoaște, de a scotoci în labirinturile secrete ale ființei tale”. În fine, declară Aura Christi: „N-am veleități literare”.

Ce-i drept, nu e nici vorbă de umilință în această confesiune care exhibă resorturile adânci ale actului poetic, ci de orgoliu. Căci autenticitatea care ni se propune implică un sever cod existențial, ale cărui reguli obligă și la asceză, și la descoperirea cu cruzime a propriei identități. Mai mult decât atât, ea cultivă „credința în importantul mesaj ce trebuie adus la cunoștința întregii lumi”, convinsă fiind că pentru a exista și rezista în poezie „trebuie să ai caracter”. Aura Christi, care amintește cu convingere cuvintele lui Rilke dintr-o cunoscută scrisoare către un tânăr poet, știe prea bine că, totuși, această opțiune nu implică obligatoriu radicalitatea valorică, dar, privit în sine, lucrul acesta nu mai are niciun fel de importanță. Ceea ce este important nu ține de regimul poeziei ca realizare finală, ci de acela al existenței, răbdarea și perseverența fiind două din condițiile necesare situării în inte-

riorul experienței poetice. „Găsește cel care nu caută”, sună una din lecțiile lui Nicolae Breban sau, nu mai știu, ale personajelor sale, și lucrul acesta se simte aproape în orice rând scris de tânăra poetă bucureșteană. „Sunt sigură că peste un an, peste zece, peste douăzeci voi fi cu totul altfel, voi scrie, voi gândi, voi visa cu totul altfel. Am certitudinea că în viitor paginile scrise astăzi îmi vor părea încărcate cu amănunte, nuanțe neimportante, naive. Subiectele alese, dacă acestea există, desigur, vor fi în viziunea mea de atunci absconse poate, iar stilul caracteristic anilor în care am învățat să scriu îl voi considera, stufos, patetic, limbajul: uneori greoi. E posibil să gândesc astfel despre perioada prin care trec acum, o perioadă de formare, neîndoielnic interesantă, indiscutabil irepetabilă. Dar orice aş crede eu peste ani, peste decenii, despre personajul care sunt acum, important e faptul că în fiecare zi, în fiecare oră, prin tot ce fac, încerc să mă conving că exist, iar scrisul este o limpede, covârșitoare dovadă a faptului cum sunt de fapt”, mărturisește poeta la finalul cărții invocate. Iată un citat elocvent nu numai pentru dăruirea cu care personajul care se construiește continuu, pe nume Aura Christi (iar numele nu se va schimba în timp), este dispus să-și sondeze existența și să și-o fixeze în scris, ci și pentru luciditatea cu care, aproape cinic, poeta își recunoaște „limitele”. Pun cuvântul între ghilimele pentru că, din perspectiva existenței, și doar această perspectivă pare să o intereseze pe autoare, nimic nu este inutil, interzis sau inefficient. Posibilul stil stufos și patetic, limbajul greoi uneori, subiectele absconse, toate acestea se situează, în fond, dincolo de bine și de rău. Oricum, deși doar aparentă, întrucât altele sunt valorile în care crede, nu cred că Aura Christi joacă această ipostază oarecum autocontestatară pentru a provoca un surplus de apreciere. Nu așteaptă, cred, să i se spună că exagerează. La drept vorbind, ochiul ei critic, proiectat ipotetic, este foarte exact, chiar dacă prea sever. Însă, deși toate cele numite de autoare referitoare la stil, limbaj etc. ar putea fi exacte, poezia Aurei Christi – care se luminează tocmai prin această fervoare – nu se poate defini în afara unei opțiuni existențiale foarte exacte.

Este cazul s-o spunem: Aura Christi face parte din categoria acelor poeți pentru care actul poetic și existența poetică sunt mai importante decât poezia în sine, cu toate consecințele care decurg de aici. Or, de la debutul din 1995 și până la cartea din urmă, putem identifica un anumit traseu nu doar la nivelul descoperirii sinelui și al atitudinilor specifice, ci chiar la acela al limbajului. Pentru că, în timp, poemelor pline de seva existenței, descătuse într-o revărsare necontrolată, le ia locul un discurs mai auster, al cărui patetism nu se mai desfășoară la nivelul formelor exterioare, ci în planul

conștiinței. Deși tot poeme de iubire, textele de-acum pun în prim plan alte măști, „ultimul zid” făcând din Aura Christi un personaj din stirpea lui Castor Ionescu, personajul brebanian care „înaștează milimetric” pentru a-și căuta identitatea. O identitate hipertrofiată tocmai prin această contemplare îndelungată, ființa topindu-se în obiectul asupra căruia privirea rămâne ațintită. Fervorii, tumultului, exhibării și patetismului li se opune acum o geometrizată implozie a sinelui, dar și a expresiei, poeziile tinzând către forma severă a sonetului: „De la excelent în sus!» maestrul îmi spunea / să fiu. Boală învinsă, pisc descris el era / pentru sine și zid dinăuntru contemplat / de incredibilul el, din veacul celălalt // venit, dintr-un cvasimistic, pe limită, / din existența străină ce se imită, / devenind pentru ea însăși iluminare / pe un drum de apă și vin, de sânge, sare... / De la excelent înaintez milimetric / din mine spre Mine, făcându-mi trepte-n apus / de ființă, de gând, din vremi ce-au venit, s-au dus / mistuite-n desăvârșire, golul stenic, / unde mă invent pe cerc, pe un traseu sferic, / învinsă tot mai mult de la excelent în sus” (*În loc de cuvânt înainte*). Poemul acesta despre riscurile mistificării sinelui și ale desăvârșirii programate aduce însă cu el nu doar posibila ruptură de maestru, rămasă o simplă intenție, ci și o schimbare de limbaj. Supusă propriei cenzuri, exuberanța de odinioară este încătușată într-un discurs sinco-pat, fragmentat, abia respirând. Oricum, de la un moment dat poeta refuză să se mai lase furată de acel vizionarism centrat pe metaforă, al delirului și eventual al unui implicit eșec. Poemele din urmă ale Aurei Christi sunt im-nuri care glorifică ipostazele maestrului, văzut ca iubit, tată sau Dumnezeu, și, evident, această atitudine, ca exercițiu poetic, devine de la un moment dat monotonă și lipsită de relief, oarecum didactică. Un singur exemplu, și anume ultimele versuri ale unui poem: „Mă joc mai departe cu tine, deși știu: / tu ești infinit mai mult, tată. / Tu faci parte din stirpea rară a învingă-torilor / care citesc scripturi cum pe vremuri romanii / citeau din Cărțile Sibiline, închinându-se / după fiecare bătălie în fața profetică a cuvântului” (*Sonata fetei din întuneric* – XIX). Interesantă este Aura Christi atunci când, tre-când peste relația maestru-discipol, tematizează intens vocația victimei, folo-sind oarecum aceleași mijloace cu care altădată sondase fantasmеle negre ale nimfetei: „Mă fascinează moartea, victima ei dintâi; / câtă precizie – atâta dis-perare... / Mușchiul fraged al morții mi-l puneam căpătâi. / Auzeam cerul și bezna din fiecare” (*Romantism acerb* – *sonata XXI*) sau , mai puțin livresc, „O mână de aer mă adună din cenușă ca pe un miel” (*Hotar de silabe*).

Treptat, însă, obiectul interogațiilor prin care se construiește Aura Christi îl constituie divinitatea. Evident, ea cunoaște marile texte pe această

temă, preferința ei îndreptându-se către Rilke, din care uneori poți recunoaște tonuri răzlețe. Sigur este că fascinația pe care o resimțim în miezul acestei poezii are în cele mai multe cazuri resurse livrești, poeta preferând să se situeze puternic, viguros, în continuarea măștrilor. Tonul este oricum unul de maximă gravitate, hermetic întrucâtva, poezia devenind în acest caz o cale de acces către propria ființă proiectată în imuabil: „Ale cui sunt faptele care / îmi revin, în ordinea viselor, mie? / Atâta știu despre mine: sunt fapta / nenăscută a altcuiva. Cineva cunoscut / de secol este fapta mea” (*Sunt fapta nenăscută*) sau „Apele Tale trec de sufletul meu, / întunericul mi s-a limpezit. / Primăvara a ieșit din coapsele Tale / ca Marele rechin, timpul, / a rămas undeva departe. Și când tocmai / voiam să Te întreb de ce m-ai părăsit, / m-ai adus în fața Ta și mi-ai spus: / «Stau în osia ființei tale. / Și știu sufletul ce acum s-a mântuit»” (*Iluminare*). Devotându-se unei profesii existențiale și unui anumit cod poetic, Aura Christi e consecventă în a-și aproxima ființa prin diferite atitudini, între care diferențele sunt doar de nuanțe. Nu vom găsi la ea nici revoltă, nici iconoclasm sau îndoieli, și, la drept vorbind, nici umilință, pentru că poemele acestea nu sunt ceea ce s-ar putea numi poezie religioasă. Ci mai degrabă poezie a unui sine care este identificat și întemeiat prin intermediul verbului. Poezia devine „realitatea mea de oțel” în aceeași măsură în care scriind, poeta „tachinează neantul”. Altfel spus, nimic nu se situează, ontologic vorbind, deasupra demersului poetic, asumat nu numai cu luciditate, ci și cu o anume încheștare, din dorința de a ieși totuși de sub amprenta măștrilor. Tocmai de aceea excursul poetic pe care ni-l propune Aura Christi este credibil în esența lui și, deocamdată, iată singurul lucru care contează.

Fără îndoială că am putea vorbi de un anume anticalofilism, poeta refuzând nu numai muzicalitatea, ci și ritmul, ba uneori chiar medierea prin imagine și atitudinile comode, în favoarea unui discurs direct, autodemistificator, cinic chiar, mai adecvat poeziei interogative și dramatice pe care Aura Christi o scrie. Va fi în gestul acesta și o reminiscență polemică, pentru că poeta nu e departe de orgoliul întemeietorilor. Cum știm, discipolii devin ei înșiși măștri, victima devine ea însăși călău, în așa fel încât fragilitatea de altădată se supune acestei dialectici transformând ființa într-un organ al bucuriilor abisale. A rămas departe personajul care spunea, memorabil, „Noi doi suntem paradisul morții”, sau acela care întruchipa exuberanța unei biografii supuse întâlnirilor magistrale: „Mergeai singur și sigur înainte / târând după dumneata piramidala umbră a masculinității / în care îți găseai refugiu ca un proscris / în exilul construit în forul său interior. /

Mergeai așa, fiindcă știai: felinei dumitale nu-i place mișcarea / și fiindcă voiai să vezi cum te urmez, / dând semne mărunte de supunere, de inevitabilă slujire” (*Salonul albastru*). Acum, *sonetele crepusculare* pun personajul acesta în situația de a-și întemeia propriul regat al fertilității și de a-și transforma moartea în regenerare. Diferența constă în faptul că exuberanței de altădată i-a luat locul o atitudine mai intens contemplativă, stoicismul și fastul desăvârșirii de sine (poeta spusese: „Când ea va veni ultima oară în ospetie la mine, / voi sărbători-o ca stoicii: cu mult fast” – *Noaptele, vinuri rare...*) fiind de data aceasta supuse unei cenzuri care nu acceptă delirul în sine, ci numai expresia lui: „Eu cresc din umbră. Frumusețea mi-o ucid / și îi aduc la margini zori, iceberguri. / Noaptea îmi e sălaş, reazem și ultim zid, / de care stau lipită, ascultându-mi verbul. // Sunt vinovată. Ce nume-și alege vina, / din ale cărei zăpezi-fulger mă înmulțesc? / Așa multiplică himere Proserpina, / aproape dezlegată de tot ce e lumesc. // Din netrăite întâmplări mă spulber, răsar. / Aduc viitorimea-n pașii mei incerti. / Eu cred în umbre, în etericul hotar // ce mă desparte de mesagerii mei, – profeți / poetici, risipiți ca roua în trandafiri. / Și câte timpuri stau în mine! Și câte firii!” (*Sonet crepuscular*).

În realitate, Aura Christi se desparte de melancolia pe care și-o cultiva cândva cu nesaț, face din moarte și din însingurare un exercițiu formativ și înlocuiește exuberanța cu întrebările mai interiorizate și mai puțin spectaculoase. Una din consecințele acestor metamorfoze este și substituirea discursului arborescent și oarecum necontrolat, adeseori amplu, de o anumită limpezime, căutată măcar, versul supunându-se unor exigențe și nu în cele din urmă ținând de opțiunea anticalofilă pentru asumarea frustă a versului. Iat-o pe autoare, declarând: „De parc-ai fi pe malul unui abis: tremuri / și-n pacea de iad ce este realitate // înveți, Mazilescule, scriind mai departe, / făcându-ți din limpezimea crudă o lege. / Și-n fața morții ești poet, se înțelege” (*Marele scrib*). Să recunoaștem, fragmentul acesta poate fi oricând citat pentru a demonstra opțiunile poetice ale Aurei Christi și implicit pentru tensiunea poetică atinsă. Peste douăzeci de ani, autoarea însăși s-ar putea să constate că exercițiul acesta poetic este prea sever, versul prea auster, subiectele încă absconse. Dar în același timp, că poezia aceasta încarnează o experiență pe care numai devotamentul față de poezie o face posibilă. Repetăm, lucrul acesta, poate necesar, s-ar putea să fie suficient pentru a impune în timp condiția poetică asumată de Aura Christi. Este, oricum, una din temele ei obsesive.

În surprinzătorul ei „poem epic” *Vulturi de noapte (Sculptorul)*, Aura Christi vorbește la un moment dat, veritabilă profesiune de credință, despre narcisismul și intensitatea dramatică a experienței scrisului, devenită prilejul

unei deconspirări a sinelui, al unei noi *puneri la încercare* urmate de o severă reevaluare. Și iată răspunsul la întrebarea explicită „De ce îmi sunt dragi aceste file?”: „Pentru că mă conțin, în toate splendorile și mizeriile mele. E radiografia unei metamorfoze nesperate, pândită de multiple pericole, contradicții, împliniri și deraieri... Radiografia ființei mele, mânate – ca să mă sprijin puțin de Goethe – de interese superioare. Ținând să-și construiască viața, destinul, ca pe o operă, ce nu-i apare limpede deocamdată. // Important e că deocamdată sunt, deocamdată visez și scriu. Și felul în care visez și scriu sunt singurele argumente în favoarea faptului mirabil că sunt”. Plasez poezia Aurei Christi, în devenirea ei și în avatarurile pe care le îmbracă, în faldurile acestei judecăți, care nu dă verdicte, dar care situează mai presus de orice altceva existența ca fapt *mirabil*, existența ca destin construit viguros, cu rigoare și mai ales cu severitate și autoexigență.

Pare să se ivească din toate acestea o contradicție, căci nitzscheanismul de care se lasă hrănită poezia Aurei Christi nu cultivă totuși beția simțurilor, ci, paradoxal parcă, o conștiință morală aplicată devenirii proprii, exercițiului acestuia autoexigent, al formării de sine. Tocmai de aceea, poezia ultimă a Aurei Christi, *Elegii nordice*, născută dintr-o situație deliberată în descendența elegiilor lui Nichita Stănescu și, deopotrivă, în descendența odei eminesciene în metru antic, pulsează de un *vitalism* construit pe schelele experienței spirituale. Contradicția este, astfel, numai aparentă, căci *elegiile* Aurei Christi, orgolioase în titanismul lor, sondând identitatea divinității, a poetului, a ființei în raport cu sinele, nu se despart definitiv de o participare subiectivă, chiar dacă este vorba despre una care angajează un subiect aistoric. Iată fragmente din *A șasea elegie*: „Sângele meu ținea minte totul, curgea prin subteranele / fiecărui poem, făcându-l să guste din apele morții. / Măinile-mi creșteau din trecut și slăveau suferința. / Mi se oferea o altă viață și eu tăceam despre a mea. / Lăsam sub tăcere tot ce m-ar fi făcut fericită / și, în schimb, primeam totul. Trebuia să încep / cu sfârșitul în luciditatea mea de fiară domestică. [...] / Și iar începeam cu mine. / Îmi făcusem o lege din febrilitatea erorii. / În greșeală pășeam tot timpul cu dreptul / în greșeală era bine. Era cald. / Parcă respiram acum o sută de ani. // Eram o fantomă plăcută, vie, tobă de carte. / Mi se dăruise șansa de-a alege o viață, o moarte. / Eu despre viața mea în gând deliram. / Moartea îmi îndesa în gură batista. Iar poezia se scria / ca pe vremuri de război. Poezia era ca un icnet în golul / morții, – încălzea soldați, hetaire, rătăciții încrezători... / Rănile mele erau o mărturie a vremilor care vor veni. / Vine cândva și viața, îmi spuneam, contemplând viața mea, / exilată-n poeme, – insomnii ale nevăzutului”.

Cel mai adesea, însă, această participare subiectivă este înălțată pe soclul unei incandescențe a ideii. Poemele acestea despre Dumnezeu, moarte și poezie se însumează toate sub semnul participării cumva instinctive la misterul în sine al existenței, al situării în durere. În totul, o poezie imnică, solară, solemnă, aspră în articulațiile ei sintactice, refuzând parcă deliberat ritmurile facile, articulată pe edificiile devoțiunii și ale crezului slujit cu fervoare, aproape cu fanatism. În toată poezia aceasta a Aurei Christi, singulară în problematica și în articulațiile ei, în care eul se raportează la un didacticism înalt, atitudinile se materializează într-un titanism în care lauda divinității și risipirea sinelui constituie fețele aceluiași discurs. Este motivul pentru care afirmațiile, în severitatea lor, par uneori brutale, de o brutalitate care relevă situarea întregii lirici sub semnul poeziei de concepție, voința trăgând după sine întregul suflu existențial. Voință înseamnă în acest caz și asumarea totală a *curajului de a fi pe limită*.

Oricum, nu *expresivitatea* o caută Aura Christi, această *viclenie* care înstrăinează, ci experiența: „Mi s-a spus: «Viața ta e o ofrandă / Zeului necunoscut». Fericită, / Mi-am lăsat plânsu-ncet să surpe cerul / Nemaivindecat. // M-am uitat în sus și-am văzut lumile / Cât un pumn, cât un țipăt de cucuvea. / M-am uitat în joc și-am văzut mări, temple, / Zeități de foc, // Rude de sânge, prieteni. Atunci eu / în mine m-am uitat lung. Și n-am văzut / De ce ard, de ce ninge, când cineva / Pur mă devoră” (III. *Ofrandă – în metru antic*). Firește, însă, o experiență titanică, angajând energii colosale, ba chiar un anumit eroism („Și de departe se-auzea, în timpii marii revelații, / ceva de nevăzut și greu ce seamănă cu o-nceștare, / cu-o luptă între lumi și duhuri, contemplate / de profeții din vechime, / la care au acces doar regii, înțelepții și, tot mai rar, poeții, – // cei ce există, de parcă iar și iar se reîntorc din moarte / ca de la absolutele festine!”), refuzând, cu toate consecințele în plan poetic care decurg de aici, preocuparea pentru expresie. Dar viziunile acestea heliadești (iată: „Dimineța ne regăsi / în brațele amare ale neantului”) sunt chiar miza poeziei Aurei Christi, care se situează polemic nu pe culmile disperării, ci pe acelea ale relansării ființei umane pe orbite zeiești, relansare care transformă boala, criza, eșecul în prilejul unei situații orgolioase în lume. Vitalismul devine prilejul unui nou orfism: „Cel singur, gâfâind în noapte, știe: / totul se reduce la privire, apoi – la absența / ce te găzduiește până la sufocare, / până te prefaci în coloana unui cântec, / fredonat în lucruri, ființe, ceruri” (*Elegia supunerii, a opta*).

În totul, o poezie al cărei lirism este tăiat deliberat cu dalta în stâncă, lirism interogativ-imnic, al unei angajări eroice a ființei care metamorfozează

orice absență în prezență și orice nostalgie în jubilație: „Făceam un singur trup cu tot ce ne lipsea. / Ne deificam. Dar numai în somn se-ntâmpla aceasta! / Numai în somn ne recunoșteam chipul, mâna, bucuria, / privirile, pentru ca tot ce este muritor în noi, – / să fie înghițit de viață” (*Între Hypnos și Daimon*). Cu rădăcinile înfipite în *lebensphilosophie*, poezia Aurei Christi, expresie parcă a unui gest polemic față de teoriile disperării și față chiar de poeticile expresivității, e consecința unui lirism impetuos, care contrapune expresiei, devenite simplu instrument de comunicare, un vitalism al energiilor întreținute la focul gândirii. În fond, mai presus de lirism se situează un comportament eroic, în slujba căruia versul e pus și care se situează în anvergura unui model de recuperare a sensului. Rămâne ca nota declarativă și programatică, venită dintr-o tendință profetică, să se atenueze cumva în favoarea unei asumări mai directe care să repună în discuție în mod implicit și problema limbajului în sine, și condiția unui eu mai terestru.

MIRCEA CIOBANU, ÎN ANUL TĂCERII

Lirismul lui Mircea Ciobanu, ca și al altor poeți din generația '70, iar cazul extrem este, se pare, acela al lui Virgil Mazilescu, se află la limita unui paradox. Perfect articulată, muzicală în sens oracular, încifrată până la un punct, dar lăsând, mai departe, impresia gratuității, poezia lui Mircea Ciobanu a putut fi citită aproape exclusiv prin prisma griji pentru un semnificant care ucide semnificatul. La un moment dat, Al. Cistelean a încercat să convingă că lucrurile nu stau tocmai astfel și își încheie demonstrația cu convingerea că „tehnician al rostirii oracular, inițiatice, în care retopește elemente de sursă livrescă, Mircea Ciobanu este, dincolo de asta, un poet al supliciului existențial, al strivirii ființei, al materialității agresive”. Cu toate acestea, impresia rafinamentului stilistic rămâne foarte puternică, intenția dicțiunii înalte, solemne, adresate inițiaților, copleșitoare, și împotriva acceptării fără dubii a situării în prima linie valorică, exegeza este neconvincătoare, iar critica, pe jumătate inaptă. Opera însăși pare să refuze instrumentele tradiționale ale receptării discursive. La urma urmelor, neînsoțită de umbra unei critici pe măsură, poezie lui Mircea Ciobanu este, indiscutabil, aceea a unui mare poet, fără evoluție, dar constant în afirmarea unei tensiuni de substanță între criză și limbaj, între ființă, istorie și cuvânt.

Anul tăcerii (Editura Vitruviu, 1997), volumul postumelor lui Mircea Ciobanu, reafirmă vigoarea unui discurs a cărui limpezime este întreținută de un hermetism rafinat, în așa fel încât nivelele de interpretare se suprapun într-un fel firesc și organic. Dificultatea poeziei lui Mircea Ciobanu, asociată pe nedrept poeziei lui Ion Barbu, vine azi mai degrabă dintr-o sensibilitate blagiană, în așa fel încât nivelele de interpretare, dincolo de anumite obsesii de factură expresionistă, impun de la sine tonul grav, mizând pe tonalități imnice, și, în același timp, pe o simplitate franciscană a spunerii și a atitudinii: „Ei mă amenință cu frigul: / «Va veni, va veni, / fii blând, fii supus, fii cuminte, / lasă privirile-n jos înaintea / mai-marilor tăi». // Astfel spun ei: «Va veni» - / măcar că lumina de vară e-n toi / și sudoarea din cer / cade pe creștetul / secerătorului. // Spun eu: «Foarte bine, / vie și frigul, / vie cu toate-ale lui pe pământ, facă-se-n fiara din crâng voia lui, / treacă și el de la

mine. // Voi vestiți-l în zori și-n amiază / vorbiți-l de rău, / puneți-l seara pe urmele mele, / nu stau la tocmeală cu el: / cât o să-mi ceară / atât voi plăti, / azi cu o singură mână, / mâine cu două.»”.

Simplitatea aceasta lunecând între smerenie și elogi, aproape mesianică – poetul este cel care „aleargă pe străzile albe ca varul” vestind, prevestind și uitând, făcându-se deci instrumentul inert al unei voci superioare – nu substituie angoasele, foarte limpezi în volumul acesta. Față de alte volume, Mircea Ciobanu e mai puțin încifrat și preocuparea pentru echilibrul destinat parcă numai inițiaților nu se bizuie pe o eliminare a stărilor de criză. Mircea Ciobanu nu face parte din categoria acelor poeți care, pe urmele lui Boga mai ales, au ajuns la o devitalizare sterilă și simplu epigonică. La el, chiar atunci când discursul este esențializat la maxim și când subiectul poeziei este un tu impersonalizat ori un lucru oarecare (vântul ori lanul de stuf ori copilul), și faptul acesta ni-l amintește pe Georg Trakl („E bine cum nu va mai fi. / Șurile negre răsună sub ploaie, / șindrila se umflă. E bine. / Un rest dintr-o veche pădure oftează / în capătul lanului verde. Silozul / se-aude crăpând / încă de anul trecut”), există un fior de mare intensitate pe care-l întreține conștiința căderii. Mircea Ciobanu, ce-i drept, nu clamează, nu deplânge și nu se lamentează. Spirit religios, el privește cu o anume smerenie spre ființa lucrurilor și spre sensul lor irevocabil și, în locul contemplării seci ori al strigătului revoltat ni se propune o însumare a eului cu taina lunecării în moarte: „ce trebuia să se-ntâmpale / se-ntâmplă acum: cade noaptea, / casa Mariei se umple treptat de-ntuneric. // Ușa altul o-nchide, / altul strecoară sub piatra tăinuitoare / cheile casei, / altul se uită mândrit peste umăr și vede cum iarba / astupă cărarea. // în casă / firul de praf rățăcește pe-un rest de oglindă. / Ani la rând au vorbit despre firul de praf - / despre el, într-o zi, va veni să ne spună / cuvinte înalte un om de pe cealaltă lume. // Până atunci, despre firul de praf care tulbură / liniștea casei / spun doar atât: că alunecă, parcă de sine, / pe-un rest de oglindă. // cât despre sufletul cui a plecat, / spun că se-apeacă încet peste marginea / câinii cu apă. / Apa, din pricina lui, se retrage / pe fundul câinii, adânc” (*Casa Mariei*).

În anul tăcerii, lui Mircea Ciobanu i s-au arătat semnele morții mai puternic parcă decât altă dată; ai impresia că e vorba de un presentiment căruia poetul nu i-a cultivat prezența, ci care s-a impus de la sine, și măștile sub care criza eului se ascunde sunt cele ale logosului și ale umbrei christice. Există la Mircea Ciobanu o întreagă problematică a cuvântului iar divinitatea își face simțită prezența, ca o umbră care dă sens, pretutindeni. Cu toate acestea, criza lui Mircea Ciobanu, care este întrucâtva criza secolului XX,

este o criză a înstrăinării, a alienării. Căderea din cuvântul dintâi determină înțelegerea poeziei ca act recuperator, dar cu o singură condiție, și anume ca poezia să fie cuvânt spus, cântec. Când este vorba de cuvinte scrise, un demonism nihilist distruge orice semn al existenței. Iată poemul *Martorii*: „Frunza pe care-ai adus-o / din crângul de mult înverzit / foșnește uscată pe masa bătrânului jude, / stă să se facă fărâme. / Nimeni nu vrea să te creadă / că vii de la câmp și că-n lumea cu oameni e vară. // Martorii tăi / au tot mai puține de spus; / lasă privirile-n jos și se-ascund / cu aripile strânse-n mulțime. // Scrii din zori până-n noapte / și noaptea / literele mănâncă hârtia: / cu lăcomie, cu ură”. Demonismul este însă al timpului, câțiva psalmi sunt cântece ale morții, refugiul în lucruri pare să fie ultima salvare, un „cântec pentru celălalt veac” este adresat păsărilor cu zborul sălbatic.

Nu știi de ce atenta articulare a ideii, care vorbește despre un aici viguros și în același timp, cu aceeași forță, despre un dincolo fragil, poate fi considerată o capcană a suflului poetic, în care s-ar pierde marea temperatură lirică. Mircea Ciobanu este poetul unei mari ardențe, dar una a gândului, și poetul marilor neliniști existențiale, strunite, în fapt, de o caligrafie fină, de un ochi care vede dincolo de forme nu neantul, ci echilibrul.

MIRCEA V. CIOBANU. RESUSCITAREA FRAGMENTARISMULUI

Mircea V. Ciobanu (n. 1956) debutează cu un volum al cărui titlu, *Haydn între două claxoane* (Editura Arc, 1995) spune mult despre intenția „recuperatoare” a poeziei care se vrea nu expresia unei căderi ori a țipătului de factură expresionistă, ci consecința punerii unei întregi tradiții înalte sub lupa sensibilității artistice. Punctul de reper – tipologic și axiologic – este acest prezent care, înainte de a putea fi considerat degradat ori ultragiat (ne situăm, în fapt, într-un teritoriu dincolo de bine și de rău) este asumat cu furie, în zgomote.

În felul acesta, poezia lui Mircea V. Ciobanu optează pentru aritmie, incoerență, fragmentarism („groșan ar spune episodismul lumii” – aflăm), pentru discreditarea metafizicului și pentru... fericire. E de văzut câtă utopie se ascunde în aceste gesturi care au drept intenție resuscitarea unui echilibru între individ și ființă. E de văzut dacă prin aceste mijloace postmoderne sunt ocolite și învinse crizele modernității. Dar asta nu este exclusiv problema poeziei lui Mircea V. Ciobanu, ci a postmodernismului însuși, în varianta lui literară. Oricum, când posibilitatea unei „mântuirii” nu se întrevede din ocolirea temelor moderne, parcă nu depășim capcanele avangardismului istoric. Iată-l, în felul acesta, pe poetul din Chișinău spunând, într-un text care poate fi considerat o artă poetică: „sunetele difuze ca o acordare a instrumentelor / scurse într-un alfabet ordonator și însumate în-/tr-o plămadă ridicolă cu logica unei /elucubrații metafizice recoltează aplauzele unei / lumi care învață fără plăcere și fără rezistență și / snobismul spectatorului naște scheme explicative / geniale ca imaginea nisipului mișcător / artistul cu ifosul demonic de creator scris cu / majuscule fericește fericește fericește mai / mult decât încape aici să repet iată-mă și / pe mine am venit să vă dezordonez lumea / aceasta plictisitoare în uniformitatea alfa / betului” (*model*).

Altfel, Mircea V. Ciobanu reclamă o teatralizare a existenței, o confundare în realitatea imaginată și propune, cu alte cuvinte, un model existențial care se întemeiază pe autonegare și persiflare de sine. Dar poetul a intrat în zona derizoriului și cu intenția acuzării. „Mă ghemuiesc în poezie ca un

câine pe / capacul cald al conductei calorifere și / aștept disperat în plăcerea mea când o / să-mi aduceți un os din osul plăcerii / voastre în farfurie de staniol”, citim în debutul unui bun poem intitulat *epica și etica existenței*. Iar tonul acesta care pare viguros mimează, de fapt, vigoarea, căci este, mai degrabă, semnul scepticismului, tocmai pentru că e un analogon al realului. Finalul poemului sună astfel: „epilog / îmi iau geamantanul de cuvinte și plec auto / citindu-mă urcat în troleibuzul arhiplin ca să / simt trupul poporului epilog dacă lumea / în care trăiesc e creată de imaginea mea / să știți că am o imaginație proastă”.

În „*mozaicul dezordonat al lumii*”, poemul lui Mircea V. Ciobanu își propune reontologizarea fragmentarismului, chiar și prin simplă enumerare. Puse cap la cap, banda magnetică, balconul de vizavi, un claxon, crainicul de radio ori „shakespeare” și vocea de la bucătărie compun un zig-zag, auditiv în primul rând, care evită să pară alienant. Conștient de sine și de „prosaismul plat”, folosit deliberat, poetul mizează pe această „tentă exotică” tratată drept motiv poetic. Exercițiul discontinuității, al stilului telegrafic, al unei așezări în pagină care să rupă versul și orice aluzie prozodică fac parte din uneltele care deconvenționalizează teme și discursuri. Până la urmă, Mircea V. Ciobanu scrie o (altfel de) „*romanță*”, dacă nu cumva mai multe, definite ca un spațiu ideal al libertății și al refuzării sentimentalismului. „Nu e vina mea / dacă ai preferat obezitatea / dacă ți-ai permis să fii amorfă / ori dacă ai fugit / în altă poezie” sfârșește un poem care are drept imbold eșecul erotic și împlinirea poetică.

Există în acest volum, care nu are nici treizeci de poeme, și reflexe soresciene evidente și nedeclarate (a se vedea *antipodul, o istorie cu istoria sau salutări din armată*) – e vorba de acel Sorescu parabolic și amar-ironic, care anunța într-un fel fals optzecismul –, și trimiteri clare la Eminescu și Bacovia ori la celebre creații folclorice, dar și teribilisme puțin cam fade și desuete, fără vlagă și fără șarm, crescute pe un fond inocent. Ce să spunem de *paradox-ul logic* cu care se încheie volumul a cărui ultimă strofă spune: „Sunt și eu un / incurabil mincinos / și vă minciunesc cu nerușinare / la tot pasul. / Chiar și acum / când vă fac această declarație”? Este în toate acestea în primul rând o evidentă bucurie a întâlnirii cu poezia și cu marii scriitori, o întâlnire exuberantă și, în felul ei, jubilativă.

NICOLAE COANDE. POEME DESPRE *HOMO POETICUS*

Nicolae Coande, cel mai cunoscut dintre tinerii poeți craioveni (este născut în 1962), se află acum, cu volumul *Fincler* (1997), la a doua sa carte, cea dintâi, în *marginile*, obținând premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor în 1995 și având o critică mai mult decât favorabilă.

Se întâmplă acum cu Nicolae Coande un lucru pe care îl afirmă în ultimul timp, în moduri diferite, Vasile Baghiu și Ioan Es. Pop, și poate nu numai ei. Poetul nemțean (insistăm asupra localizărilor pe motiv de rezidență, evident) taie cu destulă feroare în comoditățile optzecismului (privit ca fenomen omogen și prin prismă estetică) și își afirmă cu energie nouă viziune lirică. Ioan Es. Pop preferă acestei ieșiri în arenă (urmate de o poezie pe măsură) doar vocea puternică a poemelor sale care impun de la sine ruptura și întemeierea, evitând cu pudoare zgomotul și furia. Ambii refuză ludicul gratuit, jocul parodic ori intertextualitatea fățișă și ambii redescoperă, dacă nu metafora în sine, măcar o raportare lirică sau tragică a eului la real, cel mai adesea un real inventat după criteriile favorabile lirismului devenit mască. În fine, niciunul nu poate trece, totuși, peste discursul generației optzeci, pe care îl asimilează, făcând însă din deliricizare și depoetizare nu un semn de triumf, ci expresia unui eșec.

Nicolae Coande este undeva la mijloc între congenerii săi. El nu face critică literară de pe poziția acestei atitudini și nici nu scrie manifeste despre himerism, cum se întâmplă cu Vasile Baghiu, dar nici nu se retrage exclusiv într-o creație a cărei tensiune interioară să ocolească cu grație problema. În chiar poezia sa, el tematizează o criză pe care am putea-o numi post-epigonică, pe care o trăiește și o conștientizează în fața unei generații de care nu se poate rupe nici prin apostrofare, nici prin sarcasm. Refuzând „caligrafia dusă până la manie”, Nicolae Coande visează fără nostalgie la ingenuitatea vizionarilor, pe care, prin contrast, mai ales în prima parte a volumului, o identifică, pentru ca apoi să se lase, într-o anume măsură, chiar furat de o temă profund lirică, aceea a morții. El rămâne însă fixat definitiv în „era tehnocraților”, „a Scârbei”, chiar dacă secolul acesta este permanent al altora, demni de dispreț. Cioranian este, într-adevăr, cum observa Al. Cistelecan,

acest refuz aproape violent al spațiului cu care inevitabil poetul se identifică, întrucât e copleși de el: „Sunt un vechi muncitor dau de lucru mâinilor mele / într-un timp când nu mai e nimic de făcut – / într-o țară izolată ca un creier în stupoarea provinciei / spun și eu ce știu mai bine nu am o temă a mea / ar fi ridicol / când viața e atât de imprezvizibilă / când tot mai în silă îmi fac datoria de pământean / când tot mai greu rezist în fața iernii scitice / și a cătușelor pe care mi le pune în timp ce ațipesc / bubuitoarea impostură” (*Frumusețea contemporană. O sutră*).

Exasperat („m-am săturat de *téchné*”, declară el într-un loc, ori „Nu pot să râd în secolul ăstora nici mort”), și furat de o undă nostalgică, cinic și sceptic („Nimic nu întrece dezastrul de a fi poet. Am scris / pentru că mi-am pierdut sufletul / vorbe care vin din neant și se duc în neant”), Nicolae Coande este în căutarea unei „forțe interioare” care să nu fie una exclusiv a cuvintelor și continuă să scrie interogând impasul în care se găsește: „Acum o sută de ani aș fi scris altfel acum o sută de ani / aș fi fost altul / aș fi iubit o femeie tânără și grea cum este rodia / tânără și ignorantă cum era literatura în principate în zorii ei / (azi e crepuscul azi asfințim cu toții azi ne e rușine / să fim proști ori sentimentali) / [...] / acum o sută de ani aș fi scris fără să ezit / *n-am niciun scop în viață vreau să iubesc* / acum că harnicii mulg arta cu măiestrie și hei-rup / *n-am niciun scop în viață nu mai iubesc nimic*”. Iar spre sfârșitul acestui poem care, aproape eminescian, se numește *Oameni de meserie / capete mecanice*, deconspirarea propriei căderi se face cu conștiința fermă a poeziei care nu dispare: „Am avut și eu orgoliul meu de scriitoras – cine nu-l are? – / am fost și eu un biet șoarece care a pândit speriat pisica / am lustruit o vreme convins la arta mea / ca ebenistul care crede că are mână că va fi artist / [...] / aș fi vrut și eu să am blândețea trestiei și nepăsarea ei / om ruginit de vânturi și de îndoieli / [...] / și acum când aud cu stupoare că tot ce facem noi e perfect / îmi vine să vărs / pe ce lume trăim? cine ne credem? unde ne trezim? / de ce nu putem fi normali? / Mi-e silă / vor obosi cu toții voi obosi și eu / dar nu va obosi o mână care aruncă sare și sfințenie / peste lume”. Într-un poem numit *Generației*, Nicolae Coande chiar scrie „epitaful generației sale”, un fel de apocalipsă grotescă pe alocuri datorată chiar deliricizării sterile: „suntem petice zdrențe ale curcubeului acela care-a vorbit / vorbim și noi resturi de limbă / ne zvârcolim ca șarpele-n drum bucăți-bucățele / jumătăți-de-oameni-pe jumătăți-de-texte-călare / nu bocesc - dar lumii ăsteia îi lipsește o inimă”.

Peste toate acestea, sunt surprinzătoare anumite tonalități, motive, întorsături sintactice chiar, care amintesc de *Porvec*-ul lui Ioan Es. Pop. Să fie

vorba numai de ceea ce am putea numi „spirit” al sfârșitului de secol antiopozecist, spirit liric și dezabuzat, sau (și) de umbra involuntară a unei poezii de mare valoare care farmecă prin discursul și viziunea pe care le propune? Iată doar câteva exemple: „Craiova când vei fi o ruină nu te va plânge / nimeni / nimeni nu-ți va scrie epitaful / aș fi putut-o face eu - la ce bun? / Nu sunt al tău nu ești a mea / mi-ești indiferentă / te voi scuipa afară din gura mea / Amin.” sau: „Azi noapte am visat că scriam versuri - / am vrut în viața asta să fiu poet n-a fost să fie / am visat că scriam într-o limbă necunoscută / direct pe asfaltul din piața unde vin porumbeii / să mănânce din mâna copiilor / am visat că scriam *Dumnezeu nu are amprente decât la mâna / stângă* / asta era prea de tot m-am oprit dracu parcă-mi dicta / m-am ridicat speriat de la *masa de scris* mă durea mâna / singur ca un copil printre oamenii mari la ieșirea din noapte / din stânga am auzit un hohot de râs *atunci am ridicat ochii* / am văzut gura lui Hojma am auzit cum zicea - / *bătrâne voyeur* / eu voi fi biograful tău”.

O lectură recapitulativă a poeziei lui Nicolae Coande ar putea să releve mai mult decât diferențele dintre ultima carte, numită... *fundătura homer* (Editura Dacia, 2002), și volumele anterioare (*În margine*, 1995, și *Fincler*, 1997), diferențe nu atât de ton cât de intensitate. Obsesiile, angoasele, felul acestui poet – care te convinge permanent că nu trădează și nu se trădează – de a se proiecta în limbaj cu o forță organică – se datorează unei continuități și unei scări de valori care pune accentul pe topirea ființei în expresie. Ce-i drept, de câțiva ani, fragmente dintr-un alt volum, *Folfa* (rămas încă în manuscris din cauza unei exigențe care înseamnă probabil o clară conștiință a propriei deveniri) au apărut în presa literară, și e de bănuț că *fundătura homer* este, prin prisma poate a unei anumite traiectorii existențiale, un moment tranzitoriu către alte soluții poetice. Sunt și acestea lucruri care demonstrează că, alături de Marian Drăghici, O. Nimigean, Ioan Es. Pop sau Vasile Baghiu, alături, fără îndoială, de Emilian Galaicu-Păun, Nicolae Coande este o voce *puternică* a ultimului deceniu – și nu mă refer atât la posibilitatea impunerii ei (aparținând intrinsec esteticului, lucrul acesta se va petrece, totuși), cât la refuzul modei (și metodei) biografist-cotidian-ludice în favoarea asumării, în cel mai rău caz prin ironie, a unui destin de substanță.

Nicolae Coande nu mai vede în *iluzia existenței* posibilitatea unor artificii poetice și nu mai transformă inconsistența (ontologică) în prilej de *nimiri* seducătoare, gata să ofere capcane în care, inconștient tocmai din cauza prea marii conștiințe, să te simți fericit. Știm că nu are sens să vorbim aici

de constantele vreunei generații și sunt convins că Nicolae Coande, întrebând de exemplu, cărei generații i-ar aparține, ar prefera să spună (sau din umilință să n-o facă): generației Dante. Semnele unei coborâri în Infern sau existența ca Infern – fără contextul poeziei bacoviene care a generat o afirmație de felul acesta – constituie miezul unei poezii care nu folosește ca supapă decât ironia, o ironie amară, semn mai degrabă al eșecului decât al superiorității, deși am impresia că tocmai eșecul e proiectat, diavolesc, în superioritate. Încă din primele versuri ale volumului citim aceste cuvinte: „preferința pentru ironie a diavolului mă preocupă” și de la un moment dat ai impresia că ființa în continuă metamorfozare grotescă din acest volum este una de tip demonic. Infernul nu sunt ceilalți, ar spune Nicolae Coande; infernul sunt chiar eu, eu sunt chiar diavolul, monstrul inform care devoră și se devoră..., dar asupra acestui lucru vom reveni.

Oricum, dacă nu mă-nșel, am citit undeva că *fundătura homer* ar fi cartea salvării prin „parodie”, lucru amintind întrucâtva de *gândirea slabă* a lui Vattimo. Cert este că intri în poezia lui Nicolae Coande ca într-o narcoză, îmbolnăvind-te de furia care răscolește organicul, materia, instinctele. Incomodă, poezia lui zgâlțâie – nu știu dacă și purifică – obligându-te să devii tu însuși infernul pentru care el se *antrenează*. Nicio iluminare în această poezie, nici măcar una care ar fi putut veni din direcția descoperirii unui substrat mitic, posibil de bănuț în spatele aceste reveniri la originar. Dar așa cum refuză metafora ca ornament gratuit, tot așa miticul e perceput ca alienant în plan existențial și artistic, o cenzură care ar obtura căderea în organic și în elementar.

De fapt, cele două grupaje ale volumului se diferențiază tocmai printr-o situație diferită față de organic. *Pompa*, primul dintre ele, se structurează încă în jurul unei ființe care, ce-i drept, a ajuns în *marginile*. „Sunt un biet viețăș strivit de dogma cu cotor aurit”, citim aici la un moment dat. Sau: „omul e o cruce cu pielea grea și tristă”. În fine, cum o spune și titlul, inima e o *pompă* și, prin urmare, nici poezia afectului nu mai este credibilă. Cel deal doilea, numit chiar *fundătura homer*, are în centru o poezie a organicului și o terifiantă a urâtului care îmbracă nu lumea din jur, ci chiar ființa care vorbește. Ființa însăși este altceva.

La un moment dat, într-un poem al primei secvențe, e invocat, auto-referențial, Sfântul Francisc. Firește că Nicolae Coande nu e un smerit – iluzia divinității e numită la un moment dat „fantoma heleşteului ceresc” –, iar răzvrătirea lui, care adună dezgustul până la pierderea identității de sine, se vede din căderea continuă în altceva. Dacă vreți, e un permanent conflict

aici, care, în plan metaforic, pune față în față *zidul*, element imaginar cu o oarecare frecvență, semn al limitei, și *stomacul*, care supune universul însuși unei dereglări către amorf.

Pe de altă parte, apare aici ceva din natura medievalilor, iar „îmnurile” închinare abjecției, aceste tulburătoare elegii negre, adună în ele inconștiență, căderea în răul moral și fiziologic al existenței, marasmul proliferat care e prin sine însuși păgân. Deși orice trunchiere a vreunui text e deformatoare, iată fragmente dintr-un poem intitulat *eu și duhul*: „eu ca să intru aici i-am spus sufletului păros *cuac* / l-am scuipat cu putere afară până l-am vomitat / de era să-mi dau duhul (eu și *dubul*... de parcă / ăsta ar avea unde să se fixeze cu ventuzele lui scârboase / [...]) / eu încă de tânăr m-am vrut independent chiar dacă / pentru asta a trebuit să ucid să înghit / pe nemestecate lumea – duhul ei prost / care-mi cântă încă în cap nemulțumit / ușor dezamăgit / că noaptea pe cerul lui nu răsar stele – *cuac!* – / nu răsare nimic”. Ce-i drept, altele sunt poemele remarcabile ale acestui volum. Dacă ar fi să citez momentele lui de vârf, m-aș opri la texte precum *caut un sunet de ciocan pur, fundătura homer, goală și violetă în lumina pabarului, ajunge că trăiesc sau rătăcesc în capul unuia*: sunt poeme ale unui eu care frânge gâtul elocvenței și care, mai mult decât atât, sfășie marile neliniști ale omului modern.

Iubirea, moartea, scrisul, Dumnezeu, toate acestea, teme în punctul de pornire al lirismului lui Nicolae Coande, sunt pierdute definitiv, ieșite din zona angoaselor și îndoielilor, căci ființa însăși e o materie care-și iese din matcă. A mânca, a munci sunt atribute ale însele pierdute, după ce-și vor fi făcut veacul. Asemenea unui monstru limfatic, mutant, eroul acestei poezii vorbește despre „ziua în care am mâncat lumea”, despre „vremea când avea dantură”: „visez tot mai puțin de la o vreme mă muncesc toată noaptea / să dau de un căpățel și nu reușesc / ceva s-a înfundat în pimnița unde mănânc și soilesc / parcă cineva mă sugrumă pe dinăuntru îmi suge visele / ziua în amiaza mare dacă ies beat de amoc / și atunci cer cap cap cap de om vită fiară / și-nfulec până dau de vreun vis amărât. acum / visez că sunt om și aștept să fiu judecat de o paiață / care e zeul lor. râd mi-e și frică știu că / e doar vis dar nu știu când se termină – dacă / ăștia trăiesc cu adevărat doar în vis? [...] (*visez că sunt om și aștept să fiu judecat*).

În toată poezia lui Nicolae Coande există un acut sentiment al inadecvenței la concret, sentiment vizibil tocmai în excesul de materie, în masochismul cu care „mlaștina de carne”, cu toată sfera ei semantică copleșitoare și extrem de largă, își devine suficientă sieși. Nicio iluzie nu se anunță; nicio soluție în fața eșecului: „nimic nu mă înnebunește mai mult decât paloarea

/mâinii stângi după o săptămână de muncă / un scâncet în cap pregătește
coronița de nervi / în lumina slabă a timpului caut imagini / abia îmi văd
chipul în unghia turtită – *unul cu părul lung / și lins nu prea bărbos și cu nasul pu-
țin coroiat* / nu încap în pielea de acum mă străduiesc însă / caut să vorbesc
din interior dar caut și să tac / pentru mine vorbește unul care-mi urmează
/ stă și nu face nimic doar scurmă în materie / cum scurmă animalul în cle-
iul propriei urechi. / caută imagini și dă peste vorbe. Vorba vorbește dar
gura e mută / și limba scuipe o limbă neîncepută” (*meletos*).

Ce va fi însemnând, totuși, *fundătura homer*?! Stare de limbaj abia în al
doilea rând, poezia lui Nicolae Coande nu exprimă doar eșecul existenței
poetice, ci eșecul existenței ca principiu. Aparența argheziană generată de
prezența verbului care zgârie inerțiile de orice fel e completată acum de o
angajare existențială totală, excesul putând părea, eventual, artificiu. În reali-
tate, forța dată de consecvență elimină orice îndoială asupra autenticității
acestui discurs, unul dintre cele mai convingătoare ale ultimului deceniu.
Fundătura Homer exprimă criza unui mod de a exista *contemplativ*, în afara lu-
mii și în afara lucrurilor care o alcătuiesc. Cu un masochism damnat, poetul
își asumă riscul de a deveni el însuși lume, lucru, materie. Indiscutabil, Nico-
lae Coande este un poet excepțional, în fața căruia criticul nu se poate decât
refugia, tautologic.

Voce pregnantă, incomodă, aceea a lui Nicolae Coande. Incomodă
cu ceilalți, cu sine și cu poezia însăși. Ultimul lui volum, *Vânt, tutun și alcool*
(Editura Brumar, 2008), în care discursul nu ocolește paradoxul, nici ludicul,
coboară ca într-o revanșă într-un timp al bolgiilor. Text, așadar, fragmentat,
secvențial, uneori în tăieturi dadaiste, slujind, însă, satira groasă, grotescul,
un infern în care, locuind, sinele devine parcă imun la rău. Într-un astfel de
topos, ce mai este poezia? – e întrebarea din subtext, care devine ea însăși
miez poetic structurant.

Ai sentimentul că răspunsul lui Nicolae Coande, care denudează tex-
tul până la a-l reduce la un schelet implicit interogativ, vizează o identificare
între poezie și lume. Poezia e chiar această lume infernală. Fără misiune, fără
sens, fără iluzie, simplu produs al ființei care secretează răul. Altfel spus, rea-
litatea însăși e secvență dintr-o carte, pe care structuralismul n-o mai încap
și care se hrănește din golul ființei, din absența sensului.

În acest caz, poezia se naște din această absență substituită de un
decor grotesc, de o lume carnavalescă. Citim la un moment dat: „azi când
citeam cu ochii mijiți panorama lui mincu / mi-am dat seama că sunt cel mai

negru poet / dintre cei strânși într-un cărțoi de o mie de pagini. / Cum zice papa hem: să tăiem ce e bun și să vedem / dacă mai merge. / Am fost mândru pe loc de originea mea. / Sunt pe pagina omieosută cu *blue note* / unde-a cântat soreescu ceva ce-am uitat. / o ciorbă de burtă să fie. N-ai decât zisule / să-ți aduci aminte de structuralism / când ești beat. / Îmi lipsește o muzică mare cântată / de oameni tăcuți” (*Oameni tăcuți*). Poate tocmai pentru că „se vinde cu tva” (*Graffiti*), poezia angajează din nou existența, corpul, ființa concretă care se hrănește cu răul istoriei.

Ce înseamnă, așadar, a salva poezia? Sau, o repetăm, cum să recunoști poezia? Citim într-un poem: „și mintea e o coală / pe care nu stă scris nimic / iar sufletul adie într-un triunghi scalen / scâncetul unei flori de măr / când am mușcat din cer / și-atunci – cum să recunoști un cadavru / când lumina e scalpul unui câine” (*Cum să recunoști un cadavru*). Într-un spațiu infernal – cu temeliile în politic, în moral, în ontic –, a încerca salvarea poeziei nu-i decât o iluzie în plus: „În gara metroului la universitate pe când se scutura liliacul / l-am văzut pe c. rogozanu înaintând cu pieptul bombat / ca un curcan care vrea mai mult de la viață / (astăzi când îi citeam poezii lui cosmin dragoste / mi-am dat seama că literatura poate intimida / nu literatura / scrisul) / mă plimbam prin fața clădirii unde se înțeleg atât de bine / roșul psd-ist cu galbenul pnl-ist / și la doi pași teatrul național fluiera încetitor când / aluneca prin fața lui o femeie / ca orice provincial nu pot înțelege metroul / dar am coborât în fosa lui cu-n curaj / nebun să salvez poezia / cu o sfială de mare actor care simte că scena / e mult în spatele vederii omului / decis să salvez ce se mai poate salva și / n-am găsit-o pe euridice a mea în mulțimea de umbre / cu seringile-n vene / la național am ocolit-o prudent pe medeea și cuțitele ei / solingen / cu care își căsăpea la final gândurile / am trecut prin aerul cald și am văzut / cum se ridică pe două picioare un animal rece / când a trecut în forță la doi pași de mine / criticul costă în căutarea lânii de aur / și-n urma lui gândurile cu pumnalele-n spate” (*Literatura sperie*). Fără suportul simbolic de altădată, fără încărcătură mitică, fără sens, poezia ia tocmai chipul lumii în care se înscrie. Cum să o salvezi, așadar, decât explorând infernul, adică lipsa de sens? Și dacă este o poezie de notație, care înregistrează mai ales toposul craiovei (scris așa de Nicolae Coande), cu numele ei de poeți și cu evenimentele ei banale, atunci notația aceasta, care se face de pe o poziție imun-neutră, înregistrează parcă înainte de toate nu decadența lumii, ci decadența poeziei.

Volumul debutează cu un poem, *Un poet în Brooklyn*, în care se vorbește (iertăți-mi acest abuz) despre spațiile în care locuiesc poeții *craiovei*. Fi-

nalmente, despre locuirea poeziei în lume. Locuri derizorii, comune, căzute. „Unde miroase a căcat miroase a ființă”, citim în alt loc. Concluzia? „Aici poezia chiar că nu poate să spună nimic”. Or, despre nimicul acesta încorporat în rău sau, caragialeano-nietzschean (îmi veți ierta și acest al doilea abuz), despre răul încorporat în nimic scrie Nicolae Coande, cu convingerea că poezia locuiește în locurile comune. Din nefericire, în acest prim text Nicolae Coande merge cu nedumerirea prea departe: „Nu știu nici eu – dar ar trebui într-o zi / să redefinim ce înseamnă comun”.

Altfel, Nicolae Coande rămâne un satiric – ca un Al. Mușina, mai nou –, apelând la ritmul anticilor, un ritm care pare cumva savant și rece, ca și cum am fi ajuns la cenușa oricărei arderi. Iată poemul intitulat *Sânge de mocofan*: „Vebuciu, ontocratorul ce crește crini din ghindă / sedus fără scăpare de o oarecare circe a cunoașterii / din urmă / se plânge orișicui vrea să-l asculte că nu posedă / distanța fastă (instrumentar ar fi pesemne) / pentru a secreta-n scriptorium poetologionul / sectei de minusculi ce bălesc prin urbea / înțârcuită de izmenelile lui solohonțul / cu versurile lor atinse de tuse măgărească. / Pfui, și când te gândești că Omul a intrat în templu / pe mama ăstora! / Ne-așteaptă zile grele aș renunța / zău / dar cafeaua cu dantele a unei toante / mă aburește că vieții îi convine adesea / sângele de mocofan”. Asumându-și parcă rolul acesta de „mocofan” care salvează istoria (chit că istoria pare ea însăși locuită doar de poeți), poetul pare să glorifice răul; nu-i decât o ironie în plus. Revoltat, dar neputincios, alienat, el scrie satirele acestea care par să flageleze poezia însăși: „Ar fi ca poeții să se autotraducă / bolnavii să-și dea singuri binecuvântarea / de pe urmă / iar pâinea să scoată dinți sălbatici la noi – / la noi bolnavii autotraduși ai ăstei lumi / cu zgură-n dinți. / Atâta lipsă de umor e-un fapt trist / desigur / dar justiția lumii nu e apanajul vreunui doarme-umbră / ca mine: / poeții sunt traduși rând pe rând de /marele traducător / bolnavii sunt cusuți și îngropați în ordine / chiar de blândul duhovnic al traducătorului / iar pâinea, ei bine, pâinea / se mănâncă singură la o masă unde noi / strângem cu grijă firimituri de vis / cu cerul gurii tot izbit de-un damf de armonie și / tone de carismă uzurpată” (*Cu gura toată*). E o satiră dizolvată în meditație amară și nu o dată vocea capătă tensiunea revoltei sau a disperării. „Râd pe înfundate sau în hohot”, citim la un moment dat.

Elocvent un poem numit *Răsucit ca un ziar*: „Dorm și nu mă pot trezi / dau din mâini filmul se zgârie puțin / afară e soare înăuntru / curba morții și a vieții / se ating voluptuos / nu mă satur privind / dacă m-aș trezi acum / aș vedea un bătrân în oglindă / gândul răsucit ca un ziar / vara”. Eloc-

vent, căci ipostaziază cumva postura duală a lui Nicolae Coande, deopotrivă înăuntru și în afară, ins care trăiește coșmarul și îl contemplă, care cultivă satira, grotescul, transpunându-și contemporanii într-o mitologie ad-hoc, comună, nespectaculoasă, ne semnificativă, cuprinzând, în orizontalitatea ei, totul, dar care cultivă și detașarea cumva blazată, sceptică, imună. „Înghiț cârligul ăsta cu nepăsare”, citim la un moment dat. Devenit parcă el însuși obiect, poetul acesta care desenează o lume grotescă o și devoră, hrănindu-se cu ea: „Buzele mele subțiri disprețuiesc configurația filozofică / a lumii / în vreme ce gustă cu plăcere carnea ei neagră”. Energia lui se naște din „plimbarea pe fundul unui mormânt”.

Astfel obiectul poeziei lui Nicolae Coande glisează dinspre prezența concretă a contemporanilor spre problematica ființei. Și în acest caz, după ce părea că vrea să răsfângă cadavrul lumii concrete, poezia este ea însăși acel teritoriu fragil, reductibil la aparență, la „rama” care poate să înșele: „Era 'sora artistului' / sau așa am crezut uneori arta / intră-n muzeu pe două picioare bine-nrămate / din spate iluzia că secolul e măreț / își aprinse de la soare-o țigară / lumina venea felii spre buzele zilei / când undui prin dreptul nostru / deriva sentimentelor ne apăru clară / am râs cu cornel de bâzâitul din jur – pariu / înăuntru printre gurmeți și gură-cască / portretul ei / nu-mi mai spune nimic. Nimic / decât rama. / în secolul meu / fumez liniștit această iluzie” (*Sora artistului*). O poezie dificilă, incomodă, o secțiune în real care pune, însă, în discuție chiar condiția poetului și identitatea poeziei.

Iată-mă recitind cuvinte vechi despre *Fundătura Homer*, publicate cândva într-un număr (38, din 19 sept. 2002) al revistei „Contemporanul”. Nimic din ce-am scris atunci nu mi se pare, ca interpretare, exagerat sau inadecvat. *Fundătura Homer*, o carte a lumii devenite trup, a căderii în materie, a unor metamorfoze de tip demonic. Azi, citind cu oarecare întârziere *Folfa* (Editura Vinea, 2003) – despre care nu știu să fi citit, totuși, analize minuțioase, pe deplin meritate – aș reproduce totul. Nu narcisismul ar fi de vină, ci complementaritatea celor două volume. Între *Fundătura Homer* și *Folfa* circulă același sânge al disperării atroce care hrănește negre viziuni. Aproape funambulești, ele nu sunt consecința unei simple polemici cu idilicul comod, din poezie și mai ales din viață, ci expresia descinderii în infernul biologic și geologic, expresia unei identificări cu materia elementară. De fapt, consecința unei etici care se răsfângă deopotrivă asupra judecării celorlalți și asupra radicalizării propriului sine. Incomod și, la o adică, greu de suportat, Nicolae Coande trăiește fără rest într-un coșmar, epuizând sensurile din disperarea

de a le întemeia. La drept vorbind, în atitudinea lui marcată de exasperare și în expresia lui aspră și gata să explodeze, este ceva din forța concitadinului său mai vechi, I.D. Sârbu. În penultimul ciclu al cărții, pe lângă viziunea sumbră a nimicniciei („valuri de nisip [...] ne intră în gură și atunci vorbim nisip scriem nisip iubim nisip în noaptea de nisip a lumii noastre secundare”), se profilează obsesia unui spirit al locului: „un monstru”, „leșul unui motan căzut în bezna pubelei” etc. Da, este aici „Groapa Europei”.

Literatura? Nicolae Coande nu-i deloc un euforic. Pentru el, pe urmele lui Passolini, invocat într-un motto, a te exprima înseamnă a muri. Până aici, adică până la această angajare de explorare a grotescului și nonsensului, Nicolae Coande poartă un război cu literatura devenită un simplu ornament al ființei. De aici, furiile lui sociale, dezgustul și diferența care întemeiază: „unii pretind c-ar sta și ei în margine – / de aici din fundătură îmi spun că arta ar fi ridicolă / dacă acești domni ar cunoaște-o”. De aici, denunțarea falsului („n-am de gând să suport viclenia poemului”) și întoarcerea la natură. Cel care spune, cu insolență aproape, „Ca orice animal înalt îmi place să mor departe de literatură”, recurge la elementar ca la un mijloc de recuperare a adevărului ființei. Doar că întoarcerea în elementar și în materie rămâne drept gest care, prin reflex abia, sfârșește în literatură. Altfel, e o asumare a negării de sine – consecință a negării unei întregi istorii și a unui întreg model cultural ce riscă să se înstrăineze tot mai mult. Disperarea cu care e căutată natura e, oricum, consecința unei opțiuni demonice. În chiar primul poem al volumului – la drept vorbind, nu-s în volum decât șapte poeme ample (sau poate patru?) –, poezia e o alegere a abisului. O nostalgie a morții ori a cerului-sicriu. În fapt, ea se numește *Prăpastia cu ochi albaștri*. Însă prioritar e eșecul care-l împinge la această „nostalgie”. De aici, energia vaticinară ce-i privește pe ceilalți și anihilarea propriului sine, el însuși expresie a răului ontologic. O anihilare transformată în fascinație. Iată: „Farmecul abia presimțit al gândului că voi distruge și voi fi distrus / îmi dă în miezul anului fiori ironici de proză și continuitate”, sau: „astăzi adio am de ales între ironia unei vieți de mic culegător / și sacrificiul de care mă tot cred capabil”. Ei, bine, ca și *Fundătura Homer*, volumul decum este consecința acestei alegeri. Dacă poezia nu salvează, ea poate măcar distruge pentru a restitui un sens. Sunt poeme, acestea, ale mutării lumii în infern și ale unei devorări a propriului sine.

Ce e, totuși, cu *ironia* lui Nicolae Coande?! Invocată în versurile anterioare, ea e prezentă și în poemul care dă titlul volumului: „amintiți-vă cum a izgonit Rabi demonii din porci / și cum i-a aruncat în mare / acesta e sensul și aș muri pentru sens / numai un poet slab ar oferi înțelegere... / da

știu că m-am înfierbântat! Altminteri sunt perfect melancolic / stau în ironie ca șarpele în oul facerii / și ironia invită la vorbă: cu timpul / voi da replici morților...”. Nu e deloc ironia subversivă, evazionistă sau lașă a altora. Dacă melancolia lui Coande este aceea a căutării, ironia înseamnă acceptarea locuirii într-un tărâm degradat ca într-un spațiu din care nașterea mai este posibilă. O naștere în moarte. Așadar, ironia e cunoaștere și ființă. E, oricum, o *distanță* care nu împiedică explorarea în și cu atrocitate a carcerii pe care o edifică viața și scrisul: „bâjbâi în interiorul unui animal sedus de poezie mi-e greu / să înaintez înainte nu e deocamdată nimic din urmă / groaza îmi aspiră unghiile / mă rog și cobor tot mai mult ca într-o meserie / de care mi-este scârbă”. Privit prin lentilă, inefabilul își dezvăluie o materialitate grotescă. Și, totuși, dacă aici se-ascunde o mistică metamorfoză? Citez, oricum, cuvintele adresate lui Lazăr, pentru adevărul lor poetic: „prietene / deși pari viu nu ești / poate că nici mort nu ești însă pâlpâi ca o lumânare în moarte”. Să fie Lazăr chiar prototipul poetului? Oricum, *Masa*, căruia îi aparțin aceste versuri, e un poem al violenței biologice: „Azi noapte umblam pe afară sau poate mi s-a părut / de câteva ori prietenii m-au strigat să mâncăm porcul / mi-era greață așa că am adus pe alții să-nfulece / și tot nu sfârșeau / carne împuțită nu se mai termină n-avem mormânt s-o îngropăm / îi facem loc în burțile noastre [...]”. Mă opresc aici. Viziunea aceasta sumbră ține de un anume canibalism primitiv: o lumea care se devoră pe sine, fără bănuiala vreunei transcendente: „omul a mâncat lumea”. Gege este imaginea simbolică a acestui canibalism. *Gege* – „poemul-grenadă”, un „aparat care e întotdeauna la mine petrecut după gât” și care înregistrează mecanic forme. *Gege*, poem-grenadă, devorator și devorat.

Finalmente, poezia lui Nicolae Coande e chiar aceea a devorării lumii prin scris. Poate că va fi fiind vorba aici și de deconstructivism. Dar poate că succesorul lui Homer asociază scrisul materiei și morții: „orb ca bătrânul homer n-am fost deși orbit de viziunea poemului / n-am mai răbdat să-l trec în pagina răbdătoare / am deviat scrierea în sânge sub scoarța copacului / hoit putrezit ascuns în groapa secretă unde o să mă ascund și eu”. E aici o poetică și deopotrivă o cosmogonie neagră: „La început a fost cuvântul. La sfârșit avem hăul. / Hăul Gege. Suntem înghițiți și nu știm. Anume scriu asta. / Fierbinte și strălucitor ies cu poemul în gură / direct din oțelăriile poeticești. / Ultimele cuvinte pe care le voi spune sunt de fier”. Ce s-ar mai putea spune? Sunt versuri memorabile.

Ca și *Fundătura Homer*, *Folfa* exprimă criza unui mod de a fi. Cu un masochism damnat, poetul își asumă riscul de a deveni el însuși lume, lucru,

materie, de a se explora cu violență și de a se înscrie în haosul ontic. Astfel, nu-mi rămâne decât să repet: Nicolae Coande, un poet excepțional, în fața căruia criticul nu se poate decât refugia, tautologic. Să te refugiezi, însă, în infern?! Iată marea și adevărata problemă pe care poezia lui Nicolae Coande, de nu cumva poezia modernă, în general, o ridică. Căci dacă, ipotetic măcar, criticul o va fi putând face, cu rezervele lui – nu-i așa? – de insensibilitate, cu cinismul și poate bisturiul său de fier, ce ne facem, prietene, cu cititorii, care mai vor încă, o știți prea bine, idile?!

Care să fi fost motivele selecției mult prea drastice din ultima antologie a lui Nicolae Coande?! Faptul ar fi trecut poate neobservat – sau, în fine, n-ar fi căpătat o semnificație plină – dacă autorul n-ar fi lăsat pur și simplu pe dinafară două volume – „și nu cele mai ne semnificative”, cum constată, în postfața volumului, Al. Cistelean. Nu știu cum e în rest, dar aici criticul e iubitor de eufemisme. *Fincler* (1997) și *Folfa* (2003) sunt chiar volume importante, dacă nu în schimbările de traiect, măcar în definirea acestui poet care își asumă fără vreo ezitare un anumit tip de radicalitate. Sigiliul său se află aici la temperatura cea mai înaltă. Timbrul liric frust, o fervoare neconcesivă împinsă înspre imprecăție, limbajul gata să rănească și să distrugă sunt construite aici cu mai multă energie decât în altă parte. Deloc întâmplător, faptul că Al. Cistelean nu poate ocoli în „excursia” critică pe care o propune cele două volume. O excursie incomodă, mărturisește, căci Coande se luptă în fiecare poem cu „poezia de plăcere”. Să rămânem, însă, o clipă, pe teritoriul metodei. Căci excursia e, de fapt, un excurs. Și dacă excursia va fi fiind incomodă – nu aș retrace nimic din cuvintele spuse cândva de mine însumi pe această temă –, excursul e fermecător. Al. Cistelean invocă aproape tot ce s-a scris despre poezia lui Nicolae Coande, într-o construcție care se articulează în jurul ideii că „ura lui Coande e expresia exasperată a iubirii lui”. De aici și până la a susține că „Nicolae Coande e cel mai sever mistic (al poeziei, dar nu numai) dintre poeții de azi” nu e decât un pas. Pe care criticul îl și face: „Mâniile, imprecățiile, afurisenile lui de aici se trag: din ultrajul idealurilor prea febrile și prea radicale. El e chiar misticul negativității”. În fapt, susține Al. Cistelean, neacceptând nicio concesie poeziei, nu-i rămâne lui Nicolae Coande decât fie s-o ucidă și pe ea, fie s-o plaseze într-un spațiu al imposibilității. Poezia lui Coande se naște, în fapt, din dezgustul în fața neputinței poeziei de a-și păstra condiția originară și deopotrivă din revolta în fața propriei neputințe de a o salva. Revolta, disprețul de sine, negarea poeziei, lipsa de clemență față de ceilalți, locuitori – ca să-l para-

frază – în timpul Post-scârbei, toate acestea își află rădăcinile în *Icoană și privaz*. Precum acolo, poetul ar putea să exclame, exasperat: „Blăstămurile însăși poet te-arată iarăși”.

Mi se părea cândva o certitudine că intri în poezia lui Nicolae Coandă ca într-o narcoză, îmbolnăvind-te de furia care răscolește organicul, materia, instinctele. Incomodă, poezia lui zgâlțâie – nu știu dacă și purifică – obligându-te să devii tu însuși infernul pentru care el se antrenează. Cu un masochism damnat, Nicolae Coandă își asumă riscul de a deveni el însuși lume, lucru, materie. Azi aș adăuga doar că infernul pe care ni-l propune se aseamănă cu acela al lui Cristian Simionescu, care se luptă, la rândul-i, cu istoria, cu poezia în istorie și în lume, cu căderea din mit. Eu îl apropiam mai degrabă concitadinului I.D.Sârbu, drastic cu ceilalți, neconcesiv cu sine însuși. Mi se părea că în poemele lui Nicolae Coandă curge sângele unei disperări atroce care hrănește negre viziuni. Aproape funambulești, ele nu sunt consecința unei simple polemici cu idilicul comod, din poezie și mai ales din viață, ci expresia descinderii în infernul biologic și geologic, expresia unei identificări cu materia elementară. De fapt, consecința unei etici care se răsfrânge deopotrivă asupra judecării celorlalți și asupra radicalizării propriului sine. Incomod și, la o adică, greu de suportat, Nicolae Coandă trăiește fără rest într-un coșmar, epuizând sensurile din disperarea de a nu le putea întemeia, într-o atitudine marcată de disperare și într-o expresie gata să explodeze.

Firește, n-ar fi greu acum să reiei demonstrația, constatând felul cum nuanțele schimbă, totuși, întregul. În fond, întrebarea implicită care se află în miezul poeziei lui Nicolae Coandă este ce șanse mai are poezia să-și recâștige condiția originară, de scris pe nisip? Niciuna, este răspunsul, și de aici dezgustul, răzvrătirea, autoflagelarea, abandonul sau scârba. Și, luptându-se cu toți – cu „harnicii” care „mulg arta”, cu „simulanții de profesie”, cu sterilitatea, cu tehnica, cu „oamenii de meserie”, cu impostorii inteligenți și rafinați ori cu cei care slujesc poezia oficială –, constată că s-a îndepărtat el însuși de miezul ființei: „n-am niciun scop în viață nu mai iubesc nimic”. Se imaginează cu o sută de ani înainte, în vremea romanticilor, așează inima și creierul în opoziție, natura și cultura, dar întrebările pe care și le pune el acum și le puneau romanticii înșiși. Așa încât, exilat în alt timp, poetul descoperă treptat că timpul originar n-a fost decât în timpuri biblice. Dar trăiește cu nostalgia acelor vremuri, eroice, când adevărul era suficient („nu ajunge să spui adevărul în timpuri mărunte”), când binele mai putea fi făcut („trebuie să faci binele”). În vremuri căzute, cu nostalgia eroismului, când poezia era adevăr și bine, epigonul – un postmodern împotriva voinței lui și

care blamează postmodernismul – nu poate decât să-și clameze eșecul. Citim într-un loc: „Ei nu glumeau / cu viața ca noi. / Mi-e teamă că n-o să înțelegem niciodată de ce am trăit. / Noi avem ceva din exilații din păduri unde-și râde dracul / în barbă / avem un continent scufundat în creierul nostru bolnav”. Iar ceva mai târziu: „Ne este rușine cu ăia care erau rudimentari – cu ce a scris, bă, / Cristos?”. Ce-i drept, își clamează eșecul în versuri memorabile: „Toată iarna am purtat după mine Poemul cum porți / în spinare cadavrul unui prieten”. Poemul e mort, dar continui cu disperare să-l slujești, să-l tragi după tine ca singură soluția de a mai trăi în proximitatea adevărului și binelui. De fapt, trăind în exil și neputând să dea vieții un țel. Exilat în ironie, în sarcasm, în nemulțumire, în eșec, în „era Post-scârbei”. Așa încât, poetului nu-i rămâne ca soluție decât să-și hrănească existența prin scris („Respir: scriu aceste rânduri pe zidul întunecat / unde mai târziu îmi voi lăsa iscălitura și parafa”), dar un scris care nu se mai dorește literatură – literatura, dimpotrivă, a devenit un adversar („ceea ce spun nu este literatură”; „dar e o certitudine că nu-mi plac metaforele”) –, un scris care, chiar și așa, nu poate fi decât emblema morții: „un mort umblă prin vorbele mele încruntat ca pământul”. Un impas total, într-un vers memorabil, a cărei concluzie e răspicată: „Nimic nu întrece dezastrul de a fi poet”. În *Fincler*, cam acesta este (sau „este”?) solul în care își află poezia lui Nicolae Coande rădăcinile.

Același impas în *Folfa*. Căci exilul este în propriul corp, iar prezentul e rupt de orice speranță. Prin urmare, dezgustul în fața neputinței de a schimba condiția poeziei, de a o recupera este la fel de pregnant. Iată: „A bătut vântul pe lumea cealaltă – nici dacă aș fi dumnezeul orb / n-aș putea vedea atât de puțin în plină zi / nu e lumină nici cât să-mi acopăr fața / băjbâi în interiorul unui animal sedus de poezie mi-e greu / să înaintez – înainte nu e deocamdată nimic din urmă / groaza îmi aspiră unghiile mă rog și cobor / tot mai mult ca într-o meserie / de care mi-este scârbă”. În fond, sunt versuri care poartă în ele o substanță pe care se poate construi o întreagă exegeză. Locuind o mască fascinată și sedusă de poezie, străinul din *sine* agonizează din neputința de a-și identifica sensul. De fapt, de a se identifica. Dacă antologia de-acum se numește *Persona*, probabil că lucrul acesta are legătură exact cu această înstrăinare. Firește că trimiterea la teatrul grec e evidentă. Atât de evidentă încât ușor poate și să înșele. Prea la vedere, e mai degrabă o capcană. De altfel, am fost tentat să cred că, folosind motto-ul din Joyce, Nicolae Coande ne dirijează spre una dintre problemele poeziei moderne. Sau ale poeziei, în general. Spune Joyce: „Chiar nu poți pătrunde simplitatea care stă în spatele tuturor deghizărilor mele? Cu toții purtăm

niște măști”. În același spațiu al pulverizării sau, dimpotrivă, al intensificării eului se situează și Rimbaud ori Mallarmé, și Trakl ori – atât de luminos în sfâșiere – Pessoa. Ca să nu mai vorbim de Proust sau, iată, Joyce. Cu toții purtăm niște măști, așadar. Este, firește, masca textului care se țese cu fiecare cuvânt. Pe această linie, aș fi crezut că Fincler sau acel eu din alte poeme (completându-se cu fiecare text) este un alter-ego. Fincler sunt eu, ar fi putut să spună Nicolae Coande, dar, la fel de bine, Fincler sunt eu și în același timp un altul. În tot cazul, aș fi vorbit despre felul în care, tot lucrând la un dublu străin, la un eu străin (cu chipul altuia), până la urmă, acest altul, construit, îl devoră pe cel care creează, îl locuiește. Aș putea să-mi imaginez cum ar fi decurs mai departe analiza mea – cum aș fi încercat astfel să răspund cumva la întrebarea formulată la începutul acestor rânduri; doar că, în acest caz, ceva cu totul străin poeziei lui Nicolae Coande ar fi fost adus în discuție. În fond, aș fi pornit de la ideea unei dedublări. Chit că ar fi fost vorba finalmente de o identificare până la sânge, premisa ar fi constituit-o proiectarea într-un altul. Un altul care să trăiască scârba, disperare, disprețul? Ceva ar fi dat senzația unei deliberări care, simplu spus, se află în totală contradicție cu spiritul poeziei lui Nicolae Coande. Ceva l-ar fi plasat pe Nicolae Coande însuși printre cei care se supun creierului și practică *techné*-ul, artificul. În fapt, tocmai din cauza acestei fatale situări într-un timp căzut, revolta împotriva-și a lui Nicolae Coande.

Oricum, chit că ipoteza nu e cu totul imposibil de susținut, cu toate întrebările gata să șubrezească edificiul, cred că masca de care vorbește titlul acestui volum cuprinde mai degrabă ideea locuirii într-un trup străin. Un exil într-un corp străin, unul generat tocmai de fascinația față de poezie. Ce este, în acest caz, poetul?! Victima unei iluzii, a unei speranțe. O victimă în agonie. Să recitim: „bâjbâi în interiorul unui animal sedus de poezie mi-e greu / să înaintez – înainte nu e deocamdată nimic din urmă / groaza îmi aspiră unghiile mă rog și cobor / tot mai mult ca într-o meserie / de care mi-este scârbă”. Iar victima aceasta nu mai are decât șansa demonului: „maestrul meu scrie *cu foc negru pe foc alb*”. În tot cazul, „n-am de gând să suport vicleania poemului”, declară poetul. Și dacă la un moment dat citim versurile „Dacă eu nu scriu oamenii nu vor avea pâine. Să / scriu de mâină să nu uit”, avem de-a face aici mai degrabă cu o voce care se plasează, cu disperare, în timpul original, când lucrurile aveau sens. E aici gestul arhetipal al sensului, al scrisului cu degetul în nisip.

Însă doar imitarea ipostazei visate și utopice. În fond, poemul din care tocmai am citat se încheie cu versul „Ca orice animal înalt mi-ar plăcea să mor

departe de literatură”. O ipostază, de asemenea, a imposibilității poemului de a fi salvat. Eșec!? „Exegeză a ratării”!? Dar eșecul de care vorbește poetul se referă tocmai la această neputință de a se manifesta în afara distrugerii: „nu să distrug vreau dar nu am încotro”. Ori la neputința poeziei, a verbului de a învinge moartea. Așa citesc versurile următoare: „Nimeni nu răspunde / și cu persistența unui suflet captiv într-o măcelărie poate că las / să treacă prea ușor prin carne resturi de viață moartă / și carnea mea e leneșă în amănunt cu moliciunea sclavilor / culcați pe fundul unei mări de mult moarte. Nu sunt atent / pentru că nu îmi aduc aminte și nu-nțeleg de ce m-aș agăța / cu unghii false de trecut / aici n-a supraviețuit până azi nimeni / sau cum ar spune supraviețuitorul unui gând snob – și pe aici / a trecut moartea”. Așadar, masca? Nu, nu e semnul acelei relații complicate cu eul din poezia modernă, ci mai degrabă semnul unei morți care înseamnă viață: „S-ar zice că lucrez pentru straniețate și distrugere / și atât de puțin pentru dragoste / nu mai iubesc de mult o femeie pentru că sunt mort / chiar în timp ce trăiesc și pretind că sunt / incredibil singur în viață / [...] / Mort – și de aceea liber”.

Ciudat cum, în ineditele care se adaugă acum poemelor din *Fincler* și *Folfa*, temperatura nu mai este aproape deloc încinsă, strigătul în pustiu și-a pierdut din intensitate. Obosit parcă să se răzvrătească, ori poate învins, poetul consemnează fapte, situate la limita dintre cotidian și simbolic, care capătă semnificația unor recuperări. Revolta, demonismul, sfâșierea de sine, dezgustul sunt numai niște amintiri, topite în oboseala de-acum, cenușa unei ardențe fără milă. Miza este recuperarea „nepăsării vieții”, a unei simplități organice și naturale. Semnele trasate de Christos cu degetul pe nisip pot fi văzute, oricum le repetă fără să știe un copil, așa încât sensul nu mai este străin, Verbul nu mai este inaccesibil: „Ceva m-a făcut să plec privirea sau poate că am stat tot timpul / cu privirea în jos în căutarea a ceva de citit / și în țărână. Strălucirea e jos, știți asta. / în sărăcia figurativă anume exorbitanță a unui destin naiv / am văzut. / Plutea în undele țărânii de unde am venit cu toții și unde – / ni s-a promis – / ne vom întoarce”. Doar că poemul acesta, numit chiar *Persona*, sfârșește cu o ruptură. În fața iluziei unei salvări, poetul abandonează: „Am mai privit o dată făptura de praful de sub tălpi. / Copilul, departe, pe tobogan. / Nu se poate povesti / ce vezi în țărână dar țărâna spune mereu o poveste. // Eu să spun povești nu știu”. Suntem însă departe de exilul de odinioară. Dezgustul devine amărăciune, șarjele distructive lasă loc autoironiei, abia se mai păstrează umbra spasmelor. Exasperarea nu mai produce cutremure, ci nostalgie, melancolie. Nu degeaba s-a vorbit de mistică poeziei lui Nicolae Coande. Un poem de-acum are subtitlul

Metanoia. Poate că în permanență un fond melancolic hrănea dezgustul și demonismul. Acum, însă, poetul caută o schimbare; nu știu dacă la mijloc este o pocăință, o reconciliere cu sine, cu ceilalți și cu poezia. Dar versul este evocativ și nu imperativ. Desenul epic ia locul imprecăției. E o schimbare de proiect existențial. Un poem care se numește *Grădina* – fapt aproape cu neputință înainte – este o pledoarie a în favoarea elementarității: „Ați văzut vreodată un om năpădit de gânduri și furnici / îmbrăcat în mantia lepădată de un înger prost? / Mila și singurătatea le caut în fiecare vară prin grădina maicii mele / roua pe care calc cu mișcarea înceată a poalei lui Domnului / când se plimba prin răcoarea grădinii și nu l-a văzut / pe Adam dinainte. Să vă spun / că Adam era Principiu și nu om din carne și oase? / Nu are rost eu sunt prieten cu mâinile mele / cu ele trebăluiesc prin galeriile cârțiței până spre seară / om încăpățânat și singur”. Dacă finalmente poetul se definește drept „un oracol prost”, lucrul acesta nu face decât să deconspire aceleași vechi neîncredere că limbajul poate fi lume. Numai că acum poetul dă o șansă elementarității, restaurată dacă nu în poezie, măcar în viață. Așa încât, dacă poezia pare să nu se poată salva, viața conține un nivel de complicitate cu fapta în sine. Pare să fie aceasta o soluție. Să vedem dacă și pentru poezia lui Nicolae Coande. Obişnuîți cu trăirea la altitudini înalte, se poate ca această coborâre în terestru să descumpănească. În spate se află însă un traseu, niște metamorfoze care dau seamă chiar despre poezie.

În fine, de ce va fi fost Nicolae Coande atât de drastic în *Vorba Iago*?! De ce va fi şters orice urmă din *Fincler* şi *Folfa*? Maxima înstrăinare să fi fost o ştergere de sine? Mi-e imposibil să găsesc acum o explicație care să aibă în spate o logică anume. Dacă, interpretând titlul de-acum, *Persona* – şi prin el poezia –, aş fi rămas la sensul dedublării din poezia modernă, o ipoteză posibilă, așa cum lăsam să se înțeleagă în rândurile anterioare, poate că aş fi putut găsi aici deznodământul unei înstrăinări.

Să acceptăm, totuși, că uneori faptele se petrec pur și simplu.

MARIANA CODRUȚ. ÎN CĂUTAREA ULTIMEI PATRII

Privită de la oarecare distanță, Mariana Codruț pare mai discretă și mai puțin angajată în edificarea arhitecturii poetice a momentului decât câteva din vocile feminine pregnante de azi, cu care are în comun nu numai patosul exprimării, ci și insurgența trăirii. La drept vorbind, nu e greu să observi că, de la Angela Marinescu la Mariana Marin și de la Magda Cârneci la Marta Petreu, lirica feminină simte cu multă acuitate prezentul istoric, articulându-și discursul într-o insurgență radicală care poartă cu sine și riscul exceselor.

Discreția insurgentă nu este însă doar o marcă a ținutei intelectuale a Mariane Codruț, ci și a sensibilității ei, care se edifică nu numai din revoltă, dezgust și dezamăgire, ci și din singurătate și conștiință a demnității umane, din fragilitate și încredere în frumos. Ar putea să pară cumva desuetă această ultimă afirmație (deși o dovadă indiscutabilă e poemul intitulat *porumbelul sălbatic*), dar *Blanc* (Editura Vinea, 2000) se construiește atât din imaginea sarcasmului (prima parte a volumului este exclusiv politică și deconspirativă), cât și din amenințarea morții, a ipostazelor sub care ea își anunță prezența, în fața căroră ființa nu abandonează. Fețele acestea, aparent atât de diferite, articulează, de fapt, o etică, înălțată pe temeiul principiului metamorfozei. A simți agresiunea stupidității, invazia de impostură, farsa realului proiectat istoric și a trăi singurătatea, inutilitatea, eșecul individual plasează ființa pe același teren, al resorbirii eșecului nu doar în strigăt, ci și în încrâncenare și refuz al renunțării. Poemele politice ale Mariane Codruț își au un corespondent perfect în poemele solitudinii, ambele generate de un sentiment acut al frustrării și neputinței și proiectate într-o angoasă din care țâșnește vigoarea sinelui.

Pe de altă parte, în seria acelor poeme ale sinelui intră câteva texte în care *lumea interioară* ascunde perspectiva unui sever *cronicar*, care nu iartă. *Cronicarul n-are voie să moară* este titlul elocvent al unui poem. Firește, prefer poemelor politice evidente din primul grupaj (*Prostul satului și visul Îngerului Ideologic*) secvența ulterioară (*Areal*), care lasă loc unei permanente ezitări din care fragilitatea își hrănește substanța („îți numeri bătaile inimii o dată cu pașii: / ei bine

– e și asta comunicare... // zile de risipă când râvnești sufletul mov / și somnolent al petuniilor din fața primăriei”); gestul direct și verbul la vedere sunt substituie de unde unei neliniști care pulsează în indicibil și din care adeseori țâșnește, neașteptată și cu vigoare, o atitudine radicală. Iată chiar poemul numit *blanc*, unul dintre acelea care exprimă cu mare lapidaritate eșecul, într-un fel care nu lasă nicio îndoială asupra faptului că ființa nu e, totuși, învinsă: „stau pe malul unei țări și nu mai termin s-o nasc / (: pomi roșii umbre de crom străzi cuibărite / în gol). Ciorchini deschiși în miezul nopții / îmi luminează fața. / de groaza ei am învățat să vorbesc, râd ca să-mi / acopăr vocea, plâng să nu-mi aud râsul: / din pământul și cerul meu numai pe mine / nu mă pot naște”. Este la mijloc mai mult decât un ritm anume care lasă să se întrevadă energia clocotitoare și dârzenia care justifică discursul.

Finalmente, poemele acestea despre moarte cu care se încheie cartea își subordonează totul, iar ele nu sunt prea îndepărtate de insurgența politică pulsând, într-un fel agonic, de viață, deși farmecul le este dat de o anume fragilitate, bănuită doar, a demnității aristocrate. Două poeme sunt cu adevărat memorabile. Primul dintre ele, cu trimitere clară la Paul Celan, se numește *nu*: „nu mă țin de mână, noapte, / nu te teme, a ta sunt. / dar nu-ți voi da lapte să bei / din sânul roz de pământ. // și nu-mi susura că suntem / întregului parte și parte. / eu asupra ta pot / numai viață. nu moarte”. Cel de-al doilea poem, *scrisoare către*, circumscrie ideea abandonului, care nu exclude o formă orgolioasă de a rezista prin faptul în sine al cunoașterii: „iubită moarte, cu pași de panteră de-ai merge, / și tot știu că ești pe urmele mele. panteră roz / de soarele sângelui dogorind din stomac / – mă umflă râsul la gândul cum o să te / sinucizi tu hăpându-mă. // tu nu ai minte, ești chiar Mîntea – neputincioasă / în fața iraționalității femeii din mine pe care / o voi asmuți să te înfrunte (: și nu numai / imaginându-și că e iubită, o să-ți taie ghearele!). // [...] // uniune decăzută, / ordură înfloritoare, / nisip umblător, / resemnează-te, ai răbdare. viața mereu ți-a / demonstrat că dreptatea e întotdeauna de partea / ta că răbdarea te duce întotdeauna la țință // acum eu sunt țința și râd: cu tine de gât / am s-o rup cu tradiția, am s-o fac în fine / să capoteze. să ne privească ea, sângeroasa, / cum trecem pe râu ca un vapor cu toate luminile / aprinse. cu muzica decibelând nopțile”.

Oricum, un lirism al fragilității subzistă în orice formă de sarcasm ori de revoltă și o mitologie a sinelui care se întemeiază chiar prin cunoașterea propriei fragilități ia locul *terMitologiei*. Așa încât, discreția – aici, un alt nume al fragilității –, care face și nota distinctivă a poeziei Mariane Codruț, este și miezul tare al acestei poezii, punctul ei de pornire din care se nasc,

printr-o metamorfoză de substanță, refuzul obedienței, accentul sarcastic, curajul insurgenței sau conștiința eșecului.

Despre o „existență acută” e vorba în ultima carte a Mariane Codruț (*Ultima patrie*, Paralela 45, 2007). Față în față cu realitatea, cu poezia, cu Dumnezeu sau cu moartea, vocea ei se construiește ca o identitate aflată în criză, căreia nu-i rămâne decât disperarea, revolta și, eventual, ura de sine. Căci, îndreptată împotriva tuturor (ticăitul inimii este „o bombă cu ceas plasată / în chiar sacul de piele ce sunt”), a poeziei chiar (aceasta e *ultima patrie*, la care trimite numele volumului), discursul – tăios, auster, fără artificii – se hrănește din conștiința diferenței și a neputinței.

Ideologizată ca o armă care, nemaiputând distruge nimic în afară, se distruge pe sine, această poezie nu rămâne la cheremul impulsurilor; vitalismul pare el însuși expresia unei lucidități alienante. Nu întâmplător, în întregul său, volumul se construiește arhitectonic, urmărind articularea unei traiectorii a disperării, care atinge parcă punctul culminant în ultimele poeme. Doar că, atunci când spaima, disperarea, neputința se obiectivează aproape, devenind lume, iar subiectul se proiectează într-un discurs ludic-alienat, voce stranie repetând jocurile copiilor, ultimul poem al volumului restaurează, ca să zic așa, forța, poate naturală, a feminității. A lumii ca feminitate. Iată: „ca ogarii amușină zarea / sânii fetelor lăutarului / dezgoliți în tufișuri. // dintr-un salcâm o frunză de aur / lent se desprinde, punând / în grădina cât palma / temelia morții lui viitoare. // iar eu beau la fereastră laptele / dulce-nspumat de vară târzie / și lumea îmi pare / o femeie înarmată până în dinți / cu armele frumuseții sale”. Nu întâmplător poemul se numește *și totuși*.

Să fie aceasta consecința asumării unui mod natural de a fi? A convingerii că, într-un fel sau altul, lumea se salvează pe sine? A unui vitalism care trece dincolo de conștiința traumatizată?! De nu cumva e o revanșă a feminității și frumuseții... Oricum, un veritabil program în această denunțare a cotidianului agresiv, imoral, corupt. De aici, chiar delimitarea de poetica celor consacrați, a „clasicilor” postmoderni, pe care Mariana Codruț îi șfichiuește: „nimic despre patria care te prigonește / despre terorismul fundamentalist / dărâmându-ți buncărul când se sinucide, / despre onanista înfrigurată... // oricum, pe masa neagră nu mai dă bine / lângă buncărul de mărar, lângă paharul cu apă, / lângă teoria relativității, spun clasicii / în viață, postmodernii cu mustăți și codiță”.

Oricum, până aici, până la această surprinzătoare schimbare din final, justificată poate, în logica volumului, doar de încrederea în feminitate și

frumusețe, totul e în derivă. De la realitatea imediată până la realitatea poeziei. Cu o identitate cu atât mai puternică, în discurs, cu cât își simte și își strigă înstrăinarea, Mariana Codruț trece de la cinism la dezabuzare sau la grotesc, denunțând până și absența de consistență a divinității ori a poeziei.

Tablourile de început ale volumului, cu secvențe și replici din „cartier”, devin ipostaze ale unei conștiințe care denunță căderea vieții cotidiene, solemnitatea discursurilor oficiale, clișeele de sensibilitate. În acest spațiu căzut (citim secvențial: „În cartier, ziua vine cu coada între picioare, / strecurându-se printre salcâmi, printre carcasele mașinilor abandonate, printre sârmele de rufe / întinse între copaci. / [...] / «aleo, aleo!» făcu insul ca porcul la tăiat / într-o zi când șomerul de la unu, cu nevasta / plecată în Spania și o fiică puberă pe post / de nevastă, l-a ncolțit cu sabia ninja”), o conștiință acuză, părând să-și fie – orgoliu al diferenței – propriul teritoriu de întemeiere: „lume, lumee, soro lumeeeee, Biblia însăși / sunt eu pentru mine: buchisesc la ea zi și noapte”.

Oricum, e un spațiu al coabitării în rău, în care izolarea nu mai protejează: „cu genunchii la gură stăm în găoacele din ghetoul galben: / fetele lăutarului cu țâța obrăznicuță și Iocasta cea transparentă / cu un soare mic și lichid licărindu-i printre picioare, / ori Guță, paznicul flaușat, cu fesul pe o ureche. // ca niște ouă de matcă în stup stăm noi: eu cu iluzia / drept animal de casă, puștiul cu manea la maxim de-ndată / ce soarele prinde puteri [...]” (*sonatină*), iar revolta ia forma refugiului, a dezgustului: „las cartea și-mi pun mâinile sub cap: / n-am să mă duc după-amiază în piața primăriei la fasolea / cu ciolan festiv. O să privesc în alb-negru corzile salcâmlor / oprind din cădere burta umflată de sus / și o să-mi număr degetele de la picioare” (*de ziua națională*).

Dar, în această lume căzută, hipertrofiată, subiectul își pierde identitatea, se diluează. De reținut poemul *numai mâinile*: „când noaptea își scoate / soarele net și verzui din pământ / toate-și pierde carnea, numai sângele / fâșâind în urechi, numai mâinile / îngropate în față sunt reale. // dac-au fost cândva – / poate acum două ore – zăruit de zaruri / și râs și lătrături de câini pe sub geam, / sigur mi s-a părut. Sigur erau / doar imagini păstrate de creier / dintr-o lume topită și scursă-n pământ. // nimeni, nimic nu mai este după salcâmi, / doar întuneric în butelii uriașe lichefiate. // și dacă Dumnezeu ar exista, / în liniștea fără fisură / i-aș auzi chiar șoapta. / iar dacă totuși există, / dar nu mă strigă pe nume, / fapta asta a cui e?”.

Și, dacă scrie, Mariana Codruț o face tocmai din cauza acestei crize a identității. E la mijloc o angajare socială a ființei, care se salvează prin con-

semnarea căderii cotidiene (*doar povestite*, / toate mi se supun / și de teroarea lor mă curăț”) și numele volumului pare să trimită chiar la această soluție. „Sunt un Robinson, / de insula cuvintelor salvat, ultima patrie”. Numai că, adresată parcă și poeziei, nu numai lui Dumnezeu, rugăciunea are efectul invers: „*eu sunt slab, tu fă-mă tare*, / te rog și pe tine, / dar tu îmi apeși capul cu labele / la pământ, mursecându-mi fața / parcă devenită peste noapte monstruoasă” (*dar tu, singurătate*). În locul salvării, depersonalizarea. În fapt, pe „insula cuvintelor”, poetul pare să-și piardă consistența: „or câtă irealitate / atâta dramă, tenace vestită / de o limba de clopot din coșul pieptului” – și scrisul este terenul nu doar al confruntării cu ceilalți, cu Dumnezeu, cu moartea, ci mai ales cu sine: „*scriu poezie împotriva lumii din mine / cu nașterea mereu amânată: / orașul din ea are culori orbitoare, / oamenii au fețele în ceață, / numai eu nu mă văd deloc. // tot timpul cu ghionoaia pe urme, / îi simt flăcările lingându-mi ceafa: / îmi tai părul, îl arunc peste umăr / și el se face o punte pentru ea; / las în spate ani buni de viață / și ei se fac un râu cald pentru ea; / îi arunc soarele uriaș sub coaste / și el se întunecă; / fiindcă / pe întuneric ea poate mai bine să atace*”.

În realitate, Mariana Codruț își instituie forța și identitatea tocmai prin explorarea acestui sentiment al pierderii. Poemele ei se construiesc, în fond, pe acest echilibru între propria criză și criza lumii. De aici și întrebarea dacă propria identitate nu este cumva tocmai consecința situării în acest spațiul uman degradat, spațiu aparținând istoriei: „*Când toate cele văzute și auzite / îmi depun ouăle lor / și când [...] sub o bură / de ploaie, sub briză, sub vântul / cu o mie de gâtleje, craniul veșnic gravid, / mereu mă întreb cine pe cine locuiește / cine pe cine hrănește*”. Să fie, astfel, poezia tocmai locul mărturisirii urii de sine, al acelei sincerități în care verbul distruge totul, fără rețineri sociale? Or, chiar și așa, ea rămâneun loc al salvării, în vreme ce divinitatea și-a pierdut puterile: „îmi vine în cap că trebuie să trag / semnalul de alarmă și apoi să sar / din trenul ăsta, să fug prin lanurile de porumb, / lăsând în urmă rumoare și furie, / draga de ea, poezia, mă sapă, mă smulge, / din adâncuri și îmi cară leșul sus, / pe platou, depunându-l în poala ierbii / plecată dulce de vânt, cum vagonetul / trupul mutilat al minerului / în brațele disperate ale nevestei. // într-un cerc mă-nvârt, clar, într-un cerc, / de miile de fețe ale morții mă înconjoară / și mă răsfrâng: un cristal prin care văzută / fața mea e un joc de puzzle împrăștiat. // și iată ce trebuie să știi tu: / când cu sexul din creștet desfoliat / ca un lotus cu o mie de petale / plutesc în carnea roșie a ochilor tăi, / numai cuvintele vin să mă apere: // că tu nimic nu poți, / dar nimic, / drăguțule!” (*confruntarea*). În orice caz, disperarea scrâș-

nită din poezia Mariane Codruț e o reacție la ceea ce aș numi metafizica democrației. Citim: „unde, tribul samburu dansează fericit că Dumnezeu / a venit pe pământ să cunune călăul cu victima” (*telenovela leoaicei Niobe*). Dincolo, însă, de o astfel de perspectivă, revolta: „pe urmă Niobe-a vânat, a mâncat și la greu a dormit / să prindă puteri pentru altă telenovelă grotescă, timp în care, / pitit între ierburi, Dumnezeu o pândește și căsca mulțumit”.

La trântă cu sine și cu Dumnezeu, Mariana Codruț acuză, de fapt, coborârea la un mod elementar de a fi. Nu întâmplător, ghionoaia – care nu mai poate fi învinsă nicicum, așa cum am văzut într-un text citat anterior – devine emblema răului: „am văzut-o. Nu era cruntă. / Își ținea picioarele larg desfăcute / să intre muzica în ea. / dansa din jumătatea de sus a trupului, / goală, pe nisip. // nu mai semăna cu ea însăși – / un zâmbet îi atârna din gură / ca unei pisici coada șoricelului prins. // pur și simplu stătea pe nisip / și dansa / cu jumătatea de sus a trupului, / iar muzica desfăcea încet / aripi de șindrilă albă în vânt” (*portretul ghionoaiei*). Consecința unei angajări care își asociază, dincolo de orice compromis, fervoarea verbului, poezia Mariane Codruț se hrănește din revoltă și disperare. Poeme politice sunt, în fond, aceste texte nepervertite de clișeele pieței literare.

DAN COMAN.
ANUL CÂRTIȚEI GALBENE

Ce se va fi întâmplat oare cu Dan Coman în cel de-al 26-lea an al vieții sale?! Întreb pentru că – și o spun sub protecția oricărei exagerări – volumul său de debut, numit *Anul cârtiței galbene* (Editura Timpul, 2003), este „jurnalul” acestui an, un fel de secțiune a lui, pe verticală, în care se desenează, teluric, angoasa, obsesia, atrocitatea, un fel de hohotire prin grota propriului corp a unei voci ce se hrănește cu frică. Poemul cu care debutează volumul, *aniversarea*, e numai un preludiu, înscris în semne de scenariu grotesc-arhetipale, al marilor angoase: „astăzi împlinesc douăzeci și șase de ani. / s-a oprit ploaia. a treia țigară a zilei. / prietenii mei speriați urlă printr-o gură de bivol în gura mea / și gura mi se umflă ca o măciucă. / de-aș vorbi acum le-aș sparge tuturor buzele”. Care e taina acestei scoateri din țâțâni a lumii? De ce acest imaginar clădit pe metamorfoza teribil-hilară a lumii, a propriului trup, care nu-și poate comunica sinele decât ucigând?! Ce ascunde, în rărunchiul ei, o asemenea viziune? Ultimul poem al cărții nu oferă nicio explicație. În plus, doar ironia, consecință a unei acomodări cu spectacolul materiei, cu delirul acesta al formelor: „noapte ni se strecoară fluturi sub unghii / și noi cu fețele lipite de aceste acvarii / îi privim cum se zbat neputincioși până ce se fac pulbere. / chipurile noastre șterse ne sperie fără măsură. / când răsare soarele deschid gura / și ca niște ventuze lipsite de pasiune vorbele mele de încurajare / mi se lipesc de dinți. [...] // sunt la casa mea. boala aerisește încăperile. / e bine așa. e atât de bine. / la 27 de ani bărbatul acesta tânăr se răsucesce ca un cuțit tânăr în mine / și direct în fața mea se face țândări”. Ironia și... *teodora*, femeia despre care e greu să spui dacă, în interiorul acestui subconștient proiectat în imagini, funcționează ca un declanșator de angoase, sau ca un împlânzitor al lor.

Oricum, neignorând câteva detalii, *anul cârtiței galbene* ar putea fi numit anul unei implozii „erotice”, *vreme cumplită a împreunării*, complementare căutării disperate a unui rost. Să-i spunem acestui rost Dumnezeu?! Dan Coman, descins într-o grotă metamorfică, scrie poezia unui infern teluric, în care nu se mai păstrează nici măcar ideea divinității, a vreunui sens. Forța

scrisului său e direct proporțională cu agonia din care își hrănește imaginarul, unul coșmaresc, al imposibilității de a comunica, al strigătului care se devoră pe sine, al unui trup locuit de monștri. „*Cauza tuturor lucrurilor*” sau „*ce se întâmplă dincolo*” sunt, firește, nivele de adâncime de la care pornește delirul acesta al agoniei din versurile lui Dan Coman. O agonie resimțită cu trupul, căci poeme ale trupului scrie Dan Coman. Propriul trup înecându-se în pământ sau fiind pământul în care cârțița își face culcuș; propriul trup devenit un tărâm terifiant, spațiu închis în care nici măcar strigătul nu mai este posibil. Citim într-un loc: „fața îmi intră cu putere în pământ / fața îmi intră cu putere în interiorul capului și înspăimântă cârțița”. Altundeva: „pe dinlăuntru capul meu e fierbinte și plin de pământ / cârțița galbenă se mișcă în cercuri / lasă în urmă mirosurile sale de femelă / cumplită vreme aceasta a împreunării / [...] / suflu cu putere înspre lumânări și din gură îmi iese urletul / câteva picături de sânge adevăresc ceea ce bănuiam încă de mult: / mărimea lui este peste puterile mele”. Nu are rost să detaliem acum topografia tărâmului coșmaresc ce se încheagă în poezia lui Dan Coman, tărâm în permanentă proliferare absurdă. Ce este de reținut cu adevărat ține de identitatea strigătului și a vederii, adesea invocate. Strigătul este unul al neputinței, spaimei, delirului: „îmi largesc cu degetele gura și îmi largesc cu degetele ochii / și bolborosesc și țip cu țipetele de pisici isterice”. Ce poate fi mai elocvent decât „glasul de carne”, imaginea cea mai teribilă a ființei reductibile la trup? Cel mai adesea nemaifiind posibil (gura rămâne încleștată sau urletul se pierde în absența spațiului care să-l facă posibil), el lasă loc unui imaginar al angoasei din care nu lipsește camera – propriul corp sau propriul trup – în care cineva hohotește alergând fără sens și nu lipsesc viziunile negre ale apocalipsei. Lilieci, meduze, șoareci, un pește sau mai ales cârțița sunt expresia acestui spațiu al neputinței atroce, aparent fără cauză: „femeia doarme și eu pot să-mi strecor mâna prin gât / tot mai sus / înspre păr / și să-mi întorc capul pe dos / și să privesc cu fundul ochilor cum se sperie / cum înnebunește cum transpiră de spaimă cârțița galbenă / cum râsul acela înfundat izbucnește isteric prin odaie”.

Nu știu dacă tradiția expresionistă cunoaște astfel de bolgii – și nu știu cum poate scăpa Dan Coman din aproximarea lor imaginară. Indiscutabil, forța sau, mai bine zis, credibilitatea acestei poezii e susținută de coerența câtorva obsesii și a unui imaginar al angoaselor, pe care l-am aproximat întrucâtva. În același timp, construite cumva chirurgical, cu precizie și răceală, imaginile acestea lasă ceva nespus și străin discursului liric. E o anume răceală, care nu ține în niciun caz de retorică și artificii, dar căreia poezia aceasta

nu i se poate sustrage. Prea studiate, imaginile coșmarești nu mai dau măsură adevărată a angoasei, ci a dorinței de a o articula: „fumez într-o încăpăre fără uși și fără ferestre. / doi porci muți plonjează prin mijlocul cerului. / îmi pândesc mișcările cu mișcări ademenitoare. / prin pulpele unei femei rotunde trece o vietate plină de lapte // spuma gurii mele face cute ca un cearceaf) / beau și fumez în această cameră nefolositoare / de șase ani stă un frate de-al teodorei în pământ și / de șase ani vorbește într-o limbă de șarpe / nu pot decât să-l îngân / îmi pândesc mișcările cu mișcări ademenitoare / în vreme ce în mijlocul cerului / neconținut / puii de porc cad din mama tuturor porcilor / până ce se înnegrește cerul”.

DENISA COMĂNESCU. TIMPUL BEATITUDINII

Spre deosebire de mulți dintre poeții tineri, Denisa Comănescu nu s-a grăbit după 1989 să-și publice, de vor fi fost sau nu, posibilele cărți refuzate de cenzură. Mai mult decât atât, deși în mai bine de zece ani, adică după un debut premiat de Uniunea Scriitorilor la sfârșitul anilor '70, nu publicase decât trei plachete, în anii din urmă discreția a făcut-o să stea departe de bătațiile editoriale, singurul volum pe care l-a tipărit fiind această antologie intitulată *Urma de foc*. O antologie în care, împotriva uzanțelor, ciclurile nu sunt organizate pe criteriul devenirii interioare sau al succesiunii cronologice a volumelor. Dimpotrivă, textele debutului sunt lăsate la sfârșit, poeta propunându-ne o privire retrospectivă prin prisma punctului final la care experiența sa poetică a ajuns. Este aici mai mult decât o strategie de lectură, un mod de înțelegere a vieții. Dincolo de orice urmă de histrionism și exhibare de sine, atitudinea aceasta este dovada transformării actului poetic într-un instrument al existenței, poezia fiind o metodă a devenirii sinelui, un „exercițiu de exorcizare”. În felul acesta... călinescian, metamorfozele interioare lasă loc unei atitudini cerebral-contemplative, iar cititorul nu e obligat să parcurgă o dată cu instanța poetică traseul devenirii sale, ci să o privească cu detașare exclusiv din perspectiva punctului terminus. Aș spune al prezentului, dar volumul nu include deloc inedite, discreția Denisei Comănescu lăsând impresia că, în refuzul ei de a se mistifica, poeta își asumă o poziție aproape polemică. În fine, de ar fi fost, ineditele ar fi deschis, cu siguranță, acest volum.

Coborâtă, cu tot cu poezia ei, din lumea poemelor lui Mircea Ivănescu, Denisa Comănescu instituie cu orice vers un tărâm luminos și o alchimie a transmutării oricărui fapt nu doar în imagine și semnificație, ci în atitudine care organizează existența muzical. Un război între cuvinte și lucruri transformă „lumea limbajului”, împotriva unei permanente ezitări și neliniști, în mântuit azur, o „eterrealitate”: „Pe cel mai fragil / cel mai singuratic din lumea limbajului / azi am încercat să-l salvez. / Prin vena tăiată-a iubirii / semnalele morse / picură lent: / voi reuși, mai târziu”. Denisa Comănescu

nu jubilează în fața acestei victorii bănuite, dar nici nu deplânge condiția nesubstanțială a concretului. Aflată în posesia instrumentelor cu care poate metamorfoza totul, ea cultivă o liniște solară, un fel de proustianism care îmbină, în contemplația evocativă, ironia amară cu bucuria organică. Privindu-se ca pe o străină, devenită ea însăși un lucru oarecare, poeta intră în categoria elementelor derizorii care ascund misterul apartenenței la esențial: „Sunt o tablă-nroșită / timpul frige pești proaspeți / pe ea / îi devoră / stinge jarul / mă-ngroapă-n nisip / până la o nouă orgie”. În același timp, ea își sondează cu acuitate procesul creator, disociind între momentul rememorator al faptelor – rămas în nuditatea sa să definească poezia – și cel ulterior, al scrierii. De aceea, lumina cu care e investită orice pagină, expresie a unei seninătăți organice, se lasă mângâiată de un aer nostalgic și orice bucurie devine, chiar și numai din tonul deliberat nepoetic și banal, prilejul unei lente coborâri în semnificație. Existența cedează în fața unei aparente lipse de energii care se rezolvă la nivelul conștiinței, abia ea atotcuprinzătoare, abia ea prilejul unei „bucurii neiertătoare”. Iată cum sună un autoportret: „Nu am sădit în mine sămânța victoriei. / Sunt plante care prind rădăcini / într-un pahar cu apă / viguroase ca niște iezuiți / forează stânci / decapitează orașe / ajung la cer și nu în pământ. / O, temperamente vulcanice, / am lins atâta cenușă / până soarele mi-a răsărit în pânțele / și de-atunci strălucesc / strălucesc”. Evocând cu detașare și neconfesiv, retrăgându-se din fața limbajului ca și a lumii, Denisa Comănescu transformă excepționalul în firesc, dând stărilor de grație naturalețea gesturilor comune. Atitudinea aceasta, exemplară – este un fel de eroism al cotidianului –, aparține existenței în mult mai mare măsură decât verbul patetic ori decât energiile descătuse: „Liniștea e o limbă de aur, / Rar simt în cerul ars / al gurii / gustul ei de cretă pisată. / Lăsați-mă așa.”

La această umilință asumată, o pudoare care nu poate accepta nici măcar intimitatea sinuciderii, Denisa Comănescu ajunge trecând prin „școala” Mircea Ivănescu. O colocvialitate discretă, un univers domestic cu localizări și trasee precise, notațiile de stampă japoneză sau cultivarea banalului confesiv și biografic sunt căi parcurse cu voluptate de autoarea Urmei de foc. „Îmblânzirea poeziei” este motivul permanentelor căutări prin tărâmul mundan care au purtat-o pe Denisa Comănescu dinspre un spațiu domestic, gândit cu o sensibilitate elegiacă în tablouri locuite de întâmplări și personaje, spre un discurs mai esențializat, a cărui problematică centrală rămâne natura limbajului. Posibilitatea lui de a sens și de a mântui ființa comună, omul derizoriu. Șansa lui de a transforma timpul într-un ecran.

ILIE CONSTANTIN ȘI CONȘTIINȚA NOSTALGICĂ

Prin 1960, alături de Nichita Stănescu și de Cezar Baltag, Ilie Constantin era una dintre vocile lirice cu totul noi, gata să învingă deceniile proletcultismului printr-o recuperare a lirismului, mai ales sub semnul generos al poeziei blagiene. Exilându-se în 1974, poetul a lăsat în urmă aproape o duzină de volume de poezii pe lângă altele de proză și de critică literară. A urmat în Franța o tăcere de vreo zece ani, după care Ilie Constantin a redebutat, publicând trei cărți în următorii zece.

A redebutat e greșit spus, căci poezia de expresie franceză nu are deloc ezitățile unui început, autorul profitând din plin de excursul lung, deși fără mari variații de ton, în limba română. Egală cu ea însăși, lipsită de mari cutremure, de negări de sine etc., poezia lui Ilie Constantin nu suportă rupturi de temperatură emoțională, nici de limbaj. Un volum antologic – *Desprinderea de țărnm* (Editura Eminescu, 1995) – prefătat de Al. Călinescu, vine să confirme acest lucru și, mai mult decât atât, să-l readucă pe Ilie Constantin în prim-planul poeziei românești contemporane.

Poeziile de început ale lui Ilie Constantin au impus repede un poet atent la detalii, nuanțe și un limbaj studiat, care nu lăsa deloc iluzia spontaneității, creând, în schimb, impresia de nu știu ce spunere oraculară ori ritualică. De aici și o notă de impersonalitate, despre care critica literară a vremii a vorbit cu insistență și asupra căreia vom reveni. „Privește câmpia: această / zare continuată. / acest repaos îndelung al scoarței lumii. / Câmpia e o inițiere-n infinit. / în mijlocul ei, sângele / se zbate între hotarele trupului / Aici nu există viteză / e doar o rotire greoaie / a zării spre somn. / Oare nu tot astfel vei privi / traversându-le / monotonele câmpii ale cerului?” (*Câmpia*). Un alt poem, *Mesteacăn*, fixează deja, tot sub o mască obiectivantă și tot într-o viziune meditativ-alegorică, obsesia centrală a liricii lui Ilie Constantin. Fragilitatea care învinge, contemplația care strunește disperările încă nenăscute, moartea și trecerea privite precum luciul apei, de pe mal, dar nu cu detașare alecsandriniană, ci printr-o absorbire de vibrații întrețin în toată poezia lui Ilie Constantin o notă contemplativă nedisimulată vreodată, netrădată

nicicând, susținută și de știința versului care așază în imediata vecinătate a căderii saltul în iluminare: „Și cum șade sub vânt, în amiază, / trist privit de-o cireadă de cerbi, / trunchiul lui muribund luminează / întunericul verde de ierbi”. „*Ceața din lucruri*”, „*pânza visătoare*”, „*furtunile*” nu sunt deloc expresia apropierei neantului, ci semnul trecerii, aproape parnasiene, prin lumină. Iar „*lunecarea-n înfini*”, „*căderea-n somn*”, datele de o strictă referențialitate, ca și elementele concrete ale realului, devin aluzii ontologice la vibrația interioară de o caldă muzicalitate a morții. Orice detaliu exterior reverberează în neliniște și îndoială.

Sunt inconfundabile atitudinile blagiene, ca și particularitățile discursului liric ale marelui predecesor. Un poem intitulat *Aplecat deasupra universului* începe cu câteva versuri a căror solemnă sonoritate e dublată de mirarea în fața misterului cosmic: „În aurul supus al grâului / un tânăr doarme cu fața spre stele. / De departe, pare / un avar pe care moartea / l-a adunat peste comorile sale. // Deodată deschide ochii și, înspăimântat, își încleștează degetele-n grâu, / aplecat deasupra universului! / Nemișcat privește / clătinătoare-le constelații”. În timp, astfel de *replici* apar în poezia lui Ilie Constantin cu aceeași calmă seninătate, pe un fond de adâncă neliniște. Interogațiile lui Ilie Constantin – știute parcă din alte vremuri – capătă chiar și în poemele târzii, scrise în franceză, tonuri grave, precum într-un poem numit *Sat în Andalușia*, pe care îl vom cita mai târziu. Uneori ai însă impresia că vibrația poeziei blagiene se diluează aici prin discursivitate și exercițiu poetic, diferența dând-o și încercarea de semnificare mai directă a sinelui. *Cântecul spicelor* devine la Ilie Constantin o *Baladă* care, spre deosebire de model, vizează până la urmă identitatea poetului din exil: „«Stă mândra la sărutat / Ca grâul la secerat...» // Tânăra țărancă se supune / ca lanul secerii / brațului ce o desăvârșește. / Îndură dar, și tu, cu bucurie / ca beznele să-ți calce greu pe creștet, / ca luna să te rupă-n două / pe astrapada mareelor. // Lasă-te devastat până la cenușă / de neiertătoarea lumină a zeilor”.

O dată cu cel de-al treilea volum (*Clepsidra*, 1966), Ilie Constantin își asumă tonul grav, aflat într-un fel de spațiu în același timp protector și anxios, între nepăsare și disperare, între naștere și moarte, ca într-o cântare a genezei. Până la urmă, rezultă o impersonalizare, amendată frecvent, la care, peste toate aparențele și poate peste toate bunele intenții, Ilie Constantin nu va renunța niciodată. Face parte din chiar structura sa interioară această „*dârză resemnare*” de stoic modern, această ezitare între fugă și încordare, rămânerea pe țărm, cu ochii ațintiți spre Marele Vag. Temperamentul lui Ilie Constantin este romantic. Poetul are obsesia originarului și, de asemenea, nostalgia timpului

care stă-n loc. Dar par livrești și educate toate aceste semne care au ca fond doar o natură însingurată și inhibată. Așa încât, mai la vedere este echilibrul clasic, tăietura maiestuoasă a metaforei, lipsa furtunilor emoționale. O anume monotonie amenință orice mare poezie monocordă, cu atât mai mult cu cât lipsei de inventivitate i se asociază des o rece dedublare.

Poezia lui Ilie Constantin mizează acum pe nebănuite corespondențe, mari acolade care situează sub aceeași vibrație derizoriul și cosmicul. Trezirea timpului iese astfel din sfera dramaticului sfâșietor permițând o înălțare pe terenul contemplației olimpiene. Mai mult decât atât, se întrevede din jocul ipotezelor șansa unei redescoperiri a totalității. Reminiscențe ale unor motive eminesciene, găsite și la alți poeți romantici prinși în structuri clasice, precum Al. A. Philippide, dau pregnanță vocii de acum a lui Ilie Constantin. „Mi-e trupul o răscruce, întâlnirea / a două sau mai multe universuri, / mă răătăcesc în labirint de lumi. // Dar moartea mea? / Îmi va fi dat să cad / în toate lumile deodată, toate, / cum în sisteme de oglinzi opute / trec lumi prin lumi și alte lumi prin lumi”, spune într-un loc poetul. Față de Philippide, mai plastic și mai poematic, Ilie Constantin e mai cerebral, iar expresia tinde uneori spre o severitate a metaforei cu efecte manieriste, în care imperfectul dă impresia unei călătorii prin spații intergalactice, dantești: „Poate visam, poate trăiam; / pustie, plaja aștepta apusul / și soarele în pantă răsturna / enorme semicercuri de clepsidră, / una de ape, alta de pământ. / Și auzeam cum plajele foșnesc / în gâtul de clepsidră, uniform, / iar eu eram gata să trec / (prin moarte dintr-un semicerc în altul)” (*Clepsidra*). Nostalgia lui Ilie Constantin se construiește din singurătăți care provoacă viziuni a căror gratuitate vine să amplifice impersonalitatea creată altă dată prin alegorii și poeme cu substrat parabolic (*Neguțătorul de săbii*, dedicat lui Stefan Aug. Doinaș, se înscrie deliberat în programul „resurecției baladei”) ori prin aluzii mitologizante. Când sinele nu se mai deghizează în felul acesta, Ilie Constantin construiește tablouri somptuoase, care par discrete din cauza fragilității inerente, imagini calde care se înlănțuie într-o anume monotonie, deși au la bază conceptualizări (Ilie Constantin vorbește, de exemplu, despre *Marele Vag* ori despre *Fiara-Infinit*) și rațiuni estetice: „Leneș îmi umblă peștele prin toată umbra / din apă, se accelerează-n mine / viața și moartea. / Cutreierându-mă, / cum umbra nemișcată ce-o arunc / pe lac e străbătută de un pește, / Marele Vag e în mine / nepăsător asemenea mișcării” (*Febră*).

O dată cu volumul din 1970 (*Colina cu demoni*), s-a vorbit de o atenuare voită a cerebralității ca și cum Ilie Constantin și-ar fi propus o renunțare la structura sa intimă, dând satisfacție unor critici care observaseră pericolul

repetiției. Ion Pop susține într-un loc că „pentru a răspunde repetatelor insinuări ale criticii cu privire la absența demoniei creației sale”, volumul acesta ar afirma „un început al rupturilor, o ușoară dereglare a structurilor clasice”, „dar mai ales o fericită individualizare a discursului liric. Poemul devine confesiune în adevăratul înțeles al cuvântului, acel aer impersonal ce fusese semnul unei reduse implicări a eului în dramele existențiale e în bună măsură abandonat, pentru a face loc stărilor de incertitudine și anxietate, unui inedit sentiment al alienării”. Poate că în realitate este așa – și observația este de mare finețe – dar mutațiile nu sunt fundamentale – în antologia pe care o prezentăm aproape că nu se mai văd – și, oricum, nu le poate percepe decât un foarte atent cititor, căci se păstrează și temele mai puțin individualizate, și tonalitățile romanticului filtrate de structura unui clasic. Volumul debutează cu o poezie care atrage atenția prin discursul lent-confesiv, pătruns de vrajă, un fel de *ars poetica* având ca obiect nu condiția poeziei, ci identitatea ființei. Ce-i drept, „*flori roșii vin din alte lumi*”, citim la un moment dat, iar mai târziu aflăm despre „*ochii adânci și roșii*” ai zăpezii. Poetul, mai personalizat și mai sensibil totodată, trăiește moartea ca pe o eliberare dintr-un vacarm organic. Totul amintește de timpul căzut întâlnit în scrierile expresioniștilor: „O piatră lunecând pornește strigătele / pietrelor și ierbilor lovite, / orice mișcare e durere și agresiune / [...] / Cum am putea trăi de n-am fi surzi, / de-am auzi asasinatelor nenumărate / ale copacilor ce se sugrumă în lumină?” (*Auz*). În fapt, Ilie Constantin este atât de atent cu expresia încât pare un rece parnasi-an: „Și nemișcarea mă purta spre El. / Iar El era imens și fără-asemănare. / grumazul: se arcuia cumplit, copitele / erau de aur, toate cinci. / Divinul taur copleșit de aripi / se răsuci alene în văzduh spre mine / și capul lui uman, de rege, / cu ochi albaștri blânzi mă cunosc” (*ASSUR – rit de inițiere*). Iar diferențele nu pot anula o aceeași neliniște ontologică, generată de recuperarea morții, privită ca tărâm întemeietor, pe fondul relativizării existenței: „Am fost adus poate din moarte între voi, / umilitor de neîntrebat, / în spaimele proporțiilor lumii” (*Zar pierdut*). Asemenea marilor romantici, Ilie Constantin găsește în moarte un spațiu armonic original, copleșit nu de spaima neantului, ci de nimicnicia lumii și de stereotipa-i alcătuire. Un poem antologic, *Năvala nordului*, sfârșește cu câteva interogații care dau temei real nostalgiei: „De ce mai sunt? De ce nu m-am întins / trunchi negru nins, lăsându-mi într-adins / ca flacăra din rug cu freamăt larg / să se desfoaie sufletul, zbatut / în vântul nou: o pânză la catarg / târând spre cer carena mea de lut?”. În fapt, demonii sunt la Ilie Constantin „*fără de vină*”, „*visători*”, și contemplarea lor îmblânzește lumea și o purifică. Toate acestea se întâm-

plă pentru că Ilie Constantin trăiește în timpul cosmic, „*zidit până la stele*” cu un fel de oboseală dată de miracolul pierderii în neant. Sau are măcar nostalgia cosmicului. Ființa sa, lipsită parcă de consistență, se „pierde-n culoare”, „contemplă fără putere”, trăiește doar în iluzie. Cu „sufletul ca amintirea unei stele”, având consistența apei, Ilie Constantin învinge disperarea, abia bănuită, prin recunoașterea ființei într-o infinitate de avataruri, care nu anulează cu totul discreta durere heracliteană a trecerii. „Nenumărat îmi e trupul, sufletul nenumărat, / coloane de vii și de morți sunt zilele mele”, spune poetul, dar asta nu dă deloc senzația plinătății. În univers risipindu-se, ființa e, până la urmă, o amintire: „Din albia fluviului se înalță vârtejuri / de praf: nu privi, nu privi / cadavru acestui fluviu! / Noi nu știam că trăim în ritmul apei / că ornicile noastre au mersul apei, / că totul e apă-în-forme / pe-această planetă de apă [...] / ne scufundăm în uitare / și lacrimi de pulbere curg / din foștii noștri ochi pe fostele chipuri” (*Uitare*). Dacă altădată poetul structura prin paralelismul *apă – țărăm* echilibrul și aventura într-o complementaritate care provoca, înaintea oricărei recunoașteri și identificări, mirarea, și dacă altădată se situa în hotarele neutre ale contemplației reci, acum, *celălalt* numindu-se, el trăiește drama inconsistenței, a fragilității, a absenței. În vreme ce ființa-i este doar „*de apă și lumină*”, într-o imagine telurică „zeul cel singur umblă prin univers / cu gura deschisă, nebun, / se fecundază lacom pe sine înghițindu-și / sămânța de mari constelații” (*Cosmogonie*). Poetul are nostalgia romantică a infinitului, dar nu știi niciodată dacă nu cumva într-o exclamație precum „*O, Saja, sunt evanescent ca zori?*” nu se află ascunsă jubilația contopirii cu acel „*unul infinit*”, neliniștea pierderii în neant, sau și una, și alta.

Poemele scrise în franceză și tălmăcite parțial de poet în românește – e vorba de cele trei volume publicate între 1974 și 1994 – adaugă creației lui Ilie Constantin o contextualizare biografică cu care, însă, nu se atenuează nota obiectiv-cerebrală a discursului. Poezii exilului, care „trag din neant / fără răgaz ciuturi de stele”, imaginea unui orb, vulnerabil și împăcat, porumbelii din Chaillot ori știu eu ce balustradă, toate acestea fac din Ilie Constantin un meditativ discret, doar pe jumătate atent la o imaginea generatoare de sens. Obosit de singurătate, poetul continuă să rămână „dinadins / învăluit în lumină / pe acest țărăm în risipire lentă”, descoperindu-și vulnerabilitatea în fața visului, numindu-se „aiuritul scrib în așteptare”. Uneori, experiența exilului se dezvoltă în asumate interogații dramatice care succed unor „tablouri” ce proiectează întrebarea în zone copleșitoare: „Pe muchia albă a zidului, Dumnezeu / sloboade-n pace un popor de greieri / orbiți de lună

plină și de vânt. / Un plânset lung și mediteranean / țâșnește / și rămâne ca o flacără / deasupra amintirii, tremurată și statornică. / De unde, Doamne, am poposit aici, / În lumea asta de margine și de durere? / Și pentru ce, la malu-acestei mări, oricare vis / îmi sfâșie gura cu zăbala lui?” (*Sat în Andalușia*). Imaginile, motivele, tenta impersonalizatoare sunt însă aceleași ca în ultima parte a creației în românește. Și acum, aceeași obsesie a inconsistenței, a „*irealității lucrurilor în Ființă*”, care devine, pentru o clipă, tărâm stabil, păstrând intact sentimentul fragilității: „Scriu pe dosul beznelor compacte / înainte ca furtuna să le spulbere, / mângâi unicornul ce păștea / o frunză în mâna fecioarei” (Scriu pe dosul unei hărți). La urma urmelor, numindu-se un „literat barbar”, „șovăitor, neliniștit și răsucit în așteptare”, Ilie Constantin e obligat în exil să facă ceea ce ar corespunde oricum cel mai firesc naturii sale, adică să traducă în „conceptele voastre însozite / o frază / lansată în cavernele vremii”.

Născută din sentimentul solitudinii și al absenței, poezia lui Ilie Constantin, dincolo de lenta, aproape imperceptibila ei devenire, dă sentimentul solidarității cu misterul inaccesibil al trecerii. Asemenea unei oglinzi, ea întreține aprinsă într-un prezent gol – mai real în vremea exilului – iluzia totului, dar și conștiința nostalgică. „Încercuit de orizont, / Robinson poate fi altceva decât / pe oglinda senină a insulei sale / o pată de durere și de neînsemnătate?” - se întreabă într-un loc poetul, cu o limpede conștiință de sine.

DANIEL CORBU. LIRISMUL AFECTĂRII

„Mă povestesc mă povestesc îmi descriu uimirile / deznădejdea neantul bălălia / e de mult câștigată și războinicii / au gura plină de iarbă” declară Daniel Corbu, cu destulă luciditate, în una din poeziile volumului antologic numit *Cântece de amăgit întunericul* (Editura Helicon, 1996). Într-adevăr, poeziile lui Daniel Corbu au nu o dată un nucleu narativ-epic – lirismul e generat de o zonă evocativ-confesivă – din ce în ce mai stilizat în ultima vreme. Cu toate acestea, nu putem să nu ne întrebăm dacă astfel de autodefiniri, cu toată intenționalitatea pe care o conțin, nu sunt mai degrabă niște involuntare demascări. Mai exact, dacă nu cumva ele numesc mai mult nu prin ceea ce spun explicit, ci prin ceea ce ascund sau lasă doar să se întrevadă.

Afirm toate acestea pentru că lui Daniel Corbu existența i se pare de la un punct încolo un spectacol și poezia își hrănește substanța din asumarea lui. Cum ar spune poetul însuși, din transformarea „cenușii” într-un „elogiul al cenușii” (*Zina de mâine*). În fapt, Daniel Corbu nu poate ocoli „scenariile” dramatice, dar, un contemplativ elegiac fiind, el cultivă cu nesaț, dar decorativ, suferința, singurătatea devenită „măreață religie” de pe poziția spectacolului. Iar histriionismul care-l demască nu e agresiv, nici ironic, ci blând și sceptic, timid pe jumătate învins de moarte.

Ce trebuie remarcat, însă, este că Daniel Corbu știe prea bine nu numai să-și definească din când în când această ipostază complicată, ci să-și joace cu grație rolul damnatului care, văzându-se pretutindeni pe sine, se autocompătimește cu o strunită voluptate. De aceea el refuză spectaculosul – chiar dacă iubește spectacolul –, indiferent dacă ar veni din zona limbajului, ori din aceea a atitudinii lirice, optând de la început cel mult pentru aluzia livrescă, un fel de scut protector pentru exhibarea sinelui. În locul grandilocvenței, Daniel Corbu este atras (postbacovian, aș spune) de monotonie și de o timidă acceptare a clișeelelor în spatele cărora poate fi bănuită măcar o recunoaștere de sine mai înaltă. Firește, ultimul poem încheie posibilă dispută prin opțiunea pentru umilință: „Într-un oraș obscur într-o clădire / obscură / la etajul cel mai obscur / locuiește un poet obscur, care scrie versuri obscure și

publică / la edituri obscure cărți obscure / pentru cititorii cei mai obscure. / Din când în când critici obscure / publică cronici obscure / în reviste obscure din Europa / sau din alte continente / la fel de obscure / pe o planetă obscură / dintr-un obscur sistem solar / aruncat pe o ramură obscură / a unei galaxii obscure dintr-un univers / de o absolută obscuritate” (*Clarviziune obscură*).

Putem să ne întrebăm, însă, cât de sinceră este „umilința” lui Daniel Corbu. Parcă din pudoare, el preferă în poezia sa să fie cât mai explicit, să-și limpezească (cu riscul de a se dilua chiar) intuițiile și sugestiile, să transforme totul în discurs, în „scrisori deschise”. Tot din pudoare, însă, Daniel Corbu arată deseori chiar spre masca pe care o poartă, parcă zicând: cel autentic se află în spatele acestei măști și, chiar dacă mi-e puțin rușine c-o port, făcând-o ostentativ, știți cu ușurință unde să mă căutați. Poate că nu este poem mai clar în acest sens decât *Corabia*, textul cu care se deschide volumul: „Zi de zi am lucrat la corabia cu șapte pânze / ca la o mare construcție. // I-am așezat cu grijă prova teuga babordul. / Treceau zilele – prostituate fierbinți / peste ibovnici de treabă. Tinerețea / așa a trecut. / Veneau oamenii un fel de Iisusi astmatici; / «Se spune c-ar înălța o corabie / dar nimic nu se vede – ziceau – / poate că-i doar o corabie de vorbe», / Zi și noapte am continuat să lucrez la corabie. / Zi și noapte imperiul îndoielii am frânt. / [...] / Dar oamenii întârziu să urce. / «Asta nu-i o corabie ca toate corăbiile / ziceau încercând în mâini carcasa de litere fierbinți / asta e o corabie de silabe / asta e o corabie umplută cu lacrimi»”.

Fără îndoială, Daniel Corbu cultivă voluptatea singurătății, a suferinței, și face, cum am văzut, elogiul cenușii, dar nu de dragul vreunei existențe mai intens trăite, ci de dragul artei. Printr-un estetism de asemenea factură, Daniel Corbu aproape că trădează marea artă. Pe de alta parte, el constată inconsistența „corabiei de cuvinte”. De aceea, încrederea sa, venită din timiditate, nu țâșnește cu orgoliu, nici cu violență insurgentă, ci cu convingerea că, într-un fel sau altul, el intră într-un scenariu arhetipal. Nu întâmplător următoarele poezii se numesc *Cina cea de taină* sau *Groapa cu lei*. Nu întâmplător moartea – o temă constantă – devine la Daniel Corbu o realitate „foșnitoare”, imediată și îngăduită, dacă nu un alter-ego precum în poemul numit *Poveste*.

Ipostaza umilă, des întâlnită, e intersectată uneori de trufia mascată ori subînțeleasă de care vorbeam, dar ea devine câteodată un fel de profesie: „spală-ți mâinile înainte și după cântec / peste golgota din suflet poartă-ți golgota de vorbe / mărează religie fie-ți singurătatea / îmi zicea mama / [...] / Poartă-te frumos cu vechile înfrângeri / îmi spunea / între un vis și altul întemnițat nu uita oglinzile în care ți-ai pierdut chipul / nu te-ncurca pe cărările iubirii de sine

/ și nu încerca umilința într-un ev glorios” (*Via carisma*) Or, poate că tocmai aceste îndemnuri sunt trădate constant de Daniel Corbu. El se încurcă pe cărările întortocheate ale iubirii de sine (poetul e un autocontemplativ care se privește cu o oarecare detașare, dar care cu histrionism sporește efectele autocontemplării) și încearcă umilința – dar nu de dragul umilinței, ci de dragul pozei, în acest „ev glorios” pe care Daniel Corbu nu-l supune deriziunii și de care, în fapt, nici nu este, ci numai pare, foarte afectat.

Firește, lui Daniel Corbu – care nu e un dandy – îi place să aibă despre sine imaginea „bunului singuratic”, „spășit”, o imagine venind dintr-un timp (subiectiv) al decadentei în care „arta (e) o mica înșelăciune aplicată celulelor orgolioase”. Că existența aceasta, de dragul artei sau de dragul unui sine tentat de capcanele ei, este un eșec, ne-o spune poetul foarte limpede: „Pe nesimțite îmbătrânești / tot căutând metafore pentru gloria unui text” (*Ștreangul negru*). Cu toate acestea, Daniel Corbu e atras, ca de un fel de ispită a morții, de acest spectacol luminat difuz, printre umbre, pierdut într-o irealitate blândă vicleană. Într-un fel, poezia lui Daniel Corbu e expresia unui declin fastuos, întreținut cu insistență, care dă sens trăirii. Aceasta e bucuria de peste fire pe care o caută poetul. „Dacă-ți vezi moartea acoperă-i gura cu flori”, spune Daniel Corbu în niște „sfaturi de amăgit întunericul”. E un declin continuu, îmbătător, niciodată trădat de întâlnirea posibilă (inevitabil brutală pentru că ar demasca spectacolul ireal) cu cititorii, căci ființa poetului e mereu în altă parte, retrăgându-se din poemul scris și continuându-și astfel experiența provocatoare de sens. „Când vei citi acestea o cititorule / eu de mult voi fi plecat prin alte poeme” declară Daniel Corbu într-un text numit *Încoronarea cu lacrimi*.

Cum am spus-o deja, situarea în poezie este pentru Daniel Corbu deseori un eșec. Când „vremea elegiei a trecut”, el continuă să scrie elegii, nepuțând ocoli „acest drum (al poemelor, n. n.) care seamănă cu pierzania” (*Bună seara*). Mai mult decât atât, îi place această postură dezavantajată care îi dă iluzia întâlnirii cu aspirația înaltă: „Noi cine suntem Daniel Corbu / și cărei încrâncenări vom plăti astă-seară tribut? Cine suntem perorând în fața bolții ideale / a femeii ideale, a haosului ideal / – te întreb – cine suntem noi Daniel Corbu stăpân / peste care popoare stelare / și cărei încrâncenări vom plăti astă-seară tribut?” (*Elegie de spus în fața oglinzii*).

Întrebări aproape inutile – în afara primei consecințe care este poezia însăși, căci, cu toate acestea, scrisul este alteori pentru Daniel Corbu o naștere continuă („mi-ai dat o naștere dar eu zilnic mă nasc / de la stânga la dreapta trădându-te” – *Zeița Cassandra*), semnul unei bucurii originare („Stai

cât mai mult în preajma ta și visează-te în fiecare clipă / bucură-te că existența există!” – *Sfaturi de amăgit întunericul*). La urma urmelor, eșecul însuși peste orice paradox, îi oferă poetului posibilitatea unei regenerări continue. În fine, nu e deloc de neglijat faptul că la Daniel Corbu până și îngerul păzitor sălășluiește printre oglinzi! Dincolo de asta, să nu uităm că poemele lui sunt, totuși, niște „cântece de amăgit întunericul”.

Printre optzeciști, nu știu dacă există alt poet care să-și asume cu mai multă fervoare o ipostază lirică în general discreditată, și anume aceea a poetului romantic. Daniel Corbu o face în permanență, construindu-se continuu la intersecția dintre sentiment și cerebralitate, știința textului dovedindu-se decisivă în cazul lui nu pentru experimentarea unor formule, ci pentru relevarea unei fețe noi a alienării: „fii atent / fii atent câteodată nici spaima nu mai dovedește / nimic / lemnul crucii se face una cu sufletul / pe când tu stai într-o casă fără uși și fără ferestre / înfrigorat între creier și inimă / în spatele sângelui ascultând marșul mărunț / al cuvintelor”. Autor al unui „ultim poem romantic”, poem ieșit din „cenușa postmodernistă înecăcioasă” și intitulat *Pasărea neagră*, Daniel Corbu se declară în confesiunea care însoțește acest ultim volum „un locuitor al emoției”, aflat în căutarea vechiului rol al poetului, de sacerdot. În felul acesta, într-un fel sau altul, fiecare poem de până acum este o căutare a poeziei ca formă de instituire a unui sens original, cu mijloace care țin de refuzul canoanelor moderne. Daniel Corbu nu disprețuiește metafora, ci o alătură parabolei, discursul său poetic având intuiția hermetismului și a simbolicului, ritualizarea poeziei fiind una dintre consecințele cele mai evidente. Însă un punct de reper în traiectoria simbolică a eului poetic este livrescul, întreținut nu doar prin aluzii și citări, ci mai ales prin constituirea unei adevărate mitologii a bibliotecii și a textului. Daniel Corbu invocă frecvent numele autorilor săi preferați, cuvintele lor sunt uneori tematizate, dar peste toate acestea domină o anumită stare duminicală, a voluptății stimulate cu luciditate, o voluptate a agoniei. *Duminica fără sfârșit*, cum se numește antologia de acum a lui Daniel Corbu, mizează mult pe elegiacul auroral, căutarea poeziei fiind sensul ultim al existenței, ultima formă a înstrăinării. Căci în măsura în care e o salvare, biblioteca este și o risipire, un eufemism al morții. Cel care spune „toată copilăria am crezut că citind / îmi vor crește aripi” știe, în același timp, că „ARTA / E MINCIUNA SPUSA ZILNIC în FATA MORTII / doamne cineva în mine ucide cineva mă ia prizonier / mă urmărește cum trec / pe-un drum de fum și de cețuri / prin liniștea ca o armă cu repetiție. / Unde-mi sunt ochii mîi-

nile inima unde mi-i trupul / unde mi-i fața / (întreb) / și ei (nepăsători) îmi arată bibliotecile”. Pericolul de a rămâne închis într-o carte și de a nu avea acces la misterul real al existenței este miezul dialecticii grave a lunecării între viață și text. De aici, evident, recurentul motiv al zădărniceii, de aici și romantismul, și „postmodernismul” lui Daniel Corbu, care, în căutarea poeziei aflându-se, își deplânge iluzia și singurătatea: „Ah, trecere prin lume nimic e numele tău! / Zeii cernelii îndelung m-au ingenuncheat / toată tineretea am cucerit cetăți de hârtie / [...] / De-atâta timp n-am primit vești noi de la tine / și tot de-atâta timp mâinile mângâietoare-mi / șomează / ca un orb fără călăuză mi-i adevărul / trec tăcut printre lucruri (În fața lor o bălbăială / savantă) / trec singur ca un mormânt cu răsăritul pe umeri / și nu știu ce să fac cu clipa de-acum”. Moartea, singurătatea, tristețea fără motiv se pliază pe acea textură discretă a vieții lunecând și întemeindu-se în spațiul poemului, realul salvându-se parcă de la neființă în aceeași măsură în care poetul intră în neant. Acest echilibru precar este propriu naturii interioare a lui Daniel Corbu.

În același timp, poezia lui Daniel Corbu se construiește teatral, scenic. Nu poți ocoli impresia că, pe fondul unei colocvialități studiate, poetul intră în scenă asemenea unui actor conștient de măștile pe care le poartă, motivul clownului și al oglinzii, prezente și ele, vorbind, în fond, despre o criză a ființei, un fel de inconsistență ontică percepută cu tragism, prin grila ironiei romantice. Umilința, deznădejdea, pierderea, sentimentul inconsistenței sunt măștile pe care le îmbracă, până la urmă, un spirit orgolios, care va cultiva nesățios religia poemului. Cu toată inutilitatea lor, poeziile lui Daniel Corbu aspiră să fie citite ca niște profeții. Cuvintele sunt în același timp mântuirea și pedeapsa, eleucid, dar oferă și soluția în fața propriei lor otrăviri. La sfârșitul unui poem, clownesc, poetul afirmă, parafrazând polemic cuvinte prea cunoscute: „Am închis toate cărțile. / Goală e scena dar poți să aplauzi”. Nimic nu alungă natura sărbătorească a poeziei lui Daniel Corbu, dar ea asimilează perfect condiția tragică a celui care simte acut absența lumii ca pe un prilej de revelare a ei, care transformă, în fine, propria-i carne în vers.

Când, în urmă cu ceva vreme, scriam despre două din cărțile lui Daniel Corbu, niște antologii ca și *Cartea urmelor* (Editura Junimea, 2002), aveam sentimentul că ritualizarea poeziei face parte din mijloacele acestui poet de a vorbi despre inconsistență, de a ține astfel celebrele-i „conferințe despre Neant”. Spuneam la un moment dat că poezia lui construiește teatral, scenic, și că, pe fondul unei colocvialități studiate, poetul intră în scenă

asemenea unui actor conștient de măștile pe care le poartă, motivul clownului și al oglinzii vorbind, în fond, despre o criză a ființei, un fel de inconsistență ontică percepută cu tragism, prin grila ironiei romantice. Umi-lința, deznădejdea, pierderea, sentimentul inconsistenței mi se păreau măștile pe care le îmbracă, până la urmă, un spirit orgolios care are – sau simulează – religia poeziei.

Religia poeziei?! Cuvintele acestea îmi par acum, nu prin prisma analizei făcute, ci a evaluării implicate, aproape o enormitate. Indiscutabil că poezia lui Daniel Corbu este una care mizează mult pe prezența măștilor. Citim într-un loc: „Toate adevărurile s-au spus / sinceritățile se confundă cu genele false / e-un secol nervos pune-ți și tu o mască”. Altă dată: „Dacă totul e circ de ce să mai admonestezi / fardul?”. Un mim pe o scenă – a sentimentelor, a numelor exotice ori a citatelor (a se vedea poezia numită chiar *Scenă* în care apar replici din Hamlet, Faust etc.) –, Daniel Corbu falsează pe teme consacrate, într-un ritm de studiată poetizare. Principalul său instrument este chiar metafora, la care se adaugă parafraza generată de reverberații eufonice. Scrise deseori cu majuscule, enunțurile sale par nu o dată oculte, absconse, deschise doar inițiaților, și nu sunt în realitate decât metafore fastuoase și pletorice.

Fastuos în numirea sfâșierii – adjectivul e o prezență constantă și, evident, înșelătoare (*absența*, de exemplu, nu putea fi decât *devastatoare*!) –, Daniel Corbu este atras de poziția teatrală și patetică, motivată poate de o feroare narcisistă. Iată-l spunând: „împotriva cărnii am folosit atâtea strategii / am călăuzit un popor de cuvinte / și m-am încălzit la umbra conceptelor în floare”, sau: „Umblu de nicăieri spre nicăieri / ca o timidă religie / ascultând cum îmi crește o fereastră / în carne”. Și totuși, să revenim asupra metaforei sau asupra comparației, dovezi clare de patetism și de formalizare a discursului poetic. Nu este vorba doar de construcții fastidioase de genul „praful cosmic al singurătății” ori „imperii de vorbe”, ci și de vagi perifraze, de aproximări care plasează sensul în zonele unei imprecizii care nu e deloc un semn de ambiguitate, ci de căutată atmosferă. Cităm, astfel, câteva secvențe mai mult decât elocvente: „Îți privești palmele ca două abatoare de fluturi”, sau „L-am văzut legând brațele unei compătimiri”, sau „E-atât de senin / că sunt mai aproape de mine c-un plâns”. Poezia lui Daniel Corbu abundă în astfel de prețiozități: „De fiecare dată ajung în locurile unde frica / își înalță steagurile”, sau: „ZAC în INIMA MEA CA-NTR-O ÎNCHISOARE DE FLORI”. Totul tinde, de la versul propriu-zis la titlurile de poeme (*Naștere vinovată sau scurtă introducere la lecția despre om* e un exemplu) ori la

dedicații (iată: *Tuturor colegilor de la Școala ieșeană de potcovit inorogi*) către o imagerie care nu are altă justificare decât artifiiciul și eventual seducerea. Finalmente, cred că Daniel Corbu și-a pus el însuși, în prezența copleșitoare a Neantului (scris des cu majusculă), această mască a ornamentului care diluează, lucru de care nu e cu totul străin din moment ce vorbește de „închisorile visului” ori de „catacombele” lui. Mai mult, iată-l numindu-și poezia „trezorie de imagini și vorbe”, sau „haos condamnat la visare” – visarea ca semn al neputinței și ca artifiiciu perinicios. Un fast anume e prezent și în preferința lui Daniel Corbu pentru numiri exotice și pentru parafraze, deliberate cred, din Nichita Stănescu, din Bacovia sau din Lucian Blaga. Îți sună cunoscute, prea cunoscute, versuri precum: „Cât de pieziș mă privești / unsurosul meu timp” – semn al trăirii prin procură și al situării pe o *scenă* a derizoriului.

Aș crede că lirismul lui Corbu este unul narcisist, al afectului și, deopotrivă, al afectării. Oricum, el este rareori „smuls din marele imperiu al vorbăriei în gol”, care-l fascinează, fără îndoială, deși poetul e conștient că abia astfel se situează în inima neantului, pe care tot vrea să-l descrie, dar de care e de fapt îndrăgostit. Prefer din poezia lui Daniel Corbu acele texte mai directe dinspre sfârșitul volumului, în care e abandonată metafora, deși micile scenarii păstrează un mare grad de patetism. Le prefer, atât cât se poate, chiar când e vorba în ele despre critici obscuri publicând cronici obscure în reviste obscure.... Iată un astfel de poem: „Văzându-mă aplecat peste hieroglife / tânăr ușor pomădat de falsa armonie a lumii / văzându-mă atât de aplecat peste hieroglife / cineva mi-a spus: Trebuie să treci acest deșert. / Târziu vei ajunge la capăt. Drept răsplată / ți se va da o mască de comediant. Peste masca de comediant / într-o seară înmiresmată ți se va pune o coroană / Peste coroană se vor găsi destui să scuipe” (*Coroana*).

TRAIAN T. COȘOVEI.
NOUA, VECHEA MELODRAMĂ

Deși intitulat *Patinează sau crapă* (Editura Axa, 1997), volumul lui Traian T. Coșovei parcă nu mai are furia din precedenta carte, numită, ce-i drept, mai surprinzător, dar parcă mai ineficient, *Ioana care rupe poeme*. În fapt, între cele două volume asemănările sunt atât de mari, încât Traian T. Coșovei lasă impresia că ar putea să scrie astfel, fără să obosească, la nesfârșit; numai tonalitatea ceva mai temperată a ultimei apariții diferențiază cele două volume. În schimb, cum am spus-o deja, aici titlul ține locul furiei de altădată. De la plictis la delir nu este decât un pas, așa cum verbul incandescent lunecă în cea mai inocentă gratuitate. Poetul își pune masca dezgustului, lasă vorbele să curgă la întâmplare, e tentat, totuși, de jocul rimelor și în felul acesta se abate de la logica discursului, devenită o formă goală, în fine, cultivă nostalgiile, melancolia, însă cu sentimentul ridicolului care-l face să persifleze totul.

Dacă ieșim din succesiunea aleatorie de fraze – poemelor, ca atare, le lipsește compoziția –, atunci putem reține câteva versuri care fixează subiectul în plin derizoriu, spațiu marginal, o mahala a spiritului în care promiscuitățile fac casă bună cu un sentimentalism asociat în permanență periferiei. Împotriva discursului fragmentat, un fel de mască a indiferenței și a *je m'en fiche*-ismului, Traian T. Coșovei trădează în permanență un sentimentalism minor, mecanic, închis în violență, toate acestea amintindu-ne lumea lui Caragiale așa cum o vedeau Lucian Pintilie și câțiva exegeți. Am zice că Traian T. Coșovei este cel mai caragialean dintre optzeciști, poetul ipostaziindu-se printre personaje, luându-se în derâdere, parcă fără convingere, din inerție. Metaforele lui devin de la un moment dat previzibile, și asta pentru că poetul este până la urmă nu un introspectiv, ci creatorul unor măști, iar aceste măști care se confesează nu au asemenea poetului orgoliul că scriu poezie. „Un deșert de melancolie”, „o sahară de poezie”, ca să dăm doar două exemple, sunt imagini citite parcă în altă parte, poate chiar la Traian T. Coșovei. Cum se vede, poetul nu este interesat de astfel de lucruri, ci numai de construirea unei lumi căzute moral și afectiv. E vorba de o lume de marionete, de fanteze, de canava, în care sentimentele sunt clamate, în

care uneori tinicheaua, alteori lacrimile și sângele țin loc de verighete. Aproape că seamănă cu Grobei, un personaj drag optzeciștilor, acest erou din poeziile lui Coșovei care se confesează permanent și impudic. Într-o lume cu „câini, covrigi în coadă, zile pierdute / între tonomate de singurătăți”, prin gări (*Gară pentru doi* se cheamă un poem) și printre navetiști, „pahare cu fum” ori „resturi de ziare”, sordidul devine o față a eului și poetul se proiectează la nesfârșit prin intermediul lui. La un moment dat, el se numește „lăcătușu’, macaragiul” ori „spălător de cuvinte și măturător de scrumbii”; altă dată, „bruta, înotătorul prin apele moarte / [...] / Răscolesc în gunoarie, morminte de amintiri și mistere”. Poate că *Dansul cu lupii* este textul cel mai relevant și pentru acest spațiu de identificare, și pentru imperfectul care este la Traian T. Coșovei timpul unui paradis al dezgustului: „Navigator solitar cu lunetă, cap compas și sextant / mă pierdusem, până la urmă, în universul bufant. / Mă înecasem la bodega din gara de mucava. / Curgeau trenuri prin noapte, mă spârgeam în oglinzile de tinichea, / huiduiam în frapiere / eram beizadea peste ghemotoace albăstrii de alcool și scrumiere. // Eram gol. Mototolit între fețe murdare de masă, / tăvălit în neoane – eu, cel ieșit din doftane / cu lanțuri grele de vorbe de gât”.

Așadar, un fel de „poeme țigănești” postmoderne scrie Traian T. Coșovei în ultima vreme. Poeme în care sufletul e dezgolit, lăsat să se demaște într-un pitoresc al mizeriei. Iată parțial ultimul poem numit *Sfârșit de sezon, oameni reci de zăpadă*: „Zăpadă murdară topită-n rigolă, / încovoiață sub bici de neon și aureolă. / O clipă când gravitatea crește cu un om pe conștiință. / Ceasul când sângele își întreabă culoarea: ființă, neființă? // O oră cu narghi-lele și arbalete / când viața se zbate să nască, să fete / și să despice lungi cărări înghețate, canioane de frig – / ora la care nu știu dacă să râd, să mai urlu, să strig...”. În fine, nu putem să nu ne întrebăm dacă n-ar fi mai bine ca Traian T. Coșovei să scrie anul acesta niște poeme *În așteptarea eclipsei*.

Pornind de la un vers, sau de la mai multe, Traian T. Coșovei a publicat la un moment dat o bună carte despre poezia generației sale. Preluându-i „metoda”, am putea cita ca elocvente, pentru întreaga sa sensibilitate și atitudine poetică, trei versuri din *Paradise de mucava*: „Viață de nichel, paradise de mucava, ani de copeici zornăitoare. / Ne uităm unul la altul prin oglinda retrovizoare - / cine trăiește, cine respiră, cine mai moare...”. Și asta pentru că găsești aici și universul sordid devenit spectacol hilar și grotesc, și spectrul alienării lunecând în violență, și o gratuitate care, venind dinspre jocul lexical, pune în evidență, până la urmă, o colerică lipsă

de implicare în real. În cazul poeziei lui Traian T. Coșovei, astfel de versuri emblematice pot fi alese din oricare dintre volume. Acest poet care pare extrem de prolific este, în realitate, de o unitate rar întâlnită. „De la debut și până astăzi, constata Florin Iaru în prefața la ultima carte de poeme, poetica lui a suferit schimbări minore. El este egal cu sine însuși, pândind efectul și hăituind poemul. Închinător la zeul strălucirii, armonic cu discordanțe, inflammat la cuvinte, Traian T. Coșovei poate fi dat ca exemplu pentru consecvența cu care își apără identitatea”.

Există în poezia lui Traian T. Coșovei o ironie afectată, cochetă, fățișă, un aer de teatralitate nonconformistă, pe motive care se repetă uneori cu o insistență obositoare. Pe de altă parte, cu toată ironia de care e în stare, cultivată mai degrabă pentru contrast, poetul folosește manierist o sentimentalitate îngroșată spre hilar și parodic, deliberat fadă și anacronică, care ascunde poate un sâmbure de înstrăinare. Încât ai spune că, oricât de deghizate, sentimentele atât de blamate sunt de la un punct încolo înfățișate cu impudoare. Amintind de Miron Radu Paraschivescu, de o lume balcanic-lacrimogenă, ahtiată după voluptăți sentimentale, gustând dulceața amăruie a declinului, Traian T. Coșovei s-ar putea revendica, în fond, de la spiritul (și chiar de la limbajul) caragialean. În lumea lui Coșovei, de carnaval, circ și marionete (și e posibil ca, înaintea lui Caragiale, exegeza care a observat carnavalescul caragialean să-l fi influențat pe el și pe alți congeneri), nimic nu e simplu și gratuit, iar ludicul e doar o impresie. Căci o violență abia întrevăzută reduce lumea la replici scârbite și șocante, prinse în firescul lor de o vocație a înregistrării veriste a cotidianului grotesc. Decupajele din real instituie în poezia lui Traian T. Coșovei gestualitatea searbădă și, într-un fel, instinctivă. Nu e vorba aici de o simplă depoetizare, ci de o cădere din metafizic care-l face pe poet să afirme „Nu mai vorbesc, hămăiam” și să constate fără blândețe că ființa e redusă la instinctele sociale: „Decoratorul de vise se dădea cu capetele verzi de pereți. / Don’ plutonierul bătea cu vâna de bou și se întrista: / «zi, bă, astea sunt destine, iluzii cu gratii sau vieți?» Și, mai departe, la macazul cu dinți de viplă: «Nu înțelegei că și materia cenușie / dacă o ungi cu sacâz e tot un arcuș, o alifie... / zi, mă, că am și eu viață, rate, chirie...»”.

Alienarea este mărturisită fără intermediari sau metafore, direct, într-un fel de strigăte golănești: „Nu vezi că am tricoul de *metalist* pe care scrie «poate mă șucărești!» / Și n-auzi cum vin de la uzina de cositor, doritor din pereți în pereți / și cum iau metroul de dimineață la fabrica asta de viață? / Cum mă târăsc cocoșat, lihnit de iubire la pat - / n-auzi, bă, că sunt marginalizat?!”. O componentă socială este mereu prezentă în poezia lui Coșovei

care, legată de un timp al terorii, acuză și sancționează. Poetul care a scris până și un volum „în așteptarea cometei” nu poate scăpa prilejul să spună în titlul unei poezii *Tovarășu' nu mai vine*, amintindu-și: „Ne obișnuisem cu grilajul, lacătul mut, plimbarea de dimineață și cușca”. Din această amintire a secolului rece și „gângav” se naște sarcasmul, ironia sceptică, umorul negru chiar: „Pluteau ghilotine prin ceață: «Capetele astea sunt proaspete, de dimineață?» / Întreba o gospodină în piață / cântărind în palme gâturi și gâturi de păpuși. / Era arătoasă / gospodina sufletelor noastre, cu coasă”.

Pe acest fundal, poezia lui Traian T. Coșovei este una a ezitărilor în gradarea grimasei. În diferite locuri, posibilitățile lui sunt cam aceleași: „ce să fac: să recit, să urlu, să zbier?”, „să râd, să mai urlu, să strig?” sau „eram un fel de ițic ștrul dezertor / mă împleticisem între: să zbier, să zbor, să omor?”. În fond, printre paiate și marionete, poetul „copiază” sentimentele și le asociază invariabil fiziologicului. Poezia lui Traian T. Coșovei este în primul rând poezia unei lumi demascate burlesc: „Trăiam și eu în conserva asta de viață” sau „eram numai carne de tun și sentimente de mațe”. „Era un fel de viață pătrată / ceva între Azilul Antipa și Crucea de piatră. / Prin stratul găurit de ozon / mă prefăceam și eu din maimuță în om / și din om în paiată. // [...] // Țăla de pe capră era mut, orb și surd / Și eu scuipam pe covor viața asta plină de ultimele știri: / eram decupat din priviri și priviri și priviri - / cu foarfeca tăiam în stânga și-n dreapta / imagini și sentimente desfăcute la șliț” citim într-un poem care se numește *Câini și pisici*.

Pe lângă toate acestea, Traian T. Coșovei scrie și o poezie de dragoste amintind întrucâtva de „poemele de amor” ale lui Mircea Cărtărescu, pe care, de fapt, le-a precedat. Și asta nu atât prin aerul ștângăresc și prin sentimentalitatea persiflată, cât mai ales prin ceea ce s-ar putea numi o lirică a lexicului sau o comedie a limbajului. În poezia lui Traian T. Coșovei este și un carnaval al cuvintelor, o plăcere a înșiruirii termenilor printr-un fel de atracție involuntară, în enumerări care au putut fi puse pe seama balcanismului salvator: „Cu căștile surde atârinate la urechi și patine verzi pe roțile / alunecam ca prin vis printre coapsele tale amandine / care foșneau prea tare, prea foarte... / Erai chiar tu, care împărțeai la întâmplare viață și moarte.” (*Ioana*). Poate de aceea, de la plictis la delir nu este decât un pas. Poetul își pune masca dezgustului, lasă vorbele să curgă la întâmplare, e tentat, totuși, de jocul rimelor – și în felul acesta se abate de la logica discursului, devenită o formă goală – cultivând nostalgiile, melancolia, însă cu sentimentul ridicolului care-l face să persifleze totul.

Cu riscul de a deveni monoton – însă monotonia poate fi și o particularitate stilistică –, Traian T. Coșovei pune și existența, și scrisul sub semnul unei decadente care, deși cultivată cu o oarecare ostentație, nu este mai puțin o dovadă a autenticității. Nu este vorba numai de reiterarea unui imagină uman, extrem de relevant în sine, ci și de folosirea cu consecvență a unei anumite tehnici poetice care caută surpriza, poanta, efectul scilipitor. Se va putea scrie odată un studiu despre abundența elementelor de ornamentație, de o varietate extraordinară, din poezia lui Traian T. Coșovei. Nu întâmplător poetul declară la un moment dat: „Sunt cel cu aparatul de imagini de gât”. Șiragurile de absențe, taxiul de tinichea, blănurile moi de himere, faetoanele de gală, luna de mucava, aceste metafore, care exhibă dezinvolt chiar procesul deliberat al metaforizării, proiectează ființa poetului în centrul unui univers artificial, mistificator: „Scoteam sfori de cuvinte pe nări, / panglici grele de foc și pucioasă pe gură”. Dar întrebarea la care un astfel de studiu va trebui să răspundă este dacă această lume surogat, exclusiv de cuvinte, amintind cumva de perspectiva onirică, dublată însă de foarte mult cinism și fanfaronadă, nu este răspunsul subversiv la anumite conjuncturi (chiar politice) de demonetizare a existenței. „Patinează sau crapă!”, vers emblematic în fond, e reluat în diferite variante de-a lungul întregii creații a lui Traian T. Coșovei. Aici nu mai este gratuitate ludică și nici numai plăcerea narcisistă, oarecum juvenilă, a artificializării realului prin sintagme ingenios construite. Aici este și un dram de demonism, și chiar un dram de disperare, tratate însă – și demonismul, și disperarea – cu un fel de umor muntenească, cu râsu’-plânsu’ care permite supraviețuirea. Erotica lui Traian T. Coșovei, de exemplu, devine, fără excepție, o... thanatologie: „Știi că și sângele meu arendaș, boieresc / o să-ți spună într-o zi «te iubesc»? / O să te strige pe nume, o să se urce în tramvai cu cuțitul în dinți / ca să-ți rostească-n ureche câteva cuvinte de metal ascuțit. // Știi că inima mea poate să stea ca mexicanii din filme: / un sfert de cuțit, un sfert de tequila, un sfert de ziua de mâine: / un gazon de lacrimi sfărâmate în care curge ziua de piatră / nu știe decât de nimănui, nicăieri, niciodată. / Un deșert de absențe: / note de plată, datorii neplătite, bulendre și trențe / atârinate sub un soare bolnav. / era un secol cam rece, gângav. // Pluteau ghilotine prin ceață: / Capetele astea sunt proaspete, de dimineață? / Întreba o gospodină în piață / cântărind în palme gâturi și gâturi și gâturi de păpuși. // Era arătoasă / gospodina sufletelor noastre, cu coasă”. Dorința de a proiecta totul în forme spectaculare, lunecând uneori în grotesc și carnavalesc (*dați-mi voie*, doar un exemplu: „Erai o insulă pustie unde îți atârnavu amărății de negri / ghirlande verzi

pe pereți: / aveai țâțele pline de morți și de vieți / cu care îți hrăneai lupul trist, de metal” – *Portretul robot*) nu exclude o gravitate subiacentă, tratată însă cu un fel de *je m'en fiche*-ism nonșalant, asemănător unei bășcălii anihilante: „– Eh, traforez și eu niște cartoane de visuri; / consum ce consum și mă duc să visez... / Unora li se pare că sunt o sămânță cu miez, / un fier de călcat care tot netezește la sentimente – / tot sufletul meu e ațe, trențe, gioarse și bulendre / numai bune de dat la rromi” (*Paradise de mucava*). Așa se face că între *plictis*, *sictir* și *delir* nu e decât un pas; așa se face că atitudinile posibile vin din zone temperamentale diferite. „Ne uitam unul la altul prin oglinda retrovizoare – / cine trăiește, cine respiră, cine mai moare...?”, se întreabă poetul la un moment dat. Sau: „nu știu dacă să râd, să mai urlu, să strig”. Din aceeași sferă a neputinței, un alt vers, citat ceva mai devreme: „Ce să fac: să recit, să urlu, să zbier?”. În acest din urmă caz, continuarea este extrem de relevantă: „eram al cuvintelor biet paznic sau prizonier” (*Azîl Antiipa*). Extrem de relevantă pentru că în acest univers de circ ambulant, în aceste paradise de mucava, marele personaj care este *paiafa* – evident, unul din multele *alter-ego*-uri ale autorului – se construiește și prin problematizarea identității cuvântului. Cuvântul este poate dovada cea mai elocventă a eșecului căruia Traian T. Coșovei îi diluează gravitatea în imagini sclipitoare: „Pustiu, bâlbâială de piramide – / nisip care nu se plânge, nisip care curge. / Îmi priveam mâinile pline de sânge / cu care gătuiseam cuvântul de mic, cu care / mă cățarasem într-un deșert de cuvinte” (*Clepsidra care rămâne în urmă*). Iluzia poemului este una din temele recurente în poezia lui Traian T. Coșovei, chiar dacă locul cuvintelor este adesea luat de lucruri. Există însă situații explicate în acest sens: „A venit în sfârșit vremea să-mi termin și eu poemul. / Acum, chiar acum (numai puțin, vă rog – încă puțin vă implor) / cu poemul acesta îmi voi câștiga viața. / El a și fost, poate a și trecut... // Lăsați-mă numai să-l încep. / Lăsați-mă numai să-l termin” (*Poemul care bate în țevi*).

În fine, Traian T. Coșovei rămâne consecvent cu sine, reconstruindu-se cu fiecare text, jucându-se cu cuvintele așa cum se joacă cu dezastrele și cu moartea: „Sunt copilul care a descoperit alcoolul și uitarea, / singurătatea și robinetele ei de gaz. / Sunt copilul cel rău care scrie pe ziduri «mergi sau crapă» / și cheltuiește banii zilei de mâine și e pus să-și câștige existența până la capăt. // Sunt cel care savurează dezastrul, maculează hârtia... // Dar când toți ai casei dorm și visează / eu fac să bâlbâie moartea”. Ca să evit orice altă tautologie așa-zis „critică”, acesta este – în perpetuitate – Traian T. Coșovei.

ION CRISTOFOR. MEANDRELE ECHINOXISMULUI

Discret, neliniștit și grav, rar colocvial și rar pătruns de o ironică grimasă, citind peste tot și în toate semnele unei existențe scripturale, Ion Cristofor continuă spiritul echinoxist al anilor șaptezeci în construcții decorporalizate și proiectate în metaforă, stilizări ale acelui real imaginar pe care îl îmbracă emoțiile. Este vorba de emoții generate chiar de facerea poemului, de impactul dintre realitate și existența textuală, de fragilitatea proiectării lumii în semne și litere. Nu știu dacă Ion Cristofor ar putea fi numit un livresc, dar dacă este unul, atunci absența tumultului lasă locul unei melancolii senine, vizibile într-un întreg imaginar pus sub semnul mării, al unui freamăt tulburător și iluminant în același timp, care întemeiază actul scrisului ca fapt sacrificial. Odyseas Elytis e o referință care ar putea fi invocată. Dar un motto din poetul grec vine tocmai în direcția acestei substituiri a existenței de poezie („Când nimeni nu mai poartă doliu după privighetori și scriu cu toții poezii”), în așa fel încât aici trebuie căutată miza poeziei lui Ion Cristofor. Astfel, *emblemele neliniștii* constituie veritabile *pasteluri* ale poemului, chiar dacă imaginile trimit mai degrabă la o vizualizare a concretului. Nesomnul și rătăcirea prin odăile fulgerului, porumbelul, vrăbiile, fluturele cap-de-mort, vântul vuind prin carierele de marmură, casa pustie, marea, nocturnul, pagina cuprinsă de flăcări sau biblioteca, iată tot atâtea semne ale singurei realități care este supusă mereu introspecției, realitatea textuală a lumii. Nu e nicio iluzie la mijloc: realitatea textuală conferă existenței sens în aceeași măsură în care o devoră. În fond, metaforele lui Ion Cristofor, construite printr-un sistem de corespondențe (iată un exemplu: „fluturele cap-de-mort și se așază pe mașina de scris / foșnetul aripilor lui devine un uragan / în mările sudului” sau, altul, pornind de la același referent poetic: „Se aude cum cade roua în infern / Un scârțâit imens de penițe cutremurând cerurile”), instituie lumea ca semn, în așa fel încât sfâșierea devine iluminare: „Se cuvine să binecuvântăm această ultimă cină pe mare / Cu pâinea și vinul pietrificate pe mese / în sunetul trompetelor vântului / Sărutați de acest iudă al aparențelor care te-ndeamnă / A-ți descrie capul rostogolindu-se pe trep-

tele versului / îmbrâncit de acești pitici hohotind / Să plutești (o, soare nocturn – cap al lui Orfeu lapidat) / Pe tăcutele fluvii ale poemului // La capătul cărora începe imensul / Strălucitorul pustiu” (*Ultima cină pe mare*).

Aflat, după douăzeci de ani, doar la a treia carte de poeme, Ion Cristofor n-a schimbat aproape nimic din substratul unei poezii aflate în căutarea propriei identități, chiar dacă în grupajul de inedite de-acum, e vorba de aproximativ patruzeci de poeme, imaginarul se pliază mai mult pe timpul concret. El a rămas același vizual care înregistrează în notații ecstatice semnele ființei. Ca și altă dată, poemele au titluri în care reverberează starea de suflet, difuză – *O mie de corbi, Octombrie, Poem siberian, Vară îndepărtată, O zi pustie* – situând concretul în umbra unei contemplații fermecate: „Toamnă târzie. Ultimele fructe strălucesc între ramuri. / Pe o străduță pustie se-aude bastonul de orb al timpului / și frunzele ce murmură-n aer litanii / la judecata de-apoi a anotimpului. // Tăcerea se umple de păsări, de fântâni și de umbre” (*Vară îndepărtată*). În fața acestei realități, poemul chiar riscă să rămână nescris, neterminat, instituindu-se chiar pe măsură ce este negat de lumea faptelor: „Iată fiul meu ceva ce n-am aflat din cărți / nici de la acrii profesori de morală / de la alcoolicii răspândind înțelepciune în latină și greacă // Privește mai degrabă vântul ce trece / pe deasupra grădinii învâlmășind-o / iată-l cum adulmecă farfuria cu supă de pe masă / cum împrăștie sarea și piperul / ori cum ridică o clipă rochia femeii / pe care nestatornicul o părăsește degrabă // [...] // Oricum Dumnezeu se descurcă în ceruri destul de bine / și fără versurile noastră fără rime / în definitiv Domnul îi gustă doar pe marii clasici / pe poeți cu bărbi de patriarhi pe ofticoșii romantici / pe cei care-au cântat înspăimântați splendorile infernului / în care ne va aduna pe toți păcătoșii [...] // Prea puțin îi pasă lui din slăvile cerului / de împuștele țevi de eșapament / ce te sufocă pe tine acum / și te obligă să lași dracului poemul acesta / neterminat” (*Poemul neterminat*). Doar că acum se profilează parcă mai pregnant atât *evul pe sfârșite*, cât și *neliniștea morții*, care iluminează, o dată cu fiecare trecere a realității în semn, semnificația sacrificială a scrisului. Stârvul hăcuit la marginea orașului, ori ziua pe sfârșite asemenea unui craniu de cal „prin care vântul la capătul lumii amarnic vuia” (o poezie se numește *Bordel 1999*) fac ca imaginile, notate parcă pe un papyrus egiptean, să capete un substrat anarhic, de revoltă implicită, de freamăt sfâșiat, bacovian, și, în același timp, de melancolie mântuitoare: „Ele întuncatele bestiile înalță seară de seară un rug / într-o piață de cretă nelumesc de pustie / pe care arzi fericit precum penitenții / într-un cântec într-o flacăra vie” (*Cuvintele*). A scrie devine, oricum, sinonim cu a construi „corabia de

semne și litere” și sinonim cu crucificarea („O, miracol al cuielor înroșite în foc / întrând degrabă în copită / în scândura de brad a unui sicriu / strălucirea voastră mai cade și azi / pe fața pe mâinile mele / pe pagina pe care scriu” (*Cuiele*). Poate că poemul cel mai elocvent pentru toate acestea, valoros în sine, este cel intitulat chiar *La capătul veacului*, din care citim fragmentar: „Tu pune punct și ia-o de la capăt / cal de circ, maimuță bătrână. Atât. // Slavă ție nimicule, e vremea când cugetă pântecul. / Tu perna zoioasă apas-o pe chipul odraslei / Sufocă-ți degrabă sufletul, lacrima, cântecul. // Dă grabnic foc tuturor cărților tale / pitește-ți aureola ruginită undeva. / Afară plouă cu vorbe, seceră orbii / în jur duhnește a hoituri, a latrină, a groapă cu var. / Ai ajuns la capătul veacului / Soarele răsare, soarele apune într-o măcelărie. // Tu ia-ți coroana cu spini, cuiele și ciocanul în mână / și urcă-te pe cruce și scrie”.

Ion Cristofor? Un poet care nu mai are nevoie de nicio confirmare și care mizează tocmai pe discreție, pe neliniște și pe gravitate, transformând poemul în spațiul propriei descrieri și al propriei sfâșieri. Poetului îi rămâne melancolia notației ecstatice.

Citind câteva poeme pe care Ion Cristofor le selectase pentru cenaclul online regizat de Marian Drăghici la „Ziua Literară”, mi s-a părut că-l regăsesc în bună măsură pe autorul lui *Maryyas*. Scrisesem la vreme despre această carte, apărută în 2001. Vedeam în acel Ion Cristofor un continuator al spiritului echinoxist. Ca argument, construcțiile lirice decorporalizate și proiectate în metaforă, stilizări ale unui real imaginar pe care îl îmbracă emoțiile. Era vorba de emoții generate chiar de facerea poemului, de impactul dintre realitate și existența textuală, de fragilitatea proiectării lumii în semne și litere. Mărturiseam atunci că nu știu dacă Ion Cristofor ar putea fi numit un livresc, dar că, de este unul, atunci absența tumultului lasă loc unei melancolii senine, vizibile într-un întreg imaginar pus sub semnul mării, al unui freamăt tulburător și iluminant în același timp, care întemeiază actul scrisului ca fapt sacrificial. Constatam doar că, în grupajul de inedite, se profilează o discretă mutație. Apăreau, ca teme, *evul pe sfârșite* și *neliniștea morții*. Stârvul hăcuit la marginea orașului, ori ziua asemenea unui craniu de cal „prin care vântul la capătul lumii amarnic vuia” (o poezie se numea *Bordel 1999*) făceau ca imaginile, notate parcă pe un papirus egiptean, să capete un substrat anarhic, de revoltă implicită, de freamăt sfâșiat, bacovian, și, în același timp, de melancolie mântuitoare.

În fine, poemele alese de Ion Cristofor pentru cenaclul online aminteau mai degrabă de acel Ion Cristofor de dinaintea ineditelor. De aceea și notam că în poezia lui Ion Cristofor convinge, înainte de toate, siguranța articulării „sintactice”. Desenul exact al melancoliei mizează pe un mic scenariu care are drept consecință tulburarea finală; aproape toate poemele înaintează spre o culminație, spre o ruptură chiar, oricum, nepatetică, neteatrală, pregătită cu minuție. „Peisajele” sfârșesc în agonie, crepusculul se simte în orice metaforă, o amenințare se iscă din orice verb. Dacă poemele lui Ion Cristofor aproximează agonia, o fac prin intermediul cerebralității, al unui spirit care dezavuează sentimentalitatea nudă, strigătul visceral, implicarea epidermică. Niciun dubiu asupra faptului că obsesia acestor poeme e timpul. Numai că, eliberată de patimi, agonia e *re-prezentată*, așa încât trufia suferinței e substituită de o seninătate a perspectivei. Nu monumentalitatea searbădă a lirismului obiectiv se întâlnește aici, chiar dacă recunoști când și când surse livești, mitologice ori cotidiene, ci o participare trecută prin filtrele spiritului. Pe cât de puternică, pe atât de cenzurată. Din această dublă mișcare a emoției, forța poeziei lui Ion Cristofor. Singurătatea, sentimentul captivității, declinul identificat în lucruri, dezamăgirile, toate acestea devin parcă obiecte de studiu atent. Umanitarismul lui Ion Cristofor, care are cultul metaforei și al echilibrului, stă în capacitatea de a le face suportabile. Ele nu mai aparțin vieții, ci artei. Dar nu uneia rupte de concretul vieții. De aici, din acest concret al vieții, se naște ironia amar-dezabuzată; tot de aici, implicarea etică. În fond, poezia lui Ion Cristofor este a unui sceptic care găsește în melancolie o formă de a contracara prezentul degradat. Cerebralitatea lui ține de modul de a face infernul suportabil.

Aș putea cita acum poeme întregi pentru a ilustra cele deja spuse. Iată poemul numit *Vitraliu*: „Cenușiul acestei zile / îți ține inima în șah // Tăcut ca pietrele de care îți sprijini mușenia / vei încheia în sfârșit un pact secret / cu umbrele apusului // Umbre prelungi pictate / de mâna unul El Greco nevăzut / îți iau pe îndelete măsura / și largi la suflet îți dăruiesc o hlamidă de aur / un veșmânt de sângeros împărat bizantin // Doar călduri de grauri / gălăgioși ca poeții acestui sfârșit de mileniu / împrăstie solemnitatea de vitraliu a clipei”. Nu e singurul de felul acesta. Numai că *Sărbătoare la ospiciu* (Editura Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2004), volumul din urmă al lui Ion Cristofor cărui îi aparțin și aceste poeme, e, de fapt, volumul unei rupturi. Mi se pare indiscutabil că Ion Cristofor e acum altul și că, de fapt, ceea ce îi e acum definitoriu ține de resurecția prezenței. Ca în ineditele din volumul anterior, accentul se mută înspre atitudinea directă. Oricum, câte vor

fi fiind, poemele seninătății sunt dublate de o angajare disperată, sarcastică uneori, fundamentată de dezgust și singurătate. Stilizările realului imaginari se mută într-o nișă a trecutului: poetul nu mai e un artizan al posibilului; cât despre caligrafii, ele se revarsă în tumult vindicativ sau deseori în ironie. Sintaxa poemului este la fel de bine dovada unei lucidități creatoare, numai că materia în care se lucrează nu mai e virtualul, ci realul, concretul, viul. E o mutație de nebănuit în fond pentru cineva care se numește, abia acum, deși poate polemic, „doctor în filologie și echinoxist”. Or, poate, cuvintelor acestora de pe coperta ultimă a cărții n-ar trebui să le acordăm această importanță.

În fine, este acesta un alt Ion Cristofor. Apetența socială a poeziei de-acum nu cred că datorează ceva livrescului, chit că, între timp, poetul și-a dedicat viața recuperării unui mare poet social, ca și uitat la noi, Aron Cotruș. Totul este aici existență și poezia însăși se hrănește dintr-un impuls anarhist. Iată, în fond, un vers exploziv: „În loc de pix e bine să ai în mână o pușcă”, care spune totul despre mutațiile produse în lirica lui Ion Cristofor și, dacă vreți, și a echinoxismului. E ca și cum Ion Cristofor s-ar întreba dacă echinoxismul, în forma deja consacrată, mai este posibil. De altfel, titlul volumului e expresia numirii alienării atroce într-o societate a valorilor răsturnate, a mizeriei morale, a infernului care se arată pretutindeni. Firește, cu toată ideologia din care se nutrește, poezia aceasta nu e discurs ci expresie, adică tumult, furie, sarcasm sau ironie. De altfel, elocvent e chiar poemul care se numește *Sărbătoare la ospiciu*: „Tricolorul flutură vesel pe clădirea Ospiciului / Napoleon Bonaparte a înjunghiat-o pe Tina Turner / Funar a înghițit ieri o statuie / Decebal s-a spânzurat cu lanțul de la veceu / Preasfinția sa o regulează într-un colț pe sfânta Paraschiva / Domnul prim-ministru vânează lei în spatele curții / Președintele Mao se crede pisică de Angora / Domnul parlamentar refuză electroșocurile // Azi e zi de sărbătoare / Fanfara militară cântă marșuri eroice în parc / Toți vom lua pastile roșu galben albastru”. Ajunsă la paroxism, disperarea face ca firescul să fie substituit de fapte grotești, care instituie ca regulă nonsensul. Un răzvrătit, plângându-și singurătatea, sărăcia și dezolarea, Ion Cristofor găsește pentru amărăciuni supapa ironiei: „Azi e o zi istorică. Intri în baie / gol ca Apollo din Belvedere. / Îți lipsește doar frunza de viță din față / cât despre bani și admiratoare / nu e cazul să-ți faci sânge rău. // Estimezi dintr-o privire cât ți-a mai crescut burta / și constelația de pete din zona ficatului. / Se împlinesc zece ani de la divorț / când consoarta vânăta de furie ți-a strigat în față / «ești un parazit, / o să crapi cu poeziile tale împutite». // Mă gândesc cum aș putea găsi un final potrivit / poemului acesta / mă mângâi pe burtă mulțumit / îmi cercetez

sexul. / Toate-s la locul lor. Alles gute. // Va trebui să reîncepi lecțiile de germană / cu Hilde Tante / dacă n-a murit între timp” (*O zi istorică*). De fapt, nimic nu mai e la locul lui: „cerul s-a spânzurat / într-un copac de la marginea orașului”, „cel singur își înghite urletul”, „În dugheana pustie a cerului / un uituc a lăsat doar câteva lumânări fumegânde”. Mai mult: „viața dansează nevăzută cu moartea” și „moartea e noua ta menajeră”. Am preferat să invoc aici câteva versuri pentru a da seama despre anvergura agoniei și a crepusculului pe care o angajează poezia lui Ion Cristofor. Absența lui Dumnezeu și ubicuitatea infernului, a morții sunt tot atâtea mijloace de a denunța un timp căzut. Poezia? Dar ea este chiar prilejul unei sancțiuni sociale pe care poetul o trăiește revoltat. Sigur, ea dă chiar posibilitatea acestei revolte, poetul disociindu-se de „năvoadele retorice” din timpul, trecut, al tăcerii. Pe de altă parte, însă, scrisul nu schimbă lumea, ci, chiar și așa, ca ilustrare a revolte, nu face decât să intre într-o bizară complicitate: „În timp ce scrii poemul acesta / Cineva aduce negustorii în templu / Cineva îl instalează pe Iuda director la o bancă / Cineva învie morții cineva umblă pe ape // Cei flămânzi sunt săturați cu vorbe / Celor săraci li se dăruie o împărăție / Undeva pe sus / Pedofilul primește o sutană aurită / Justiția e oarbă dar din ce în ce mai prosperă // Catastrofele sporesc cu fiecare rând ce-l adaugi / E drept ca tu să plătești toate oalele sparte” (*În timp ce scrii poemul acesta*).

Așa încât, revenim la versul, pe care-l consider cu adevărat emblematic pentru acest Ion Cristofor: „În loc de pix e mai bine să ai în mână o pușcă”. Nu cred că e nevoie de altă concluzie pentru a circumscrie lirismul lui Ion Cristofor și meandrele echinoxismului.

THEODOR DAMIAN.
TIMPUL DE SĂRBĂTOARE AL TEOLOGULUI

Poate că se va scrie, cândva, o istorie a poeziei religioase românești – care nu se oprește, cum adesea se crede, la Blaga sau la Vasile Voiculescu. Din ea, oricum, n-ar trebui să lipsească poeți contemporani precum Ion Mureșan sau Cristian Popescu, Daniel Bănulescu sau Ioan Es. Pop – dintre cei foarte tineri, un Claudiu Komartin –, care schimbă radical tonul și temperatura rugăciunii. Ardența ia deseori forma disperării a cărei incandescență coboară într-o umanitate caricaturală. Curajul cu care sunt abandonate modelele este dovada unui adevăr existențial tulburător, aflat în conflict cu ceea ce se crede îndeobște despre poezia religioasă. În realitate, o astfel de poezie e impropriu-spus una religioasă, chiar dacă e pătrunsă de un fior al prezenței divine. Noi preferăm să numim poezie religioasă acea creație lirică inspirată de viziuni imnace.

În acest sens, Theodor Damian e un continuator al marilor lirici interbelici invocați ceva mai devreme. Teolog, dar unul trăitor în America, el își asumă propria experiență într-un verb a cărui sinceritate hrănește aventuri calme, temperate de prezența subliminală a învățăturilor, chiar atunci când sensul lor cuprinde și fervoarea unor denunțări. În fond, printre contemporani, teologul trăiește sub amenințarea viziunilor nihiliste venite poate din cunoscuta teză nietzscheană, iar misiunea sa este să recupereze sensul credinței. Din această misiune pliată pe un real căzut se ivesc în poezia lui Theodor Damian tonalitățile expresioniste. Căci „e atâta lipsă de profeți”, iar „abisul roade peste noi”. În fapt, omenirea nu-i decât „o fragedă adolescență”, rebelă și teribilă. Toate acestea sunt fragmente dintr-un discurs care anunță o apocalipsă – sau prezența ei în materie – și pe tema aceasta sunt câteva poeme memorabile. Citim într-un loc: „A început devastarea lumii / din mai multe părți deodată / e ca și cum / un vrăjmaș nevăzut / vrea să tragă pământul / pe roată”. În altă parte: „aud cum viermii-și fac culcușul în floare / aud cum ei rod frumusețea pe dinlăuntru”.

Numit *E un rug*, poemul căruia îi aparțin aceste versuri refuză perspectiva catastrofică cultivând ideea jertfei care întemeiază. Iată: „cu fiecare

ardere o rană mai puțin / cu fiecare rană mai puțin / o și mai aprigă căutare”. De fapt, sensul poemului se articulează pe taina vindecării prin suferință. Aparent paradox, acest sens mută miezul poeziei dinspre concept spre trăire. „Aventura în lut” face din teolog un liric; este motivul pentru care problematica așa-zis religioasă își găsește un corolar în tematica morții. Nu e de așteptat să găsești la un teolog angoasa sufocantă a morții, care ar contraveni preceptele sfinte, dar asta nu înseamnă că interogația asupra morții trebuie obligatoriu să lipsească la un teolog. Or, Theodor Damian găsește un echilibru în această ecuație și într-un fel care ar putea fi numit solar ne propune o cheie: „singura rimă pentru toate cuvintele / a muri, moarte, mor”. E ca și cum moartea ar oferi ultima soluție – tocmai de aceea „primejdia labirintului” nu înspăimântă. Un catren care nu poate fi ușor uitat propune cu limpezime această viziune a uniunii dintre Dumnezeu și moarte: „Când toate rănilor vieții / mă dor / tu vii din partea / înspre care mor”. Este, dacă putem spune așa, sensul întemeietor al suferinței, al răni și – de ce nu? – poate chiar al Infernului. Celui răătăcit i se oferă finalmente minunea „jertfei de sărbătoare”.

Rar când Theodor Damian nu poate trece peste cădere cu seninătatea hrănită de această conștiință a prezenței în lume a minunii ultime, care salvează. Rare, deci, momentele în care imnul devine satiră. O astfel de situație în memorabilul poem numit *Americanii vând și cumpără fierbinte*. Poem de antologie: „Trăim într-o societate fierbinte / i-am spus fiului / se trăiește la temperaturi înalte / se gândește fierbinte / vând și cumpără fierbinte / cuvântul *hot* este tot mai popular / zilele acestea / hot jobs, hot mail / hot movies, hot money / hot girls, hot dogs / ș.a.m.d. / mă uit cum fierbințeala asta / cuprinde lumea / cum totul e în pericol de foc / ne trebuie la fiecare un / instinator / instinator la purtător / pentru că suntem prea hot / prea irascibili, prea pretențioși / trebuie să ne stropim cu soluții / ignifuge / pentru siguranța noastră personală / că nu se știe cine, unde, când și cum / aruncă chibritul / am văzut cum au murit în Uganda / cei ce revizuiă poruncile Domnului / cu benzina și focul nu te joci, / nici cu poruncile Domnului / focul e-n noi / e-n mintea noastră întortocheată / suntem pierduți în propriul nostru labirint / pe care l-am creat într-o sudoarea frunții / No exit a spus Sartre / infernul nostru nu are ieșire / ca orice infern / ca orice foc ce nu se mistuie / fierbințeala aceasta a văzut-o mai înainte / proorocul Beaudelaire / când zicea că în fiecare zi / coborâm spre infern cu un pas / avansăm coborând / la temperaturi tot mai înalte / hot dogs, hot girls, / hot jobs, hot mail / hot money, not movies, / totul e din ce în ce mai fierbinte / ne mai trebuie un Hristos / ca să ne scoată bomba din minte”.

În general, orice vibrație lirică se naște la Theodor Damian dintr-o viziune imnică asupra divinității, o viziune care se îndreaptă și asupra copilăriei, spațiului natal, ori asupra unor mituri ale patriei originare. Așa se naște un poem inspirat de toposul transilvănean, amintind, nu prin limbaj poetic, ci prin viziune, de imnurile lui Ioan Alexandru; așa se naște, de asemenea, un poem care are în centru credința în energia originară a dacilor. Citim: „Pe malurile dunărene ale / Pontului Euxin / și mai sus spre munții carpilor / *vigurosi barbari ribelli a Roma* / își construiau case cu două etaje / și se mândreau că s-au născut în / zodia lupului / și că-și botezau copiii Geta / și-i mângâiau Getuța / (nu mai știm cum pronunțau ei / pe z intervocalic) / Mai urlă lupul în sângele nostru / ca o profecție care-ți aduce aminte / de Dumnezeu ca un semnal că totul se-ntoarce / de unde-a plecat / că așa-i legea lumii aceste / că n-am făcut-o noi / că o putem călca dar nu strica / și că vine vremea și acum este”. Blaga însuși, într-o vreme din tinerețea sa, vorbea despre *revolta fondului nostru nelatin*. Târziu, ce-i drept, și nu datorită acestei convingeri, ci din cauza filozofiei sale, intră în conflict cu mari teologi, dintre care unul cel puțin îi fusese vreme de douăzeci de ani bun prieten. Spun asta pentru că poate părea, într-adevăr, inexplicabil cum anume între spiritul creștin și dacism pot exista punți de legătură. Dar, să se înțeleagă, punțile acestea de legătură sunt din domeniul lirismului. Când scrie versuri, Theodor Damian nu e teolog, ci poet.

Arșița pustiei și în casa fulgerului, iată fasciculele de început și de sfârșit ale volumului publicat de Theodor Damian în 2012 la Editura Tracus Arte, volum care are chiar titlul secvenței mediane, *Apofaze*. Și dacă titlurile cu care se deschide și se încheie volumul situează experiența, poetică și deopotrivă existențială, sub semnul ardenței, al unei ardențe care, dând senzația distrugerii, împlinește, e de presupus că apofaza, adică dorința de a ajunge la Dumnezeu, stă sub aceleași coordonate. Cert este că volumul, unitar în totul, deși fiecare dintre cicluri are propria-i individualitate, face o pledoarie implicită pentru paradox, pentru o cunoaștere (și o participare prin cunoaștere) care se sustrage raționalului, explorând un teritoriu accesibil doar tainei. În jurul acestui motiv implicit, al tainei, se construiește poezia lui Theodor Damian.

Colocvială, căci, fie și implicit, poetul se adresează mereu cuiva, poezia lui e și o interpretare a datelor care aparțin ființei. Dar o interpretare care nu e contrariată de impasul în care se situează logica, rațiunea, judecata, experiența. Dimpotrivă: în fața tainei, pe care o pune în evidență și o condensează în metafore (care ar putea fi numite, în termeni blagieni,

revelatorii), Theodor Damian nu trăiește impasul eșecului, ci o apoteoză imnică. În fapt, imnuri sunt poeziile lui Theodor Damian. Fără nimic, însă, din solemnitatea retorică și de la un moment dat manieristă a cărților de imnuri semnate de Ioan Alexandru. Situată în miezul poeziei lui Theodor Damian, experiența religioasă e organic transformată în etică, în fundament existențial oferit celorlalți ca lecție care nu are nimic didactic. O etică a tainei și paradoxului, căci „paradoxul / ține baierile ființei”.

Arșița pustiei are în centru câteva metafore (sau, mai exact, simboluri metaforice), precum peștera, șarpele și pustia. În centru e plasată, însă, explicit neputința înțelegerii tainei care se află în miezul acestor date și care întemeiază. Poate că, pentru a releva felul cum se articulează poezia lui Theodor Damian, ar trebui citită în întregime prima creație a volumului. În paranteză fie spus, a cita un vers sau mai multe e într-o anume măsură irrelevant. Poemele ar trebui citate în întregimea lor, întrucât sensul se construiește din articulația întregului. Or, ceea ce contează în această poezie e sensul, e relevarea tainei ca sens, o potențialitate proiectată ca hermeneutică. Deși nu rareori imaginile poetice au putere în sine. O expresivitate care depășește relația dintre concret și abstract, pentru a se concretiza în revelație: „Cum iese fulgerul din ruga fierbinte / și cum crește / n-am cuprins / în peșteră-i frig / dar stânjenelul înflorește / și arde / ca rugul în pustie / nestins”.

Revenind la poezia cu care se deschide volumul, *Așa ți s-a spus*, leit-motivul ei este „cum să ajungi acolo / ce taină este aceasta”. Or, primul dintre cicluri continuă cu ipostazierea câtorva taine: „Peștera adevărată / are două intrări / ea este viața și moartea / pânțece și mormânt / mormântul ca pânțece / peștera nu poate nimeni s-o sfârtece” (*Cuprinsul peșterii ca o întreagă pustie*), ori: „În fiecare adânc / doarme un șarpe / chiar când e plecat / locul lui e acolo / locul e șarpele / a plecat dar și-a lăsat / visul în loc / halucinații rătăcitoare / te-au prins și te țin / la mijloc / dincolo de vis cauți realitatea / în lăuntru fluorescent / al cuvântului tău / dar de ce nu dincoace? / Cum desparte fulgerul / îngemănarea dintre bine și rău?” (*În fiecare adânc*). E vorba despre simboluri cu multiple înțelesuri, nesupuse unei explorări analitice. În *Văzut-am pe Satana ca un fulger*, peștera e asociată singurătății, dar o singurătate care implică reprezentarea și alteritatea: „Singurătatea pare mult mai frumoasă / nu-i așa Gellu Dorian / când stai singur în fața lui Dumnezeu / când stai în peșteră / ca Iona în pântecul chitului / și te întrebi / cine zic oamenii că sunt eu?”. Altundeva, singurătatea e asociată rugăciunii, căci ea transfigurează ființa în rugăciune: „Luna se înalță / peste peșteră / [...] dar nu mai știi unde ești / și ce faci / căci deja ai devenit / rugăciune”. Cine ești

? – iată întrebarea care se află la temelia discursului poetic al lui Theodor Damian. Și întrebarea creează premisele configurării unui sine care se identifică cu marile simboluri: „Ochiul pustiei crește în mine / și-mi adâncește peștera / umbrele-mi fug / dintr-un loc în altul / ochiul însă le prinde / așa cum în adâncul mării / oricât de ascuns / prinde înaltul” (*Plus infini*). E o lirică interogativă, chiar dacă nu întotdeauna interogațiile sunt explicate. Firesc, în fond, pentru configurarea unei poezii a tainei. Iată un alt exemplu, dinspre finalul volumului: „Acasă este locul de unde vine / cuvântul / cum se naște cuvântul ? / care e pânțelele său? / ce făcea el înainte de / naștere? / ce fulger l-a zămislit / din ce hău ?” (*Pânțelele cuvântului*). În tot cazul, în spațiul acesta în care paradoxul instituie adevărata libertate, poetul pledează pentru protejarea tainei. Soluție blagiană pusă în ecuație teologică: „Ia bisturiul / de pe taina aceasta / nu-ncerca / în ea bumerangul / și vraja / și blestemul / descântecul / pescarul dibaci / ce gata stă la pândă / cu mreaja // [...] // Dacă mergi spre tăcere / mergi spre pustie / când vei lua pustia cu asalt / ți se va trimite glas subțire / de vânt / să-ți șoptească despre / cele ce vor să fie / despre cum poți bea / în același timp / din adânc și înalt” (*Când vei lua pustia cu asalt*).

Simbolurile acestea, cel puțin cel al peșterii, se reiau în grupajul următor, ca și ideea învierii prin păstrarea tainei. „Corabie a mântuirii”, peștera e începutul, asemenea cuvântului devenit rugăciune: „Pocnește cuvântul de sens / ca o gravidă gata să nască / rugăciunea mea încinge / altarul / ce-mi absoarbe ca o pâlnie / cuvântul / până ce coliva devine pască”. Și-n tot acest timp, amenințarea lumii concrete, „câinii din Baskeville”. Poetica lui Theodor Damian, configurată aici, face din cuvânt miezul ființei („am pus toate cele / de pomenire / într-un singur cuvânt / acolo este mama / din cuvântul acela vin / prin acela voi fi / și sunt” – *Mai am un cuvânt*), calea care asigură mutația esențială, metamorfoza în căutarea lui Dumnezeu: „poezia ca drum spre izvor / ca dinspre morți înspre vii / izvorul ca poartă spre dincolo / pe care încă nu-l vreau / dar de care mi-e dor” (*Ca o regină sacrificată*). Și implicit o pledoarie pentru paradox, metodă de cunoaștere care refuză inerția rațiunii și a experienței, chiar dacă ceea ce produce este frica: „Un singur adevăr / paradoxul / ne sperie dar ne place / goliciunea lui / amenințătoare / așa cum ne place viața / în care nu se mai moare. // Avem o singură frică / paradoxul / și un adevăr / care ne fulgeră / și ne trage spre el în răspăr / cum poate să-ți fie frică de el / cum poate fizica / să se teamă de metafizică / ce rânduială este aceasta”.

Asociat metafizicii, paradoxul este soluția salvării ființei. Iar poezia lui Theodor Damian variază pe această temă, a neputinței logicii de a descrie ori de a păstra inefabilul. Finalmente, pledoaria devine o laudă a împlinirii prin asumarea tainei: „Cu un șarpe de-a stânga / și cu unul de-a dreapta / așa trăim / avem de ales între două spaime / dacă nu-nțelegem taina / murim / Ți s-a dat un șarpe / ca să mori / și unul / ca să trăiești / când unul te mușcă / altul te scapă / ce taină este aceasta / și cum s-o dezlegi / când ești atâta / pământ, foc, aer și apă / dacă mai ești altceva / poate mai ai o șansă / să-nțelegi / dar tocmai aici este cheie / ca să fii doar atât / sau încă și altceva / să alegi” (*Ce taină este aceasta*). Cel puțin cel de-al doilea grupaj de poeme construiește astfel de paradoxuri care au rolul de a hrăni experiența poetică.

În fapt, în viziunea lui Theodor Damian, experiența poetică este o experiență de situare în lume, de raportare la o identitate recuperată, o trăire în interiorul tainei. Faptul că viziunea este ocultă este cu atât mai relevant. Tocmai de aici convingerea că „n-am să aflu / planul Arhitectului / să-l dejghioc”, dar tot de aici trăirea în plină revelație: „poate nu-mi este îngăduit / catedrala ta însă / luminează deșertul”. Motivul peșterii revine astfel, fie în ipostaze metaforice pentru a reprezenta revelația („iese heruvul din conținut / și vine în formă”), fie în forme proprii, pentru a marca punctul originar al ființei: „Peștera e născătoarea / pustiul divin / cel măsurat și nemăsurat / de unde toți îngerii vin / este mormântul nestrăciunii / locul de unde începe / slujba de seară // ce curge în miezonoptici / și de acolo mai departe / Lazăre, vino afară!” (*Locul unde începe slujba de seară*). Peștera e, în realitate, prototipul paradoxului, concretizat în „ploaia care nu stinge flacăra” sau în „rugul lui Moise” care „arde și nu se consumă”.

În tot cazul, peștera e asociată cuvântului, revelației pure. De aici suita de interogații: „Acasă este locul de unde vine / cuvântul / cum se naște cuvântul? / care e pânțelele său? / ce făcea el înainte de / naștere? / ce fulger l-a zămislit / din ce hău?” (*Pânțelele cuvântului*). Casa, pânțelele cuvântului, peștera, toate acestea sunt adăposturi ale tainei. În cel de-al treilea ciclu al volumului, în *casa fulgerului*, această pledoarie pentru taină capătă forma unei pledoarii pentru natură, în opoziție cu citadinul. Imaginea „Cerbii și câprioarele țâșnesc / pe drumul înspre izvor” sau stânjeneii invocație în câteva dintre poeme fac pandat cu lumea tainei. Și, deși ocazionale, căci sunt inspirate de călătorii pe diferite locuri ale lumii (la drept vorbind, fiind dedicate majoritatea unor prieteni, ocazionale ar putea fi considerate și multe din poeziile anterioare), poeziile acestea poartă toate ecoul tainei. Iar ultimul dintre poeme transgresează imaginea peșterii în templu, ceea ce face ca în

miezul lumii să se situeze cuvântul: „Am adormit pe piatra / mormântului meu / citind poezie pe sub / zidurile Moreliei / studenți, muncitori și funcționari / se opresc să asculte / sunetul sacadat al poetului / îngropat în grija de multe / poetul sună ca un clopot / limba cuvântului cheamă / răătăcitorii”.

Înscrisă în cotidian, taina (și paradoxul) ies din teritoriul metafizic pentru a se înscrie în concret. Ba mai mult, pentru a da formă concretului. Or, tocmai aici trebuie căutat sensul poeziei lui Theodor Damian, care fundamentează o etică. O etică a revelației asumate.

NICHITA DANILOV. TABLOURI FĂRĂ RAMĂ

Prin condiția lor de a fi și nu de a desemna, poeziile din ultimul volum al lui Nichita Danilov (*Mirele orb*, Junimea, seria Magul Călător, 1995) par fragmente din cântecele ritualice ale primitivilor, în care se ascund misterioase cosmogonii. Scenariile dramatice pline de încifrate sensuri, dialogurile misterioase ori „propozițiile” sibilinice și oraculare maschează o mitologie păgână care nu-și refuză imaginarul creștin, al cărui scop pare să fie inițierea în lucrurile esențiale, dar a cărei cauză este o ciudată melancolie. Din această întâlnire între un eu mitic și unul liric se nasc câteva din constantele poeziei lui Nichita Danilov: și vizionarismul pliat pe o criză a ființei, și narcisismul aproape manierist, teatralitatea cam afectată ascunzând o percepere mistică a realului. Oricum, nu parabole sunt poeziile lui Nichita Danilov, ci căi de legătură între un aici greu de o materie copleșitoare și un dincolo plin de reverberații luminoase. Din cauza acestei situări în intermundii, revin cu insistență întrebările despre sine. Dar ele se dizolvă în tablouri halucinante, în peisaje pătrunse de duhuri ori în misterioasă lumină. Aflat mereu între materie și spirit, eul parcurge totuși un traseu: de la melancolie la disperare și la revelația absenței care e o contopire cu divinul. Pentru *Mirele orb*, uniunea mistică a însemnat inițial dureroasă orbire și, ulterior, pierdere în lumina sacră.

O criză propriu-zis creștină nu există în poezia lui Nichita Danilov, chiar dacă apar îngeri, imnuri, rugăciuni. În preajma lui Iisus, fiorul religios e aproape absent. Există, în schimb, o criză a trăirii în mit, în interiorul sacru-lui, mai puțin întâlnită în poezia românească. Poeții români au deplâns căderea din mit, pierderea puterii demiurgice a cuvântului. Or, realul lui Nichita Danilov, în definirea căruia pot fi aduse în discuție numele lui Lucian Blaga, dar și al lui Emil Botta, al lui Van Gogh, dar și al lui Trakl, nu este unul demitizat, ci chiar gestul arhetipal. Într-un *peisaj nocturn*, citim: „O candelă de aur se ridică deasupra Orașului. / Stau culcat în mijlocul lanului de grâu / cu o carte deschisă pe piept. / Fiecare spic e o lumânare aprinsă de vânt. / Îmi privesc tăcut mâinile / Și mă-ntreb: Am fost, mai sunt?”. De altfel, încă din prima poezie a volumului (*Peisaj alcoolici*), între trecut, prezent și viitor, între

ființe și lucruri, dar mai ales între periferii și centrul absolut circulă, ca între niște vase comunicante, aceeași substanță, „vechiul legământ”: „Grâu oboist, / îți închizi pleoapele, / îți încrunți sprâncenele, / ți se clatină genele / sub pecetea mereu aceluiasi / vechi legământ. // [...] // ...Stă pruncul sfânt / cu o carte în mână. / Fiecare literă e un bob încolțit / din care curge / cea mai neagră țărână”.

Un senzorial, Nichita Danilov atinge cu degete de lumină prototipul lucrurilor, fiind, ca îngerul care-i locuiește versurile, pretutindeni și nicăieri, înăuntru și în afară, fața lăuntrică a materiei și materia însăși. Niciun strigăt în căutarea divinității inaccesibile, în poezia lui, nicio smerenie desăvârșită, ci o criză a identității, căci contopirea cu cosmicul în elementele sale arhetipale duce la îndoieli asupra propriei ființe. Rodul împlinirii să fie declinul și pierderea sinelui?! „Spre seară s-a întunecat ziua: / totul ar fi putut fi frumos până la capăt. / Cu degetul am arătat soarele, / cu picioarele înfipite în apă am pipăit luna // [...] // Totul ar fi putut fi frumos până la capăt / și nu știm dacă a fost sau nu. // Aplecat peste aceeași apă a râului, / mă întreb: Cine își aduce aminte / de jocul acesta: Eu sau Tu?” (*Spre seară s-a întunecat ziua*). Pentru Nichita Danilov, adevărata lumină e, de fapt, *întunericul*, „durere și adevăr”. Adevărata ființă e neființă. N-am interpreta continua interogație despre sine drept semn al unui narcisism funciar, cum crede Gh. Grigurcu, chiar dacă sunt evidente uneori teatralitatea discursului, un fel de cabotinism superior, câteva stângăcii mimate pentru autenticitate. Căci punem imediat în balanță peisajele coșmarești, dintr-o irealitate a spiritului, și crepusculul apocaliptic convertit treptat, alchimic, în explozie de lumină. Scenarii protocolare și sfâșieri adânci. Dedublări ludice și profeții dramatice.

Pornind de la premisa că e pretutindeni și nicăieri, că el e Christ, îngerul, mirele orb ori magul, poetul trăiește o criză de identitate culminând, poate, în *Peregrinări*. Imaginea din căușul plin cu apă în care privește, păsările de noapte, vestitoare de spații pustii, chipul „Celui Răstignit” ori templul vechi îl fac să strige cu disperare: „Acesta nu sunt eu / și aceasta nu este fața mea!” și de fiecare dată i se răspunde: „Acesta ești tu și aceasta / este fața ta pe care o ascunzi / în clarul albastru de lună”. Crepusculul agonic devine, însă, adorație și extaz, iluminare: „Cum se sprijină nourii negri de cer / așa se sprijină / sufletul meu de umbra ta, Doamne! // / La picioarele omului / au fost semănate / lacrimi de grâu, lacrimi de orz / și lacrimi de secară. // Picioarele trecătorilor / pășesc printre spicele înalte: / lumânări de țărână / pe care le înfioară asfințitul” (*Peisaj cu lumânări aprinse-n vânt*). Anterior, „pe cerul gol se tânguia vidul” și „zaruri, pe care noaptea le rostogolește vântul, zaruri, pe care le

aruncă îngerii beți, trasează liniile apocalipsei”. Anterior, cuvinte christice alungau harul și suferința de-a fi simultan *sine* și *lume* (*Răstignire*). Profetic, poetul anunța *sfârșitul de secol*. Am zis poet?! Citește înger! „Firul de iarbă din Răsărit / se va ridica asupra firului de iarbă din Apus / și cel de Miazăzi / va veni cu oaste / asupra celui de la Miazănoapte. // [...] // Păsări mari vor croncăni prin amurg / peste imensele turnuri / de beton și de sticlă, / purtând în ghearele lor și în pliscurile lor / flăcări și pădăii, / și râuri înflorite de salcie”. Acum, însă, pustiul devine jubilație obosită de o grea înțelegere, asfințitul, înserarea, amurgul sunt imnuri de laudă, psalmi: „Cum se întoarce pasărea / de pe meleagurile străine / clădindu-și din paie și lut / un nou cuib sub streășina veche a Casei, / așa se întoarce / lumina ta în mine, Doamne! // Și nu mai văd în jur / decât pace și bucurie. // Acolo unde ieri / era întuneric și întristare / azi răsună un dulce cântec de pasăre. / De ce mă răsfeți / cu lumina ta, Doamne?” (*Înserare*). Permanent, imagini de evanghelie apocrifă, cu sensuri plutind în corpuri pe care, vizionar, „îngerul în fața ferestrei pe care o ține deschisă în piept” le înregistrează: „Un bărbat tânăr va veni dinspre Răsărit / cu ochii foarte verzi și haine albastre. / De pletele lui vor atârna toate femeile lui din acest Oraș / ca niște bănuți de aramă” (*Îngerul*). Dar în finalul volumului poetul afirmă sibilinic sensurile pe care viziunile, în devenirea lor, le căutau. Din multe *propoziții* ale *Parabolei orbilor*, câteva sunt demne de orice text religios apocrif, cu ton apostolic: „Vă spun: există două lumi. Una a întrebărilor, cealaltă a răspunsurilor. / Un Dumnezeu care întreabă și unul care încearcă să răspundă la toate”, sau „Mai întâi să postească inima și apoi ochii. Căci dacă vor posti ochii, inima va tânji în întuneric”, sau „Cel ce s-a exilat / pe urletul său ca pe o insulă, / cel ce se agață de spaima sa ca de un pai, / nu va cunoaște mântuirea, / căci teama lui îi va ucide pe ceilalți”. Dintre aceste texte, unul mai discursiv pare să stea la temelia poeziei lui Nichita Danilov în mod special, căci el e concretizarea bucuriei din amintita *Înserare* ilustrată parabolic și într-un text intitulat *Piese pentru flaut și clavecin*. E vorba de *Parabola îngerului Israfel*, căci aici îngerul găsește, asemenea unui alchimist, cheia magică a transsubstanțierii. În *Parabola orbilor* însă, totul e întrebare: „Cum poți reda oare pe acel Dumnezeu care e doar strălucire, doar lumină și bucurie? Icoanele ar trebui să fie nesfârșite simfonii, o îmbinare de suflet și lumină. Coloanele de lumină țâșnind într-un spațiu fără dimensiuni”. Un timbru mistic îl apropie, oricum, pe Nichita Danilov de un alt bucovinean, al anilor interbelici, ale cărui imagini terifiante alcătuiau un amplu poem inițiat, al trecerii ființei în lumină prin asumarea teluricului, *Tarot sau călătoria omului*. De altfel, Mircea Streinul, căci despre el e vorba, admirator al lui Francisc din Assisi, scrisese *Cu moartea*

la un pabar de vin, poem macabru care sună senin în versurile lui Nichita Danilov, datorate unui temperament liric similar în anumite puncte: „Are grijă de pământ luna? / Nu, de pământ are grijă Sora Moarte. / Ea îl ară, / ea îl seamănă, / ea îl piaptă, / ea îl culege. / Ea îi curăță rănilor, / ea îi taie venele. / Ea, pururi albă, / pururi blândă, / pururi frumoasă, / Sora noastră, Moartea!”

Acesta e Nichita Danilov. Totuși, nu poți să nu te întrebi care e locul acestui volum printre celelalte. Nu cumva, prins în capcana propriilor viziuni devenite formulă lirică, poetul se află într-un impas, căci o materie uneori obositoare, alteori ludic-spectaculară acoperă cuvintele sibiline și tablourile de factură expresionistă? Or, poate că poetul este, cum s-a spus, un narcisist, poate că scenariile lirice nu sunt altceva decât îngrijite oglinzi ale sinelui. Dacă nu cumva un cabotinism stilizat se așează peste „soarele negru al melancoliei”. Plină de îngeri, de Crishti și de simboluri ezoterice, poezia lui Nichita Danilov nu are temperatura fiorului religios, ci febra căutării de sine, însă în perspectiva mântuirii. De aceea cultivă el melancolia unui însingurat tulburat de germinația mistică.

Observația că de la debutul său din 1980 și până la ultima apariție editorială poezia lui Nichita Danilov rămâne egală cu sine, într-un fel de echilibru fragil, repetat cu metodă, nu poate fi susținută cu argumente. O astfel de afirmație ar putea să fie ori consecința unei lecturi fragmentare, ori rodul unei superficiale pierderi în dimensiunile formale, care au în cazul acesta un rol important, dar nu decisiv, pentru recunoașterea profilului inconfundabil al unui poet care s-a impus încă de la început prin originalitate. Una deloc polemică, așa cum observa într-o paranteză Valeriu Cristea, pentru că poetul, spunea reputatul critic, este „mult prea preocupat de *ceea ce are de spus* (s.n.) pentru a mai «simți» contextul”. În realitate, poezia lui Nichita Danilov parcurge un anumit traseu cu atât mai greu de observat cu cât el pare să aibă drept criteriu atitudinile eului poetic în fața unor teme precum Dumnezeu, Neantul sau Moartea. Imperceptibil, mascat și de o expresie de la început sigură, traseul acesta ar putea fi schițat în câteva linii și într-o oarecare măsură ar putea fi relevant pentru identitatea unuia dintre poeții cei mai importanți ai ultimei jumătăți de veac.

La începuturile ei, poezia lui Nichita Danilov era una, dacă pot să spun așa, a revelației, e exuberanței. Solemn și dantesc, în ritmuri care instituie trăirea extatică, printre peisaje demonizate sau după un dezgust de sine care amintește de cadavericul romanticilor, poetul exclamă într-un fel care-l amintește pe Mihai Ursachi: „Atâta, atâta beție de sunete reci și sublime / se

înălță din trâmbița ta, o, serafime, o, serafime, / Păsări albastre și cai fumurii se desprind din calotele sfinte / și oameni înalți intră și ies din morminte / pretutindeni e sărbătoare, beție, dragoste, pace / pretutindeni se zbat în lumină mii de chipuri buimace / Bărbați și femei renăscuți, atât de goi, atât de albi și puri de iubire / din trup cristalin, transparent li se desprinde o pâclă subțire / aproape nu merg, ci plutesc liniștit peste înalte, calmele creste / cu sufletul orb îmbătat de aripi rotitoare, celeste / îmbrățișați și totuși mai puri decât eternele sfere în spații / scăldați în iubire, plutesc și se pierd peste munți, doar lumină și grații / Atâta, atâta beție de sunete reci și sublime / se înălță din trâmbița ta, o serafime, o serafime” (*Aurul înălțimilor*). Exclamații de genul acesteia, care instituie uitarea de sine ca mijloc de identificare cu absolutul, se mai întâlnesc în primul volum, în care conștiința de sine și identitatea unui timp căzut sunt, totuși, argumentele unei trăiri de factură expresionistă. În fond, de la primul volum pot fi identificate semnele acestei trăiri, pentru care conștiința apocaliptică se așază în decoruri demonice și tablourile coșmarești maschează coborârea în adâncuri, dintr-o nevoie structurală de a exista arhetipal.

Cu toate acestea, conștiința tragică devine tot mai acută în următoarele volume, culminând, poate, în acela pe care l-aș numi momentul plener al interogației dezamăgite, *Deasupra lucrurilor neantului*. Și asta deoarece în acest volum divinitatea este una a întunericului, soarele e negru, iar poetul rămâne închis definitiv în eșecul care nu mai e al său, ci al timpului. Miezul ontologic al ființei este, de data aceasta, moartea, cel de-al cincilea anotimp, ca să parafrzez un titlu de poem: „În cea mai neagră apă, / în cel mai sumbru timp / plutește cea mai neagră lebedă / numită al cincilea anotimp. / Cântecul ei nu-l auziți, nu-l înțelegeți! // în cea mai neagră apă, / în cel mai sumbru timp / cântă cea mai sumbră lebedă. / Cântecul ei îl auzim, îl înțelegem. / Noi, valuri fără de număr / pe marea fără de țărm, / noi suntem cântecul ei!”. Ceva din sunetul tare al versului eminescian „Căci e vis al neființei universul cel himeric” se simte în această poezie. De altfel, timbrul ironiei romantice vibrează puternic în multe din poemele acestui volum. Nu există niciun fel de îndoială care să facă posibilă o undă de speranță: „Dacă există undeva divinitate / și poate că există altfel cum / ne-am explica existența sufletului? / atunci ea e alcătuită din astfel de mâini / din mâini care plămădesc neantul // o nesfârșitele nesfârșitele lumi”. Și poate că acest moment culminează cu discursul coșmarec, damnat, de tragedie antică, intitulat nu întâmplător *Orologiul anotimpurilor: Ieșirea din iarnă*: „Noi suntem prizonierii neantului, prizonierii neantului / și noi strigăm din neant, în neant în neant:

/ de aici nu vom putea evada niciodată. / Cei care ne păzesc, ne păzesc, ne păzesc, în loc / de căști și de coifuri poartă / pe creștet craniile noastre albite de lună. / Cei care ne păzesc, ne păzesc, ne păzesc / urlă la noi ceva într-o limbă ciudată. / Cel ce cade nu se mai ridică, ridică, ridică / Cel ce nu se mai ridică / e călcat de toți, de toți, de toți în picioare. / Noi suntem prizonierii neantului, prizonierii neantului / și strigăm din neant, în neant în neant: / de aici nu vom putea evada niciodată!”.

Astfel de versuri demonstrează că „cerebralitatea” versurilor lui Nichita Danilov se fundează pe o trăire profundă, că nota lor criptică e numai aparentă din moment ce în spatele parabolilor stă, chinuită de întrebări asupra propriei identități, o ființă care are conștiința deșertăciunii. Din cauza aceasta, rareori stilul poeziei lui Nichita Danilov devine manieră și nicicând simplul exercițiu gratuit nu substituie sensul interogativ al verbului. Pe de altă parte, e foarte limpede că una din invariantele stilului lui Nichita Danilov este tocmai spectacularul. Poetul cultivă, tot în descendență eminesciană, poemul spectacol, fie că e vorba de o succesiune de replici aparținând unor eroi, ori cel mai adesea „corului”, fie că monologul liric ca atare aparține unui erou al cărui nume e precizat câteodată în chiar titlul poemului (*Cain, Abel* etc). Nichita Danilov resimte subiectivitatea ca pe un pericol și apelează la aceste voci, măști ale sinelui, pentru a da mai multă tensiune fiorului tragic. Decorurile înseși, dar asupra acestui lucru vom reveni, au această funcție.

În fine, *Mirele orb*, din 1995, încheie oarecum un ciclu, bucla se închide, criza pare depășită. Identitatea lumină-moarte are de data aceasta un sens auroral. Cel care fusese mag și demon, arheu și fragment și cel mai adesea arlechin, dar și înger, este acum mirele, eroul unui act mistic, al unuia dintre misterele revelate. Și nu întâmplător poetul acesta care își numește multe dintre poeme „privești” este orb. Misterul nu se arată pe calea vederii, și poate tocmai de aceea multe dintre priveștile „înregistrate” anterior erau coșmarești. Pe de altă parte, poezia lui Nichita Danilov are o substanță profund muzicală, e stăpânită de un nimb liturgic. *Mirele orb* este, în fond, metafora revelației.

Puțină ironie poate să fie în împăcarea finală. Citesc, iată, *Aur și vin*: „Vai vai stau în pat / tot în aur tot în purpură înveșmântat / Niciodată n-am fost / mai frumos mai palid / și atât de curat / ca acum în aur / și purpură înveșmântat / [...] / O Doamne în curând / mă voi înălța / spre înalta liniște a Ta”. Față de imposibilitatea de altă dată a oricărei evadări, de data aceasta coborârea în moarte este o contopire cu divinitatea. Pare un paradox. Se știe cât de mult iubește Nichita Danilov paradoxurile, care, dincolo de gratu-

itatea lor, doar aparentă, tind să pătrundă în esența imuabilă a lucrurilor. Doar paradoxurile și parabolele – aceste scenarii oculte –, vrea să spună poetul, pot face diferența dintre imanență și transcendență. Iată-l văzând: „Stă în umbra mea cel a cărui umbră sunt eu” sau „Atât de mult am căzut încât ne respinge pământul” sau „În timp ce mă îndepărtez apropiindu-mă / și mă apropii îndepărtându-mă / tot mai trist și cu fața tot mai congestionată”. În felul acesta, poezia lui Nichita Danilov este și o poezie de cunoaștere. Revenind, iată cum este posibilă cunoașterea revelației și depășirea crizei: „Cum se întoarce pasărea / de pe meleaguri străine / clădindu-și din paie și lut / un nou cuib sub streșina veche a Casei, / așa se întoarce / lumina ta în mine, Doamne! // Și nu mai văd în jur / decât pace și bucurie. // ...Acolo unde ieri / era întuneric și întristare / azi răsună un dulce cântec de pasăre. / De ce mă răsfeți / cu lumina ta, Doamne?” (*Înserare*) sau „Are grijă de pământ luna? / Nu, de pământ are grijă / Sora Moarte. / Ea îl ară, / ea îl seamănă, / ea îl piaptănă, / ea îl culege. / Ea îi curăță rănilor, / ea îi taie venele. / Ea, pururi albă, / pururi blândă, / pururi frumoasă, / Sora noastră Moartel” (*Propoziții. Parabola orbilor*). Nu este vorba, așadar, de o estompare a melancoliei, ci de o altă valorizare a ei.

Poezia aceasta, care e, în fond, profund religioasă, pare un fel de evanghelie apocrifă, a cărei învățătură originară este legată de misterul morții. Iluminat, poetul descoperă identitatea dintre nicăieri și pretutindeni și știe că neantul este o altă formă a ființei, ba poate chiar forma esențială.

Se poate ca *această* devenire să nu fie într-un tot motivată și dreptate să aibă accia care observă înainte de toate constantele unei poezii generate și de o evidentă știință a textului, și de o conștiință poetică sigură pe sine. Într-o antologie precum aceea care ne prilejuiește aceste rânduri – *Nouă variațiuni pentru orgă* (Polirom, 1999) –, un fel de ediție definitivă, poți observa atât sensul de anvergură al unei experiențe poetice dintre cele mai originale, cât și invariantele de care Nichita Danilov este perfect conștient. Căci indiferent de momentul în care se situează, poetul își asumă condiția alchimistului, orgolios în marginalitatea lui, și face din recuzita spiritualității medievale fundalul și miezul unei experiențe unice. Fastuos, cabotin atât cât să rămână în sfera stilului și nu a manierei, narcisist nu într-atât încât să fie furat de gratuitate, poetul imaginează ritualuri, procesiuni, într-un limbaj în care imaginile terifiante, dominate de o cromatică nu atât de simbolică pe cât de expresivă, stau alături de expresiile gnomice, iar spiritul vizionar este prins în formula parabolei, a priveliștii sau chiar a baladei. Poetul este chiar un bărbat tânăr „cu monoclu, tricorn sau livrea” ori „un cabotin” „cu baston, barbișon, papion și cu pipă”,

dar poza romantică, puțin decadentă, este demascată în favoarea existenței: „Poet al liniștii, te întreb: / Starea lăuntrică ți-o pătrunzi îndeajuns oare? / Nesfârșita durere, goliciunea și spaima / ce-ți sfâșie inima e adevărata ta / goliciune, adevăratul tău gol? // Cu un deget îți susții fruntea, / cu un altul îți sprijini la fel de melancolic bărbia, / dar starea lăuntrică ți-o pătrunzi îndeajuns? / Neîmpărtășita ta dragoste, neîmpăcatul / tău destin. Te pătrunde veninul!” (*Poet al liniștii*). Nu întâmplător numele invocate de poet sunt Baudelaire, Rimbaud, Verlaine și mai ades Edgar Allan Poe sau Dostoievski.

Deșertăciunea, vinovăția absurdă, timpul sunt alte câteva teme, pe lângă cele invocate anterior, care permit problematizarea propriei identități prin raportare la transcendență și la idee. „Contemplând forma prezentă a lucrurilor / pentru a intui forma absentă”, poetul realizează veritabile „tablouri fără ramă”, imagini situate „înăuntrul și în afara priveliștii”. Aș insista asupra primei metafore, pe care am folosit-o și pentru a-mi numi aceste pagini, pentru că ea relevă modul în care poetul se situează pe sine în tablou. Niciunul din peisajele lui Nichita Danilov, „peisaje cu ziduri și uși”, sau „cu un înger transparent la fereastră” sau „cu străzi și umbre” nu funcționează ca simple decoruri. Ceva asemănător se întâmplă la Bacovia. Permanent, decorul este sinele cel mai profund: „Păsări de noapte / se lasă pe umerii mei / și pe creștetul meu buha țipă ca pe un horn / peste orașe însângerate / peste case vechi părăsite / și străzi albe ca varul / Văd câinii vagabonzi / cum se învârt în fața bisericii seara / și ling crucea celui răstignit sub măslini înroșiți / îmi acopăr cu mâinile fața și strig: / acesta nu sunt eu și aceasta nu este fața mea / și apa-mi răspunde: / acesta ești tu și aceasta este fața ta / pe care o ascunzi în claruri de lună” (*Peregrinări*).

Obsesia dublului se dezvăluie permanent și nu o dată condiția poetului este în relație strânsă cu acest motiv. Lumi suprapuse, eroi care transcriu cuvintele altora, în fine, pictori care au ochii ațintiți asupra lor înșile, însemnând dezolarea și neantul. Existența reală nu apare în acest context ca o umbră a scrisului. Reflectarea, scrierea nu devin neapărat evenimentul primordial. Dar e aici un joc de oglinzi care se reflectă la nesfârșit, imaginea înghițind și devorând realul și viceversa: „(Pictorul) Își ține ochii închiși și pictează / cum se scufundă-n adânc / tot mai adânc și se îneacă-n adâncuri / pictând cum se îneacă-n nisipuri. // Paleta îi scapă din mâini, / culorile se risipesc pe nisip...” (*Peisaj marin*) sau „Autorul stă înăuntrul său și-și corectează șpalturile. / Citește cuvântul neant și se înspăimântă, / citește cuvântul materie, / privește materia și se înspăimântă. / Citește cuvântul naștere / și se înspăimântă și se naște. / Citește cuvântul moarte și moare. // în urma lui rămân necorectate restul cu-

vintelor” (*Șpalturile*). Este în aceste cuvinte destul orgoliu, întrucât poetul se situează prin tot ceea ce face în miezul lucrurilor. În fond, ce altceva face decât să închine imnuri ființei și neființei, vieții și morții.

Este un semn de slăbiciune a culturii române faptul că ar trebui să reluăm aici, în preliminariile prezentării unui poet de valoare, tot felul de idei privind șubrezenia și totuși legitimitatea „stilului generaționist” al optzecismului, care nu exclude nici continuitatea și nici valoarea. Cele câteva disocieri absolut necesare în această privință rămân, deocamdată, în stadiu de proiect, până când, cine știe, într-o zi ni se va părea că orice afirmație serioasă e luată în seamă și nu trebuie repetată. Se vorbește tot mai des despre textualism, optzecism sau postmodernism cu o inocență care umilește orice adjectiv.

În fine, pentru a surprinde, totuși, voi spune că a vorbi despre poezia lui Nichita Danilov înseamnă a readuce în discuție *condiția însăși a poeziei* și, implicit, a proiecta actul poetic într-o anumită descendență, cu totul personală, care-i presupune pe Eminescu, Emil Botta, sau pe Nichita Stănescu, pe Gogol sau pe Samuel Beckett. Forța acestui discurs poetic se întemeiază tocmai pe deconspirarea traiectului supraindividual și suprageneraționist, fără ca acest lucru să însemne în cele din urmă o transferare a crizei din planul existenței în planul acestei situații istorice. Asumarea trecutului și „jocul” intertextual nu înseamnă deloc, cel puțin în acest caz, un „deficit de existență”. Altfel zis, Nichita Danilov, situat la vedere într-o familie de spirite, nu se întreabă dramatic ce-ar mai putea să spună după numele și după experiențele poetice ilustre invocate ceva mai devreme, pentru că elementul generativ și coagulant al demersului său poetic se găsește în sine. Ce-i drept, un sine dedublat, multiplicat, frânt, consecință tocmai a înstrăinării. De altfel, trebuie să precizăm: noi nu vorbim aici despre Nichita Danilov, ci despre personajul care, purtând acest nume sau altele, instituie un spațiu terifiant, coșmaresc uneori, emblematic pentru condiția ființei umane lipsite de miez ontologic. Chiar și atunci când, „parodic”, poetul se raportează la textul altcuiva, el instituie în esență o viziune personală, cu rădăcinile în propria existență ficțională, structurată funambulesc, spectacular, tragic. Iată acest scurt poem intitulat *Celui nenăscut*: „Cel nenăscut viețuiește departe de sine: / nu-l încălzește niciun foc / nu-l destramă nicio atingere. / Cu pecetea nașterii și o balanță în mâini / el colindă nesfârșitele / drumuri ale nopții. // Deasupra lui: cerul și astrele / Dedesubt: toate dezastrele”.

Ai impresia că în ultimele sale volume, nemulțumit parcă de interpretările pe care textul său le-a suportat, Nichita Danilov dorește să-și expli-

citeze mai pe înțelesul tuturor poziția. Și cu cât trimiterile livrești par mai limpezi, cu atât sunt mai personale interogația și criza: „O nu o nu o nu / nu vreau să reînviu nicidecum / cel mai cumplit gând / e că nu există sfârșitul / că nu există neant / că totul e plat / asemenea unei suprafețe albe / ce nu are adâncime / dar creează impresia de abis / că în ultima celulă / există un sâmbure / din care trupul / se va înălța asemenea unui copac // Că nu există repaos / ci doar oboseală o trecere fără rost / de aici spre dincolo și înapoi / și că însuși Dumnezeu / nu poate opri migrarea de suflete / ce se împărstie tăcut în fiecare clipă / pendulând din non existență / în existență // Și pentru ce în van / această mișcare / această suferință / această iluzie / această dorință de a simți?” (*Existența*). Monologurile și scenariile relevă sensibilitatea metafizică a lui Nichita Danilov, cultivată la școala romanticilor macabri, fanști, a supraraliștilor, dar și la aceea a absurdului, o sensibilitate înfiorată, neliniștită, revoltată chiar în fața tainelor care privesc identitatea ființei înainte de naștere și după moarte. Prezentul – existența, de fapt – nu este altceva decât un timp al interogațiilor, în care spațiul e locuit de cel nenăscut și de cel fără suflet. Dacă, totuși, am folosit cuvântul *text* în legătură cu poemele lui Nichita Danilov, am făcut-o pentru a atrage în fond atenția asupra tehnicii desăvârșite de a derula într-o anumită arhitectură suspansul și surpriza, misterul, inocența și teroarea. Niciodată, însă, tehnica aceasta nu devine artificiu în sine, spectacol al inteligenței poetice, ci instrument al captării abisalului.

E limpede, nu spun o noutate dacă afirm că Nichita Danilov e un vizionar, dar, să se înțeleagă: vizionarism nu înseamnă *transă* poetică. E suficient să vedem unul dintre procedeele care asigură vigoare și credibilitate demersului poetic. Este vorba de funcționalitatea și modul de structurare a detaliului. Vizionarismul, așa cum se construiește în această poezie, nu este numai rodul prezenței unor personaje și spații care transgresează din real în simbolic și fantast, nici numai al desfășurării unor scenarii construite pe atenuarea mișcărilor, ca și cum timpul, oniric, ar fi supus unei descompuneri lente. Aceste procedee și altele se manifestă din plin în imaginarul inconfundabil al lui Nichita Danilov și au făcut, cred, obiectul unor analize. Toate acestea își au sursa într-un mod propriu de a selecta *detaliile* care devin obiecte în sine. Aș preciza, însă: nu e numai știință aici; este și alienare, căci detaliul perturbă ierarhii în ordinea existenței, discontinuitățile ascund angoasa, fragmentele dezvăluie caracterul de mecanism absurd, funcționând în gol, al lumii. Detaliile acestea din care se compun existențele invocate nu fac altceva decât să releva „haosul materiei”. Prezentul, cum spuneam deja, în afară

de faptul că e un timp al interogației, este invadat fie de fantasmеle suflete-lor care își părăsesc trupurile sau de acelea ale trupurilor golite de suflet, fie de imaginile telurice ale nenăscuților: „Fluturile cap de mort se apucă și el să urle jalnic peste oraș. / Anatol ia sacoșa doamnei în mâna sa stângă, / apoi îi oferă brațul drept, ajutând-o să traverseze / strada Eternității ce duce la ci-mitir. / Iată, doamnă, poftiți, Abatorul. / Fluturile continuă să scheune jal-nic peste oraș” (*Fluturile cap-de-mort*). Este un Infern acesta? Sunt doar viziuni ale infernului, de care poetul, adică personajul structurant al poeziei lui Ni-chita Danilov, nu se poate elibera. Sigur, la fel de bine s-ar putea spune că Nichita Danilov, cel a cărui proiecție este acest *personaj*, rămâne prizonierul propriilor mijloace de instituire a crizei. Cum spuneam, în acest volum, do-rința de a explicita propria metodă poetică se concretizează parcă mai evi-dent decât altă dată, pe fondul nevoii de a așeza ființa în raport cu golul on-tologic: „Nimeni nu are conținut / viața însăși / nu este altceva / decât o formă / goală aflată-n mișcare / o sticlă aruncată / aiurea în valuri / fără niciun mesaj // Și doar dorința noastră / de concretizare / caută oriunde simboluri / și le dă greutatea specifică / potrivită cu starea / noastră din acel moment / din acel spațiu / totul însă e interpretabil / universul nostru / e ambiguu și de neînțeles / iar ideea de Dumnezeu / plutește pe deasupra lucrurilor / și își caută neantul” (*Iazul*). Într-un limbaj propriu, Nichita Da-nilov reia imaginea „apusului de zeitate” și „asfințirii de idei” din creația eminesciană. Tot ceea ce ține de coșmaresc și de absurd în acest univers imaginar este consecința acestei absențe, datorită căreia formele de existență nu mai sunt fundamentate de sens. Așa se explică faptul că, deși scrie o poe-zie a formelor – există chiar un spectacol al formelor, hilare, grotesci, simple mecanisme sau păpuși de carton, întruchipări ale golului –, lirismul lui Ni-chita Danilov este în cel mai bun înțeles al cuvântului un lirism al ideilor. În fond, aceasta este o poezie de idei care aproximează, pe fondul unei per-spective cosmice, tensiunea dintre trup și suflet. Aș invoca aici, și pentru a demonstra originalitatea felului de a privi această tensiunea, care impune un nihilism propriu, dar și pentru a susține afirmația anterioară, ultima parte a poemului *Omul murind*. În fond, sustras spectacolului ca atare al lumii, înstră-inat și cuprins de înfrigurare, poetul îl contemplă cu detașarea magului, con-cepând o veritabilă fenomenologie a morții: „Și moartea lui, invizibila lui moarte, care o viață întreagă a înflorit în trupul său, acum își desface aripile, își scoate capul orb afară, își trage rădăcinile în toate celulele vii ale cărnii sale, se răsucesce în toate părțile, se deșurubează din trup său, găsește deoda-tă forța de-a părăsi pentru totdeauna această găoace a materiei în care a ză-

cut de atâta timp, și, cu un ultim efort, cu un ultim icnet iese în întregime afară, luând cu sine toată suflarea trupului și având drept făclie ultima pâlpăire a irișilor, ce încet, încet se sting în beznă. Și astfel spiritul se îndepărtează de haosul materiei pe care a însuflețit-o cândva”.

Dacă ar fi să remarc, însă, în mod special un text, acest ar fi *Paltonul*, o scenetă, cum se precizează în subtitlu, care se situează în aceeași categorie ca piesele de teatru ale lui Matei Vișniec. Poem despre moarte și despre trupurile devenite materie inertă, obiecte fantasmagorice, acest text însumează temele și perspectivele mai noi ale poeziei lui Nichita Danilov. De altfel, personajele – adică Necunoscutul, Bărbatul cu glugă, Vocea lui Anatol, ca și Domnișoara Barnovski sau Doamna cu pălărie galbenă – sunt embleme ale coșmarescului, semne ale reducerii existenței la absurd. Nu altfel stau lucrurile cu *ceața*, *ploaia*, *rătăcirea*, *seara*, elemente nu ale unui simplu decor, ci ale ființei orbecăind, ca într-un labirint, în căutarea identității. De altfel, *Paltonul* e precedat de *Suflete la second-hand*, poem care sfârșește cu aceste cuvinte: „Logodnic al tău sunt umbră / al tău și-al nimănui / privesc în urmă trupul / atârând ca o haină într-un cui. // Pe străzi seara curge lent / ies suflete de la Second-Hand”. Păpușile goale, manechinele, rătăcirea fără sens, hohotele, toate acestea aparțin modului vizionar de a recunoaște. Infernul, dacă e vorba de infern, este chiar haosul, adică forme proliferând într-o continuă mișcare. Nichita Danilov alternează însă în cel mai fericit mod cu putință acest imaginar, în care își plasează *alter-ego*-ul, pe Anatol, cu sentința, care plasează imaginarul în fatalitate. Irevocabilul ia locul accidentalului. Iată poemul *Noaptea*: „Noaptea spală biografiile morților / și le întinde la uscat pe terasă / dar morții nu au biografii / trăiește fiecare cum poate / și pe unde apucă // Unii vin aici pe terasă să admire / orașul luminat de sfârșitul de secol / alții își privesc cu nostalgie / fostul trup ajuns amintire // [...] // Le auzim câteodată pașii / umblându-ne prin trup ca printr-un labirint întunecat: / nicăieri nu există nicio ieșire / existența e o rătăcire / o căutare de forme / din gol în gol / însăși propria noastră naștere / însăși propria noastră moarte / însuși propriul nostru eu / tot ceea ce ne definește / și ne face să fim / ceea ce suntem / deosebiți de alte / ființe și lucruri ce ne înconjoară / nu e decât o formă / fără conținut / izvorâtă din alte forme / o deșartă iluzie / bătuită de speranța de-a fi / pe care vin s-o locuiască un timp / cei care au plecat // [...] // Da, uneori, bătuiți de neliniște / morții vin să-și retrăiască / în noi viața netrăită / și atunci trupul nostru / le devine un vremelnice adăpost”. Întotdeauna Nichita Danilov a văzut mecanica formelor și a sancționat ironic și amar pozitivismul în sine, întotdeauna a recurs la detalii ca la un mijloc de a face labirin-

tul și rătăcirea mai vizibile. Prin ultimele sale cărți, Nichita Danilov exploatează însă mai mult consecințele care decurg de aici prin prisma esteticii absurdului, fapt care asigură, ca în fiecare volum al său, o re-umanizare a discursului poetic. Aceleași întrebări, în fond, într-un discurs mai pregnant în ordinea semnificației. Până la urmă, tot ce am spus ar putea fi redus la cuvintele poetului din titlul unui volum anterior: *Deasupra lucrurilor, neantul*.

DAN DAVID. LACRIMA DE CÂINE

Dan David, poetul care lăsase impresia că vrea să spargă canoanele, are astăzi parte, ca și în timpul vieții sale, de tratamente dintre cele mai diferite. El este ignorat de unii cu oarecare superbie – poeți și critici, deopotrivă – și prețuit de alții, mai puțini, care-l proiectează în legendă. Este și cazul lui Constantin Hrehor, realizator al unei antologii din creația lui Dan David, numite *Lacrima de câine* (Editura Axa, 2001), și autor al unei devotate și complice prefețe. Numită *Pălăria lui Gingis han*, ea propune un subiectiv portret, generos înainte de toate, evocând fapte misterioase și vorbe de duh, peste care plutește duhul ardent și nostalgic al prieteniei. Autorul *Poemelor torențiale*, carte postumă apărută în 1994, proiectează el însuși *podul cu fân* și *Bertea* în toposuri arhetipale, elemente ale unei mitologii proprii pe care o livrează narcisist și excesiv tuturor. Curajul e însoțit de mult talent și de o bună doză de teribilism, avantaj și handicap în aceeași măsură. Cert este că una dintre cauzele comune ambelor atitudini este /era natura frustă, oarecum primitivă a poetului – care declara entuziast, juvenil și polemic încă de la prima carte *Eu vă iubesc pe toți!* (titlu memorabil și nerelevant pentru poezia română). Fermeca și irita la Dan David, dincolo de comportamentul său homeric neconvențional, lipsa cenzurilor de tot felul care ar fi putut să atenueze un lirism care se voia gâlgâitor, torențial.

Recitit azi, Dan David – natură poetică, fără îndoială – nu pare să nu poată ieși din impasul în care-l situează o ingenuitate structurală, care transformă orice imagine a lumii în glorificare a ei. Aplicată singurătății lucide, suferinței invocate când și când ori unei dureri ancestrale a naturii, beatitudinea, stare juvenil entuziastă, devine un fel de loc comun care are, prin repetiție, efectul detensionării. Tot ce atinge Dan David se transformă în poezie; de aici însă și nota artificioasă. Maestru al improvizației, vrăjit de asociațiile cele mai neașteptate, el face din metaforă un spațiu livresc, în contrast în fond chiar cu recursul la elementar, atât de frecvent în poezia lui. E fermecătoare la Dan David puterea de a da nume lucrurilor, inocența cu care folosește metafora ca mod nativ și generos de întemeiere. Exemplele sunt

nenumărate: „Casa-n care m-ai chemat a fugit cu noi, s-a așezat pe malul râului. / Măinile cu care m-ai bătut s-au preschimbat în cârduri de cocori” (*Însemnări pentru tata*). Un alt exemplu: „Floarea de corn fumegând întuneric de aur / într-o primăvară cu praguri de miere și aloe. / Fuiore de fluturi ațipesc în coșuri cu lacrimi și mirozne” (*Fior mineral în agonie*), Doar că metamorfozarea aceasta a lumii în cântec și în metaforă, expresie a unei energii lirice care recitește și reinventează totul, de la propria copilărie la existența cotidiană, capătă un aer contrafăcut. Talent dinescian (o poezie se numește *Proprietarul de nebuni*), mai degrabă modern decât postmodern, Dan David refuză ironia, copleșit fiind de o stare agonică pe care o poetizează, oarecum redundant, furat de fascinația verbului. Candoare și traumatizare, narcisism și artificiu, o sfâșiere reală generând posturi histrionice și un patetism exacerbant, iată câteva din notele acestui talent care disprețuiește calofilia, vinovată de înstrăinare.

Mi-amintesc că citeam fascinat, la vremea apariției, volumul de debut al lui Dan David. Exuberanța, teribilismul ingenuu, excesul retoric mi se păreau datele caracteristice unui mod poetic propriu de a supraviețui. Lucrul este și astăzi de necontestat: e aici o anume barbarie cultivată cu orgoliu și modestie arogantă; poetul inventează suferinți, își aruncă sufletul în noroi, strigă public că poezie nu poate exista în afara unui exces de existență. Nu întâmplător *dragostea e un gen literar*. De aici și marea diferență a poeziei lui Dan David de aceea a congenerilor săi optzeciști. Pentru el, textul este o suprafață: „Sensul unui *text* (zodie desenată-n palmă) poate să / fie difuz, incoerent, disperat – / recuperez scheme, citate, le întorc pe dos, caut / sufletul textului, râs și textul se sperie. E prost” (*Omul invizibil nu e decât un indice prin care cercetăm omul invizibil*). Debutul său din 1982 era, se poate vedea astăzi de la distanță, netipic. Despre Dan David am putea spune că este singurul poet labișian al generației sale. Dar nu lucrul acesta e important: singular printre ai săi, Dan David ar fi putut fi (teoretic vorbind) un nume de referință. Tot mai uitat, invocat doar de prieteni, el n-a avut forța de a depăși această poetică și n-a avut energia livrescă de a ieși din impasurile create de tonul beatitudinal, metaforizant, excesiv ingenuu. Iată-l declarând la un moment dat: „Singura fericire posibilă: ciuboșica cucului! / Un buchețel de ciuboșica cucului la Cabana șarpelui, pe / masa scribului bolnav, bărbos, anonim...” (*La cabana șarpelui*). Putem cita un poem în întregime: „Ce nelocul lucrurilor este ca poemele să locuiască împreună într-o carte! / Poemele ar trebui să locuiască într-o totală independență / față de ele însele; în pomi, în / case vechi, în iesle, între colții jaguarului. / Fiecare poem să locu-

iască în pomul lui, în casa lui, / în jaguarul lui. / Să cadă adesea din pom
pentru a demonstra că Newton există. / Să înflorească între / colții jaguaru-
lui Shakespeare! / Nu voi intra în casa în care locuiește poemul / nu mă voi
sui în patul în care el se odihnește / nu voi da somn ochilor mei / până nu
voi găsi alt loc poemului – // până la urmă se poate spune că poemul e ca /
roua care / se pogoară pe stâncile Caraimanului” (*Locul poemului*).

Dan David, poetul pentru care *cultura devine natură*, joacă cu volupta-
te masochistă rolul Micului Prinț, erou el însuși al unei permanente însce-
nări. Dincolo de toate acestea, evident, un caz al poeziei românești.

SIMONA-GRAZIA DIMA. FOCUL MATEMATIC

Reflexive și extatice, refuzând în aceeași măsură gratuitatea și lamentația, ultimele poezii – evident, în ordine editorială – ale Simonei-Grazia Dima sunt dovada unui crez poetic înalt, asumat cu o anume fragilitate care nu exclude energia copleșitoare pusă în joc, expresia unei convingeri care transformă poezia în discurs ezoteric sau în cale inițiativă. De aici toate avantajele și dezavantajele unei astfel de poezii, ținuta înaltă a spunerii lăsându-se pradă, în această ultimă apariție intitulată *Confesor de tigri* (Editura Axa, 1997), unui discret didacticism, neîntâlnit altă dată. Perspectiva de acum este a unui moralist care transformă metafora, parabola, întâmplarea într-un mesaj nu numai ocult, dar și puțin cam rece. Oricum, niciun fel de pasionalitate nu pare să intre în calculele acestei poezii, sustrase viului, biograficului, cotidianului, ironiei și celorlalte dovezi de contemporaneitate.

Poeta se revendică în fond de la un fond mistic arhetipal – printre lecturile preferate, ne spune într-un loc, se află Origen, Sf. Augustin, Sf. Francisc, *Upanișade*-le, budismul Zen etc. –, care înseamnă refuzul oricărei aparențe și iluzii în favoarea experienței esențiale. Iată poemul cu care se deschide acest volum și care are chiar titlul volumului: „Confesor de tigri sunt, se pare. / Îmi privesc mâinile cu cercuri de cicatrici / de pe urma spovedaniei lor, / în timpul căreia își pierd adesea / stăpânirea de sine și mușcă, / retrăind cele mărturisite / (deși încerc sistematic / să-i dezbar de emotivitate – / le-aș putea condensa furiile / într-un vârful de ac). / Nu-mi place prea mult meseria asta, / dar mi-a fost încredințată / și trebuie s-o duc la bun sfârșit. / Privesc din nou spre mine: / urme de răni, halouri ireale, / nimburi albe – nimic mai mult / n-am luat din viață pentru mine”. Oficiind, îndeplinind o funcție care nu rămâne la nivelul celei estetice, poetul găsește în jertfă prilejul unei iluminări. În fața realului, lăsat să se manifeste în toată energia lui emotivă, el nu face decât să se asigure de continuarea existenței în forme ritualizate, nepăstrând decât bucuria austeră a celui care știe că slujește un sens mai înalt. O bucurie ce poate fi numită „țipăt de inger” sau adorație. Fără interogații sumbre, fără accente dramatice exhibate, poezia aceasta este expresia unui cult al luminii originare: „Vin în zbor / spre căsuța mea săracă. / Nu am statui, / n-am niciun templu,

/ deasupra porții / nu găsești blazoane. / Litere putrezite-ngrașă câmpul, / comorile mi le-am cărat afară / cu lopata. Să te pot adora. / Și chipul tău măntâmpină / același, de fiecare dată: / un lac strălucitor de munte, / a cărui jucăușă prospețime / îmi taie răsuflarea” (*Ucenicie*). Pătrunderea tainelor îi permite Simonei-Grazia Dima să simtă prezența epifaniilor, rostul discretelor armonii care transformă orice distorsiune în miez ontic. Poemul însuși, citim într-un loc, are această existență concretă, deși ideală, în planul reperelor cosmice, singura problemă în a înțelege acest lucru ținând de perspectiva cu care lucrezi.

Or, Simona-Grazia Dima militează cu acea perseverență pe care ți-o dă forța demiurgică a metaforei pentru contemplația înaltă, incandescentă, preluând asupra ei dezonoarea celorlalți. Se recunosc ușor aici câteva din elementele poeticii romantice, de la ipostaza orfică a poetului la asumarea sacrificială a inocenței celorlalți. Profeția și jertfa mistică se ascund și se revelă, motivele acestei poezii structurându-se în scenarii mitice, în parabole a căror evidență nu poate fi ocolită: „Prea generoși, ne împrăștiem în vânt viața, / în vreme ce pasul nostru de fiecare zi, / ofrandă adusă tuturor orelor, / urcă pe o șuviță de purpură / până la steaua Aldebaran, / unde-l întâmpină / ca pe un mesager inestimabil, prieten scump. / Numai cu-atât ne conso-lăm de-atâta risipire: / că într-o galaxie-ndepărtată / unul din câinii noștri / doarme încovrigat pe lege” (*Câinele nostru din Aldebaran*). Un alt poem pe drept cuvânt memorabil, *Cu numele acoperit*, se transformă într-un tratat despre fertilitate și moarte, despre grația divină și bucuria ființei, un tratat metaforic al cărui discurs solemn și lapidar, exact și pătrunzător nu se află la îndemâna oricui. Acestea sunt, pe scurt, argumentele Simonei-Grazia Dima, de care trebuie să se țină cont.

Prezența Simonei-Grazia Dima, destul de insolită pentru peisajul literar contemporan, este în măsură să oblige critica literară, atâta câtă există, nu-i așa?, să-și revizuiască măcar clișeele. Pe de o parte, pe acelea care vizau „lirica feminină”, concept impropriu și ineficient, dar pe care par să-l întrețină deliberat în focul disputelor câteva scriitoare, pe de altă parte, clișeele privitoare la optzecism.

Pentru că, deși a debutat în 1985, așadar în ultimul an care ar corespunde, după convențiile stabilite ludic de Laurențiu Ulici, promoției optzeciste, Simona-Grazia Dima nu folosește multe din procedeele general acceptate ca fiind definitorii pentru Mircea Cărtărescu et compania. Nici ironia și nici biografismul ori livrescul-parodic nu fac parte din strategiile acestei po-

ezii. Dar afirmația este valabilă pentru o mare parte dintre poeții care cronologic ar aparține momentului în care optzeciștii se manifestă. Simona-Grazia Dima scrie o poezie care are, însă, datele acestui moment al istoriei poeziei și lucrul acesta se vede în primul rând la nivelul conceperii lirismului ca fenomen metatextual.

Înainte de a vorbi /scrie despre altceva, Simona-Grazia Dima scrie și mai ales vorbește despre lucrurile esențiale care se petrec nu în planul existenței fruste, nici măcar în planul scrisului ca fapt de existență, ceea ce ar fi presupus instituirea unui demers alienant, ci în planul scrisului care capătă valori aurorale. E un fel de geneză continuă și de permanentă mirare în fața lumilor născute din cuvinte asupra cărora nu planează nicidecum bănuiala inconsistenței. Asta face ca lirica Simonei-Grazia Dima să nu aibă nici notele autobiografice din care promoția sa făcuse într-o vreme un titlu de glorie, decât dacă vorbim de o biografie a spiritului pur, nici accentele cinic-feministe ori sentimental-afectate ale liricii feminine din alte vremuri.

Peste toate acestea, Simona Grazia Dima vine cu o extraordinară voință de a se construi și de a se impune. Ne sunt cunoscute opiniile ei despre critica literară, lipsită de forță și de competență, și de aceea poeta însăși își asumă rolul de critic literar – ce-i drept, comprehensiv și analitic, dar cine știe dacă e chiar bine să dezavuăm de pe această poziție imaginea criticului rău, neconcesiv, care ar trebui din când în când chiar să greșească în exigența sa pentru a-și împlini rolul creator –, scrie eseuri, face traduceri, dar înainte de orice publică poezie. După *Ecuație liniștită* (1985), volum care a urmat unui debut în vechea formulă a cărților colective, și după *Diminețile gândului* (1989), Simona-Grazia Dima a mai publicat în ultimii ani alte trei cărți de versuri: *Scara lui Iacob* în 1995, *Noaptea romană* și *Focul matematic* în 1997.

Ce se poate observa cu ușurință, chiar din aceste titluri, este propensiunea poetei către o cerebralitate care permite prezența jocului metaforic pe fondul nu al vreunui declin existențial, ci al unor ipostaze în care ființa se autocontemplă în momente de grație. *Ecuațiile* în care se situează poeta sunt liniștite, gândul este surprins în calmul și în mirarea dimineților, în fine, în cele din urmă trăirea aceasta la nivelul gândului și al conștiinței, nu mai puțin ardentă, se concentrează în ultimul titlu, oximoronic, în fond, și apt să exprime foarte bine condiția poetului.

Pe lângă toate acestea, *Scara lui Iacob* și *Noaptea romană* adaugă în imaginarul poetei, pe lângă elementele autodefinitorii deja invocate, impulsul coborârii vizionare în spații și timpuri printr-o memorie în același timp creatoare și lucidă, refuzând oniricul și incoerența. Și asta pentru că Simona-

Grazia Dima nu crede decât în forța verbului poetic care construiește sau resuscitează lumi având o aură misterioasă. În viziunea aceasta, poetul nu mai este inspiratul, ci acela care a stat odată în preajma unui inspirat, trăind acum nu nostalgia acelui moment, având, așadar, nu conștiința căderii, ci seninătatea celui care știe și își amintește. Mai mult decât atât, poetul – și așa preciza că instanța lirică din poezia Simonei-Grazia Dima este întotdeauna de genul masculin – devine în condițiile acestea marele regizor care selectează din frânturile de amintiri doar pe acelea care vizează facerea, și niciodată emoția în sine, protejată în felul acesta. Un fel de magician este poetul care își stăpânește uneltele și care construiește lumi iluzorii a căror grandoare capătă consistența visului poetic. O poezie numită *Catedrală* conține doar aceste versuri care se transformă într-un fel de ghid de creare pentru uzul personal: „Ferește ceea ce nu trebuie rostit, / dospirea sufletului însuși, / după vitralii de cuvinte”. Imediat, pe pagina următoare, citim această mărturisire a „maestrului”: „Sunt vulcanul ce n-are nevoie / să fie legiferat. Cuțit de lavă / nechemat în teaca lumescului cer, / măruntaiele pământului strigă prin mine. / E inutil să prezinți / un crater în plină erupție” (*Vulcan în erupție*). Iată o foarte bună explicare – în volumul din 1995 – a conotațiilor pe care le are titlul ultimei cărți, și, pe lângă asta, motivul reticențelor în fața nudităților sentimentale. În fapt, poezia Simonei-Grazia Dima surprinde prin fiorul bine cultivat, ținut într-un anume echilibru, detaliat cu gravitate, dar cu acea gravitate cu care pui în lumină forța detaliului, în fine, un fior pus cu multă știință în pagină. Iată o poezie din volumul *Scara lui Iacob* (Editura Hestia, Timișoara) intitulată *Înălțătrită, fiara*: „Speriat de sălbăticia locului, / ai adus până la mine cetatea magnifică, / regește gândită. Și crângul s-a prefăcut / în curte stilizată. Pietre egal tăiate / scânteiază în șiruri, iar solzi subțiri și fini / pândesc acum pe creste. Suverani cu suitele lor, / pe aleile înalte, ard discret jertfe pioase. / Însă, cu zâmbet fariseu, înăuntru, / stă-n luciul, înălțătrită, fiara, / cu gemene moluște lângă frunte / și tabla legii înhățată-n gheare / (În aparență, o turtă dulce / adusă la copii din târg). / Dacă eu voi șovăi uneori, / în schimb ea nu va ceda niciodată. / Stă într-o cutie grațios lăcuită, / între oșteni parcă desprinși din stampe. / Ei nu știu ce păzesc. / Ai adus până la mine cetatea / doar ca să asiguri / proiectilului insurgent, veseliei supreme, / parola sub care va trece, / atotputernică, disprețuitoare, / aruncând zidurile mărețe la pământ”. În acest volum, Simona-Grazia Dima elaborează deseori astfel de tablouri cu o răbdare și cu un rafinament care amintește de arta miniaturistilor, în care detaliile capătă anvergură conotativă și dezvăluie o forță contemplativă ce știe să întrețină mirarea și vraja timpu-

lui. Poezia devine tocmai din cauza aceasta un spațiu al metamorfozelor comunicat fără rezerve celorlalți, care sunt făcuți părtași cu generozitate la o transmutare ce pare accesibilă doar inițiaților. „Ascultați! E ora marii metamorfoze, / când cei adormiți trec / printre arcanele semnelor care-i pârjolesc / și se transformă în spirit”, citim la un moment dat. Această generozitate a comunicării și a participării la mister explică într-un fel armonia care domină spațiile Simonei-Grazia Dima. Doar în câteva texte, în care e invocat direct poetul, spiritul satiric nu poate fi liniștit. În rest, când poetul e travestit în maestru ori în copil („La patul unui copil întristat, / se cade să descânți fără oprire, / căci el e știutorul / care trebuie să-nvețe să-ndure / ceea ce știe”), nimic nu strică voluptatea construcției venită din încrederea în forța cuvântului. Mesajul pe care ni-l spune cu insistență poeta este legat de acest fapt: „Să nu glorifici splendoarea soarelui. / El își bea singur poculul de suferință / și frig. Acum, în această zi cu ape / nostalgic trecute prin pământuri, tu / preaslăvește-i umbra, mai puternică / și mai strălucitoare, cămașa grunțuroasă / ce i-o așterne pe umeri timpul și viața / de ascet. Pășește mut pe undele de lumină, / lasă în urmă orice culoare, nu uita: / triumful este floarea zgurii, nădușind / spuma unor secrete veninuri. Adevărații regi / nu vor să-nvingă. Domnesc dintotdeauna. / Deci mergi până la capăt pe raze, să vezi / fața trandafirie, pasărea ascunsă în falduri, / inima ce se deschide blând în spate” (*Inima soarelui*).

Noaptea romană (Editura Arhipelag, Târgu Mureș), fără a mai avea aceeași feroare în a discuta condiția poetului, este volumul care ilustrează într-un fel, dincolo de orice tezism, forța vizionară a poeziei. Eroul liric hălăduiește în toposul antic, are conștiința dublului, al jocului, dar este „topit în piesă”, adoptat, împreună cu cititorul pe care poezia îl invocă implicit, de „noaptea coerentă”. El reconstituie anumite trasee, un fel de odisee care include *villa rustica*, *rosatum*, *beliocaminus*, *atrium*, *latifundium*, și am citat doar din primul poem. Spațiul acesta livresc, amintind puțin de Isarlâk-ul barbian, în care miturile sunt resuscitate, are totuși un nume, Abstrus, loc al căderii și al pragmatismului. Crist e arătat cu degetul și locuitorii orașului îl văd „comic și gras”, iar energia lor se pierde în captarea aparențelor: „Cei din Abstrus / fac experimente / stângace / cu materia care râde. / Avizi și categorici, / vor să-i întoarcă fața spre ei (orgoliul de-a fi priviți în ochi!). / dar n-o pot apuca. / ea nu răspunde, / se face pasăre, / îi judecă din umbră, / oglindindu-i” (*Materia care râde*). Cu toate acestea, până și aici refuzul dionisianismului – ca să ne întoarcem la imaginea poeziei – este organic, aparține naturii înseși a lucrurilor: „Chiar și-n murdarul Abstrus, e permisă numai

viteza / sevei în fruct, tot ce trăiește amarnic, frenetic, / e lăsat să zburde până se scutură singur și-alunecă, / smoală topită, pe miezul curat, extatic” (*Viteza sevei în fruct*). Este în poezia acestui volum, parcă mai mult decât în altele, un fel de impersonalizare a discursului, o purificare a lui de toate „emoțiile” trepidante ale vieții, și poate că exemplul cel mai bun este excepționalul poem *Judecata*, pe care, ca să zic așa, tocmai pentru a fi crezuți pe cuvânt, nu-l cităm, poem în care vorbește vocea de dincolo de moarte a unui combatant, căzut în luptă, discursul său adresându-se, cu căldura soarelui din amurg, celui care l-a ucis.

Cu *Focul matematic* (Editura Eminescu, București), fără a renunța la nimic din ceea ce-i constituia diferența specifică, ci, dacă putem zice așa, amplificând obsesiile existențiale și în primul rând neliniștea morții pe fondul conceperii spațiului existențial ca spațiu definitiv poetic, Simona-Grazia Dima se apropie mult de romanticii germani, de Novalis mai ales, din care la un moment dat și folosește, drept motto, următorul fragment: „Cenușa trandafirilor pământești e pământul din care se nasc trandafirii cerești”. Și iată poezia, intitulată, cum altfel, *Ardere de apă*: „În ce să-ți plătesc? / am întrebat pasărea care trecea. / în pământ, îmi spuse. / M-am uitat la noroa-dele de bulgări / pe ogorul arat. / Așteptau ca bivoli, cu capul în jos, / umilit. Lasă-i, nu-i privi, ei sunt tineri, / zise pasărea, ciugulindu-mi pleoapa. / Pământul trupului tău, / pe el îl vreau. / Dar mi-l vei da / subțire și încet, / tihnit, în tremur, / ca apa”. Este în poezia aceasta, ca în multe din textele acestui volum, o limezime de invidiat a discursului în spatele căreia se află acea forță cu care sensurile înving, nu-i așa?, semnul. Mai exact, forța viziunii și calmul spunerii sunt date nu de indiferența textualiștilor, cum ne-am aștepta, poate, nu de conștiința gratuității, ci de trăirea exclusivă în zona manifestării misterului alchimic ale cărui simboluri sunt geometrizzate. În felul acesta, „focul matematic” este chiar metafora poeziei care arde (*solve*) pentru a reînvia (*coagula*) ființa. Într-un astfel de context – aș aminti că unul dintre ultimele poeme se numește chiar *Cartea alchimică* –, melancolia nu are ce căuta și tonul elegiac, niciodată prezent, ar părea straniu. Iată cum sună un poem intitulat, aproape blagian, *Stea melancolică*: „Ce trup de fiară blândă / și albă, prin care luna / taie canale albastre / și sângele curge dens, / calm, pe șoptite, / are melancolica stea, / prea mare, prea crudă / pentru-a trăi pe cer, / aproape ucisă de însuși / zâmbetul ei fraged, / dureros, amar, / ca laptele înmugurit / în solitudine și tăcere”. N-aș discuta aici cele câteva simboluri esoterice, asupra cărora poate se vor opri într-o zi alții, ci doar transparența viziunii, un fel de ecuație a spiritului. Simona-Grazia Dima are știin-

ța textului, nelăsând însă niciodată impresia că totul se reduce la atât. Nicio clipă nu ești tentat să crezi că totul s-ar datora unei încercări experimentaliste și gratuite și că din poem ar lipsi tocmai poetul. Se întâmplă asta chiar atunci când în cauză este pusă ființa în calitatea ei de creatoare și purtătoare de sens, și asta pentru că ceea ce interesează nu este sensul lingvistic al lumii, ci cel *metafizic*. Să vedem dovada, intitulată *De teama Armoniei*: „Întruna îmblânzim fiare nenumite, / până devenim lumină și, cu o singură / mișcare, iată, putem mișca greul semnelor. / Doar ghemuiți în raze pricepem urgența / strigătului, rosturile. Si făptuim / nespus de clar și de ușor, dar încă / printr-o pojghiță de vis. Neputincioși, / privim cum urmele și ghearele / se transformă inevitabil în văpaie, / membrana se subțiază, și-am vrea / să amânăm sfârșitul, de teama Armoniei”.

În fine, demersul nostru – care n-a urmărit nici să-i dea satisfacție autoarei și nici să scoată cu suficiență critica literară din impas – este indiscutabil limitat. Dar, fără îndoială, Simona-Grazia Dima are toate motivele să fie din când în când supărată pe critica literară, care apelează deseori la ierarhii deja constituite rămânând de multe ori indiferentă la ceea ce nu corespunde unor lecturi făcute deja. Critica literară e deseori o operație reușită, făcută însă de și pe alții. Cu umilință vrem să spunem doar că vocea acestui poet impune.

ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ. UNUL ȘI MULTIPLUL

Când în 1995 apărea volumul *Aventurile lui Proteu* (Editura Humanitas), o parte a criticii literare – un Ștefan Borbely, de exemplu – n-a ezitat să vorbească despre una dintre cele mai importante apariții editoriale, dacă nu cumva de cea mai importantă, de după război. Cu toate acestea, convins că, dacă Narcis s-ar vedea pe sine cu ochii altora, n-ar mai fi în stare să se iubească, Ștefan Augustin Doinaș declara de curând într-un număr din „Luceafărul” (cf. „Singurătatea lui Narcis”, în nr. 22 (321), miercuri, 11 iunie 1997) că „acordul meu cu critica, de care «m-am bucurat», nu poate fi decât un cvasi-plăcut compromis între imaginea mea, văzută de mine însumi, și imaginea despre mine pe care o pune în circulație critica de specialitate”. Asta înseamnă că, fiindu-i într-un fel străină, orice ierarhizare e substituită de preocuparea pentru o ontologie poetică, suficientă sieși, singura în măsură să acrediteze situarea în istorie.

Firește că, pe lângă titlul atât de „programatic” al volumului din 1995, în interpretarea poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș, chiar și a ultimului volum (*Psalmi*, Editura Albatros, 1997), nu se poate trece peste eseurile de un mare rafinament adunate în volumul *Măștile adevărului poetic* (Editura Cartea Românească, 1992), mai ales peste cele din ciclul *Lirismul ca mască și adevăr*. În spiritul liricii moderne, se formulează aici câteva teze, din care am reține câteva:

1. Poetul este un *lucid* și un *temerar*, înțelegând precaritatea realului și înlocuind-o printr-o *explicație orfică*, printr-o *corectură* care iese din sfera oricărui utilitarism. El „tulbură graiul și formulează în limba tuturor – limbă ce părea destinată exclusiv înstăpânirii realului din jur – anti-formula tuturor formulelor utilitariste”. Poezia lumii ar fi, de aceea, „o rostire născută dintr-o lipsă în gură, dintr-o șovăitoare pipăire verbală a lucrurilor, care parcă se apropie cu antene nevăzute de o infra-realitate ascunsă, care vrea să dea glas aceluia încă-ne-rostit ce stă în orizontul oricărui discurs perfect articulat, ezitarea hipersensibilă care pulsează timid sub structurile inflexibile ale unei logici sigure de sine”.

2. Poemul este „un echilibru precar” între geneză și apocalipsă, între ilimitat și limită, „structura fragilă a acestor două excese, în care – dintr-odată – ca la un semn magic, tâlcurile încep să nălucească și să cânte”, iar această cântare, pe care am greși dacă am asocia-o muzicii, se arată a fi natura însăși a lucrurilor, sensul lor.

3. Poetul se află în imediata vecinătate a filozofului, chiar dacă poezia se datorează în mare parte unei „inițiative a limbii” care dezvăluie adevărata substanță a impersonalității lirismului. Căci „în măsura în care omul – filozof și poet – ascultă limba, el ascultă rostirea esențială a Ființei”. Parafrazând o locuțiune celebră, Ștefan Augustin Doinaș crede că ființa umană ar putea atinge „un titlu de supremă modestie: de a lua măsura lucrurilor, însă nu de a fi ea însăși măsura lor”.

4. Cum *persona* înseamnă, în primul rând, *mască a actorului*, lirismul este o modalitate tipic confesivă de exprimare, iar „separația între autor și personajul său este întotdeauna relativă, tocmai pentru că – la nivelul scriitorului în general – autobiografismul devine o simplă lume de semne, cu care orice poet poate să se joace după bunul său plac, odată ce respectă regulile artei sale”. În susținerea acestei idei sunt amintite cuvintele celebrului Fernando Pessoa care făcea această declarație lirică: „Scriu simulând și mint, / Zic ei. Dar nu-i așa. / Eu pur și simplu simt / Cu-imaginația. / Resping, deci, inima”.

În cazul lui Ștefan Augustin Doinaș nu avem de-a face deloc, așa cum s-ar putea crede, cu o abolire a eului, ci doar cu deghizarea unui eu personal într-un eu universal. Cu totul specială este interpretarea acestei glisări în impersonalitate, care este pusă, de obicei, pe seama unei intenții artistice. Autorul *Psalmilor* descoperă în ea, dimpotrivă, un pas spre autenticitate. Experiența de viață strict personală ține de zona inefabilului. Particularul e ne-transmisibil („pentru că eul strict personal este de tip monadic: nu trimite nimic în afară și nu receptează dinafară nimic”), iar atunci când comunicarea devine posibilă, ea „se petrece cu riscul abolirii unicului”. Și asta se întâmplă datorită „băii lustrale de fiecare zi a oricărui poet: contaminarea de cultură”. De aceea, „poetul liric nu exprimă adevăruri ale vieții sale limitate, ci produce de fiecare dată măști ale adevărului lumii și ale vieții. Exhibarea de sine a poetului liric se face întotdeauna pe o scenă de cultură, adică într-un cadru de ficțiune și convenție”. Prima concluzie este că poetul nu poate fi decât o ființă plurală. A doua, că „poetul liric este singura creatură care, în aparenta sa sinceritate, nu-și exhibă decât pudoarea”. Spusă altfel, afirmația ar putea suna așa: „lirismul devine adevărată confesiune de sine, valabilă artisticeste,

numai atunci când apare sub forma unui artificiu care întreține inviolabilul secret al ființei personale și al Ființei în genere; lirismul e chemat, prin chiar geneza structurii lui, să ascundă tocmai ceea ce revelează”.

Pentru a evita orice confuzie și pentru „a da mura în gura unei critici care n-a gustat din versurile mele decât... stafidele”, cum zice creatorul în confesiunea sa din „Luceafărul”, *Aventurile lui Proteu* sunt precedate de câteva cuvinte reluate din amintitele eseuri. „Grație acestor măști care reprezintă – paradoxal – principiul însuși al lirismului, eul profund și creator al poetului devine – mărturisește Ștefan Augustin Doinaș – multiform, ni se prezintă ca indice al unei unități în pluralitate”. Ce-i drept, cele cinci cicluri ale volumului confirmă ipoteza, fiecare propunând o altă individualitate, în planul expresiei și la nivelul trăirii, inconfundabilă. Și fiecare ciclu intră într-o zonă anume de intertextualitate, chiar dacă peste tot găsești afirmată aceeași idee a unei lumi egale cu sine, alcătuită din fragmente cărora nu le lipsește conștiința întregului. Nu este vorba, desigur, de expresia vreunei alienări amintind de Rimbaud, de o dispersie a ființei, ci, dimpotrivă, de construirea deliberată a unor universuri care au în centru o altă figură a spiritului creator, stăpână pe propriile-i mijloace.

De o religioasă solemnitate, versurile din *Ipostazele*, construite toate pe o geometrie înaltă, deși ironică uneori, amintesc de eminesciana viziune, asupra căreia atrăgea atenția I. Negoitescu: „De plâge Demiurgos, doar el aude plânsu-și”. Încă din *Autoportret* descifrezi un vizionarism plutonic, oceanul ființei care acceptă virtual toate sensurile, descoperindu-le ca lumi complementare și perfect substituibile într-un plan care nu depășește registrul iluziei: „Detestat de oamenii dintr-o bucată și învinuit întotdeauna cu dovezi, / Eu nu mă aflu nicicând acolo unde apar și nici nu sunt așa cum mă vezi. / Pustii, templele subacvatice mă socotesc doar o capricioasă cariatidă / Care, abandonându-le dintr-odată, se dizolvă în materia translucidă. / Peștii mă consideră pește, – de ce să-i decepționez? Pentru plante sunt plantă. / Traversând alfabetul, mă schimb dintr-o vocală în alta mai consonantă, / Spre disperarea lui Archilochos. Vechiul concept de fidelitate // Se situează pentru mine, ca și versul din mijlocul poemului, la jumătate // Între o convenție încheiată cu mine însumi și o bucurie oferită altora în densitate, / Volum și aspect. Fără să mă mișc, sunt peste tot. Și niciun histrion n-are / Pe scenă, la adăpostul unei măști și cocoțat pe coturn, mai multă nerușinare / Ca mine, care formez de unul singur și autorul, și piesa, și liota de personaje. / Se spune că Thetis mi-ar fi doar mamă vitregă. / Însă tot ce pot să vă

propun drept gaj e / Umbra mea, fidelă infidelității mele și comportamentului meu sincer simulator. / Îmi place să mă plătesc pe mine cu mine însumi și să-mi rămân întruna dator”. Eul poetic, identificat cu un zeu tutelar, ține într-o mână conștiința convenției, iar în cealaltă, cunoașterea prin revelație, transformându-se într-un fel de balanță solară. Firește, înțelegerea adecvată a poeziei acesteia ar trebui să se facă prin mijlocirea referențelor culturale și poetici, ceea ce nu ne propunem să facem aici. Aș remarca însă că, pe lângă mitologiile implicate în text, la care aluziile se fac natural, pe un ton de înțelepciune caldă, poeziile tind către simplitatea corpurilor și suprafețelor, misterioase în nuditatea lor până la misticism. Poetul rămâne ancorat doar în „versul din mijlocul poemului”, vers căutat, așteptat, interogativ ori tandru, asupra căruia ni se atrage atenția („Acordă, te rog, versului acesta din mijlocul poemului o adâncă semnificație” – citim într-un loc), *talerele* dezvăluind figuri ale eului creator transpus în imagini ale lumii neșlefuite, scriindu-se singure la mașina de scris.

În *Metamorfozele*, convenția nu este a aluziei culte și a „corporalității” discursului, ci a sonetului. Proteu e și de data aceasta imaginea arhetipală a lumii: „Sunt cel ce sunt. Nencetat un altul / și-n veci același. Vietăți diforme / se bulucesc în mine să-și transforme / târâșul, zborul, umbletul și saltul. // Cunosc oceanul cu vâltori enorme / și vipia ce bântuie înaltul. / Argintul, zgura, sângele, cobaltul / le-mbrac în tot mai felurite forme. // Plăcerea mea-i de-a-mi da eu însumi mie / nu numai o figură, ci o mie - / diverse-n grai, în gest, în răsuflare. // Sunt cel ce-și mută limita ființei / în cercul schimbător al preferinței: / azi om sau pește, mâine zeu sau floare” (I). Sigur că o astfel de poezie intră în zone gnoseologice și că *limita* ființei provoacă realul să se nască. E un gest demiurgic în toată această *aventură* proteică, pe care nu o înspăimântă nimic și care se află permanent în consonanță cu haosul. Oricum, reiterate, motivele acestea, plasate într-un registru interogativ, nu obosesc și nu epuizează sensul, tocmai pentru că agonia pune alături începutul și sfârșitul, perpetuând esența unei identități care transgresează din zona creației în aceea a creatorului, chiar dacă pare fixată definitiv sub semnul eșecului: „Dar totuși zeii-ar trebui să-nvețe / că dacă mă maschez sub mii de fețe, / eu, cel ascuns sub mască, n-am niciuna...”(XII).

Alte fețe ale poeziei în *Friday Midnight's Suite*, în *Psalmi* ori în ultimul dintre cicluri, *Elegiile*, deși toate extind tărâmul poeziei într-o zonă autoreflexivă și mistică, una care folosește metafora drept instrument nativ al revelației și al unității dintre cuvânt și faptă, dintre ființă și moarte: „abia acumă mă întâlnesc / cu ceea ce pare și-apare // din turnirul acesta lumesc / cine

mai are scăpare? // abia acum am să răstorn / în arenă armura făptura - // vai! cel care sună din corn / nu cunoaște măsura”(10). Este aici orgoliul din fire, natural, al poetului care intră în țara nenumitului, atras ca de o vrajă care ucide, nu prin altceva decât prin ritmul spunerii ritualice. În fond elegii sunt aceste poeme vibrând de o emoție orientală și medievală din *Friday Midnight's Suite*: „îngăduiți-mi / să vă prezint / teribilul meu Kalahari. // iată dunele mele / în care simunul face popas / iată oazele mele / în care firicelul de apă / e venerat / iată drumul caravelor / îngropate / iată barba profeților mei / răgușiți // – credeți-ne: / noi suntem / revelația pură! // așa strigă primele litere / în timp ce următoarele / plâng / iar cele din urmă / vomită // o! Kalahari / pagina mea / Paragina mea” (1). Și elegii de factură ontologică, mizând pe ascunsele identități dintre cuvânt – Dumnezeu – poet – lume, sunt poemele ultimului ciclu, pătrunse de conștiința căderii: „Sau nu devin eu însumi plin / când Tu, / îngreunat de plinătatea Ta, / recazi în mine / întocmai ca nisipul? // O, cum se umple gura mea / de rugăciune! / Cum se prelinge harul Tău / din dragoste! // [...] // Ferice pasărea ce se hrănește / cu plinul Tău / și cu nimicul meu: / cântarea ei sălbatică / e lumea...” (*Elegia X – Clepsidra*).

Firește, fiecare din aceste cicluri e un univers în sine, care ne duce cu gândul la cele, cu totul independente, realizate de Pessoa sub diferite pseudonime. Diferența – și de ea trebuie să se țină seama – este că toate aceste universuri sunt complementare și au conștiința complementarității. În mod deliberat, abia unitatea acestor *fețe* dezvăluie sensul fragmentarismului și relevă natura creatoare a eului și profund *orfic* a lumii.

Volumul *Psalmi* reia textele din ciclul omonim al *Aventurilor lui Proteu*, conținând, însă, în final, o sută de poeme în care simți și sonorități din Dosoftei, și iconoclasme argheziene, într-un limbaj modern în care patetismele sunt strunite de întrebări cerebrale și discursivitatea e construită în vederea impunerii unui sens a cărui solemnitate te plasează în plină solaritate. Mai mult decât atât, masca poetului nu este doar a regelui David. Psalmistul ia acum multiple înfățișări, putând fi foarte bine și Iona, și Longin, sutașul roman, nota unitară fiind dată de ardența spunerii – rugăciune umilă, renunțare lașă ori răzvrătire batjocoritoare – și de conștiința rolului, care se transformă din ce în ce mai mult într-o conștiință religioasă. Asemeni lui Ardalion, invocat într-un loc, poetul e un mim, un *tehnician al râsului*, care acceptă crucificarea și repetă cuvintele mântuitorului, din dorința caricaturizării și a autopersiflării, pentru ca experiența să sfârșească în existență:

„Doamne, maimuțărindu-Te mereu / Te voi iubi: – acesta-i rolul meu” (*Psalmul LXXXX*). Poate că un astfel de fapt pune în evidență nu eșecul, ci contextul armonic al oricărei dizarmonii ori revolte. Pentru că orice furie se topește în îndoieli, orice nemulțumire ia chipul neliniștii, orice suferință poate fi împlinire, întrucât psalmistul știe că totul se include Verbului divin și că, eminescian spus, suflarea-i se curmă de suflarea divinității.

Dincolo de toate trăirile psalmistului, ireductibile la câteva formule, și tocmai aici trebuie căutată autenticitatea (chiar... subiectivitatea) lor, există aproape fără excepție un suport poetic al spunerii, ființa proprie manifestându-se în primul rând ca discurs, cuvânt intrat în concurență cu fapta originară: „Tu, Doamne, care pe pământ ești Verbul, / poți să mă ierți că n-am putut să tac? / Rănit de dragoste, se-ndreaptă cerbul / până pe malu-abrupt al unui lac: / acolo apa, norii ce se plimbă / și vântul nalt sunt singura ta limbă” (*Psalmul XLVIII*). Orfismul poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș rezidă tocmai în această eroare ontologică a cuvântului care aproximează la modul derizoriu, nepermițând nici extazul, nici cunoașterea: „Negustoria mea cu cele sfinte / se face, Doamne, pururi în cuvinte. / Ce lacăte să pun pe gura mea / ce-mproască totu-n jur ca o cișmea? // Muțenia nu poate să-mi astupe / neantul hămesit al unei cupe. / Ce botniță să pun unui cuvânt / Ce latră nencetat și mușcă vânt? // De foamea Ta, o mâncărime dulce / nicipând nu-mi lasă limba să se culce. / Un duh al flecărelii nempăcat / mă târaie întruna spre păcat. // Lovește-mă cu marele Tău tunet, / Stăpâne, care-i dincolo de sunet!” (*Psalmul LXXVII*). Cu toate acestea, motivul gurii închise, frecvent, mărturisește despre esența lumii reductibilă la cuvânt, despre poetul care dă sens lumii și acordă semnificație divinității, făcând trecerea din virtual în real.

Divinitatea este, în psalmii lui Ștefan Augustin Doinaș, fie textul obscur și încifrat al lumii, fie un chit, o ocnă în care se învață forma libertății, are trupul biciuit și răstignit al lui Isus ori își afirmă identitatea prin creatura în care sălășluiește plânsul, însă toate aceste ipostaze sunt expresia *voilor* care nu și exprimă ființa decât în complementaritate. Până la urmă, poetul *psalmilor* nu scrie nici *poeme cu îngeri*, nici *povestea Maicii Domnului*, aflându-se în imediata vecinătate a lui Arghezi chiar prin această multiplicare a eului, care are însă drept finalitate nu o dezvăluire de sine, nu afectarea igolatră, ci înțelegerea poeziei ca instrument de a releva semnificația fragmentului în totalitate. Toate *fragmentele* nu sunt nimic altceva decât „măști ale adevărului lumii și al vieții”. Atât de diferite în atitudinea lor, ele se contopesc în afirmarea iubirii divine și în reafirmarea credinței. Ștefan Augustin Doinaș, un neoclasic, în fond, care ne

amintește de Al. Philippide, nu se comportă ca un „poet liric”. Eul și tot ceea ce ține de persoană (nu de mască) intră într-o zonă căreia i se refuză accesul la esențialitate. Perspectiva asumată este mai degrabă a cugetătorului. Travestit în diferite forme, el, cugetătorul, prinde în expresie nu criza ființei, ci sunetu-i inefabil, căutat explicit într-un loc: „Ah, Doamne, Doamne, cu ce ir de sabur / să-mi dau pe trup ca să mă schimb în abur?” (*Psalmul LV*).

Ștefan Augustin Doinaș, eseistul, traducătorul, prozatorul. Dar toate acestea sunt ipostaze ale poetului, nu în sensul vreunei inadecvări de discurs ori de metodă, ci în acela al devoțiunii pentru un limbaj al ființei, explorat cu mijloace multiple*. Invocate, aceste ipostaze sunt un argument – printre altele – atunci când Doinaș e pus în descendența lui Philippide, a lui Ion Pillat sau a lui Blaga. O analiză de detaliu ar putea să insiste asupra diferențelor, nu lipsite de adâncime și sens, pentru a vedea că relația complementară din-

* În textul inițial, din 2005, urma fraza: Să ne-amintim, tocmai pentru că, o povestire fiind, ar putea reprezenta situația cea mai elocventă, *Sonet-ul cu valentină*, un excelent text epic pe tema identității poeziei, frază pe care o consider acum nefuncțională în context. Cu toate acestea, nu pot să o elimin pur și simplu, pentru faptul că nuvela lui Doinaș, *Un sonet cu valentină*, publicată inițial în „România Literară”, nr. 6, 8 februarie 1990, puțin cunoscută, poate fi situată în miezul oricărei discuții despre poetica și poietica scriitorului. Într-o narațiune cu iz detectivistic, având în centru sinuciderea unui profesor universitar și scrierea unui sonet cu valentină (valentina fiind enunțul construit de primul cuvânt din primul vers, al doilea cuvânt din al doilea vers ș.a.m.d.), citim cuvintele procurorului care a cercetat cazul: „[...] este cu puțință oare ca miraculoasa noastră «valentină» să fie rezultatul unui joc aleatoriu, al mecanicii combinatorii a cuvintelor? [...] e posibil ca un sonet să se scrie singur? [...] putem admite, în mod rațional, că în structura unui text atât de echivoc cum este, în general, poezia, se poate țese în mod automat un mesaj univoc? în ce zone de adâncime auctorială, în ce straturi ale inconștientului dumitale creator a putut Logosul să se urzească atât de limpede și de misterios totodată, încât – cu mult înainte de scrierea acestui sonet și chiar de împrejurarea tragică în care a fost compus – numele cu care un bărbat își alinta soția să cuprindă chiar numele amantului ei?... Iartă-mă, domule Rușdea, nu țin nici să filozofez, nici să devin patetic sau ridicol; dar mă simt dator să te întreb: nu te-ai gândit niciodată că, indiferent de intenția autorului ei, Poezia ar putea să îndeplinească și un rol justițiar, aici pe pământ?...”. Scris „dintr-o suflare” la mașina de scris lângă care zăcea trupul maestrului, autorul, un asistent universitar, simulează discursul la persoana I și perspectiva profesorului; dar textul îi deconspiră finalmente, prin valentină, relația amoroasă cu soția acestuia. Așa încât, viziunea lui Doinaș despre poezie ca simulare angajează într-un mod mai radical existența Logosului. Cu cât mai multă simulare, cu atât mai mult Logos întrupat, ar spune Doinaș.

tre romantism și clasicism, cultura poetică asociată unei majore vocații mimetice, ori un întreg complex de sensibilitate orfică nu sunt elemente care să definească lirica lui Doinaș în ceea ce are ea esențial. Cât despre apartenența la ideologia (poetică) a cerchiștilor, ea pare că ține mai degrabă de un „accident” biografic: „resurecția baladei” nu-i mai mult decât o opțiune de moment, chiar dacă ea atârână greu în judecata criticilor; nu o dată, ei reduc ceea ce pare un complicat traiect poetic de câteva decenii la momentul debutului. Invocarea lui, a acestui moment – consecința nevoii de simplificare. Ori – cine știe? – a neputinței de a găsi acel principiu de unitate care să dea coerență unei creații poetice ample ce pare atacată de morbul contradictoriului și de carența inautenticității. Să scrii deopotrivă balade alegorice și psalmi ardente, elegii în vers liber și, în rigoarea lor, geometrice meditații, impersonale poeme ermetice și confesiuni deschise poate să creeze impresia lipsei de coerență interioară și a inautenticității existențiale – substituite, eventual, de gimnastica tehnicii. Căci, un laborios, Doinaș repetă cunoscute formule, pe care le reia, fără să fie măcinat de umbrele îndoielii, cu gravitate. Ba chiar, stăpân pe tehnicile cele mai diverse, pe care le exersează impecabil, el ar reitera și o serie de teme, ele însele consacrate, care nu l-ar implica decisiv. Metamorfoza, rătăcirea către esență, coincidența contrariilor par opțiuni livrești și alegeri ale culturii, poate ale spiritului. Așa încât, tot experimentând și repetând atitudini poetice cunoscute, Doinaș – adică acel Doinaș necontaminat și fără rest – n-ar fi de găsit niciunde. Mai mult, această negativitate nu naște nici ea complexul alinenat al absenței – sau precarității – propriei identități. Iată, deci, ce i se reproșează poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș. Lui Ștefan Augustin Doinaș însuși.

Or, ceea ce vreau să demonstrez este că, de la baladă la psalmi (În 1997 Doinaș publica un volum cu acest titlu), diferența nu-i relevantă în sine din moment ce ni se pare a fi expresia (deci consecința) unui singur principiu poetic, a unei singure existențe nu doar *poietice*, ci chiar *poetice*; oricum, diferența nu-i ruptură; inautenticitatea nu-i lipsă de adevăr. Trebuie precizat, de altfel, că, nefiind purtătoare de sens, nu interesează posibila devenire în trepte a vreunui univers poetic, complex de teme, motive, atitudini. Dar ea interesează ca metamorfoză în sine, căci orice „ruptură” nu face decât să releve ipostaza (nouă) pe care poetul și-o asumă. Pe care, pe cont propriu, o și epuizează. Așa încât, de la baladă la psalm, nu urmărim un drum progresiv care să condenseze o devenire (o astfel de mișcare nu există), ci doar, dând senzația zig-zag-ului, principiul relevant al *măștii poetice*. Sintagma îi aparține lui Doinaș, care a scris câteva pagini pasionante pe această temă. O carte de

eseuri se numește chiar *Măștile adevărului poetic*. Or, de aici decurge nu ideea că poezia este *techné*, ci că ea implică existențial ființa concret-ocazională, dar numai în măsura în care ea se revendică de la universal și de la simbolic. Particularul se topește în general și „exhibarea de sine”, obligatorie în actul creației, înseamnă asumare voit culturală a ființei generice. În fond, e ascunsă aici o relație care spune că, abisal, eul poetului nu poate să apară decât travestit; „el îmbracă, citim, diverse costume, de tip arhetipal, de tip colectiv, de tip istoric, de tip convențional-artistic, de tip simbolic.”. Iată, așadar, poetul, pe „o scenă de cultură”, producând măști personale pentru adevărurile umanității. Că e – cu un cuvânt folosit chiar de Doinaș – „un simulator”?! Dar asta nu înseamnă lipsă nici de autenticitate, nici de adevăr, din moment ce acela care simulează – travestitul, actorul – e, în sens etimologic, o *personă* care trăiește esențial*.

Așadar, fără a intra în detaliile poeticii explicitate a lui Doinaș, să constatăm doar că ideea devenirii lipsite de sens și reproșul inconsistenței existențiale cad sub observația referitoare la datele ontice ale eului care ipostatiază Unul în multiplu, ființa, în formele-i ipotetice. Succesive, ipostazele pe care le capătă eul poetic al lui Doinaș nu sunt concurente, ci complementare. Și apoi, doar împreună – și în sincronie, nu în succesivitate – ele dau măsura experienței poetice și existențiale pe care Doinaș o susține. Oricum, măștile pe care poetul le poartă spun ceva nu privite separat, ci în complementaritatea lor, o complementaritate care epuizează posibilul. Prin limbajul

* Cred că în acest context trebuie adusă în discuție și „mascarada”, cum o numește sever George Neagoe, a secvenței din biografia lui Doinaș pe care am putea-o numi Ion Motoarca (detaliată de George Neagoe în „Păcatele tinereții. Ștefan Aug. Doinaș a.k.a. Ion Motoarca”, în „Cultura”, nr. 269, 14 aprilie 2010). Lucrurile sunt simplu povestite de Petru Cărdu, într-o întrebare adresată lui Doinaș: „Am aflat că, în perioada proletcultistă, ați născut un mare poet al zilei sau o mare speranță a poeziei, inventându-i o operă, care asculta de canoanele strâmte ale vremii. Sărmana victimă a capacității Dumneavoastră creatoare de a mima orice tip de rostire era un total străin de creația literară. În teatrul pirandellian autorul se dezice de personajul creat. Erați păpușarul inspirat al unei păpuși stupide”. Firește că nu este aici una din situațiile fericite în care se putea situa Doinaș. Lucrurile se complică cu atât mai mult cu cât pentru textele pe care i le scria, Motoarca îi „expedia cu regularitate”, cum spune Doinaș însuși, onorariile primite. Masca poetului proletcultist, pe care Doinaș o poartă, dincolo de efectele pe care textele sale le putea genera în imediat, poate demonstra tocmai ideea contrară, că simularea e pur și simplu mimare; nu cunoaștere, nu angajare existențială, nu „trăire esențială”. Sau ideea că Doinaș știe prea bine acest lucru.

măștilor, poetul sondează în eul abisal, iar experiența poetică e un exercițiu al explorării posibilului. Sigur, ne putem întreba când va fi înțeles Doinaș acest raport al eului biografic cu esența – căci riscul receptării sale simpliste prin filtrul particularului unei singure ipostaze privite separat îl va fi perceput de mult. Ca și, de altfel redundantă, acuzația de formalism, de tehnician pur și sterp al versului.

Cum *Măștile adevărului poetic* e o carte târzie (din 1992), am putea crede că tehnica și-a dezvăluit după lungi șlefuii principiul ontic pe care-l hrănea. Acum se revendică el de la Hölderlin, T.S. Eliot, Trakl și, mai ales, de la Pessoa, poeți care-și recuzau, într-un fel sau altul, subiectivitatea. Din Pessoa, căruia îi invocă heteronimele, chiar citează, ca pe o proprie profesiune de credință, versuri emblematice: „Scriu simulând și mint, / Zic ei. Dar nu-i așa. / Eu pur și simplu simt / Cu imaginația. / Resping, deci, inima”. Astfel de ipostaze multiple regăsește Doinaș la Ion Barbu – și e ciudat că nu invocă, mult mai elocvent, mai adecvat chiar, numele lui Arghezi. De discutat, în alt loc, firește, această omisiune. Oricum, *Aventurile lui Proteu*, volum din 1995, fac trimitere aproape explicită la proteismul arghezian, iar versul și ideea argheziene sunt nu o dată oglinda în care se privește. În fine, consider exemplar volumul acesta nu doar pentru că, în interiorul său, se exprimă cinci voci distincte (visul heteronimilor lui Pessoa e copleșitor), ci mai ales pentru că, prin titlu, el explică o „metodă” poetică adecvată întregii creații poetice a lui Doinaș. Ba chiar există, în ciclul numit *Metamorfozele*, câteva profesii de credință care nu pot fi ignorate. Iată: „Sunt cel ce sunt. Nencetat un altul / și-n veci același. Vietăți diforme / se bulucesc în mine să-și transforme / târâșul, zborul, umbletul și saltul. // Cunosc oceanul cu vâltori enorme / și vipia ce bântuie înaltul. / Argintul, zgura, sângele, cobaltul / le-mbrac în tot mai felurite forme. // Plăcerea mea-i de-a-mi da eu însumi mie / nu numai o figură, ci o mie – / diverse-n grai, în gest, în răsuflare. // Sunt cel ce-și mută limita ființei / în cercul schimbător al preferinței: / azi om sau pește, mâine zeu sau floare”. Iată alte două terține dintr-un sfârșit de sonet: „Știu doar atât: că mască după mască / mi-ajută trup și suflet să renască / la nunți multiple sub același astru // de voluptate-acestui schimb. Omidă, / eu nu mai fac popas în crisalidă, / ci mă lansez ca fluture albastru”. Ce e aici din Arghezi (recognoscibil în expresie, chiar dacă, poate, nemulțumitor pentru poet) e trecut printr-un filtru puternic de cultură și opțiune culturală. Oricum, Doinaș optează, finalmente, pentru acest principiu – ce dezvăluie, mai mult decât o tehnică discursivă, un principiu ontic –

care coagulează formule poetice diferite sub un singur stindard (spun stindard pentru a sugera polemica implicită a acestui discurs poetic).

Surpriza este să vedem că intuiția acestui principiu Doinaș o are de la începuturi, din moment ce, încă din epoca primară a baladelor, visa la problematica ipostazelor care realizează fețele Unului. Mistrețul din celebra alegorie, cu nota alienantă implicată, n-ar putea fi, în întruchipările-i pasager, o sugestie în acest sens? Oricum, balada *Sfântul Gheorghe cel fals* se construiește tocmai pe ideea transformării măștii în ființă. Pentru a reuși în seducerea fecioarei, diavolul adoptă masca sfântului; îndrăgostit, însă, el chiar devine sfântul a cărui ipostază doar o mima. Masca a devenit, așadar, trup. Așa încât, *Sfântul Gheorghe cel fals* e o baladă exemplară pentru o identitate poetică unitară, doar aparent pulverizată în discontinuități. Oricum, în acest exercițiu al instituirii de sine trebuie căutat miezul poeziei și chiar al existenței poetice a lui Ștefan Aug. Doinaș. De aici, de altfel, exemplaritatea sa, născută din convingerea că spiritul se poate construi pe sine, că Euphorion, rodul iubirii alchimice dintre Faust și Elena, are existență concretă. Așa încât, ceea ce scrie Doinaș este poezia unui umanist.

GELLU DORIAN.
POEZIA, O EXEGEZĂ A ABSENȚEI

„Pentru că tristețea macină în mine cu pietre de moară, / bucuria scrie cu un mănunchi de cuvinte subțiri”, declară într-unui din poemele sale, oarecum oximoronic, Gellu Dorian. Dar *În cântarea poemului pierdut* (Editura „Axa”, Botoșani, 1996) este volumul care instituie cu ostentație, într-un mod aproape proustian, o astfel de convertire a faptelor existenței în sensuri poetice, mântuitoare. Permanent, dincolo de nedumeriri și interogații, dincolo de fiorul nelivresc, poetul are știința cultivată a unei bucurii mistice a metamorfozelor sacre, a fertilității christice. În așa fel încât versurile autodefinirii, versuri fără îndoială narcisiace, se întâlnesc la tot pasul. În *Calea robilor* Gellu Dorian mărturisește: „Credeam că voi trăi liniștit și singur, / dar între zile / și nopți sunt ca bobul de grâu între pietre”. Altădată, într-un fel de blândă orgie, una a gândului retras în peșteră și nu a simțurilor dezlănțuite, aflăm acest îndemn: „citiți măcar un singur vers ca și cum v-ați cumpăra carne și pâine, / bucurați-vă că aveți inimă și în inimă inimă, / că de prea multă tristețe aveți parte clipă de clipă!” (*Bucurați-vă*).

La Gellu Dorian „iluzia” rămâne constantă, credința se cucerește continuu, chiar și atunci când sceptic și dezamăgit poetul vede că, în fața celebrei întrebări dacă poezia poate vindeca lumea, propria inconsistență este fragmentul unei lumi pe care nici Homer, des invocat, n-a reușit s-o corecteze. „Nu-mi fac iluzii / că, trăind în poezie, mă voi îndrepta sau că / voi învăța pe altul să se îndrepte: – dacă n-a reușit / nici Homer până acum să alunge răul eu nici atât, – / însă un bob de iluzie mai rămâne întotdeauna / și, ca într-un principiu al dominoului, / tot rânduiesc greșelile lumii, eu însumi / greșit și posac” (*Principiul dominoului*). Tocmai de aceea Gellu Dorian scrie un *Mic discurs în apărarea Poesiei* în care pune față în față timpul când „Poesia știa să înșele frumos”, când „toți credeau în minuni și le era de ajuns versul desuet” și un prezent în care, cu toată agresiunea venită din discreditarea unei asemenea imagini, poezia e însăși existența trecută prin experiența învierii: „Gândul meu caută și nu găsește decât Poesia; / la ferestre, pe străzi / femeile o țin ca pe o floare; cei mai timizi dintre / poeți

o descriu și fac din asta viața lor, mor / și vor învia a treia zi, dintre scripturi...”. În așa fel încât poezia mântuie – aceasta este convingerea lui Gellu Dorian – și ființa poetului, și lumea.

Dar toate convingerile intime ale lui Gellu Dorian tind spre un gnomism de uz personal, original nu atât în expresie cât în tonalitate. Poemele lui sunt o continuă confesiune – care are însă ca obiect mai mult șinele poetic decât propria biografie, dorită, căutată împlinită între poet și poezie o confesiune acutizată de pasaje descriptiv-poematice (care nu fac însă niciodată din Gellu Dorian un imagist gratuit), de câteva parabole despre viața poemului, dar mai ales de îndemnuri adresate sieși sau celorlalți, de grave sentințe și de teze dintr-un, nedeclarat, tratat al existenței poetice. Un tratat de est-etică.

Introvertit, preocupat de făurirea propriei conduite poetice, a propriei existențe „mereu în declin”, Gellu Dorian își asociază, de fapt, cu orgoliu și cu egoism, declinul, criza, tristețea. El contemplă cu narcisism, cum spuneam, „biografia” poeziei și interoghează permanent identitatea ei. Căci se ezită continuu, o ezitare pur retorică al cărei sens este ridicarea immurilor de slăvire a poeziei, între convingerea optimistă că în cuvânt se adăpostește însăși existența lumii („Pot răscoli cu o frază o lume întreagă” se spune într-un loc) și constatarea dramatică a fragilității ontologice a unei astfel de credințe. Poemul ce începe cu versul tocmai citat (*Conventus. 1. Un gând al lui Swann*), de fapt primul poem al volumului, sfârșește cu oglindirea acestei „puteri” în geneza originară: „Îți zic: nimic, nimic n-ai făcut, dacă într-un răstimp scurt, / de o viață, n-ai creat cuvinte, e ca și cum ai fi trăit mult, / buștean tras la gatere, ca dicționarele subțiate de cenzori”.

Poate din cauza unei astfel de înțelegeri, scrierea poemului e înlocuită de Gellu Dorian prin contemplarea realului. Dar realul avut în vedere se manifestă exclusiv în interiorul cuvântului, iar claritatea homerică spre care poetul tinde în poezia sa este suprafața senină sub care ard viziunile: „Gândesc distanțele unui cuvânt în interiorul căruia / mistuie sensuri ce încă n-au fost gândite: biblioteca / pare un templu incendiat, / fumul pe cer, sub mișcarea ochiului, / pune în zbor cuvântul” (*Linii*). Gellu Dorian refuză însă, experimentul suprealist, oniromania, așa cum disprețuiește și „poemul oficial” ori „cuvântul îmbrăcat în volănașe și-n betea”, aflându-se în căutarea tremurătoare a vorbirii homerice care are drept consecință versul egal imaginii zeilor.

Printre optzeciști, Gellu Dorian – caz rar, într-un fel – disprețuiește chiar textualismul, recuperând ființa din text și reinstaurând poemul în

existența cotidiană. Acesta e, de fapt, morala pentru care pledează, fără a fi arid, ocolind cu rafinament uscăciunea sterilă a dogmelor, Gellu Dorian. „Privit cu ochelari și descompus în semne / după teoriile lui Roland Barthes”, poetul șlefuește „trupul de zeiță al Poesiei” sperând să izbutească „înstituirea poemului / în viața de zi cu zi” (*Sub miracolul cărților*). Poate de aceea modelul de existență pe care îl propune Gellu Dorian este al scrierii care înseamnă transpunerea în hieroglifă a universului propriu. Poate de aceea, într-o firavă ironie, ni se spune că „de le Trismegist toți scriu / și din ce în ce mai puțini citesc”. Teza fundamentală a lui Gellu Dorian este oricum, „că nimic, absolut nimic / nu poate exista în afara limbajului” (*Ochiul de hârtie*). Tot ce se întâmplă este în realitatea atotcuprinzătoare a cuvântului. Realul care determină ființa nu este altul decât realul poeziei și al emoției. De aceea, dacă refuză textualismul optzeciștilor, Gellu Dorian refuză și biografismul lor, de unde se vede că nu există deloc un model unitar al lirismului acestei generații deja mature. „Nu știu să fi trăit – declară Gellu Dorian – decât în interiorul gramaticii / ca popoarele în interiorul istoriei, pe când / toate se alcătuiau „în fraze hiperbatice, reci, seci / fără strop de poezie în ele” (*Copilăria mea*). Altă dată ni se spune: „Din ploaia de-afară nu pot extrage versul care s-o exprime. / [...] / ploaia de-afară nu poate fi decât o simplă realitate” (*Ploaia*), ori în sens invers: „Tropii în care-ți așezi poemele: lucitoare livezi pline de / omizi; pe cer norii, hârtia ta plină de îngeri – / acești mânji frumoși ai poemelor” (*Acești mânji frumoși ai poemelor*).

Realul concret și realul poetic interferează în speranța locuirii totale în cuvânt, a unei identificări absolute cu poemul („cânt în speranța că la primăvară / pe pielea mea se va vedea tatuat poemul acesta” sau „În depărtare cerul e gri, iar în poezie roșu”), o identificare așezată mereu sub semnul îndoielii. Pericolul ruperii de real este pericolul îndepărtării de poezie, iar Gellu Dorian coboară în materia cuvântului poetic știind că „poesia va învinge tot ceea ce pe tine / te-a învins!” (*Către poezii tineri*). Mai mult decât atât, el știe că aceasta este singura salvare pe care poemul o poate oferi și de aceea imnurile sale închină existenței ca trăire poetică nu sfârșesc niciodată: „Ca un fulger scrisul s-a așezat fulger în norii mesei de lucru / și-apoi au început ploile, – iarba verde, florile, copilul / alergând prin câmpia plină de vânători. / Și așa poate că / moartea nu va învinge niciodată – sus cerul / și în ochii mei cerul” (*Istovirea*). În fine, poetul știe că lirismul a cărui nostalgie o are poate fi recuperat prin devotament și penitență. El vede cum, „ștergând cuvintele de mușgai / așezându-le în etajere”, totul se naște din nou, și astfel își zice: „poezia

n-a murit, rostul nostru în lume / încă există / și-n aburii ceaiului / (poetul, n. n.) reia totul de la Homer până la el”. (*Poetul la lucru*).

Azi, după ce volumele optzeciștilor par să fi epuizat această temă, a căutării poemului, ideatica emoțională a lui Gellu Dorian nu este vetustă. Trebuie spus însă că volumul fusese predat editurii „Junimea” în 1986, adică acum zece ani, primise peste doi ani bunul de tipar, dar din motive diverse n-a mai apărut, poetul retrăgându-și-l în 1994. Prima pagină reproduce în facsimil toate dovezile, plus precizarea că motivul retragerii a fost semnarea „unui protest împotriva restaurației comunismului”. Spunem toate acestea ca să se știe că, chiar dacă, poate, nu vor răsturna fața lumii, cărți de sertar există, iar istoria literară nu poate să le ignore dacă nu vrea să piardă traiectul interior al unui scriitor și specificul nefast al unei (unor) epoci literare.

Poeme golănești se numește una dintre ultimele cărți ale lui Gellu Dorian (Editura Cartea Românească, 1997) și, la drept vorbind, nu prea înțeleg de ce. Pe de o parte, vechile titluri îl plasau pe autorul *Elegiilor după Rilke* într-o zonă mai puțin teribilistă, mai puțin îndrăzneță, așa spune chiar – prin prisma optzeciștilor „furioși” – elegiac-convențională. Punctul înalt atins în volumul tocmai amintit, volum din 1993, și datorat unei priviri pătrunzătoare care instituie solemnități, se regăsește, într-un fel de declin, ce-i drept, și aici. Pe de altă parte, lirica lui Gellu Dorian nu s-a modificat foarte mult nici în – să zicem așa – tăietura realului, nici în atitudine, nici măcar în ceea ce am numi, totuși, tematică. Voința unui sens care se derulează și se instituie în secvențe distincte nu e, la Gellu Dorian, nici de data aceasta foarte puternică. Volumul începe cu un ciclu deja cunoscut, *în absența iubirii*, pentru a continua cu poemele izolării poetului într-un timp căzut, poeme ale sfârșitului de mileniu, în fine, poezii care pun față în față iluzia unei singurătăți orgolioase și protectoare cu realul grotesc, blamabil, căzut. Nu există poate poem care să nu deplângă – într-un limbaj îndrăzneț adesea, dar nu agresiv, în fond, și nu agresiv din cauza unei naturi mai degrabă contemplative și retractile – diferența ontologică dintre sine și lume. La sfârșit de mileniu, poetul mai păstrează cu sfințenie ideea poeziei, copleșit de agresivitatea imaginilor, a sunetelor, a emoțiilor coborâte în rudimentar. Iată un text care se numește *Dulcele meu colț de păianjen*: „În poemul acesta / poezia dispăre ca o domnișoară sub pătura activistului de partid / aflat în campanie agricolă continuă – eh, Benedeto, cu estetica / se ocupă pikamerele; vino, îți spun în gând, vino, vreau / să-mi cânti, poezia / a dispărut de la Ezra Cantos încoace,

dar ne face semn, / ne face semn, / și poate o vom regăsi, ce zici, ce părere ai, / dulcele meu colț de păianjen?”.

Dar poezia lui Gellu Dorian instituie în primul rând frica, disperarea și groaza în fața mizeriei și a declinului. Cu fine antene, poetul dă frâu liber prea groaselor tușe în „pictarea” prezentului, „vremea (scl)rozelor”. Dacă uneori e amar-ironic („vremea (scl)rozelor de aur / abia a-nceput, să nu-ți faci griji de griji, să nu-ți pese...”), alteori e sfichiuitor în enunțuri directe, franșe, fără nedumeriri: „În bucătăria cu jar, acolo mântuirea și prostia stau mână-n mână de carton / și croșetează; de fapt două proteze care pot lovi mortal / la o adică, în mijlocul fericirii acum recâștigate în fața galantarelor pline / ca în fața ieslelor pline de nutreț vitele, / în rest nimic, poa’ să nu se mai întâmple nimic, ba pot chiar / desființa cinematografele, teatrele, opereta, în schimb să nu / dispară rujul de buze, mushkyul phylé, kabanosul, karkassa de porck, / kothletul și *help*-urile, în rest, facă-se pre voia lor / precum numai pre pământul ăsta blestemat și mâncat de toate jigodiile”. Oricum, regimul acesta se extinde asupra imaginarului însuși, atât de prozaic încât atentează uneori la identitatea lirismului lui Gellu Dorian, mai pudic, mai solemn și mai manierist totodată. Citim astfel în *Spaima*: „numai spaima, numai ea îi ține în casă cu mintea sub fermoar / ca țâțele unei prostituate sub haina de piele, / numai ea îi ține închiși, ca buturile roșii de porc în congelator, / afurisită dihanie!”.

De partea cealaltă, poetul și sentimentul irevocabil al morții. Există la Gellu Dorian atâta disperare, sau măcar e căutată și așteptată atâta disperare câtă să facă din poet o figură emblematică a spiritului și a rezistenței, chiar atunci când el pare, în fragilitatea-i, coșmaresc și ireal. Iată ce citim în *Finalul unui poem înainte ca poetul să se așeze în somn*: „Cât despre poet, nimic – ce importantă mai are și această umbră / trecând dezbrăcată prin casă?”. Altă dată, poetul însuși e în criză și poezia refuză să se nască. Rănile nu mai au, ca în vremuri trecute, forța și energia de a irupe în explozii creatoare, tămăduirea prin vers a ajuns, chiar dacă poetul mai urmărește alesul vânat, o iluzie.

În fond, limbajul însuși este azi un instrument în mâna tuturor, și Gellu Dorian repetă aici un lucru spus de mult de Eminescu, prea retoric și discursiv chiar: „Verzi și uscate, vorbele goale cad de-a dura pe caldarâm sub / ochii versați ai omului care nu mai știe nimic altceva / decât să se strecoare printre cuvinte ca schiorul printre / jaloane, trecând linia de sosire cu sufletul cât mărghica. / Din ele face cocoloașe, le aurește și le dă drumul / în public prin microfonul principal, zâmbește, strânge din / umeri, vrea să dea din mână – tic verbal! – dar își aduce aminte / de gesturile diareice ale înaintașului” și poemul continuă în felul acesta.

Atâta „poezie fără poezie” face din Gellu Dorian un rafinat care, pe jumătate retras în sine, sancționează violențele secolului și ale limbajului devenit „noian de cuvinte” și „demagogie”. Și este multă luciditate într-un vers care poate fi citit ca un veritabil program: „e o nefericire să nu treci cu adevărat măcar printr-un singur cuvânt”. Cu toate acestea, în căutarea acestui cuvânt, în absența și în așteptarea lui, așa cum este în absența și în căutarea iubirii, Gellu Dorian scrie poeme care vântură tristeți, care nu se pot sustrage realului, care trăiesc din plin șocul „sfârșitului lumii”. Renunțarea lui Gellu Dorian e, de aceea, fără dubii: „Nici Homer n-a putut îndrepta lumea, nici / Shakespeare, nici Eminescu, cu atât mai puțin noi / care strigăm în deșert, în urechea de zdreanță a nimănui” (*Frumusețea va salva lumea*). Iar umanismul lui generos stă tocmai în încercarea de a face din această renunțare un sens, de a proteja prin renunțare măcar tristețea și rănila, chiar dacă asta stârnește uneori propriile-i reproșuri antinarcisiste: „acum / ne privim rănila și așteptăm să ni se facă altele, / stăruim în tristețe de parcă rostul vieții ăsta ar fi...”.

Fericirile lui Iov ar fi putut Gellu Dorian să-și numească ultima carte de versuri. De altfel, ultimul poem al volumului se și intitulează astfel, urma-re a unei glorificări a suferinței, a absenței, a pierderii. Un Iov îndrăgostit, care-a pierdut totul și care, în loc să se înfrunte cu Dumnezeu sau cu iubita, își flagelează el însuși trupul, sau, mai exact, identitatea în criză, făcând din chiar această flagelare de sine prilejul unei reîntemeieri. E ca și cum prin moarte, ori numai prin distrugerea egoului, ființa ar putea sta de vorbă cu Dumnezeu, un Dumnezeu pe care deopotrivă îl cuprinde. Orgoliu, și dispere-re în acest orgoliu, căci dialogul se suprapune peste momentul morții, al unei morți asumate: „Tot ce-ai avut s-a făcut praf pe strunele unui țambal / peste care un milion de mâini însetate / beau și ultima ta răsuflare – // [...] // au fost toate ale tale, / acum nu mai sunt, / vinul udă buzele altora, / buzele tale se închid ca două obloane după care îți / îngropi limba ca pe o ultimă avere / în propriu-ți pământ – // veselește-te, / mâine te vor găsi pe o pira-midă de gunoi, / privind tot ceea ce ți-a mai rămas / în cerul pustiu, cupolă plină de sfinți, / veselește-te, / toate cârciumile sunt pline de icoane / zugră-vind chipul tău, / veselește-te, / mâine vei avea totul înmîit, / mâine nu vei mai avea nevoie de nimic – // de nimic, cine să mai aibă nevoie ? – // la această masă în care mă-ngrop, / singur Dumnezeu se ascunde în mine, / știe când voi ridica paharul / și cu el voi bea toată tristețea până la ultima picătură – // fericit cum doar zorii mai pot fi / strecurați printre perdelele trase”.

Așadar, *Fericirile lui Iov* s-ar fi putut numi ultimul volum de versuri al lui Gellu Dorian. Probabil, însă, că un astfel de titlu, cumva prea explicit, i se va fi părut cumva patetic poetului, și, chiar dacă fervoarea patetismului nu lipsește, el va fi preferat un titlu aparent mai neutru – *Elegiile de la Dorveiller* (Editura Paralela 45, 2008) – care ne permite să invocăm suportul livresc al acestei poezii. Un livresc care nu mută emoția din existență în bibliotecă, nici pe departe s-o situeze definitiv sub globul de sticlă al referințelor culturale. Am spune mai degrabă că livrescul se explică prin nevoia lui Gellu Dorian de a așeza substanța concretă a „inspirației” într-un cadru unde se regăsesc modelele vârstei sale de aur. A așeza, așadar, pasionalitatea și existența, deopotrivă transcrise și construite în chiar timpul scrierii, în câmpul unor devoțiuni. Construite? Nu pentru că ar fi vorba despre vreun „caracter elaborat”, cum crede Ioan Holban, sau de un „*poeta artifex*”, cum crede Gheorghe Grigurcu. Aș da mai degrabă dreptate lui Al. Cistelean, din postfața căruia am și preluat afirmațiile anterioare, la care el însuși se raportează, care susține că „poezia lui Gellu Dorian stă pe un paradox, dacă nu de-a dreptul pe un conflict interior: fiind o poezie de suflu, de explozie a imaginarului și de violență a dicțiunii – se vorbise anterior despre *scriitura torențială, infinită și lătită în toate sensurile și direcțiile* (n.n., M.A.D.) –, ea nu e, totuși, o poezie «spontană», de țâșnire necontrolată a energiilor, ci o poezie pornită prin mediere bovarică”. Parțial are Cistelean dreptate. Căci, la drept vorbind, nu văd prea bine paradoxul, rod mai degrabă al creativității critice. Nici vorbă că există mult bovarism în poezia lui Gellu Dorian. Ba chiar un narcisism al suferinței. Dar să situăm acest bovarism în zona manifestărilor nespontane?! Oricât de mult am crede că provine dintr-o deliberare, nu cred că acest bovarism depășește zona suflului și a pasionalității. Deși, tot încercând să mă situez în afara opiniei lui Al. Cistelean, am impresia că-ncep să gândesc contrariul. La drept vorbind, stratul livresc, manifestat, ca și altă dată, în titlu, vrea parcă să cenzureze excesul de pasionalitate. Pentru că adorația și disperarea, care ascund o voluptate a suferinței, constituie chiar teritoriul de desfășurare al acestei poezii liniar-cumulative, scrise parcă dintr-un flux, mai degrabă textual – căci ai impresia că textul generează text, hipertrofiindu-se într-un fel de bizară auto-generare –, deși în spatele textului-fluid e totuși substanța concretă, carnea autoflagelându-se. Iată fragmentele de început din secvența numită *Sophia*: „Ea s-a îndepărtat ca iarna spre poli de la tropice, / ca o zăpadă peste care ochii mei nu mai scriu, / rămâne departe, acolo, în mine, / sinilie și rece, / se topește încet, eu îngheț repede, / ea rămâne sub stele ca ochii urșilor în mirajul apelor reci, / ea poate mai crede în nopțile lungi de vară, / nu mai poate pleca mai departe de poli,

eu aş putea / ajunge până acolo, / ea murmură cântece în sângele meu, sângele meu cântă, / ea tace ca un sloi de gheaţă în care zac primăverile / unor eoni pe care nu-i vom mai întâlni, / ea ştie că deşi am murit moartea e o dragoste / pe care n-o mai putem învia, / ea nu mai plânge cum plângea, / nu mai râde, / nu mai trăieşte aşa cum i s-a dat viaţă, / ea mai există doar pentru sine, / cu adevărat doar în inima mea, / ea nu se mai arată decât în vis, / rămâne mereu o rană deschisă, / ea este leac, / priveşte numai în cer şi în cer nu mai e nimeni, / poate doar ochii mei rătăcind pe acolo / să se piardă-n seninul ochilor ei, / ea nu a plecat niciodată, niciodată nu va mai reveni, / rămâne acolo unde viaţa scrâşneşte din dinţi / şi durerea este frumoasă, frumoasă ca / ea când moare clipă de clipă, când clipă de clipă / nu mai învie, vie doar în gândul meu rătăcit / în aşteptarea din care nu se va ivi / decât pustiul în care mai rătăcesc, / ea rămâne locul în care îngerii cad de pe umeri obosiţi, / nu va mai putea fi păzită de nimeni, grădină furată, / va seca, fântână în timp de secetă, / ea va fi la fel de frumoasă, o umbră în asfaltul fierbinte, – // ea s-a îndepărtat ca iarna spre poli de la tropice, / şi gândul ei e un fluviu cu peşti răpitori, / ea nu se va împlini decât rătăcind, / pentru sine sieşi redându-se, / o împăcare, o răzvrătire, / o mare de lacrimi nenumărate de Dumnezeu, / ea nu va şti să se apere, / cine s-o apere, de cine s-o apere, / ea nu mai poate fi, / ea există doar ca munţii, ca apele, ca norii, ca ploile, / ea este peste tot, / nu mai este cu mine, în mine înmormântată / ca un sarcofag auriu, / eu sunt mormântul ei viu, cu mine o port, să fie, ea există cât eu exist / ea e numai în afara mea, boare de ploaie, / paşi uşori pe ierburi, / suflet rănit, rană a rănilor într-un trup frumos / ca un lotus înflorit în arşiţă, / ea rămâne fructul râvnit de mâini, de ochi, / va pica în abis, dacă nu cumva deja în abis este [...]”.

În acest lirism al desfăşurărilor ample, glorificarea iubitei şi a absenţei ei proiectează concretul în legendar şi mitic. Or, înscrierea în tipare nu condensează, ci constituie prilejul unei amplificări textual-metaforice. Aceasta să fie medierea de care vorbeşte Al. Cistelean? Oricum, o anecdotică sublimată generează o ţesătură din care senzualitatea (consecinţă tocmai a absenţei?) izbucneşte uneori ca într-un fel de imn mistic al iubirii. În fond, o senzualitate descriptiv-analitică, ţesută pe un prim nivel de comparaţii care, în loc să clarifice „expresiv” situaţia, o proiectează în ample construcţii metaforice. Aşa se face că metaforele acestea – care, deşi par coroana lirismului, sunt deopotrivă rădăcina lui – dublează epica, sublimată, pulverizată, înlocuind-o. Aşa încât, voluptatea suferinţei e urmată de un fel de voluptate a stilului. Cum se justifică ea? În acest suflu autogenerativ, textul e chiar instrumentul autoflagelării şi luminării, iar metaforele constituie corpul în sine

al devorării. Iată: „doar gura mea sărută hăul care rămâne în locul / mistuit de privirea ta hulpavă / ca o rană în care te-ngropi”.

În fine, pulverizarea concretului în metaforă – cu miza înregistrării substanței vii a suferinței – este dublată de o pulverizare a stilului, de un exces lexical care este tocmai expresia adorării disperate. Mai mult, un timp pustiu, al golului, al absenței, este umplut de verbul care clamează neputința, negarea de sine, flagelarea narcisistă, adorarea de sine chiar. Să încerce acest verb reînstituirea prezenței, să fie țesătura aceasta de cuvinte, dialogul acesta interior, în oglindă, încercarea poetului, un alt fel de Orfeu, de a-și aduce iubita din infernul absenței în spațiul concret, al viului? Citim într-un loc: „poate numai iluzia mea zburdă prin casă și sărută / covoarele prin care urmele pașilor ei / încă se mai aud, / poate că nu, / numai eu mor și înviu cum face sângele în trupul / răstignit, ca într-un spasm cântecul terminat brusc / într-o sală împânzită de ochi și urechi, / poate că ar trebui să-i spun chiar eu, însă eu nu mai / sunt decât lăcașul frumuseții ei din care încă mai beau / ca mahmurii în fiecare dimineață / acoperindu-mă cu moartea ce mă ocrotește ca pe ultimul ei fiu, / dar ea nu mai ascultă nimic, / în locul ei nu mai e nimeni, / atât de ușor zboară îngerul prin interiorul văzului / încât îi văd fața, atât de frumoasă încât frumusețea lui / mă vindecă și mă aruncă în lume, învins / ca tot omul obosit după o secundă de viață, – // și atunci cad peste mine ca peste un trup inert, – / era atât de frumoasă încât numai gândul că o pot / privi prin mine ca o adiere peste florile / care mă vor obloji peste răni mă trezește / și mă aruncă în lume gol ca tristețea mamei ce-și îngroapă / fiul alături de țărâna soțului ei, / atât de frumoasă cum numai eu am știut să o privesc / așezându-se în mine ca o boală pe care n-o mai pot vindeca, / ascunsă în inima mea din care am fost izgonit / pentru a se așeza pe vecie, / și după vecie, – / poate doar îmi dezvelesc de ea rând pe rând zilele / în care am văzut frumusețea cum vezi zăpezile așternându-se / peste case, cum țipătul copilului taie pârție-n cer / alături de îngeri, / poate numai eu am văzut ceea ce altora nu le este dat să vadă / și acum numai eu nu mai văd și alții nu se mai satură de privit, / nimeni nu poate afla mai mult, / trăind ca o hienă pe leșul frumuseții ei fărâmițate / ca pâinea aruncată într-un stol hămesit de ciori, / numai eu știu cum poate fi adusă din nou în lume, / dezgropată din cer ca o stea într-o noapte adâncă, / așa cum fac în măruntaiele pământului mâinile / care aduc aurul atârând în urechile ei / prin care nu mai sunt auzit [...]”.

Acest text, care se generează pe sine, e consecința credinței că poezia poate totul, că verbul instituie lume, că în spatele unei exhibări a suferin-

ței se află și un eroism al ei, care salvează lumea, reînstituind-o în prezență. Oricum, voluptatea suferinței e dublată de o voluptate a spunerii. Verbul nu numai că flagelează memoria, dar și aproximează prezența, în așa fel încât a explora la nesfârșit absența are drept efect o vindecare de absență: „Nu voi mai fi niciodată trist, / voi ieși din viață fericit ca lăcustele peste un lan de grâu, / [...] / toate până într-o zi când intri în trupul femeii ca-ntr-un mormânt / din care vei învia, rupt / în alte trupuri pe care le vei privi ca pe niște icoane pierdute / în alte biserici, în genunchi / ca într-o înălțare, nor, nici măcar imagine pe un perete stivuit / de priviri lacome, / aer pe care nu-l respiri – // și te privești într-o secundă cum nu te-ai privit o viață întreagă – // erai mâna mea cu care te mângâiam, / erai ochii mei cu care mă priveai, / erai moartea mea pe care o puteam privi zi de zi, / ești tot ce am uitat, carnea putredă a sărutului, zgura prin care / alunec și mă zdrelesc [...]”.

Și dacă există un eroism al suferinței, există unul și al deșertăciunii. Glorificarea iubitei, a absenței sfârșește printr-o glorificare a deșertăciunii. Poem memorabil, în fond, textul numit chiar astfel, *Deșertăciune*. Și ai impresia că Gellu Dorian slujește convingerea că, dacă iubirea e atotputernică, nici poezia nu e mai prejos. De aici și proiectarea existenței într-un discurs care inundă ființa, fără precauții, fără teamă, mărturie parcă a unui mod natural de a exista. Mă refer, firește, la un mod natural de a exista al poeziei înseși.

Nu știu dacă e nu absolut necesar, ci firesc să începem discuția despre un volum de versuri tocmai de la complexul Dinicu Golescu. Ce-i drept, volumul se numește *Un poet la New York* și, dacă ținem cont de cauza-i favorizantă – frecvențele călătorii ale autorului ei în metropola americană –, el ar putea fi asemănat dacă nu unui jurnal, măcar unui memorial de călătorie. Mai în detaliu privind, secvențele acestei cărți, *Inimi și suflete, Five towns, Podurile, Locuri*, ar lăsa impresia că fixează în contururi lirice locuri și oameni, repere citadine și urbanistice, în fine, ceea ce am putea numi (căci newyorkezii sunt și ei oameni) *sentimentul newyorkez al ființei*. Totuși, chiar dacă până și numele lui Gellu Dorian, autorul cărții, ar putea să ne ducă cu gândul la Dinicu Golescu (căci, iată, inițialele se repetă), o astfel de metodă critică ni se pare nu numai inadecvată, ci și nerelevantă. Dacă tot ar fi să căutăm o atitudine, atunci în niciun caz nu vom găsi în acest „jurnal liric” fascinația occidentului transpusă într-un cod de revizuire aplicate identității românești. Metoda e însă inadecvată pentru că în măsura în care avem de-a face cu un corpus de texte lirice, ancorarea în judecățile de atitudine înseamnă o ignorare (dacă nu o trădare) a tipului de discurs avut în vedere.

De ce tot acest preambul? Nu pentru că altcineva ar fi scris despre acest volum pornind de la *pașopt* (lucru posibil, nu știu dacă și real), ci din exercițiu disociativ, pur și simplu. Acuma, revenind: Gellu Dorian precizează, într-adevăr, într-o notă că „poemele din această carte au fost scrise în urma impresiilor avute în vizitele făcute la New York” – și chiar indică, cu exactitate, care sunt perioadele periplurilor peste ocean. Mai mult, cum am văzut deja, poemele se referă strict la niște locuri cu precizie *denunțate* (*Times Square*, *Chinatown*, *WTC*, *Manhattan Bridge*) sau la niște ființe din carne și oase, femei precum Nicole, Claudia, Doina, Luiza, Mihaela, Mirela, Geta etc. Atenție însă la un detaliu: toate acestea, și locurile, și oamenii, devin titluri de poeme sau poeme și capătă o consistență strict textuală. E de bănuț că în spatele tuturor locurilor și femeilor se ascunde o experiență concretă, directă, nelivrescă și prea puțin fictivă, dar ceea ce contează, și abia acesta este lucrul cu adevărat important, totul se transformă în iluzie, în minciună fictivă care oglindește nu *locuri*, nici *lucruri*, ci cuvinte și angoase. Fascinația care stă în spatele oricărei imagini și în spatele întregului demers, venită poate dintr-o preocupare pentru biografic și cotidian, se lasă strivită de perspectiva neantului. Tocmai de aceea lirismul acestei cărți se relevă într-un aparent delir verbal, incontinență a iluzoriului, sedus la suprafață de capcanele unei semantici de tip absurd, în care subterane intenții (*subsoluri* pline de miez afectiv) constituie o adevărată sintaxă a eului.

Gellu Dorian știe că în astfel de cazuri există o miză a toponimicului în sine și prin urmare profită din plin de ceea ce s-ar putea numi o poetică a exoticii. A vedea doar detalii și fragmente, a invoca ici-colo sau enumerativ numele unor locuri inaccesibile, a oferi surprize și a invoca fapte abia sugerate în enunțuri neutre, în fine, a păstra permanent o umbră de mister peste o concretețe altfel alienantă înseamnă a câștiga deja pariul cu un cititor măcar curios. Dincolo de toate acestea, *Un poet la New York* este volumul unei permanente căutări de sine, poetul alternând între *vânător* și *vânat*, între ipostaza celui care construiește de fapt o lume iluzorie, căci tot ceea ce există e consecința subiectivității sale și a punctului său de vedere, și ipostaza celui care devine inevitabil el însuși o iluzie. Jocul între fragment și tot, între secvențele dispartate ale unei lumi fără centru și centrul eului care se topește în actul contemplației naște un tip de melancolie, care nu se îndepărtează de fascinația inițială (căci o luciditate ironică și aproape neconștientizată privește din umbră) și nici nu se pierde definitiv în marasmul materiei proliferante. Altfel spus, iată o libertate concretă devenită cauza unui act de sclavaj (în *jungla de sticlă*, *ochii vânează* tot ceea ce pare să aibă existență în sine) și iată

actul poetic, de reflectare a sinelui, înregistrând iluzia lumii și, subtextual, intrarea proprie în vis.

Totuși, asupra unui lucru aș vrea să revin: totul pornește din fascinație (iată un argument pentru o întoarcere la Golescu!), dar sfârșește în deziluzie: edenul e din sticlă iar poetul se abandonează disperării. Ca să nu mai spunem că și „analiza” ființei, dacă vrei, capitaliste, se înalță pe sentimentul alienării. Aș cita un singur poem, *Lady Epiphany*, pentru a vedea în ce măsura minimalismul casnic se topește în sentiment al inutilității și deșertăciunii, așa încât întregul periplu prin metropolă capătă aspectul unei mortificări în iluzie. New York-ul e fascinația care distruge, flacăra care te topește, energia goală de sens. Iată însă mai bine poemul, fragment dintr-o odisee în care personajul principal e poetul însuși, ascuns sub măștile unor locuri și oameni: „Locuia în Bronx, aproape de Morris Park, dincolo de / Williamsbridge, într-o vilă între blocuri de cărămidă roșie, / am auzit-o cântând, între cireși japonezi, părea / singură, singurătate nu-i dădea aerul acela misterios / pe care-l au măicuțele într-o curte de mănăstire, / gura ei se rotunjea ca un trandafir înflorit, cântecul / părea un înger slobozit de pe umeri, / era chiar îngerul care-i zbură spre auzul celor din jur / în care probabil exista Dumnezeu, încă frumoasă, / după trei bărbați, generali liniștiți de guvern după mai / multe războaie, niciun copil, niciun înfiat, / cu un cont gras în băncile din Wall Street, nici / o diferență între cea de acum și Miss California '70, / ochii mari și albaștri, părul platinat, sânii bine / încorsetați, coapsele line și arcuite, anii / au trecut fără să o atingă, cred că nici nu și-a dat / seama că a trăit, pe lângă ea tristețea a măturat / case întregi, mafia și-a descărcat mitralierele zile și ani / în șir pe străduța ei, pe sub pod s-au cuibărit homleșii; / niciun huligan n-a venit să o deranjeze, / părea invizibilă, poate că era invizibilă, poate doar / ochii mei au descoperit-o cântând, dereticând pe acolo / poate sute de ani, în cutia poștală / nimeni nu i-a mai pus vreo scrisoare, când avioanele din / Laguardia treceau spre Hudson River, ridica ușor / capul și-l saluta pe John, primul ei soț, pe Bruce, cel de / al doilea general întors din Vietnam, pe Lee, cel din urmă, / căruia încă îi iubea umbra prin curte, apoi / se retrăgea între perini, într-un vis / pe care-l depăna sieși a doua zi, în micuța curte cu liliaci”.

Epopoea newyorkeză a lui Gellu Dorian amintește întrucâtva de T. S. Eliot, dar parcă și mai mult de Whitman, căci în disperare există o exultanță tot așa cum există o fascinație a pierderii de sine. Oricum, pe fondul sondării melancolice a sentimentelor pe care le poți trăi la New York, Gellu Dorian propune o interesantă experiență poetică, scenariu liric care crede,

totuși, în preexistența sinelui și a actului poetic. Melancolia e astfel dublată continuu de mreața unei ironii romantice, căci chiar poezia angajează superioritatea spiritului în fața materiei. Oricât de fascinante și de alienante, materia și imaginile metropolei rămân un simplu punct de pornire pentru un joc inteligent al seducțiilor.

Cu *Infernul migrator* – cum se numește volumul realizatorului colecției „La Steaua. Poeți optzeciști” (Editura Axa, 1997) –, Gellu Dorian nu dorește nici să facă o antologie (una a publicat în 1996), nici să propună o ultimă imagine a devenirii sale. Dimpotrivă, ca și în *cântarea poemului pierdut* din 1996, apărut tot la editura Axa, volumul de acum este, ca să zicem așa, o carte, din nu știm ce motive, refuzată. Mai exact, ea a fost predată editurii Eminescu în 1987, a fost lăsată să aștepte acolo zece ani și este publicată acum respectându-se cu fidelitate textul inițial, poetul neadăugând decât un ciclu intitulat, ca să se știe, chiar *Adaos*. Este vorba, evident, de convingerea fermă a autorului că poemele acestea trebuie cunoscute și că ele au o semnificație relevantă din perspectiva întregului. Coborârea aceasta prin „arhive” este mai mult o mână de ajutor dată istoricilor literari care nu se știe dacă și când și-ar asuma riscul să cerceteze cărțile nepublicate la vreme ale lui Gellu Dorian. În fond, când și-a publicat singurul său volum de poezii, scos din timpul lui firesh, Ion Vinea a intervenit atât de semnificativ încât nimic din ceea ce spuneau poeziile sale altădată nu mai exista. Gellu Dorian nu „rescrie” însă nimic. Și asta pentru că el vrea să lase o mărturie a unui anumit moment din biografia sa poetică. Așa stând lucrurile, volumul acesta ar putea să pară sub valoarea ultimelor cărți pe care Gellu Dorian le-a publicat, dar pe poet nu-l interesează decât experiențele livrești care au făcut posibilă prezența sa astăzi. Privind în urmă, înțelegem și capcanele prin care poezia lui Gellu Dorian a trecut, și ceva din germinația ei interioară.

În 1987 Gellu Dorian era un intertextual a cărui ironie părea copleșită de problematica gravă a cuvântului poetic și a metapoeziei. Fervoarea în a trata această temă, care de la un punct încolo azi ni se pare austeră, trăiește din avantajele și din dezavantajele ei. Iată cum sună un fragment din textul de deschidere, un poem de mici dimensiuni în patru părți, numit, în amintirea vechilor epopei *Epopteia*: „În Babilonul cuvântului zidind, / ca într-o peșteră am coborât căutându-te prin sintaxa / poemului care te ascundea prin verbe, o imagine / a iubirii în care se suprapun chipurile tale, / în cuvinte, acum, administrează sensuri poesia”. Tot ciclul *Dia-Diada* conține astfel de mărturisiri („A trebuit să aștept până când cuvântul să nu poată fi /

numai o aritmetică învățată”) sau de referințe („Calci mai departe pe urma unui vers din Odissea”), cea mai frecventă dintre ele fiind Pitagora. Și asta pentru că, precum matematicianul, poetul trebuie să aștepte momentul în care cuvântul să capete propria formă și materialitate, ruptă de orice realitate palpabilă și în afara oricăror instanțe ale comunicării. Altfel spus, găsirea cuvântului devenit lume în sine este ultima finalitate a poeziei lui Gellu Dorian. Dar e o finalitate mereu inaccesibilă. Până și „fragmentele erotice” stau sub semnul acestei investigații asupra statutului pe care îl are cuvântul în fața realității: „Ceea ce simt mereu când lângă mine locul tău / e luat de un zeu fără chip, / poemul acesta nu spune – puterea lui / e doar ca o zăpadă în mai; / ofilește floarea caisului; seceră rodul lui / și moare”. Volumul este, de fapt, alcătuit din fragmente care investighează din ce în ce mai acut starea poetului și a cuvântului poetic, iar „infernul migrator” se referă tocmai la condiția poetului „prins între cuvinte / ca fierul în menghină, subțiat de rașpa sintaxei”. Textele se construiesc în cazul acesta ca în teatrul antic, vocea autorului (multe poeme se numesc *Autorul* sau *Autorul ține lecția de inițiere cu titlul: Câmpul plin de vulpi*) fiind întreruptă de scurtele fragmente numite *Corul*. Oricum, poetul intră aici în dialog direct cu potențialul cititor, își persiflează sentimentele, crede mai mult în realitatea poeziei în care sentimentele pot fi contemplate pentru că în poezie chiar lucrurile pot fi trăite mai intens. Și totuși, pe urmele romanticilor, lumea cuvintelor este resimțită mereu ca nesubstanțială: „Când cuvintele nu pot da la iveală nimic, / glasul înfundat sună / și mai afund se îngroapă inima în sângele sterp, / încât dragostea ta ca un vis se ascunde mereu / în lanuri uscate de flori, / în orașe bezmetice; / năuc de viață ca frunzișul năucit de mierle / migdalat de un cântec ce ar fi putut să te bucure. / Nimic, însă nu bănuiai că în dosul nimicului / mulți se zbat în fericire și uită / câtă risipă de sens / și câtă neîmplinire / zidesc” (*Corul final*). Iar penultimul text al preconizatului volum conținea un vers a cărui semnificație era dincolo de orice ambiguitate: „chinval zăngănitor e poezia din care a fost izgonit poetul”.

După toate acestea, *Adaos*-ul este o replică voit minimalizatoare dată peste timp acestei fețe a eului poetic. Poetul a redevenit obiectul poeziei, își redescoperă identitatea, amintirile, iluziile și tristețile, universul mărunț al bucuriilor simple, al gesturilor naturale. „Nu ne mai este frică de nimic, ne iubim ca și cum am cumpăra chibrituri”, citim într-un loc. Însă conștiința căderii rămâne la fel de puternică, numai că ea nu-și găsește resursele în cuvintele care înlocuiesc existența, ci chiar în existență. Este replica dată sieși de un poet care intuiește că poemele sale „nu mai au puterea de a convinge

că fără poezie suntem chiar în uitare” și care știe că până și acest fapt, înainte de a deveni motiv de poezie, e un bun prilej de nostalgie.

Ce titlu mai potrivit pentru o carte scrisă de Gellu Dorian decât *Scene din viața și opera Poesiei*?! După mai bine de zece volume de poezii și după un traiect care ar putea fi reconstituit în lenta sa desfășurare existențială, poetul se află la marginea acelorași întrebări, în ezitarea acelorași răspunsuri, toate privind ființa Poesiei. A-i identifica și clama rostul, a-i descrie teritoriul prin interferența lumii și sinelui, a o situa într-o axiologie definitivă, deși în permanentă criză, iată miza unei poezii care se naște din orgoliu și dezamăgire, păstrând melancolia drept cauză a unui patetism de sorginte romantică. Și dacă antologia de-acum se numește *Cartea tăcută* (Carte Românească, 2004), faptul se datorează opțiunii de moment pentru o interpretare clădită pe tonalități sumbre, unei re-citiri a trecutului devenit suportul dezamăgirii. Altfel spus, atitudinea e considerată acum mai importantă decât situarea; verdictul, mai decis decât descrierea. Și asta cu atât mai mult cu cât, spre deosebire de antologia anterioară – *Eranos*, publicată de Editura Junimea în colecția „Dictatură și Scriitură” –, volumul nu mai este o însumare exhaustivă a cărților anterioare, ci coagularea câtorva texte, unele inedite, deși de multă vreme elaborate, într-un corpus unitar articulat de un sens. Chiar dacă sensul e unul la limita dintre imn, satiră și elegie, poemele lui Gellu Dorian – asemenea cărții în care se constituie – au forma unor texte ample, labirintice, topindu-se unul în celălalt, texte devoratoare și deopotrivă eliberatoare, care pot fi citite cu detașarea celui ce identifică aici un teritoriu orizontal, în care se înscrie nu numai sigiliul poeziei, ci și descrierea ei.

Altfel spus, deși cu o implicare biografică la vedere (și faptul ar merita o analiză detaliată), existența poetului e substituită de aceea a poeziei, consecință și dovadă a unei înstrăinări care se încheie într-o întemeiere a sinelui melancolică; e contemplarea abstractă a unui spectacol fără sens sub care ard revolte, furii, angoase. În sens invers, scenele din viața și opera poeziei sunt semnele unei vieți dedicate cu patimă, cu pasiune exclusivistă și cu fervoare cuvântului. Să amintesc nu faptul, până la urmă firesc, că unele din titlurile cărților de până acum se înscriu în sfera semantică a creativității poetice; să amintesc că opera epică a lui Gellu Dorian e articulată exclusiv pe aproximarea relației dintre scris și ființă.

Aproape tezist în instituirea sensului, Gellu Dorian așează în centrul unuia din romanele sale (*Cartea fabuloasă*) destinul misterios al unei cărți, care, într-o atmosferă de ev mediu mănăstiresc, ucide. Chiar dacă pasiunea cu

care e căutată, tradusă, dorită se înscrie într-un context politic de mare anvergură, ceea ce este de reținut este consecința aproape firească a devotamentului: pasiunea e prima condiție a victimelor. Fără vreo umbră de mister fantasmatic, cei care, cel puțin din curiozitate, i se devotează cărții nu fac decât să intre în jocul ei de penumbre și întuneric și, finalmente, dispar. Un alt roman, *Sfârșitul*, reconstituie din câteva mărturii figura scriitorului într-un regim totalitar. Să mai spunem că, figură centrală, deși erou absent, scriitorul a murit ucis de mâna lungă a securității, chemat spre moarte de un anume mod de a se angaja social?! De altfel, Gellu Dorian debuta ca prozator cu un roman care se numea *Scriitorul*. A-i configura ethosul, a-i defini etica, a-l situa într-un edificiu din care mai fac parte moartea, Dumnezeu, dragostea, iată miza întregului demers scriitoricesc al lui Gellu Dorian. Într-o vreme în care scrisul a devenit nu numai o profesiune, ci chiar un mijloc utilitarist, el face, neiertător cu alții, nici cu sine, apologia devoțiunii care se consumă pe sine într-un act din care nu lipsește disperarea inutilității.

Poate, într-adevăr, poezia să salveze lumea?! Dacă într-o vreme se lupta cu alții pentru această întrebare, în ultimele volume poetul se luptă cu sine însuși, învins cumva de singurătate, atins de aripa îngerului negru sau măcar de umbra ei. De la o tribună invizibilă, singur, el pledează pentru fașta fatalitate a cuvântului și, orb, nu vede altceva decât întunericul care-l macină. Este felul în care Gellu Dorian pune tonul auroral sub o tensiune autodestructivă, felul în care melancolia e prinsă în vertijul aiuritor al surpării lumii și sensului. La cumpănă, scrisul său se amplifică, în construcții tot mai ample, în texte care își pierd contururile, devenind ele însele lume, una născându-se din sentimentul tot mai pregnant că scrisul însuși a devenit o iluzie, o formă de înșelare, cum sunt deja dragostea, prietenia sau Dumnezeu. În acest moment, al conceperii acestei antologii, momentul fast în care poetul se putea lupta cu alții în apărarea Poesiei e de mult apus; abia de se mai poate lupta cu sine – și dintr-o convingere tot mai ezitantă se nasc poemele care tind să ia locul lumii, devenind ele însele lume. Așa se explică paradoxul instituirii acestei cărți tăcute din autogenerarea unui discurs labirintic, care pare să nu-și mai găsească nici sensul, nici limitele.

Cum în poeziile lui Gellu Dorian ființează, mereu aflate în criză și într-o complementaritate care ar trebui analizată pe larg, Poesia și Sofia, n-ar fi lipsită de motivație invocarea celor două eroine, cu tot suportul lor simbolic și alegoric, din *Geniu pustiu*. Intră într-o anume mitologie, pe care realitatea nu face decât s-o repete, faptul că, devenită iluzie, supusă pierderii, lumea concretă pune sub un semn de precaritate chiar forța ontologică a poe-

ziei. În scenele acestea din *viața și opera Poesiei*, Gellu Dorian urmează un traiect a cărui finalitate e neantul, absența divinității, nimicul existențial. Iubita nu face decât să reinstituie tărâmul morții iar poezia, să dea seama asupra imposibilității oricărei iluzii. Ca în imaginarul eminescian, intrate în vertijul lumii, Sofia și Poesis dispar lăsând în urmă doar dâra verbului din care se naște, iată, un labirint textual, un text al risipei care legitimează, prin absență, dezolarea.

Cartea tăcută?! Pentru multe din secvențele antologiei mai potrivită ar fi fost poate denumirea de carte țișată. Iată: „Te întorci în paradisul sterp al iadului / Urli și ei cred că ești fericit și cânti”. Gellu Dorian își apostrofază contemporanii, fie pentru poezia lor, fie pentru modul în care se raportează la real, îndepărtându-se de timpul în care poezia era ființă. Era un timp, poate al tinereții, când versul se hrănea din astfel de atitudini, duse până la excesul satirei. Un poem, o diatribă la adresa vremilor istorice și isterice, glisând dinspre amărăciune spre sarcasm și dezgust, se intitulează, direct, *Furia*. De reținut finalul aproape eminescian: „ultimul incendiu al orașului a fost în 1887, / următorul ar trebui să se întâmple acum”. Un alt poem, din tinerețe, *Funia lui Oknos*, este o denunțare a celor care transformă poezia în piesă dintr-un mecanism social. O denunțare care nu mai are nevoie de rigorile resimțite ca restrictive ale poeziei. În cele din urmă, e aici prilejul unui program poetic, unul de tinerețe, încrezător și fast: „Dar faptele tale sunt cuvintele. Crede în ele ca un nebun în fericirea lui. Chiar dacă ești lovit din cauza lor, chiar dacă ele nu te-nșală vreodată, chiar dacă par puține sau prea multe, chiar dacă vezi cum satrapi de ocazie șmirgheluesc dicționarele – nu fugi și fii apologetul lor, chiar așa scriind în tăcere, sugerând sensurile și conotațiile lor. N-ai să pierzi nimic fiind supusul lor. Împlinește-ți această slujbă, ele îți vor deveni supusele inimii și minții tale”. Între timp, poetul a descoperit că și cuvintele-nșeală – nu numai iubita, nu numai prietenii, nu numai muntele: cuvintele pot deveni și ele, ca și Dumnezeu, străine –, ba chiar că, devenind robul lor, slujești un regim existențial al nimicului. Oricum, un timp – sau un spațiu? – al agoniei e definit tocmai de uitarea originii poetice a lumii: „Triste sunt țările fără poeți, ca regii fără țară, ca / seraiurile părăsite de femei, ca un oraș fără copaci / prin care toți snobii vorbesc de Platon fără să fi citit ceva din el, / triști, foarte triști sunt oamenii care nu mai vor să știe / că dacă au ajuns până aici, poezia a fost ființa care i-a născut. / Acum cazi în genunchi, poate vei trăi cu adevărat / înălțarea la cer; / în curând vor veni călăreții apocaliptici, / în curând praful și pulberea... / în curând totul...”. Nu-i rămânea poetului decât soluția – devenită șansă – de a încerca să-i ape-

re „pe Homer, Socrate, Platon și pe ceilalți / de molima timpului nostru”. Și proiectul unui cod moral la care tot șlefuieste în taină.

Pentru poet, epoca aceasta, a timpului în criză, e, totuși, una aurorală. Nu doar pentru că poezia e încă posibilă, ci pentru că poezia e un teritoriu care adăpostește sau face posibilă salvarea. Și dacă ceilalți n-o știu, orbierea aceasta nu i se întâmplă celui ales, poetului. De fapt, nici nu știi cine întemeiază pe cine: „Poemul se adună în el și se pierde invers, numai / dispărarea îl caută și-l găsește din nou / în marasmul străzilor, în ochii femeilor-fulg”. Nicio risipă nu rămâne ascunsă de reversul întemeierii. Iată-l pe Gellu Dorian vorbind despre „o pierdere de sine, / în hruba unui timp sub pîngele de aur”. Iată-l optând, fără urmă de ezitare: „decât o moarte nătângă mai curând o sinucidere lentă-ntre cărți”. E și o poză romantică într-un astfel de text – în timp, poza se topește sub metamorfozele unei poezii care nu mai poate nimic salva, fiind ea însăși lăcașul nimicului, o amăgire. Dar poate că nu e cel mai potrivit cuvântul poză în acest context. A fost o vreme în poezia lui Gellu Dorian când realul se topea sub impulsul ideii, când imaginația lăsa loc speranței, când iluzia putea vindeca de moarte; o vreme când poetul era mai degrabă construit decât devorat de presimțirea inutilității poemului și, mai ales, o vreme în care credea în frumusețe, poezie, prietenie, iubire, Dumnezeu. Permanent plana deasupra acestei credințe umbra unei amenințări, din care se naștea fiorul melancolic al fascinației în fața secretului lumii pe care doar poetul îl știe: „frumusețea cu adevărat se surpă, când suntem gata s-o împlinim / frângem din ea risipind-o ca pe o coajă de pâine. / Iubindu-ne / putem trage ghilotina peste mâna nesăbuită a Nimicului”. Dacă poetul stăpânește cu adevărat misterul acesta al lucrurilor?! Dar asta este chiar penitența lui, de a ști că totul e „rod al nimicului”, de a înțelege „o priveliște pe care cei mai mulți nu o văd”.

În acest context, nu e nefiresc să revenim la structura poeziei lui Gellu Dorian pentru a întreba cum se explică construcțiile acestea ample, oarecum fără alt principiu coagulant decât al unei desfășurări textuale și imaginare suficiente sieși. Să fie convingerea, neformulată, că această multiplicare a textului într-un fel de lunecare în infinit va face posibilă zidirea unui sens?! Să fie consecința unei devorări care întemeiază?! Citim într-un loc: „Acum nu, acum nu, altădată, / acum visez Pohemul, fiu al Poesiei mele, abandonat în piața / stufoasă a orașului / printre sticlele sparte ale geamgiului / care toată ziua a strigat prin oraș și acum doarme visând / versuri miriapodice cum îl îmbrățișează până la devorare, / acum doar visez, / în zori voi scrie «urâte nopți și

prin hangare trecea / o lume umedă»”. Să fie efectul unei pierderi a conștiinței și a sinelui în real?!

O altă întrebare privește așa-zisul nivel livresc la poeziei lui Gellu Dorian; sunt referințe dintre cel mai diverse în poezia lui, de la Homer la Pessoa ori de la Dante la Silvia Plath. Rilke și Kafka sunt nume care apar chiar în titlurile unor cărți de poeme. Așadar, nu e vorba de lucruri accidentale. Să fie ele reperele unei culturi poetice?! Peste aceasta, o ipoteză. Toate aceste nume preiau ceva din consistența proprie poeziei lui Gellu Dorian și ceva din poezia lucrurilor; amenințarea marginalității, a nimicului, a absenței e amânată prin apelul la aceste situații când, fie și hrănindu-se din moarte, poezia a învins. și așa cum în aceste cazuri se parafrazează – în „versuri miriapodice” care „îmbrățișează până la devorare un vers, câteva cuvinte, o idee” –, în altele se reconstituie portretele unor poeți, de la Virgil Mazilescu la Justin Panța ori de la Mihai Ursachi la Mariana Marin. În plus, e aceasta un mijloc de a delimita teritoriul ales al poeziei, de a afirma că un astfel de teritoriu există. Gellu Dorian are forța de a edifica un cod moral pe care-l slujește în permanență, cu un sentiment al urgenței, cu neliniștea că el însuși l-ar putea trăda. Cultul poeziei este dublat de un cult al prinților ei. Iată o regulă, aceea a onoarei: „să nu te înșeli, să nu îi înșeli, să nu-ți pierzi omenia / atâta doar, să plutești prin aburii vieții tale”. O alta, a credinței: „Nu e loc de trădare, în cerul Poesiei totul se / vede clar, ca în apele de cleștar peștișorul de aur”. Nu e loc de trădare nici măcar atunci când ceea ce se vede poetul aparține surpării lumilor. O iubită pierdută, amenințarea morții, dispariția lui Dumnezeu înseamnă o reîntoarcere interogativă în miezul lumii și al poeziei. În risipire chiar se descifrează un sens („ești singur / singurătatea face roade cu tine”) și dacă „moartea își face bârlog liniștit în noi de la naștere”, poezia ajută la realizarea unei înstrăinări care transformă totul într-un spectacol, al vieții care se trăiește pe sine. Este și cauza unei metamorfoze care explică titlul acestei cărți. Cel care declară „îți vine să urli, dar taci, vezi ceea ce / ei n-o să poată vedea niciodată” se hrănește de fapt din conștiința eșecului, din viața lui „de învins”.

Cât despre poezia lui de dragoste?! Gellu Dorian mărturisește într-un loc: „dragostea – singura prezență a divinității printre oameni”. Altădată, îl invidiază pe apostolul Pavel pentru scrisoarea lui către corinteni... Sunt câteva poeme în care disperarea îmbracă forme dramatice. Nenumită, transgresarea dinspre poezie spre ființa iubită e vizibilă: sunt unul și același lucru, unul adulat inițial, aducător de sumbre risipiri, finalmente: „unul mormântul viu al celui-lalt”. Ciudat, în fond, cum la un poet care aparține unei generații

ce face apologia ironiei subțiri, lucidității, fie ea și sterilă, și biografismului fixat în derizoriu ceea ce contează cu adevărat este poezia inimii, melancolia înălțată pe meterezele verbului impetuos și obsesia neantului din care se hrănește poezia. Ciudate chiar anume sonorități din expresionismul lui Blaga: „Ce va mai fi din toate astea / -ntr-o zi, când nordului i se va fura poezia, așa cum poți fura, / fără să vrei, florilor toată câmpia? // O urmă lăsată prin munți, / pe acolo pe unde pe ziduri zăcea, luminiță, firicel / dintr-o stea. Atât de va mai fi încă e bine, dar nimeni nu știe / de ce doar așa lumea cu asta se ține”.

Dar poezia lui Gellu Dorian ajunge rareori la astfel de întrebări, care rămân cumva implicate în descrierea propriei vieți și a vieții poemului. Un suflu puternic, care edifică o etică, e dublat de renunțarea care atinge în câteva poeme, acelea mai ales care motivează titlul cărții, accente nihiliste: „Odinioară Dumnezeu locuia în cer, / acum prin cer umblă tot felul de ciudățenii, iar Dumnezeu / umblă trist pe pământ”, citim într-un loc. În poemul cu care se deschide volumul scrisul e chiar izvorul nimicului: „scrie, scrie în cimitirele tale acoperite de ierburi și celuloză, / în mormintele din rafturi, / proprietăți ale nimicului, / cruci anonime, gata să învie al treilea veac după scripturi, // scrie cu mâinile împreunate / ca și cum ai vrea să mori și nu poți, / ca și cum ai muri și trăiești ca paingul în plasa lui / așteptând să apară musculițele pentru câteva secunde de / viață în plus / scrie fără întrerupere /[...]/ scrie și vei muri zbuciumat / ca apele pe țărurile unui continent necunoscut”. Angoasantă în fond, imaginea finală a bibliotecii-cimitir („luați în mâini câte un mormânt și răfoiți-l încet / până ce simțiți învierea cea de apoi / a cărților tăcute în cimitirul din rafturi”) este asociată viziunii în care geneza are atributele apocalipsei, când „Dumnezeu a pus cuvântul să nască un șir nesfârșit de morminte”.

Nu știu cum va evolua, din acest punct de vedere, al asumării condiției poeziei, lirica lui Gellu Dorian. Acum se află, oricum, la punctul celei mai intense asumări dramatice, acolo unde biografia e cu totul abandonată și unde poezia însăși se hrănește din riscul de a cădea în hău. Iată un portret al acestui timp în care se încorporează toată istoria trecută: „era atât de frumoasă încât numai gândul că o pot / privi prin mine ca o adiere peste florile / care mă vor obloji peste răni mă trezește /[...]/ atât de frumoasă cum numai eu am știut să o privesc / așezându-se în mine ca o boală pe care n-o mai pot vindeca, / ascunsă în inima mea din care am fost izgonit / pentru a se așeza pe vecie, / și după vecie, – // [...] poate numai eu am văzut ceea ce altora nu le este dat să vadă / și acum numai eu nu mai văd și alții nu se mai satură de privit, /

nimeni nu poate afla mai mult / trăind ca o hienă pe leșul frumuseții ei fărâmițate”. E o poezie de dragoste, *Dama de pică*. Dar nu cumva acest raport față de femeia iubită e adecvat în aceeași măsură raportului cu poezia?! Nu cumva Poesia este ea însăși o femeie, iubită până la adorare cândva, azi dăruind gustul nimicului?! Aceasta mi se pare că este ultima consecință a poeziei lui Gellu Dorian, ultima treaptă – după care nu știm ce va urma. Într-un discurs care nu se teme de auto-generarea miriapodică, nici de puternicile impulsuri confesive, anulând rigorile compoziției lirice, ce-ar putea urma decât o nouă devorare textuală, sub semnul Nimicului?!

MARIAN DRĂGHICI. CARTEA RATĂRII?!

Tulburat de ultima carte a lui Marian Drăghici, ceea ce, sincer vorbind, nu e chiar un semn de profesionism, mă lupt de ceva vreme tocmai cu neputința de a scrie despre ea. În fond – dacă e să vorbesc cu criticul din mine –, structurezi mult mai greu diacronia nivelelor de analiză și nici nu mai ai răbdarea de a te apropia progresiv și, în raport cu posibilul cititor, „convingător” de miezul unei poetici care ar trebui să fie evident abia în final. Ai putea folosi în cazul acesta un discurs critic sincopat și aleatoriu, frânt și lapidar, care să înregistreze, dincolo de orice calcul hermeneutic, puternica impresie de lectură. Ceva de genul:

- În căutarea nu atât a unui discurs, cât a unui mod de situare în lume, Marian Drăghici este un vizionar în agonie, care-și transformă blestemul în rugă și existența în text. Departe, însă, de a fi „mântuit azur”, textul este *scara* căderii în moarte și singura posibilitatea de a da sens obsesiilor nihiliste. Sau:

- Susținută de câteva metafore obsesive, poezia lui Marian Drăghici este consecința unei nevoi organice de iluminare. Dar iluminarea nu este rodul unei viețuiri în bibliotecă, printre rafinamente alexandrine, ci al asumării poeziei ca realitate *totală*, în care lucrurile coboară în vis, în coșmar, în bolgii pentru a-și reifica idealitatea. Sau:

- Moartea, iată miezul unei întregi poetici și al unui obsesiv complex imaginar. Experiență secvențială și succesivă într-un proces de cădere nesfârșită – lipsa ei de sens provoacă teroarea –, ea este șansa ultimă, divinitate integratoare, iubită universală. Tocmai de aceea, poezia aceasta își definește propria identitate prin asimilarea morții ca experiență erotică și textuală. De asemenea:

- Coborâtă aparent din stadiul înalt hermetic în care o plasase modernitatea, poezia ajunge, astfel, să fie un permanent dialog între voci, în care subconștientul primar face posibilă, o dată cu scrierea ei, chiar *comentarea* poeziei. Dar e un *comentariu* atras de relevarea perspectivei *immediate*, bio-

grafice, concrete, din care se construiește o adevărată familie de spirite a lui Marian Drăghici, perspectivă care instituie *timpul ființei* ca timp al crizei.

În realitate, sentimentul ineficienței persistă, cu atât mai mult cu cât *Harrum. Cartea ratării* (Editura Vinea, 2001) instituie, de la dedicație până la colofon, ideea existenței ca fapt po(i)etic: (re)facerea lumii ca text coincide, în final, cu o mântuire a ei. De fapt, o antologie fiind, cartea aceasta – care însumează niște texte anterior publicate și o sumă de inedite – este, prin forța lucrurilor, expresia unui traiect existențial, a cărui miză majoră, asumată grav, este fixată încă din prima poezie. Privirea retrospectivă transformă experiența poetică în *ars poetica* și nevoia de a înțelege sensul propriului demers, adică această trăire de gradul al doilea, este mai puternică decât *existența în sine*. Dar nu e reductibilă existența în sine la o existență poetică?! Oricum, Marian Drăghici slujește unei metafizici care vrea să păstreze (sau să instituie) urmele transcendenței în imanență. Imaginarul său de adâncime – „îngerul cu armonică roșie” este metafora care aproximează obsesiv modurile oximoronice ale ființei în lume – este dublat de o situație în concret, în prezent, în istorie. Or, misiunea – și grația – poetului este de a înregistra hieroglic „pâlpâirea lui Dumnezeu în om”. Misiune și grație care presupun – ca pe o condiție obligatorie – căderea în bolgi, asumarea precarității individuale, declinul. Peste acest eroism devenit fatalitate, Marian Drăghici așează nu numai atacurile sale la adresa poeziei devenite joc de societate, ci și o melancolie – ironică aproape în sens romantic. Iată ultimele două secvențe ale poemului intitulat *Bou moscat la arat pagina albă, goală*: „Dar dacă, fie și nevisând, după moarte, când voi merge negreșit în vizită la editorul susnumit, cartea ideală mă va aștepta pe vreo masă, gata tipărită de la primul la ultimul vers pus pe hârtie vreodată sau, dintr-un motiv oarecare, neantizat la această trecere falacioasă, de bou moscat la arat pagina albă, goală? Este sursa melancoliei dintotdeauna a poetului bănuiala că, între poemele sale, cele mai *grozave* nu sunt scrise /imprimare acum, aici, în prezenta carte /viață, ci într-alta, visată sau nu – cerească, unică și integrală. // 7. Abia aștept să o citesc!”.

Sub semnul unei existențe care își asumă experiența realului și experiența poetică până la capăt (și avem dovada dedicației: „În memoria *Viei*, de opt ani în costișa Cernavodei, acest păhăruș până la fund”), poezia lui Marian Drăghici este încercarea disperată de recuperare a unui sens. Fără îndoială că nu e el poetul care, ajuns la un anumit stadiu al asumării limbajului și lumii, să se repete manierist. Din moment ce poezia nu contează decât ca experiență, orice repetiție ar deveni în cazul acesta ineficiență. Poet care nu are nevoie de confirmarea nimănui – i s-ar putea doar aproxima forța de-

mersului –, el se propune cu tot mai multă acuitate de la un volum la altul, prin anumite schimbări vizibile și destul de importante. În *Despre arta poetică*, Marian Drăghici avea doar intuiția neantului ascuns în cotidian. Ce-i drept, un cotidian inform în stare să zdruncine fragilul echilibru al melancoliei, care era semnul transcendenței în lume: „Am iubit trâmbița am iubit trompeta de aur / și celelalte delicate / instrumente ale melancoliei – cu oarecare măiestrie / ele țin lucrurile la înălțime în aer. // Dar nimic nu-mi apare acum mai profund omenesc mai poetic / decât să calci pe pământ / să ieși seara pe străzi într-un oraș cunoscut / necunoscut / și să-ngâni cu vocea ta joasă ceva fără pretenții fără urmări // o melodie al cărei unic ascultător ești / în înserarea care se lasă / pentru un scurt timp / pentru un foarte scump timp / căci deodată dai colțul și-ți apare o altă perspectivă oho / poate chiar păhăruțul pe mare stând copac în picioare / poate chiar moartea cu ochi violeți zgâindu-se pe pereți” (*O altă perspectivă oho*). Păhăruțul sau moartea, ca substituiți ai actului demiurgic, fac parte din instrumentarul poetic al lui Marian Drăghici; în comparația cu anvergura ulterioară, expresia pare acum cumva cam palidă, consecința unei dedublări doar alienante și a unei „înșurubări” moderne în limbaj. Păhăruțul sau moartea, deși asumate total în direcția instituirii unei noi perspective, nu relevă decât eșecul actului poetic și o tendință spre puritatea verbului: „Dar eu mi-am făcut datoria am mers / până la capătul disperării fără să mă anunț / și-am văzut cât de neputincioasă de inutilă cade lumina / unei minți poetice / pe un pat rece care a fost cândva cald” (*Măr despica*). Are dreptate Al. Cistelean să vorbească despre fondul romantic al acestei poezii, căci miza ei este de sorginte orfică. Asemenea prototipului original, poetul eșuează, dar nu are deocamdată viziunea sfâșierii. Iar moartea rămâne acum o experiență oarecum individuală, izvor al unei melancolii nervaliene: „O femeie neagră va veni și-mi va aduce ca pe nimic / inima neagră într-un vas cu vin negru / înaintea unui Dumnezeu / gol, orbitor de negru” (*Gol, orbitor de negru*).

Totuși, schimbare decisivă în *Partida de biliard din pădurea rusească*, volum căruia îi aparțin versurile anterioare, căci scrisul devine aici travaliul însuși al genezei. În locul inspirației, chinul notării experienței. Astfel, deși coboară în ceea ce pare derizoriu și folosește discursul oarecum nud (sau *denudat*), moment parcă tranzitoriu către o formă finală niciodată găsită, Marian Drăghici se angajează total în sensul ontologic al poeziei. Derizoriul și necizelatul reprezintă o opțiune pentru autenticitatea și consistența (precară) a unui nou umanism. A se vedea în acest sens poemul intitulat *Într-un alt timp, într-o altă vârstă poetică*.

Poem despre moarte, Dumnezeu, iubire și poezie, *Lunetistul* – ca întregul volum cu acest titlu, de altfel – marchează momentul renunțării delirante la iluzia poeziei în stare să fixeze hieroglific imaginea esențială. De aici, textele de mare anvergură, interrogative, neliniștitoare și sarcastice (e un sarcasm trecut prin cultură), colocviale și simbolice, aproximând într-o oscilație continuă idealitatea și teluricul. Însușind atributele poetului, ale lui Dumnezeu, ale subconștientului și abisalității, ca și ale suprafețelor imediate, Lunetistul este imaginea terestră a *totului*. Dar încercând să scrie la *Ghidul supraviețuirii poetului*, el își descoperă neputința. Ce este în acest caz poezia?! Asemenea lui Iisus, cu conștiința unui „destin cutremurător”, poetul trebuie să salveze lumea, „să etanșeze definitiv spectrul morții / într-un poem magic”. Și cu cât coboară în cotidian, în acel *harrum* numit mai târziu *Epocalipsă*, cu atât poetul copiază destinul christic, fiind *totul*. El nu fotografiază lunetistul, nici poemul, căci are intuiția că, fără a fi, este, totuși, și una, și alta. Lipsa sa de certitudine și, totuși, certitudinea îi sunt date de identitatea sa textuală. Melancolia?! Melancolia are, într-adevăr, gustul morții, resimțit și în realitatea tribal-balcanică și carnavalescă, percepută senzorial, și în recursul aluziv la o mitologie, adesea biblică, care se resoarbe, însă, în real. Iată aceste versuri memorabile: „Doamne îndepărtează de la mine păhăruțul acesta / în care a scuipat deja moartea / încă nu este totul pierdut?” (*Nimic decât poezia. Țața balcanică și femeia lui Iov*). Sub semnul agoniei unui timp al blestemului, poezia își redescoperă eșecul în misiunea de a institui absența ca prezență și neantul ca sens, căderea în derizoriu, în sarcasm și disperare fiind condiția asumării tragice a lumii. Dar iluzia acestor metamorfoze rămâne – și sub experiența scrisului se instituie o altă realitate: aceea – sublimă în sinistra ei incandescență – a intrării în pământ, în moarte: „dar scrisul ăsta e maimuța artei mele, / dar scrisul ăsta e maimuța artei mele bătrână, oarbă și grasă. / paranteză: atât de mult o iubesc o iubiseram tu eu / că fixația (mistică, altfel cum) pentru biata smintita maimuță / îmi revelase strict existența lui Dumnezeu. // ehei cât timp sunt cocoșul de tablă de pe casă / nu puneți voi șaua pe mine – / iarna vara scârțâi și nici nu-mi pasă. scârțâi și-atât” (*Biblia Belgrad eu și moara lui Take*).

Addenda este ultima secțiune a volumului. Dar este *Addenda* un simplu adaus?! Sau e o dovadă a inconsistenței ființei?! Și ce sens are, din perspectiva întregului, acest *adaus*?! Mi se pare evident că această *continuare* este expresia clară a unei conștiințe a inconsistenței. De fapt, Marian Drăghici optează aici pentru poemul mult mai ramificat, veritabil scenariu dramatic, în care vocile intră în rezonanță, în dialog chiar, încercând să identifice sensul ființei. Note, comentarii, precizări, explicații la discursul altui erou, nu

câinele Akademos, ca la Matei Vișniec, ci câinele Carl Gustav, toate acestea par să fie mai importante decât poemul însuși. Etica instituită astfel este una a *existenței poetice ca păcat*, unic mod de a transforma fragilitatea în forță. Căci trăind în social ca în *demon*, poetul pledează pentru păstrarea individualității: „Prețul nu se negociază – precizează el într-un loc: ratare, marginalizare, sărăcie, nebunie, mai / mare dragul”. „Notele” de-acum sunt indubitabile în a defini poezia ca „disciplină de formare spirituală”: poetul mărturisește că „citind și scriind, visând și lucrând la cuvânt”, a devenit „În interiorul poeziei animăluț religios”. Propriile-i obsesii de altădată, decisive pentru angajarea etică a unui poet, sunt vag prilej de autopersiflare, dar, înainte de toate, miezul unei revelații: în text, ca și în realitate, Diavolul și Dumnezeu sunt una, imanența și transcendența se confundă. Să citim secvențe din „notele” unui poem: „...păhăruț, epocalipsă, armonică roșie, țată balcanică sadea, lasă / te lasă ramură pe marea joasă, bla-bla (tăiați pe unde puteți) – a fi repetitiv din instinct, dar și (mai nou) din clacul, din convingerea că un poet, ca fanatic / abstras, dacă nu e creator de obsesii, nu e creator de nimic. „Te repeți, una-două, însă te repeți ca într-o rugă, până se face liniște în text și poetul-poet *aude* în pagină ce-î spune Dumnezeul poeziei, lui. Însă nu o dată întră pe fir Celălalt, deghizat în te miri ce: *păhăruț, epocalipsă, armonică roșie, om mergând în inserare fără pământ sub picioare*, bla-bla. Taie, na!”. Conștiința acestor fapte înseamnă „doză de ratare conținută, consubstanțială destinului său”. Dar dacă ratarea înseamnă anonimat și exercițiu spiritual, atunci ea este, în mod consecutiv și obligatoriu, *salvare*. Marian Drăghici vizează, peste toate, „locuirea în chip poetic”. Un excelent poem se intitulează *Palma de năgual*. „Un poem este bun dacă își anticipează destinul / dacă ține în palpitul texturii toate cheițele întâlnirilor prezente și virtuale – / persoanele obiectele stările interioare ce vor iradia de la el / provocatoare sau nu, la un moment dat”, citim într-un loc, iar mai târziu: „Este nevoie de caracter, de o vocație a sacrificiului neobișnuită / pentru a accepta statutul de vasalitate față de propriul poem (dumnezeiesc). / De aici nu poate urma decât declinul ratarea sfințenia sau moartea”. „Apusul de zeitate” este, implicit, șansa poeziei de a-și regândi statutul. Iată de ce la Marian Drăghici blestemul se transformă în rugăciune și nu viceversa.

Greu de spus cum va evolua poezia lui Marian Drăghici. E ca și cum un ciclu s-ar fi închis. *Harrum* e Cartea: traseu parcurs ca în cădere (îmi amintește de căderea lirei lui Orfeu – în haos sau în mare), dar o cădere iluminatorie. Tocmai de aceea ultimul poem, *Ierusalim*, e chiar o rugăciune și un imn. Revelația e, așadar, posibilă. Și nu posibilă, ci necesară.

AUREL DUMITRAȘCU. METAFORA ȘI POEZIA POLITICĂ

Pe lângă câteva poeme de antologie, ultimele postume ale lui Aurel Dumitrașcu (*Cine merge în Paradis*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2011) fac dovada unei devoțiuni rare: autorul *Bibliotecii de Nord* a trăit pentru poezie și a construit cu fiecare încercare lirică o etică a cotidianului. În fapt, multele volume cu inedite de până acum pot releva deopotrivă conștiință critică și fervoare a creației – și, dincolo de faptul că amplifică pe orizontală câmpul textual – doar vreun sfert din poemele cunoscute au fost publicate de poet în cele două volume tipărite în timpul vieții –, ineditele, necizelate până la capăt, cu caracterul lor de laborator, pot pune mai bine în evidență substratul liricii lui Aurel Dumitrașcu, poet intrat cumva în legendă, și nu numai prin sfârșitul biografic, ci și prin intransigența și radicalitatea sa morală. Omul – a cărui dovadă scriptică sunt jurnalele sale și corespondența – chiar lăsa impresia că slujește, consubstanțială propriei poezii, o etică, făcând din poezie un exercițiu de situare în lume.

Poetica lui Aurel Dumitrașcu, așa cum o putem reconstitui, propune o recuperare – sau poate, mai degrabă, o reîntemeiere – a ființei concrete, ocazionale, prin metaforă. În miezul poeziei sale pare să se afle tocmai metafora. Titlurile ca atare sunt cel mai adesea imagini căutate, aproape fără legătură vizibilă cu substanța poemului, proiectând într-un teritoriu al neliniștii și provocării. *Ce nevoie avea domnul Kafka de fericire?* se numește un poem. Un altul, *Despre cum a fost și cum am ajuns în tratatul de eretică*. În volumul de debut, un poem se numea *Domnul Paganini pleacă pe front*. Sunt numai câteva exemple, poate dintre cele mai ilustrative, dar, cu certitudine, nu-i e străină lui Aurel Dumitrașcu nevoia de a surprinde livresc și o – pentru unii excesivă – tentație a afectării.

De altfel, construite nu o dată ca o succesiune de metafore puternice, tablouri care ascund fragmente de scenarii ori de desfășurări epice, poemele lui Aurel Dumitrașcu sunt ciudate compoziții al căror liant e numai în aparență derularea sintactică, o anume logică a comunicării. În realitate, metaforele sunt purtătoare de semnificații în sine, comunicând neliniște, revol-

tă, melancolie, neavând nevoie de niciun fel de traducere. Firește că, într-o succesiune de astfel de metafore, impactul e și mai puternic. În plus, peste toate acestea, finalurile poemelor rup iluzia oricărei organicități bazate pe coerență, de parcă aici s-ar condensa, uneori tocmai prin diferență, prin abateră de la un câmp de așteptare construit cu atenție, efectul poetic. Poezia ca târâm metaforic, așadar, într-o gradare care vizează instituirea unei tensiuni a realizării sensului.

În paranteză fie zis, tensiunea e și mai puternică atunci când, deși proiectate ca imagini, poemele dau senzația urgenței de a comunica cuiva anume. Un destinatar e implicat în permanență în poemele lui Aurel Dumitrescu. După cum știm, jurnalele înseși sunt scrise la persoana a doua. Aici, aproape fără excepție, poemele încep cu linie de dialog; nu e un simplu artificiu tehnic, fără substanță. E ca și cum fragmentele de scenarii, întâmplările la care se face aluzie, imaginile ca atare au un martor care nu-i altceva decât un intermediar, un – ca să parafrazăm titlul unui volum postum – mesager; poetul se adresează cuiva, este în postura celui care a participat la o întâmplare exemplară în nefirescul ei pe care vrea să o comunice, și nu din simplă grațuitate, ci din dorința de a releva un sens. Cine este acest altul e poate mai puțin important – și spunând asta nu fac decât să apelez la soluția cea mai simplă, a abandonului. Importantă e, oricum, nevoia de dialog în sine, care face ca un discurs altfel dificil, cumva hermetic, să se umanizeze.

De altfel, tocmai de aici, dacă vrei, paradoxul întâlnirii dintre încărcătura metaforică și abisală a poeziei lui Aurel Dumitrescu și urgența de a comunica. Prin urmare, nu cumva încărcătura metaforică a discursului trebuie citită în altă cheie decât cea așa-zis hermetică sau, narcisist, suficientă sieși? Aș invoca aici fragmente dintr-un poem intitulat *Anotimpuri de tablă*: „prea devreme retorica este scâncet – semințe false din care / se nasc voiajorii / să nu mai spui niciodată: «criticii seamănă cu / actorii, scena e mută, suntem tare deștepți!» / la tg. neamț un ardelean te-a acuzat de prezumție. dar / toate aceste personaje sunt o literatură cu capul întors”. De altfel, din volumul de debut ar trebui să invocăm secvențial un poem complementar: „furtunile au înlocuit sângele / (altă memorie va continua tot ce scriu) / eu cu capul pe masă. punct. / ham! ham! bulldogul vecinei / ham! ham! / bulldogul domnului critic / și alții ne-au acuzat de prezumție / și alții au spus că d-zeu / e implicat în examenele mele pierdute / o, quelle horreur! / quelle honneur! / poezia e dincolo de cărți”. Am impresia că *prezumția* care i s-a reproșat va fi fiind legată tocmai de limbajul acesta încărcat metaforic, intrat cumva în contradicție cu o poetică, aceea a confraților tineri, care își propu-

nea recuperarea realului, a concretului imediat. Or, poate *prezumția* va fi însemnat tocmai devoțiunea și cultura pe care Aurel Dumitrașcu le cerea poetului. Posibil ca în versurile lui să descoperi ceva din Virgil Mazilescu sau din Bacovia, cum s-a spus, deși poți să-i invoci de asemenea pe Mircea Ivănescu, pe Emil Botta ori, de ce nu, chiar pe Paul Celan (sunt mai multe secvențe elocvente în acest sens), dar acest fapt nu dezvăluie decât exigența, poate încă nedecantată suficient, față de cultura poetică. La drept vorbind, dacă tot am invocat seria de posibile referințe, de ce n-am spune că vedem mai degrabă în Aurel Dumitrașcu, prin intermediul oniricilor, un barbian? În tot cazul, „poezia e dincolo de cărți”, decretează el, și, prin urmare acuzația că ar fi prezumțios cade de la sine.

Prin urmare, ca să revenim, nu cumva metafora lui Aurel Dumitrașcu – abuzivă și excesivă – are funcția nu de a aboli realul, ci, dimpotrivă, de a-l proiecta într-un anumit plan de semnificații? Pledoaria lui este în permanență pentru *realia*. „Metafizica e curată nerușinare”, citim într-un poem din volumul de debut. E ca și cum poetul ne-ar spune că fizica poate fi cunoscută ea însăși mai bine prin intermediul metaforei. Așa încât, miza poeziei sale este tocmai de a invoca și de a construi *realia*; doar că poetul nu găsește un alt mijloc mai bun de a o face decât metafora, poezia sa – adesea ocazională – fiind profund antimimetică. Oricum, ca poet al metaforei, Aurel Dumitrașcu a dat senzația hermetismului, a dificultății, a unui limbaj suficient sieși, care comunică, tocmai astfel, neliniștea, angoasa, disperarea. Radu G. Țeposu îi reproșă, de altfel, „zgura imaginației”, vorbind chiar de o „voință străvezie de profunzime”, de unde exhibarea „ideii de tragism”. Poemul, firește, e artificiu, e construcție, e o geometrizare a emoției – Aurel Dumitrașcu știe prea bine acest lucru –, dar excesul metaforic nu este consecința unei poetizări a realului, ci mai degrabă expresia nepuținței de a-l depăși.

Aș face aici un exercițiu de înregistrare a câtorva secvențe în care poezia lui Aurel Dumitrașcu are ca obiect chiar acest raport dintre realitate și proiecția imaginar-metaforică. Când citești versuri precum „Peste scrânciob ninge ca într-o biserică / iată cum începe nesperata descriere a unui ciulin”, înțelegi că între referința din planul realului și proiecția metaforică pot să nu existe deloc puncte de legătură, iar cauza acestei transmutații trebuie căutată în altă parte. Poemul din care tocmai am citat sfârșește cu versurile „Mă simțeam minunat înaintea acestei descrieri / începutul ei nu ruginea într-un codru de frânghii / mai era ceva / se mai îmbulzea lumina în frezii / mai colcăia un măr / în văzduhul parabolei”. Dincolo de ezitățile

vizibile, e în aceste versuri o aproximare a relației nesigure, imprecise, dintre spațiul agrest al concretului și posibilitatea extazului. „Sila de cuvântul fluture și de cuvântul cires” va fi vrând să sugereze nevoia întoarcerii în real și în concret. În fapt, poetul trăiește în permanență cu nostalgia naturii, iar biblioteca e mai degrabă un dat nefast. Captiv al ei, poetul reface natura cu o privire care îi identifică substanța tragică. În general, s-a spus despre Aurel Dumitrașcu, poate și în urma opțiunii sale evidente pentru cultură, că ar face apologia bibliotecii. Ni se pare că lucrurile stau exact invers. „Petrecerile cu cărți sunt morți amânate / o liniște imperială se lasă pe străzi / poate n-am să mai scriu niciodată”, citim într-un loc. De altfel, poetul se războiește el însuși cu creatorii de metaforă, din moment ce la un moment dat spune: „Blana metaforei zgârie proștii ei rămân pe / maluri ca niște păstăi”. Prin urmare, putem deduce că metafora, temelie a poeziei lui Aurel Dumitrașcu, are o altă funcție decât aceea pe care implică aici o acuză. Care e acea funcție? Deocamdată să spunem numai că, în contextul mai larg în care apar versurile de mai sus, sensul e al unei completitudini. Realitatea și cuvântul nu pot exista decât împreună, natura și cultura nu sunt incompatibile, moartea și contemplarea ei fac posibilă poezia care substituie viața: „Ținutul meu e singurătatea în care pânzește / cenușa. Sau nu: un măr un ulcior vâgă-una / patrie a limbajului hămesit // Blana metaforei zgârie proștii ei rămân pe / maluri ca niște păstăi. fără ochi fără noduri / sau plute / în maghernițele ponosite ale acelorași sunete asfixiate / Furtunul de aer ce să ajute? imnul n-a fost / niciodată sigiliu viața fără cuvinte e o ramă / fără tablou un semn fără sânge”. În fond, metafora nu-i procedează gratuit („prezumțios”), ci strict funcțional. O luciditate maximă generează depășirea realului printr-o proiectare în chiar miezul lui absurd. Tocmai de aceea, numită într-un loc „petrecere cu obiectele”, poezia implică riscul nebuniei: „– Nu mi-e frică de nebunie – / gâtul ei lung și fragil tegumentele ei. mizez / numai pe luciditate motiv pentru care în fulgere / deslușesc propriile-mi aripi / capodopera devine un risc. nespuse de greu se repetă / spațiul în mine – îngăduință acestei petreceri cu obiecte! / iată zăzania ca un grai ostenit / o singură săptămână te închipuie tine-rețea // macii cenușei se plimbă pe masă cu mâinile roz / singuri și hămesiți // totuși o piele de struț se usucă / în indulgența manuscrisului orb”.

A vedea în *realia* un tărâm halucinant înseamnă deopotrivă a sluji poeziei și lumii. Sigur că e o profesiune de credință care poate să pară „teribilistă”. Nu întâmplător Radu G. Țeposu îl situează pe Aurel Dumitrașcu în categoria „Criticismul teatral și histrionic. Comedia literaturii”. În realitate, mult mai pregnant este la el „fantezismul abstract și ermetic”, care l-ar situa

alături de un Matei Vișniec cu care Aurel Dumitrașcu are multe elemente comune. Histrionismul e numai consecința excesului fantezist, metaforic, sub care se ascunde, de fapt, un mod dureros de raportare la real. De altfel, Radu G. Țeposu vorbea despre un anume „suprarealism desuet”, ceea ce înseamnă, dincolo de tușa calificativului, o bună situare tipologică. Se vorbește mai nou despre barochismul și chiar despre expresionismul poeziei lui Aurel Dumitrașcu. Nu-i vorbă, duse la extrem, poate că poeziile vor fi având ceva din stringența strigătului lui Münch. În realitate, viziunile lui, terifiante adesea, construite poate excesiv în direcția terifiantului, au aerul diafan al proiecțiilor suprarealiștilor. Un aer diafan care devine adesea atroce, deși poate mai bine ar fi să vorbim despre o atrocitate diafană – mărturie a disperării. El însuși în poezie preferă să-l invoce pe Dali sau, cel mult, pe Hyeronimus Bosch. În treacăt fie zis, m-a surprins să descopăr câteva trimiteri, chiar și în aceste postume, la Remedios, „inocenta inocentelor”, cu „sânii ei sfinți”. Să fie vorba despre Remedios Varo, pictorița suprarealistă? Imaginile și metaforele lui Aurel Dumitrașcu vin, oricum, ca și în cazul lui Vișniec, din imaginarul suprarealist. Un poem se numește *Femeia oarbă la pian*. Cât despre versuri, putem citi aproape la întâmplare, cel puțin din antume, imagini descinse parcă dintr-un pictor suprarealist. Tărâmul realului e, de fapt, unul oniric: „vine amurgul, când ridicăți palmele / pescărușii se odihnesc pe ele / au privirile reci, cinice chiar / voi nu mai spuneți nimic / ei stau pe mâinile voastre; cei de pe plajă / se miră / că așa de repede uneori ies copacii din mare”. Am citat fragmentar din primul poem al volumului. Să-l citim pe al doilea (intitulat *Babilonul memoriei sau Biblioteca fără personal*), integral: „– în fiecare sertar / era așezat creierul unui om / nu întâmplător încăperile miroseau a iluzii / fiecare locuitor al Pământului / se înfățișa în haine cu gulerul alb / își muta în dreapta privirile / în stânga întotdeauna cuvintele; / cu deosebită delicatețe / își lua propriul creier în palme / și-l pune pe o bucată de lemn / următoarele mișcări aveau ceva straniu / (s-au văzut adolescenți care-și duceau grăbiți mâna la ochi) / din sertar alt creier se ridica tremurând / așezându-se în locul gol / prin aer trecea o pianină dezacordată / apoi Cel Schimbat lua creierul de pe lemn / și-l închidea în sertar: / cum se mai ghemuia mușenia în noi! / în noile condiții, omul mai întreba cât e ceasul? / saluta inexplicabil pereții și tacticos, / se ducea la o tutungerie: / «– Ultimul număr al ziarului județean, vă rog!»”. Toate acestea demonstrează, însă, nu nevoia de metaforă, ci de real. Tocmai de aceea, nevoia de a vedea e înșelată prin substituie metaforică: „Cu mici șiretenii umplem ochiul absurd și hămesit / ca un fluviu cu mici șiretenii potolite cu sepi”.

Nu e vorba aici despre o estetizare a existenței. Nici despre o textualizare a ei. Ba, dimpotrivă, despre o revoltă împotriva reducerii existenței la poezie sau la text, venită din nevoia de a recupera existența în starea sa naturală, aceea din afara bibliotecii. Citim într-un poem antum: „– Un deal cu ferestre roșii sub un / cer negru. / Poate vrei să mergem la deal poate / vedem merii prin această fereastră / Poate trăim” (*Nu spun mulțumesc*) sau: „La miezul nopții tobias nu este-n chilie / sufăr atât de mult / știindu-l iarăși la biblioteca municipală”. În bibliotecă, poetul e, într-adevăr, un captiv. Metafora e, ea însăși, un mod de a fi care atrage după sine riscul nebuniei. De unde, atunci, această rămânere în bibliotecă? De unde acest recurs de factură suprarealistă la metaforă? Metafora e mai degrabă o consecință („– După gemete și țipete rămas tare singur am / iubit substantivul cu patimă”, citim într-un loc) și, dacă alege cultura, Aurel Dumitrașcu o face cumva din neputință și din disperare: „– Putem face lucruri mai bune / decât să vorbesc despre moarte și urme / decât să scriu o carte nebună și tristă? Nu puteam / o veți citi veți crede c-ați / priceput-o că e tare simplu să scrii cărți / să le publici să mai fii și tânăr / câte nu veți spune voi / frumoșilor deștepților infailibililor nemuritorilor // și eu continuu să vorbesc de unul singur / voi continuați să nu mai vorbiți / o dată / de două ori / de trei ori / – adjudecat!”. E ca și cum singura șansă a poetului este aceea de a numi realul, numai că, în proximitatea amenințării, precarității, morții, tablourile capătă dimensiuni onirice și coșmarești.

Atât de fascinat de realia, poetul o construiește prin text; trecută prin spaimă, neliniște, simbol, revoltă sau disperare, realia e o construcție care respectă regulile visului și adesea tensiunea coșmarului. Nu întâmplător, așa „încifrate” cum par, poeziile lui Aurel Dumitrașcu sunt fundamentale ocazionale și de cele mai multe ori poeme de dragoste. Un nou prilej de a situa poezia nu în bibliotecă, ci în existență. Numai că, devenit fatalitate, orizontul cărții plasează ființa pe teritoriul alienării, chit că ea ar putea să pară una care împlinește. Citim: „– Doamne al lor, emoțiile mele sunt mai adevărate / decât aceste cărți care mușcă ziua și noaptea din mine / drumurile mele printre oameni întâlnirea cu femeia / iubită frigul pe care îl îndur căldura care mă alungă / de pe țărmuri zărilor sufocate de cei așteptați dimineața / aceasta în care am umblat cu picioarele prin iarba din / jurul casei păsările astea sunt mai adevărate / decât cărțile care mușcă ziua și noaptea / din mine / Doamne al lor, dar eu nu mai pot să aleg”. O pledoarie în favoarea vieții ca natură și a poeziei născute din existența cotidiană este această poezie intitulată *Șarpele din mine se hrănește cu cărți sau tatăl nostru personal*. În ineditele de-

acum, sunt frecvente astfel de reveniri la natură, în defavoarea culturii care e considerată caducă, artificiu, ornament, minciună, asociată astfel civilizației, bunei-stări, confortului, comodității, unui anume conformism social: „– Toți își vând nerozia pe fulare pe sartre / în ediție trilingvă pe dușumele calde pe / aer condiționat în defavoarea pădurii”.

În fapt, numind realul ca metaforă, poetul lasă loc revoltei și angajării sale. E la mijloc un nou paradox: părând să fie suficientă sieși, eventual poezie de cuvinte, lirica lui Aurel Dumitrașcu nu numai că are rădăcinile înfipte în imediat, dar țintește să instituie lume, să genereze acțiune, e o poezie angajată, a revoltei, profund politică. De aici, adevărata funcție a metaforei, de denunțare a absurdului devenit real și de angajare contextuală: „nu mult după ploaia deasă roșietică neverosimilă / pentru începutul de toamnă / cineva strigă într-o piață numele tău / aproape nimeni n-a putut auzi / aproape nimeni nu a zărit / norul de sânge strecurându-se pe ușa din spate / a casei // acum aici: – mamă, eu nu am vrut / niciodată să scriu poeme politice / dar lumea, mamă, lumea... / sigur, nici tu nu poți să înțelegi”. Poem elocvent acesta, ultimul al volumului, pentru felul în care imaginarul suprarrealist își are rădăcinile în dimensiunea angajată și subversivă a unei poezii în care ochiul vede mari scenarii coșmarești.

Când nu sunt de dragoste, poemele lui Aurel Dumitrașcu se întemeiază pe o astfel de dimensiune, iar drama lui vine tocmai din teama că, citit aproape exclusiv ca bijutier de metafore tari, mesajul nu-i va fi înțeles. În fapt, excesul metaforic, cu coborârea într-o memorie care imaginează mari tablouri suprarrealiste, e resimțit de poet ca o permanentă amenințare, care o dublează pe aceea, mult mai concretă, din spațiul realității prime: „– Te aștept singur undeva în oraș / ai grijă veacul e plin de poligoane și ținte / eu însumi (te voi convinge) sunt o mișcătoare țintă / care enervează trăgătorii”. Oricum, aceasta e miza poeziei lui Aurel Dumitrașcu: a numi realul cu scopul de a schimba identitatea lumii. Profund politică, chiar în sensul denunțării absurdului vieții, pândite înainte de toate de moarte, polemizând cu boema și cu cultura gratuită, poezia lui pare a unui mesager care, obligat să se refugieze tot mai mult în artificiu, în text, în bibliotecă, caută cu disperare un mijloc de a vorbi lumii, de a o face martora propriilor viziuni și de a o schimba.

DINU FLĂMÂND. POEZIA CETĂȚII UMANE

Puțini sunt scriitorii care, întorcându-se cu ochi critic asupra propriei creații deja clasate, să încerce un exercițiu de corectare. Cazurile cunoscute, al lui Maniu sau, și mai celebru, al lui Ion Vinea, înseamnă tot atâtea eșecuri. Și asta pentru că, încercându-se o scoatere din context și o anulare a temporalității, „relectura” constructivă duce la o alterare a notei distinctive sub semnul unei preținse detașări mature. Orice efort de raționalizare este, până la urmă, unul anihilant dacă acționează retroactiv.

Dinu Flămând, în ultima lui carte, face același lucru, motivat însă nu (numai) de rușinea scrierilor de... tinerețe, ci (mai ales) de umilința versului plecat sub cenzură. Într-adevăr, *Viață de probă* (Editura Fundației Culturale Române, 1998), deși o antologie, nu mai păstrează nimic din primele trei cărți (*Apeiron*, 1971; *Poezii*, 1974; *Altoiuri*, 1976) față de care critica literară a arătat o oarecare reticență, anumite rezerve. Trecute astfel sub tăcere, ele rămân într-un fel în preistoria devenirii lui Dinu Flămând care a făcut saltul decisiv prin, dacă ne referim la poet, ultima apariție editorială de dinaintea exilului, prin *Stare de asediu* din 1983. În altceva constă, însă, procesul „rescrierii” – și, după 1989, puțini scriitori au încercat să reconstituie nivelul prim, nealterat nici de cenzura propriu-zisă, nici de încercările de ocolire a cenzurii sau de teamă confruntării cu ea, al scrierilor lor. Se știe că lexicul poetic era arbitrar decupat, chiar dacă sensul poeziei putea rămâne, după multe și multe ajustări, subversiv. Că prin simpla substituie abuzivă de termeni ceva esențial din condiția poeziei se altera ne-o poate demonstra exemplul, dacă vreți, al lui Călinescu, pe care-l invocă într-o carte despre marele critic unul dintre discipolii de la Institut, Cornelia Ștefănescu. Dacă în „Contemporanul” poezia *Laudă zăpezii* sfârșea cu versurile „Așa dumnezeiască este rufăria / în care dorm Isus și Fecioara Maria”, în volumul din 1961 (*Laudă lucrurilor*) finalul, în comparație cu... originalul, oripilează: „Așa fără de păcat este rufăria / Țesută în fabrică de frunțașă Maria”. Firește, există grade diferite de a luneca în ridicol, și ele țin și de oportunismul fiecărui scriitor. Cert este că puține vor fi fost cazurile – de vor fi fost cu adevă-

rat – de scriitori care să ocolească astfel de capcane. În aceste condiții, deși cu un titlu exploziv, dinamitar, *Stare de asediu* e reluat în partea a doua a acestui volum cu următoarele precizări ale poetului: „Mi-am permis să reintroduc imagini și cuvinte oprite sau denaturate, la vremea primei lor tipări, de cenzură; unele rămase în manuscrise, altele în memorie. Mi-am permis și câteva modificări, acolo unde mi-am reamintit ce anume nu îndrăznisem să spun. Cele mai multe schilodiri la care au fost supuse și aceste texte sunt însă, de multă vreme, bogăția uitării. Semn că aceea le era destinația”.

Nu mi-am propus să compar, să cântăresc, să verific mutațiile produse astfel, dar aceste încercări de recuperare spun ceva și despre substratul politic și tranzitiv al poeziei lui Dinu Flămând, care nu trebuie ignorat de exegeză. Critic el însuși, și nu dintre amatori (stă mărturie în primul rând cartea despre Bacovia, fundamentală), acest scriitor din prima generație echinoxistă va fi știut să îmbine livrescul, cultura, rafinamentul expresiei și, dacă vreți, sentimentul ca un cristal cu revolta, implicarea socială, reflexul politic. Și cred că nu întâmplător, deși a obținut azil politic tocmai în martie 1989, Dinu Flămând nu a mai publicat de la *Stare de asediu* nicio carte de versuri. Umilința de a pleca fruntea, de a încerca să îndupleci, înainte chiar de a te întâlni cu ea, cenzura va fi avut și ea un cuvânt greu de spus pe lângă parcimonia structurală a unei grupări mai cerebrale, mai puțin exuberante. De aici poate chiar scepticismul și unda de ironie amară din finalul notei tocmai citate cu care autorul își deschide proaspăta apariție editorială.

Tulburătoare prin răceala și luciditatea cu care investighează conștiința, în versuri gata să despică cu tăișul lor realul, poeziile de altădată ale lui Dinu Flămând impun în primul rând prin nota subversivă care este expresia modului în care poetul își definește identitatea, dincolo de nivelul diluat al afectelor. O imaginație strunită de experiența crizei sau lăsată să plutească deasupra mării de citate și cuvinte în care sinele se reflectă însoțeste orice act de analiză. Faptul că în multe din poeziile acestea realul se reduce la cuvinte – devine inconsistent și chiar secundar, lăsând limbajului poziția primă în ordine ontologică – nu se datorează simplului experiment textualist. Descoperim aici mai degrabă o ultimă formă de revoltă, un mod de evaziune. Textualismul, dacă e să folosim acest cuvânt, este o mărturie în acest caz a dictaturii, a unui regim opresiv, deși, evident, el nu se poate opri doar la conotațiile politice presupuse și, de fapt, neîndoielnice. Luciditatea exacerbată cu care sunt folosite cuvintele este mărturia unei devitalizări măcar implicit acuzatoare. Și poate că acest motiv poetic, al textului și al facerii, constituia un mijloc subversiv de cea mai pură imaterialitate, cu atât mai eficient cu cât

nu atrăgea în niciun fel atenția cenzurii. Probabil că nu întâmplător ciclul *Viață de probă*, conținând texte scrise în țară și nepublicate, dar și la Paris, în exil, nu mai cuprinde astfel de trimiteri la singura viață care a mai rămas de contemplat, pe corpul căreia se mai poate face – naturalist – disecție, aceea a cuvintelor și a poeziei surprinse în timpul facerii. Memorabil este, în acest sens, *Poet bătrân*: „Rosteam înainte: ‘oase de sepie’... iar pe covor / se rostogoleau oasele Mării Ligure, / îmi amintesc cum îi dăruisem unui copil o ghindă / pronunțând foarte rar: ghin... dă... / De la o vreme soseau multe cereri / (nestăpâniți sunt cei lacomi), / dar orice creație deșănțată devine obositoare. // Se strâneau în jurul meu lingusind prietenia, / destul să-mi aprind o țigară, ei așteptau obiectele / trăgând cu ochiul la conturul cuvintelor / respirate odată cu fumul... / Iată de ce tac tot mai mult. Îl visez uneori / pe acel Lamarck: exigența necesității creează organele... / Poezie – ornitorinc / ce-și clocește mirajele în oul deșertului / alăptându-se cu coșmarele încă nenăscute... // Dar și poezia își creează necesitatea, / în vreme ce necesitatea naște, în numele poeziei, / gavota proletară și carcera, / stâlpul infamiei și sărăcia, / și cununa de laur de pe fruntea rușinii. // Dar și necesitatea naște bastardul necesității subînțelese; / semn că specia nu s-a fixat”. Riscurile cuvântului demiurgic – pe care atât l-au căutat Eminescu sau Blaga – și posesia forței generatoare de obiecte au drept consecință, paradoxal, tocmai tăcerea, din cauza unei perversități continue a necesității poetice, semn al unei imaturități biologice. Într-un fel de preistorie a ființei trăind, poetului nu-i mai rămâne decât șansa contemplării cu amărăciune a realității cuvintelor, un fel de întoarcere spre sine care ne amintește de barbianul Nastratin Hoge, trup sfânt și hrană sieși, erou grotesc nesecondat însă aici de sublim, ci de spaimă.

În diferite forme, obsesia cuvintelor devenite expresia unui proces deconspirativ pune în pagină singurul mod de trăire subiectivă. Poetul acesta al rigorii morale descoperă pretutindeni cuvinte, un univers meschin, poate înspăimântător, oricum artificial. „Și ce de pleavă spectrală / la decorticalul cuvintelor! // Moartea s-a ghiftuit cu nuanțe de când / fumează / gură-lagură / respirația mea... // Iar dacă îmi lipesc fruntea / pe cicatricea apendicelui scos / al femeii iubite, zeul Vishnu / dinlăuntrul ei îmi zâmbește / cu un surâs de citate moarte...” citim într-un loc. Sau: „Frăgezime promisă... / acum desfac piețița de pe cuvinte, cu unghiile; / prune timpurii, / serbede fructe vâratice...”. Sau: „Ziua duhnește în bălării... dis-de-dimineață / tu te întorci cu borcanele de iaurt; / îndată ce vorbești, naști un cosmos meschin: / ratele de plătit, gazele, pâinea palidă tot mai improbabilă... / Aduci acasă din troleibuz / toate privirile de contabil ce te-au dorit / acum, în anul bi-

sect, în acest apendice al timpului. // Am citit că sumerienii făceau la fel: / nășteau toate lucrurile pronunțându-le. / Atunci, ce este golul din noi fără nume? / Și cum să numesc sufocarea de zi cu zi, ghimpele / aerului, apa tulbure pe care o refuză până și aspirina... / Spune tu, isteato, cum se pronunță ‘măine’ / când nu știm cum să-l ademenim pe sub ușă / cu magnetul?” (*Mit sumerian*). Sentimentul derizoriului, căderea din metafizic, limba devenită un monstru „sintactic”, toate acestea diluează ființa accentuând golul existențial și degringolada în primul rând lingvistică: „Eu te strig galben, tu mă miroși lichid, / iar din rușinea de a scrie-n aceste vremuri / se naște un protozoar / și începe să lumineze cu gălăgie...” (*Acord gramatical*). Poetul, un deznădăjduit care geometrizează cenușiul zilei și cotidianul inert, se refugiază într-o contemplație înaltă, amintind de mutațiile alchimice, vorbind de „fusiunea grăuntelui de tristețe / cu bucuria care o exprimă... / și, dintr-o dată, o flăcăruie!”. Această decantare nu suplinește viața, sentimentul eșecului rămâne copleșitor, iar întrebarea „Dar noi când vom trăi?” strânge în jurul ei, ca un magnet, spaimele cotidiene, frângerea ființei, depersonalizarea. Nu știu să existe atacuri mai violente și în același timp mai puternice ca forță estetică decât aceste poezii. Aș cita *Capul meu în cutia violei*, în care „Limba mea – ni se spune – se teme de cuvintele mele, / mă visez undeva în mări de corali / devenit pește-clown / ascuns printre actiniile otrăvite...”. La capătul unui tărâm alienant, infern perfect recognoscibil, identificabil cu sordidul, cu promiscuul și cu teroarea, nu se află decât „moartea cubică”. Patriotismul lui Dinu Flămând, ca al lui Gioran altădată, se manifestă prin această revoltă în fața unei nații care trăiește în fleacuri, după scenarii absurde. Luciditatea lui Dinu Flămând nu-i permite nici să idealizeze, nici să ignore. Soluția pe care o propune la un moment dat este din sfera vitaliștilor. „Apasă-ți pe ochi lama rece a cușitului”, spune el într-un loc în care, asemuindu-se cu un arbore de cauciuc din care curge „elastica, disperarea” (ne amintim astfel de „poporul vegetal” al Anei Blandiana), poetul substituie reflecția asupra sinelui cu meditația asupra limbajului care o exprimă și care nu poate ieși din artificial. E un întreg labirint în confuzia continuă între obiecte și lucruri, și consecința existenței lui este epuizarea existențială a ființei. Fără îndoială, toate acestea duc la complexul exilului. În propria țară, poetul trăiește într-un timp căzut și, de aceea, poemele scrise la Paris nu diferă structural de cele din țară. Poate doar mai puțin acerbă este intenția demascatoare, poate limbajul ca fapt perturbator iese din scenă. Ai spune aproape că exilul s-a sfârșit o dată cu plecarea din propria țară. Ovidiu la Tomis – este acesta chiar titlul unei poezii – își vinde versurile în birturi și

folosește „toate trucurile poeticești” văicărindu-se inutil. Prin tot ceea ce face, Dinu Flămând încearcă să se sustragă acestui declin, forța poeziei sale venind tocmai din demnitatea cu care rezistă și trucurilor, și aparențelor, și violenței. În această încercare de a se opune diabolicului, în forța de a rezista derizoriului descoperim miezul poeziei lui Dinu Flămând. El vede golul, simte neantul, privește demonii în față, trăind spaima de a ști totul: „În timp ce-mi schimb cămașa murdară, / în timp ce-mi mestec necazul acrit, / în timp ce mormăi de se sperie / păianjenul de pe galerie, / în timp ce scotocesc printre boarfe / îmi zăresc / jumătate din față în oglinda / de pe ușa dulapului, / iar în spatele meu demoni mărunți / șobolanii subțiți ai singurătății / chicotesc și scot limba la mine / convinși că nimeni nu-i vede” (*Cămașa murdară*). În realitate, însă, a vedea răul nu înseamnă și a avea tăria de a-l denunța direct. Limba e, cum ni se spune într-un loc, umflată de atâtea cuvinte înghițite. Spaima e viscerală. Rușinea că orice act de curaj se petrece doar pe hârtie umilește. Și peste toate acestea, durerea metafizică provocată de nemîșcare. „Totul stă!”, exclamă într-un loc, ca într-o revelație, poetul, și totul se reduce la o anatomie a disperării. *Concesiva, consecutiva, incidenta* sunt ultimele soluții, restul după tristețe, moarte, lașitate, indecizie, fals, un rest care permite plecaciunea, ocolișul, evitarea, refugiul în forme goale, un rest, în fine, care nu e cu nimic mai bun decât miezul. Acest rest cultivă, în fond, absurdul sau ceea ce poetul numește „science fiction”, „scrierea în convulsii”. Iată-l pe poet „cu ochii lipiți de țărână... / cu pumnii sub diafragmă... / cu urechile în scobitura genunchilor... / cu gura la țâța universului... / scâncind în lichidul amniotic al viitorului” (*Lene*).

În *Viață de probă*, ciclul prim, de inedite, al volumului, chiar atunci când poeziile sunt scrise departe de România, în afara patriei de exil, sentimentul disperării nu se atenuează, pentru că nimic nu poate diminua amintirea umilinței și lașității. Sub un bacovian titlu, *Corbi pe câmp*, Dinu Flămând invocă matricea durerii de care nu se poate rupe: „Fără sfială te privesc drept în față / ca pe un sac de larve... Morală primitivă a iernii / în alb și negru, când, deodată / gândul îți dă brânci într-o altă vârstă / pentru care ai mai fi cerut, poate, o amânare... / Pe patru labe te vezi căzut la picioarele / umilinței tale... // [...] // Nimic nu poate fi dezghețat din deceniile / în care până și corbii ne detestau”.

În sobrietatea lor, poemele lui Dinu Flămând, despre moarte sau dragoste, nu părăsesc nicicând teritoriul unei nostalgii trecute prin filtrul cerebralității. Un detaliu concret, frânturi dintr-un peisaj, norii îndepărtându-se sau o senzație oarecare, amintirea unei replici, toate acestea generează medi-

tații amare, deseori trecute prin retortele imperfectului invocând spațiul originar, despre același proces al pierderii. La Paris – căci asemenea unor tablouri, poemele lui Dinu Flămând se numesc *Țigani români în metrou la Paris* sau *Pe vremea fericirii obligatorii* – sentimentul exilului nu s-a îmblânzit. Speranța descoperirii în străinătate a patriei a eșuat, declinul e mai accentuat: „Paris / schimonosit de singurătate, / început al cloșardizării universului, / hotel terminus, ultima mea matrice...”. De data aceasta, orice iluzie este vană, peste toate plutind „ironia morții”. Dinspre social și politic, criza capătă conotații filozofice: „Acum trăiesc prea repede... / Regăsesc în această primăvară mirosul acru / al șanșurilor unde vagabondau, pe vremuri, / câinii din marginea Brașovului. Clorofilă și spermă... // Simt în această forfotă / ironia morții, polenul ei strălucind / în caliciul zilelor, să atragă / insectele care suntem, / spre propria ei fecundare... // Cu toate simțurile încordate încerc să văd / unde duce marea mistificare...”. Iar atunci când această conștiință se îmblânzește, o memorie prea puternică readuce în prezent ceea ce poetul numește „viața de probă”, timpul netrăit, vremea sechestrului.

Când scriam despre ultima carte a lui Dinu Flămând, o antologie la care se adăugau câteva inedite pariziene, mi se părea că „viața de probă” – era acesta chiar titlul volumului – este semnul inautentificării existenței sub dictatură. Ineditele din exil păreau, chiar și ele, că nu se pot rupe de amintirea umilinței și lașității, deși sentimentul disperării se dizolva nu o dată în melancolie amară. Îmi încheiam acel articol din „Convorbiri Literare” spunând că poetul nu poate ieși de sub tutela unei puternice memorii care readuce în prezent „timpul netrăit, vremea sechestrului”.

Dincolo (Editura Universală, București, 2000) – volum bilingv, conținând poeme de Dinu Flămând și desene de Neculai Păduraru și apărut în condiții tipografice deosebite – schimbă cu totul termenii acestei ecuații, deși tot memoria oferă impulsul generator al poeziei. Dar de data aceasta este o memorie care nu mai recuperează sentimentul ultragierii și al agresiunii, ci pe acela al nămplinirii și absenței, și o face dincolo de orice aer desuet confesiv. De fapt, trebuie s-o spunem: deși a scris o carte importantă despre Baco-via, Dinu Flămând e mai degrabă un barbian, și este poate singurul care, dintre echinoxisti, accentuează această direcție mai pregnant. Ca aproape toate trimiterele de felul acesta, și aceasta este într-un anumit grad forțată, și nu are sens să insist asupra ei, deși s-ar putea invoca cu oarecare folos abstractizarea imaginilor, fapt care, până la urmă, poate că este cu totul străin poeziei barbiene, mai degrabă tentată de anumite voluptăți în plan eufonic și imagistic.

Solară, sceptică, arzând la incandescența cărților, structura temperamentală a lui Dinu Flămând folosește lapidaritatea ca pe o metodă de a sonda în subconștient, aducând la lumină imagini rătăcite, senzații crezute definitiv pierdute, emoții rafinate trecute prin filtrul subțire al inteligenței poetice. Dar subconștientul de care vorbeam nu înseamnă nicicând dicteu automat ori onirism, ci dimpotrivă, control sever al efectului poetic. Această suprafață a conștiinței poetice face posibilă prezența solarității ca fundal niciodată absent dintr-o poezie structural nostalgică. Este suficient să citim cu atenție prima dintre poeziile volumului pentru a constata atenta construcție în acest sens, pulverizată în final printr-un vers de mare efect, elaborat cu atenția cu care proiectezi în spațiu o figură geometrică perfectă. „Adâncul șopronului”, „fânurile cosite în august”, „desimea de colburi” sunt acele elemente care proiectează eul într-o irealitate devenită vis, ca și cum datele concrete n-ar face decât să stimuleze pierderea într-o contemplare a timpului: „Era o rază de miere incendiată / înaintând prin uimirea privirilor noastre cu nepăsarea / unui pește primordial în oceanul / nocturn. Încrămpești în această ploaie uscată ne întindeam / mâinile spre o nepricepută senzație cu atingeri și neatergeri / lente, înmugurite de dincolo, iar mișcarea / în lungul spadei clare făcea să tremure spori întunecimii. / în suspensia zilelor de atunci am trăit / primejdiile abandonului și ne pregăteam să primim / mângâierea altei lumini din lăuntrul acelei lumini de non-timp” (*Rața*). Bucuria aceasta a detașării de concret și taina contopirii cu miezul sideral al lucrurilor explodează într-o asumare dură a prezentului, care nu se definește decât ca absență. „Amintirea lor e o rană pe zid”, spune ultimul vers al acestei poezii, distrugând vraja misterului creat prin diafanizarea realului, instituit în jumătăți de senzații, în emoții delicate și, tocmai prin fragilitatea lor, grave.

Privit în întregul său, volumul amplifică această melancolie cauzată de neputința identificării cu prototipul, revelat în imaginile timpului auroral al casei de țară ori al copilăriei, până la anvergura unei perspective demonice, în care a căzut divinitatea însăși: „Dis-de-diminează scuipați afară printre dinții / știrbiți ai zeilor / înotăm cu spatele prin această lumină săracă, / încă mai simțim mâna nopții pe față apăsându-ne”. E un nihilism aici pe care îl ascunde, fără a-l atenua, doar geometria severă a versurilor și cerebralitatea austeră. Nici pe departe însă nu se poate vorbi de ariditate a trăirii și de o anumită sterilizare a ei prin precizia imaginilor, care pare să nu lase loc ambiguității: „Ne strângem unii în alții – hrană a unui timp / pe care nu-l mai saturăm cu prezența noastră / fărâmițată. Aerul rece al zorilor / scormonește adânc în plămânii noștri, / cum ai căuta prin râuri de munte, cu mâinile

goale racii. // Ieșim bezmetici din somn, absorbiți / de nerăbdarea nimicului când i se face foame de sete. / Iar de jur-împrejur – doar acest mare incert al spațiului / și moartea, care se înmulțește fractal...” (*Fractal*). Dinu Flămând știe să găsească suficientă forță în imaginile concrete, evocatoare, pentru a transforma termenii abstracți, precum, în acest caz, *nimicul*, în convingătoare reacții ale eului, chiar dacă eul e proiectat într-o anume zonă de impersonalitate. Prins în mecanismul abstract al timpului care se scurge, și imaginile în acest sens capătă uneori dimensiuni grotești („Uitat în marele grânar al nimicului [...] / ascuns în pliurile stomacului la o uriașă rumegătoare”), poetului nu-i rămâne decât să acuze cu voce rece și aspră înstrăinarea și să conștientizeze sever, după proiectarea melancoliei în imagini exacte, ruptura produsă în miezul ființei. Persoana a doua a discursului liric este, în realitate, nu neapărat consecința înstrăinării, ci a detașării prin contemplare. Devenind „imagine răsfântă”, „joc secund”, spaima se volatilizează în detalii dintr-un imaginar care purifică, chiar atunci când pare grotesc: „Furtună pândind la marginea somnului: spaima / iluminează intermitent ca un fulger ivit departe, / dai să te prinzi de tot felul de muchii, / bâjbâi după mânerule universului. // E o cădere în sforăitul unui vulcan mocirlos, / ești înghițit, scuipat, înghițit din nou, / aruncat din moarte, / pompele ce drenează subteranele nopții / au un sughit ironic de veche mașină” (*Mânere*).

Din echilibrul între detaliile recuperate cu ajutorul memoriei și conștiința fragilității amenințate de timp se naște în cazul poeziei lui Dinu Flămând certitudinea poemului ca loc al instituirii eului și al recuperării ființei. În realitate, orice agresiune trece, prin transformarea ei în cuvânt, prin proiectarea ei în imagine, ca și ființa însăși, într-o realitate virtuală, salvată astfel din fața imanenței. Poemul se motivează tocmai prin această retorică a dematerializării. „Te trezești în frunzișul poemului, legănându-te, / cu mâini absente culegi absente cireșe”, citim finalul unui poem. Este o retorică întoarsă dinspre text spre ființă, astfel încât demersul poetic, lucid, acționează în sensul transgresării limitelor obișnuite. Viața, moartea nu sunt, în acest caz, decât forme pe care le îmbracă intuiția poetică, „palimpsest al iluziei”: „Și cine ar putea spune dacă în somnul lor, / cu ochii larg deschiși spre lăuntrul sferei, / morții nu visează pășind greoi printre noi?” (*Cu ochii larg deschiși*).

Lui Dinu Flămând, posibilitatea aceasta de a se recunoaște în miezul unor lucruri, al unor întrebări, al unor iluzii i se pare seducătoare, și nu doar ca motiv poetic. Cum poezia lui este nu atât una a memoriei sau a timpului, cât una a morții, recursul la această formă de resemnare este o metodă de supraviețuire și de recuperare a solarității. Poezia cea mai valoroasă a volu-

mului este penultimul text, *Nori*, un poem al privirii detașat-ironice peste realitatea agresivă a timpului: „Până la urmă nu-ți rămâne decât / să te împrietenești cu moartea-n absența ei / și, recurgând la o șiretenie ce miroase a frică, / să încerci s-o uiți luând-o drept în brațe; // înlănțuiți ca doi bețivi clătinându-se / în crepusculului impalpabil al mării dispersii, / să plutiți în această melodie a timpului / spre înfometarea unei și mai flămânde morți. // Fiindcă așa cum ție îți trebuie o zi întreagă pentru o zi / să-ți aduci aminte de ea ca s-o înțelegi / re trăind-o, sorbind-o până la înserare, / moartea amână să te cunoască... // Și te trăiește până să te-nțeleagă, / îți adulmecă spaima din speranță / fixată în oasele tale-n amurguri / ce se nasc din uimirea de a pricepe / că de există seri există și moarte ascunsă-n ele. // Seri ce brodează cu o lumină ironică / marginea celor doi nori tocmai înfățișați / în fața ferestrei deschise. Nori / ce se bat cu pumnii și plâng cu sunete...”. Dinu Flămând nu trăiește angoasa morții, angoasa în general ține de o altă sensibilitate decât aceasta filtrată de o luciditate care, cel mult, permite prezența unui scepticism sedus de conștiința primordială a actului poetic. Dialogul continuu cu copilăria sau cu moartea nu acceptă patetismul și nici implicarea decisivă, ci spectacolul bine structurat al unei arhitecturi riguroase și al unui scenariu al solarității. Fără a fi solemn, Dinu Flămând știe să cultive discreția în tot ceea ce face, fapt datorat nu vreunei pudori structurale, ci primordialității conștiinței artistice.

IOAN FLORA. ETICA SCRIPTORULUI

Nu voi relua aici discuția la care ne provoacă Gheorghe Crăciun, care vorbește la un moment dat, într-o prefață care e mai degrabă un studiu, despre „complexele” situații lui Ioan Flora în istoria poeziei românești; nu vreau să spun că ea ar fi nerelevantă, dar e lovită cumva de caducitate din moment ce timpul atenuează anumite asperități și îmblânzește injustițiile „inocente” de moment, mai ales în cazul unui poet care nu rămâne, așa cum se întâmplă uneori (... deseori), cu amintirea cărților scrise în tinerețe. Fiecare volum al lui Ioan Flora confirmă un destin poetic asumat, edificat riguros, aducând cu sine un plus de limpezire a propriei poetici și, mai ales, un plus de intensitate poetică, în așa fel încât nu e deloc surprinzătoare afirmația, făcută deja, că *Medeea și mașinile ei de război*, ultima carte a lui Ioan Flora, este și cea mai bună. Și nu cred că afirmația aceasta va fi avut în vedere doar conjunctura unei receptări care, sensibilizată de războiul din Balcani, va fi descoperit aici, mai atentă fiind, o locuire cu adevărat poetică în istorie.

La fel de adevărat este, însă, că, venind din Banatul sârbesc, Ioan Flora se individualizează prin anumite particularități, care nu se poate să nu fie, măcar în parte, consecința unui spirit situat dincolo de limbă și a unei amprente a locului. Există în poezia lui o limpezime a discursului care proiectează în evanescent, există un ton meditativ submers faptelor și scenariilor dirijate regizoral, ton care se refuză complicațiilor textuale ori poetizării exterioare, în fine, există o angajare a istoriei transpuse în mitologic, cotidian sau în senină disperare, toate acestea venind din forța unei contemplații balcanice, sedimentate în verb, mai aproape de suflul filozofic mediteranean decât de grotescul, patetismul, virulența, ori narcisismul acesta în exces despre care zicem cu toții că ar fi latine.

Oricum, extrem de interesante observațiile lui Gheorghe Crăciun referitoare la treptele asumării de către Ioan Flora, în anii '70 și în aceia ai următorului deceniu, a limbii române, a instituirii unei limbi poetice, propriei limbi poetice, și a unui discurs poetic coerent cu sine, închegat în interiorul unei viziuni construite minuțios, netributar nici modelor, nici tradițiilor.

Ioan Flora propune mai degrabă o sinteză în care stau alături tentația spre oniric cu notația neutră și atentă a realelor, discursul aparent alb, neliric, și proiectarea în evanescență, înregistrarea *documentară* și numirea de factură lirică. Repet, este aici un impact cu limba română trăită la ea acasă, impactul cu o tradiție poetică mergând până la mari contemporani, ca Nichita Stănescu, dar și un suflu mai puțin provincial, venind din contactul său cu o anumită mentalitate formativă lipsită înainte de toate de complexele provinciei.

La rigoare, poate fi identificat în poezia lui Ioan Flora un sens ascendent, căci există în timp, de la o carte la alta, anumite mutații mai decise, dar înainte de toate vreau să remarc măcar câteva semne de continuitate, care dau nu doar senzația unei opere încheiate, ci și impresia de construcție tot mai riguroasă. Discutând, astfel, despre *Medeea și mașinile ei de război* – avem în față ediția a doua, apărută la Editura Paralela 45, cu o versiune în limba engleză; prima ediție s-a publicat în 1999 la Editura Libertatea –, nu putem să nu observăm că poetul lucrează parcă și acum tot cu *fișe poetice* – acesta era titlul volumului de debut din 1977 –, fișe organizate cumva simfonic și regizoral, refuzând implicarea subiectivă directă, recuzând, dacă vreți, din pudoare, lestul sentimental ori ideologic flagrant. În această situație, mutându-se cu totul în limbaj, poetul construiește mici scenarii, notează *stări de fapt* (iată titlul unui alt volum, din 1984), lăsând să pulseze în felul acesta situații dintre cele mai contradictorii, de la mirare la neliniște, de la uimire la teroare. Totul, însă, de pe poziția unei armonii cucerite tocmai prin experiența scrisului, totul de la înălțimea care nu este deloc aceea a turnului de fildeș – departe de Ioan Flora această tentație, indiferent cu ce nume se va fi numit ea –, ci a unei ironii aproape în sens romantic, care înseamnă situarea în exterior, contemplarea abstrasă, cumva abstractă, permițând, însă, o mai adâncă înțelegere a faptelor, a sensului care e implicat în chiar existența lor. Or, de pe această poziție, poezia lui Ioan Flora este, până la urmă, aceea a unui melancolic, care identifică un sens – doar rareori nonsensul – coagulat în lunecarea continuă între viață și neființă; poezia sa slujește această complementaritate, salvatoare și neliniștit-senină, desăvârșită prin studierea formelor lumii concrete plasate nu în diacronia ei, ci în simultaneitate. *Totul e prezent* prin prisma faptului că totul capătă o existență, virtuală, în scris, această existență virtuală devenind, iată, un motiv în plus pentru o angajare melancolică. Notația, sau denotația, iată miza acestei poezii, care *trădează metafora* („La naiba cu urletul mașinii de scris, / cu poezia cosmică și industrială, / deranjezi vecinii și nici nu pot să calc...”, citim într-un poem din volumul *Starea de fapt*), care consideră scrisul însuși nedemn în fața lumii

concrete („Broboada, lucioasele-i șuvițe de păr, / cele câteva rânduri de fuste și bluze, / batista pe care și-o duce când la gură, când la nas, / osoasele-i mâini mărșăluind, / sângele năvalnic și umbrat al obrazilor, / zâmbetul crispăt din colțul gurii, / toate, absolut toate îmi demonstrează / cât de nedemn este să scrii”), care pulverizează liricul (reduc la paranteze polemic-ironice și, finalmente, amare) substituindu-l cu transcrierea simfonică a cotidianului și derizoriului, structurată nu gratuit-ironic, ci cu o implicită disperare. Iată întregul *Poem simfonic*, aparținând volumul din 1997, *Iepurele suedez*: „Așa nu se mai poate, îmi spuse ea aproape strigând, / nu tu castraveți la murat, nu tu vinete coapte! / Uite că nu mai plouă, poate-mi repari și tu umbrela, / n-avem și noi un butoi mai ca lumea, / pentru varză. // (Urmează partea lirică). // Așadar: ouă, pâine, lapte, orez, detergent de vase, / șampon, ketchup, cașcaval, vopsea de păr, / trecut pe la mesagerie, reînnoit abonamentul, / au înnebunit șiăștia de sus cu gresia lor, cu faianța lor, / măcar de-ar termina odată. // /Urmează partea lirică). // Of, că și iarna asta! Dar poate ne mai păsuiește și ea o vreme / (la munte ninge, nu se poate să nu ningă) / vezi că plec, nu lăsa aragazul aprins și nu uita / să încui bine ușa; / ai dreptate, din octombrie n-am mai ieșit din casă. // (Urmează partea lirică, urmată de un tradițional fragment liric)”. Iată de ce poetul este un *scriptor* (așa își numește Ioan Flora antologia apărută în 2001 la Editura Axa), una din interogațiile care subzistă în poezia sa fiind aceea a identității eului și a formelor sale de angajare.

Ceva din observațiile acestea e transferabil volumului pe care îl discutăm aici. Și totuși, *Medeea și mașinile ei de război* este structurat cu și mai multă intensitate ca o glisare cumulativă care amplifică sensurile și le articulează ascendent, așa încât ultimul poem, *Iapa Dunărea*, dincolo de faptul că e întru totul memorabil (ca și, de exemplu, *Murmuram, mă rugam, murmuram, Despre ridicarea apei la înălțime* sau alte câteva) este o veritabilă sinteză lirică, în care poetul explorează seninătatea înfiorată prezentă în grade diferite în fiecare text, acea armonie melancolică invocată deja.

Nu știu dacă, cu tot riscul unei prețiozități implicate, nu putem începe analiza noastră cu o afirmație celebră pe care, într-un fel sau altul, textul lui Ioan Flora o presupune în permanență, afirmație care vorbește despre *cerul înstelat deasupra noastră* și despre *conștiința morală din noi*. Aparent, poezia aceasta nu edifică și nu se edifică pe o etică, pentru că ea refuză orice declamație și orice atitudine fățișă, pentru că, mai mult decât atât, ea *notează* și *denotează* coborând în sincronia mitului ori a textului, sustrăgându-se timpului. Totuși, o etică este permanent implicată – și ea se referă, pe de o parte, la *identitatea istoriei* (mai exact, la modul de a proiecta identitatea istoriei), iar, pe

de altă parte, la *identitate eului*, la relația sa cu prezența lumii și cu prezența în general. Iată un vers dintr-o poezie de început (*din altcineva se întrupează eu* – poezia, excelentă, se numea *Lut ars pe pâine*) devenit titlul unui poem de final, stabilind această continuitate: „Promiscuități, invective, căscături cu gură de știucă, / ochi albaștri ușor galvanizați și privire viorie, mahalaua spirituală, scorușul cu / o sută de vârfuri întunecând / lumea fizică și restul. / Uneori, el iscodea cerul văratec și, deci, incert, / stabilind relații (chiar dacă fanteziste) între mișcarea stelelor / și scheletele de diamant ale unor dinozauri minusculi / de pe Arizona; // [...] // Fața lui proaspăt bărbierită, / în niciun caz despre aceeași lume, proiectată violent / în trecut, dar poate că plouă, acea ploaie / care face ca totul să pară încremenit și departe, / surparea reperelor, nevoia imperioasă de moralitate, / punerea în pericol a propriei vieți interioare; // surpat într-un timp care vine rar, bătuit / de o conștiință postistorică, / la douăsprezece fix, el se urnea din loc” (*Din altcineva se întrupează EU*). Șirurile ample de enumerații, numirea lucrurilor făcute nu cu voluptate descriptivă ori eufonică, înșiruirea de obiecte, toate acestea fac parte din strategia angajantă a contextualizării unui eu care e risipit în istorie, în lume, în obiecte. Ai impresia că poezia lui Ioan Flora este, succint spus, o poezie a interogației implicite asupra eului, a prezenței sale în aistorie (ori poate în postistorie), într-un timp sustras devenirii. Niciodată familiar, deși lucrează uneori cu scene casnice, parodiind alteori melodramaticul, ci ceremonios, de o solemnitate ritualică, el identifică eul în această stare de atemporalitate, atrăgând după sine lumea însăși.

Ne aflăm însă abia la jumătatea unui drum pe care Ioan Flora îl parcurge simultan, dintr-o ochire, prin felul său de a adăuga scenelor, dialogurilor, contemplației scoase dintr-o arhivă sentimentală un aer borgesian, fantast, teribil, dar plasat într-o aură evanescent-luminoasă. Ceea ce urmează ține de prezența în acest spațiu scos din timp a sugestiei morții. În fond, poezia cu care se deschide volumul, *Iarba-jumătate om*, propune o poetică în care istoria și notația, Comandantul Bătăliei și cronicarul sunt una, identificând cu mirare lumea care se concentrează într-un desen, dispărând și, totuși, căpătând consistența semnificației, depășind astfel forța (iluzorie) a realului: „Comandantul Bătăliei stătea la masa acoperită de mape, cupe, misive, și pene de scris, călimări, hărți înfățișând cetățile Baradulim și Bel Grando, / Ahandin, Zoria, Zorzanelo și altele, o mulțime, până la Burgas / și Pera și Chonstantinopoli; / stătea cufundat și răsfoia, la întâmplare, capitole dintr-un / manuscris masiv, caligrafiat în scriere de tip gotic textulis, // dar nu părea să-l preocupe nici conținutul, nici imaginile anexă. / Și totuși, stăruia vădit asupra părții vorbind

de câini / «zdraveni și fioroși, crescuți anume pentru a fi feroce și mușcători», / (peripsum designum demonstratur) / înfășați în veste din piele de măgar sau de bivol, purtători de foc / în cupe de aramă, și mai ales despre călărețul încolțit zbătându-se / în capcana armurii de oțel, care încearcă să lupte / cu himere de aer lătrător, dar se dezechilibrează și cade / neputincios la pământ. / – E oarecum straniu, își spuse Comandantul Bătăliei, totul e reprezentat aici / de parcă am lupta /și muri) într-un deșert perfect: / nu tu cae în jur, nici picior de cort, nici copac, nici râu. / Doar prezumtivul urlet al câinilor de lună, sfârtecând foaia înnegrită și grea”. Într-adevăr, o poezie a prezumtivului, a clipei de tranziție între moarte și viață, între realitate și text, oricum a situații în plin virtual, căci, parafrazând un titlu, *cum să se șulbere ceva care este?*, lumile care vin din istorie capătă în poezia lui Ioan Flora o puternică senzație de ipotetic, de virtual, totul, de la sordid la eroic, plasându-se în tipare evanescente, chiar și atunci când aceste tipare par burlești.

Oricum, peste toate plutește *năluca* morții, și ceea ce ar fi putut fi o glorificare a eroicului devine, finalmente, o deschidere spre, dacă nu cumva o intruziune puternică în *real*: „La ora când tocmai ar fi trebuit să se pregătească pentru laudatio, cronicarul / avu o răbufnire și notă cu peana sa electronică / pe hârtie velină: / «Nălucă venită de nicăieri, care nu are milă / nici pentru fântână, nici / pentru obrazul frumos»” (*Când ar fi trebuit să se pregătească pentru Laudatio*). Viermii, crinii, morile, sărutul, apa, iată tot atâtea embleme ale *existenței amăgitoare*, ale situații în iluzie. De altfel, repet, notarea exactă, detaliată, enumerativă a realului și mai ales a vegetalului proiectează puternic în afara realului, în vis, în reverie, melancolie, într-un eu care există ca obiect în lume. În fond, poate că tocmai această *înstrăinare* înseamnă o mai bună re-cunoaștere a sinelui, poate că tocmai astfel în actul existenței e implicat un fond religios, neretoric, la suprafață ca și absent, extrem de puternic, însă, prezent în chiar miezul lumii. Aș cita aici excelentul poem *Murmuram, mă rugam, murmuram*, deja invocat, sau poate un altul, *Viermele din brean*. Prefer, însă, finalul poemului *Despre singurătate, fântâni și morminte*, parafrază sabattiană, poem care transcrie *vocea* Doamnei din Pustiu: „«Vă spun că de nimic nu mi-i pagubă cum mi-i de pomi», / mai zice Doamna din Pustiu, / «stau în urzici și zbeg, și pică mere ionatane, / și cireșe, / și pere / pică prin iarbă și putrezesc, nu le are nimeni treaba; // atunci sânt io mai tare pustânătatea, când mă uit la pomiiăștia...»”.

Cum se explică, astfel, seninătatea înfiorată de care vorbeam? în primul rând prin această situație detașat-„ironică”; în al doilea rând, tocmai prin proiectarea morții, ca și a vieții, într-un plan al prezumtivului, al virtua-

lului și tranzitoriului. Aici revenim la *conștiința morală* cu care începeam cu vintele despre această carte. Căci *a fi în istorie* înseamnă din această perspectivă poetică asumarea unei indifferențe la teroare, un fel de *situare absent-eroică* – și mai ales eroică. Când totul, inclusiv moartea, cu tot cortegiul ei de simboluri, devine text, lumea cu agresiunile ei e prada unui cititor ipocrit: „Rapidul 37. Comarnic. Bușteni. Sinaia. Un fel de pâclă, / un fel de noiembrie, un soi de ninsoare. / Nu mi-e somn și nu mi-e dor. / Ochiul meu privește prin geamul aburit. Degetele mele / răsfoiesc gazeta literară unde M.H.S. vorbește, într-un fel de Jurnal, / despre viermele, viermușul (casei?) târându-și goliciunea / prin curtea unei cărți de A. Marino, în așteptarea / știrilor de noapte despre starea lui Federico Fellini, / aflat de șapte zile în comă. / Viermele străbate încrâncenat desișul slovelor; la capăt de rând / se întoarce, caută rândul următor / negreșit citește” (*Hypocrite lecteur*). Nu este așadar vorba de înțelegerea faptului că totul – în același timp – este și nu este (a se vedea poemul numit *Despre ridicarea apei la înălțime*), ci despre faptul că acest lucru este consecința unei reduceri a lumii la câteva tipare proiectate deja în amintiri, replici, scene, despre abolirea istoricității, despre o mutație într-un plan care refuză tridimensionalitatea. Excelent poemul *Aici discursul se întrerupe brusc*, cu falia de teroare contemporană care nu poate anula soluția fixării sinelui în obiecte ale trecutului, rupte din mecanismul devenirii. Așa se face că nu numai discursul e virtual, ci și lumea: „Apuc cu dreapta ceainicul fosforescent de pe masă. / Dau să torn în cești obișnuite / obișnuita licoare. / Privesc prin peretele despărțitor înspre / ceea ce ar fi trebuit să văd cu ochiul liber. / Cineva de la masă vorbește despre Judecata de apoi / a lui Michelangelo, unde Sfântul Bartolomeu / își arată (preafericit) pielea jupuită fârfâind ca o cămașă. / Mă căznesc să torn ceaiul rece în cești fierbinți, când...» // Aici discursul virtual se întrerupe brusc / și inexplicabil, / exact cu un deceniu în urmă. / Aici /acum, la transcrierea sa neutră și bine temperată, / bombardiere B+52, Mirage și Jaguar, / Harrier, F /A-18, F-117 / brăzdează cerul, însămânțând / cu cele trei rânduri de dinți ai șarpelui lui Marte / pământul meu natal, / cum ar reîntemeia Theba. // Privesc prin peretele de fum înspre / ceea ce ar trebui să văd cu ochiul liber: / înspre caii arși din marginea câmpiei, înspre caii / cu câte șase gheare de corbi argintii / înfîpte-n laringe, zăriți de mine în visul visat de mine. // Și nu mai apuc cu dreapta ceainicul fosforescent / de pe masă și nu mai dau să torn în cești de cenușă / obișnuita licoare”. Iată un poem în care *cerul înstelat* e deopotrivă emblema acestui timp al ferocității și în care sugestia transmutației la negru (în *Iapa Dunărea* e invocată chiar starea de *nigredo*) deschide și mai mult per-

spectivile întregului volum. Oricum, ultimul poem, fascinant, vorbește despre mutarea poeziei din *veșmânt* și *locuire* în realitatea primă, obiectuală, a unei lumi care devine, astfel, o scriere încifrată, o hieroglifă.

De aceea n-am nicio îndoială cu privire la toate complexele pe care le presupune situarea lui Ioan Flora pe terenul poeziei românești contemporane. În fond, creația aceasta nu are nevoie de vreo susținere exterioară, impunându-se viguros de la sine. Nu-mi place să fac predicții, dar poezia lui Ioan Flora va rămâne.

RADU FLORESCU. FASCINAȚIA MARGINII

După ce citești și ultimul volum de versuri al lui Radu Florescu (*Satrapia*, Editura Timpul, 1995), ai impresia că singura religie pe care o cultivă poetul este aceea a melancoliei în sprijinul căreia coboară, ca dintr-un spațiu teluric, un peisaj interior bântuit de viziuni neguroase, din zona expresionismului. Să nu uităm, totuși, că poetul vine din Borca și păstrează vie memoria „fratelui” Aurel Dumitrașcu – pe care și noi, în fragilitatea-i justițiară, am admirat-o și am crezut-o.

De la *Camera liturgică*, volum publicat în 1992 și asupra căruia vom insista, nimic fundamental pare să nu se fi schimbat. Radu Florescu, egal cu sine, rămâne purtătorul aceluiași verb puțin impetuos, păstrătorul aceleiași tentații a întunericului. Fapt care, de la un punct încolo, devine suspect, căci tonul parcă își pierde din spontaneitate, tenebrele sunt cultivate cu grație, ochiul vizionar taie aceleași felii în realul identificat cu imaginarul. Oricum, Radu Florescu propune încă din *Camera liturgică* o poezie sigură pe sine, matură, nesperiată de simplitatea versului, nici de confesiunea care maschează discret nostalgii originare. Memoria timpului și o vagă intuiție a apartenenței la un spațiu de mult stins fac din spaima singurătății și a morții o dulce cădere. Trupul și casa – imagini obsesive ale declinului – sunt datele unui eu care găsește pretutindeni, voit, prilej de înfiorare și de ezitare în fața bucuriei și care stă îngropat în întuneric cu o plăcere voalată, un fel de voluptate narcisistă. Poetul opune instinctiv, cu o ascunsă bucurie – e acesta chiar fondul sensibilității sale – pe de o parte interogația lucidă, neliniștea searbădă, iar pe de altă parte, spațiul memoriei, tărâmul umbrelor. Când „creierului îi e teamă de moarte” și „viața asta nu-i decât o fantasmagorie / a creierului”, visul rămâne o nebănuită armonie, un spațiu al dulcilor povești: „scriu și întunericul din păsări se prefacă / încet într-un vierme de aur / sub sălcii sub acoperișuri vorbim despre / moarte și ne luminăm. dar câțița dar melcul? / prin gățile pustii puiul de lup urlă / năpraznic la lună”.

În acest context, narcisismul este o rețea pe care se ridică „poemele trupului”, căci și moartea, și bucuriile simple se identifică cu o trăire aproape

senzorială , dusă uneori până la un fel de misticism primar, a singurătății. Aș cita un poem aflat pe coperta a patra a volumului din 1992 și inclus în *Satrapia*: „în față și înainte un singur trup, peste ape / și în pământ un singur trup. În văzduh / și în cer un singur trup din care picură moartea / sunteți fericiți și-l priviți în tăcere. / dar eu nu sunt fericit. eu nu știu să trăiesc. / o furtună din ceruri mi-aduce în preajmă / un păianjen roșu. Îmi spun în șoaptă: «tatăl / nostru din ceruri, tatăl nostru de aiurea / împărăția ta îmi tulbură moartea»”.

Trupul poetului, conținut în marele corp cosmic, lipsit de conștiință, păgân chiar, este, într-un fel, tocmai conștiința lui mai adâncă, puntea de contact cu lumea de dincolo. El, trupul, trăiește voluptatea morții care naște viziuni copleșite nu de spaime, precum creierul absorbit de real, ci de melancolie solare: „ce fericire mi-am spus / să poți trăi fără spaimă în preajma trupului / din mijlocul apei a răsărit peste noapte un colț / de pământ. am înțeles asta și am văzut pe luciul / apei moartea privind în adânc”.

Cu toate acestea, Radu Florescu nu rămâne în afara crizelor, nu le ocolește stilizându-le, nu face din ele un simplu obiect de contemplat. În fond, casa lui e „un șiroi negru de ape”, „ochiul albastru devine plumburiu”, iar moartea se arată ca o realitate tot mai palpabilă. Confesiunile lui Radu Florescu, directe, familiare, note de grefier – cum zice într-un loc Al. Cistelean, atrăgând atenția, totuși, asupra violentelor contraste de culoare, și nu numai - au parte de o grație firească, numai din când în când strivită de prețiozități. Da e copleșitoare intimitatea cu care poetul pune în prim plan neliniștea morții („Toată viața am crezut în casa răsărită din mare / un timp am auzit răpăitul ploii prin frunzișul / uscat și mi-am spus: ești pentru moarte și / zilele nu-ți aparțin”) și sentimentul fragilității („un timp am fost umbra din preajmă am fost zidul / cotrobăit de furnici”). Mărturisită direct, tristețea nu e prilej de analize minuțioase metaforice, de volute ardente, ci numai calea pentru o revărsare de limpezimi visate: „dincolo de aceste cuvinte curajos de aproape stau eu / lustruind cu privirea întunecatele nopți ale trupului”.

Cu *Satrapia* poate numai firescul cu care poetul construiește viziuni e mai vizibil. „Trec prin munți așa cum aș străbate trupul unui faraon”, citim într-un loc. Dar poetul e același rafinat al peisajului investit cu har premonitoriu, permanent anunțând, cu o discretă linie, iminența morții: „o colină la ceasul amiezii spre nord măsoară cu pașii / distanța dintre mine și moarte. / îmi trebuie timp să înțeleg că am pornit-o la drum”. Din când în când peisajul e, însă, coșmaresc, bântuit de cataclisme interioare: „satrapia mon

amour” e „o țară în est luminată de tigvele noastre”, „din cer cad mierle înghețate”, „adie la marginea cerului brazdele negre” etc. Toate acestea sunt semnele unui eu care, asemenea celui din poeziile expresioniștilor, evită să se comunice direct, apelând, în schimb, la semne care vorbesc și despre o interferență cu cosmicul, și despre propria-i inconsistență.

Exemplară discreția lui Radu Florescu; atât de rară azi, ea este chiar o dovadă a adevărului. În vreme ce mulți își regizează cu fervoare succesul, el – *umil* și *străin*, cu timpul încăpându-i într-un *pumn de cenușă*, cum spune într-un loc – preferă să stea într-o margine, să publice la câțiva ani o carte nu cu prea multe versuri, să o dăruiască apoi prietenilor. Așezate sub semnul lui Virgil Mazilescu, poemele sale despre timp și despre ființă nu au tăietura stranie a desenului oniric, ci tumultul angajat al unui eu aflat în fața morții. Scrisul, femeia, muntele devin, toate, mărturii ale declinului într-un sine care trăiește la umbra echilibrului dintre bucurie și teamă. *Jurnale*, cum se numesc câteva dintre ele, poemele lui Radu Florescu fac din peisaje, fantasmaticе toate, deși cu rădăcini în concret, embleme ale unui timp agonic; discursul propriu-zis e mărturia unei ființe care supraviețuiește într-o disperare pe care aș numi-o tolerantă, pentru că e cumva iluminată.

Recunosc că, după Hölderlin și Paul Celan, e greu, dacă nu chiar ridicol, să vorbești despre *poezia ființei*. Radu Florescu se situează, tipologic vorbind, în această descendență: „am crescut pentru tine moarte [...] / m-am obișnuit cu aroma florilor negre”. Altundeva, iată: „măinile mele scriu acest poem care umblă aiurea / ca o pasăre mare de pradă”. *Desăvârșirea în melancolie* este miza acestei poezii născute de proximitatea morții pentru a genera o stranie lumină vindecătoare. Citim o pagină de *jurnal*: „am obosit așteptând primăvara. mirosul ierbii / se amestecă încet cu ploaia și mărul / din apa sabasei. văd cerurile negre care / acoperă lumea nopțile reci care-mi cutreieră / sângele / tot mai clar prin aerul proaspăt. / mă gândesc tot mai des să-mi înving / frica și spaima aruncându-mă încolțit de viață / în lumina roșie care coboară / încet dinspre munți”. Nimic excesiv, nimic patetic, nimic teatral ori contrafăcut în această stranie vindecare.

În fine, sunt versuri din penultima carte de poeme a lui Radu Florescu, *Negru transparent*, din 2001, despre care n-am scris la momentul potrivit. Mi se va fi părut poate construită? Nu voi fi vrut să risc? *Râu de pământ* (Editura Dionis, Botoșani, 2004), fără a fi în substanța ei diferită, constituie certitudinea unui poet adevărat: refuzând tentațiile biografismului cotidian, el se hrănește din biografic și din existență. Dar biograficul înseamnă înaintarea în

lumi agonice; cât despre existență, ea nu are altă consistență decât a neantului. Strigătul, iată datul original al acestei poezii, un leit-motiv care include și disperarea („lovind cu brațele cu pumnii / aerul putred din jur”), și tulburea fascinație („spaimile mele luminează ca fulgerul / o imensă pasăre nocturnă îmi cotrobăie sângele cald”), ba chiar risipirea sinelui („am mare nevoie de mine / un cer în plus / o noapte în plus / o stea măcinată pe ape acoperă o lume de cuvinte” sau „În numele tău frumusețea călătorește prin neant / [...] / cu o zi mai puțin mă privesc în / fereastră / nici urmă de mine”). De fapt, problematica aceasta a risipirii sinelui este cu adevărat miezul unei întregi poetici. Nu gesturile disperate fac obiectul ei, ci privirea care citește sigiliul unei lumi al cărei principiu întemeietor e chiar moartea. Că Dumnezeu lipsește, că prezentă nu-i decât materia („între mine și cer / realitatea își flutură zimții”), că poezia e perpetuare a agoniei („viața acestui poem păcălește moartea / ascunsă cu grijă în aerul pe care-l respir”), că iubita-moarte e un principiu devorator și anihilant („se strecoară în mine umbra ta / ronțându-mi încet irisul pleoapa / genele lungi / aruncând peste mine / strălucirea întunericului”), ei bine, toate acestea capătă valoarea unor iluminări. Nu e vorba de revelații, pentru că poetul preferă angajării lucide tumultul și melancolia. Or, moartea se arată de fiecare dată sub forma unor măști care se articulează prin complementarități. Tot ceea ce pare miracol este, de fapt, ornamentație a neantului; la fel cum tot ceea ce se arată ca risipire nu-i decât ipostază a vieții. Aici, în această ecuație, se înscrie lirismul lui Radu Florescu – care nu este nici nihilist, nici anarhic. O cuminenie, consecința proximității muntelui care protejează și deopotrivă ucide, înscrie agonia din poezia lui Radu Florescu într-o tensiune solară. Peste orice angoasă rămâne puterea de a admira, de a citi semnele unei împliniri secrete. De aceea, disperarea nu e niciodată demonică. Cât despre moarte, în retorica aceasta a salvării, ea chiar devine un spațiu protector, așa cum risipirea trupului întemeiază. Între „totul în jur pare a fi un miracol” sau „oriunde privesc / văd un deal roșu plin cu miresme” și „miezul morții se cuibărește încet în carnea poemului / [...] / pe termen lung sunt casa voastră din munți / sunt apa dulce din câni” nu există diferențe de semnificație. Și asta pentru că tulburarea din care se naște poezia lui Radu Florescu e deopotrivă semn al amărăciunii și al împlinirii. Strigătul face ca disperarea să pară euforie: „nu-i timp nu-i timp nu-i timp / de dragul zilelor noastre fericiți suntem”. În realitate, cum se întâmplă și cu cele câteva peisaje fantasmatiche care ar merita o analiza mai aprofundată (un cer înroșit, un copac crescut în mijlocul camerei, un râu negru), ele sunt dovada prezenței agoniei în lume. Orice explozie vizual-euforică are drept

consecință o instituire a morții: „ne bucuram dar numai atunci moartea / intra în carne și primea adăpost”. Dacă termitele ronțăie clarul lunii, dacă mici gănganii ronțăie partea de sus a inimii, dacă cerul va ronțai pereții casei, toate acestea fac dovada unei materii care se risipește în priveliști uimitoare. Mirarea e în fond prima cauză a tulburării. Iată un poem: „îmi amintesc forfota / apei pe cerul albastru / când încercam să trec prin fanta deschisă. / trupul meu străveziu / atins de frumusețea unei călătorii / prin viața cealaltă”. În fond, desăvârșirea în melancolie e consecința fascinației în fața neantului.

Iată de ce cred în adevărul poezia lui Radu Florescu. Stând într-o margine, el privește spre miezul ființei. Tulburat, descoperă că miezul ființei e chiar neantul. De aici *călătoriile* și *terapiile* sale.

Am scris cu altă ocazie despre discreția lui Radu Florescu și despre marginea în care, poetic vorbind, locuiește; o locuire deliberată, întemeiată pe convingerea că este acesta singurul mijloc de a se înscrie în adevăr. Poate că n-am insistat îndeajuns atunci asupra felului în care lumea poeziei sale, articulate tocmai pe coordonatele marginii, refuză exhibarea, spectaculosul, histrionismul, mărturie a unui adevăr care-și este sieși suficient și nu slujește nimic altceva. Fără îndoială, o anume teatralitate stă la temelia acestei poezii (și ea înseamnă, în fond, conștiință de sine), dar este o teatralitate a negativității, a retragerii în sine. Pe această recesivitate se instituie și unitatea de ton a liricii lui Radu Florescu: cu fiecare volum, poetul șlefuieste un singur poem (și, în realitate, un anume mod de a fi în lume), așa încât, dacă aș cita din mai vechile comentarii, nimic n-ar fi în contradicție cu poemele din ultimele volume.

Vorbeam cândva, de exemplu, despre „poemele trupului”; moartea și bucuriile simple, spuneam, se identifică cu o trăire aproape senzorială a singurătății, dusă uneori până la un fel de misticism primar. Și continuam: Trupul poetului, conținut în marele corp cosmic, lipsit de conștiință, păgân chiar, este, într-un fel, tocmai conștiința lui mai adâncă, puntea de contact cu lumea de dincolo. El, trupul, trăiește voluptatea morții care naște viziuni copleșite nu de spaime, precum creierul absorbit de real, ci de melancolii solare: „ce fericire mi-am spus / să poți trăi fără spaimă în preajma trupului / din mijlocul apei a răsărit peste noapte un colț / de pământ. am înțeles asta și am văzut pe luciul / apei moartea privind în adânc”.

De asemenea, invocam peisajul coșmaresc, bîntuit de cataclisme interioare: „satrapia mon amour” e „o țară în est luminată de tigvele noastre”, „din cer cad mierle înghețate”, „adie la marginea cerului brazdele negre”. Mi

se părea atunci că toate acestea sunt semnele unui eu care, asemenea celui din poeziile expresioniștilor, evită să se comunice direct, apelând, în schimb, la semne care vorbesc și despre o interferență cu cosmicul, și despre propria-i inconsistență. Sunt câteva chestiuni care merită nuanțate (o voi și face), dar, în fond, e relevantă tocmai relația dintre trup și materialitatea grea a lumii. De altfel, conchideam la un moment dat: Poezia lui Radu Florescu este una a materiei, a pământului și apelor, a vegetației excesive care poartă emblema putrefacției. De aici abundența negrului, culoarea care îi luminează lui Radu Florescu drumul poetic. O apă neagră curge maiestuos, o boală neagră ne scrie, un cuvânt negru îi crește poetului în trup, cerul e o lacrimă neagră, în fine, plouă și din caldarâm cresc flori negre. Mi se păreau toate acestea imagini care puneau în prim plan forța expresionistă, uneori amintindu-mi-l pe Trakl, a viziunilor și experiența scrisului devenită și ea obiect al crizei, parte a lumii materiale.

De altfel, precizam cu altă ocazie: Scrisul, femeia, muntele devin, toate, mărturii ale declinului unui sine care trăiește la umbra echilibrului dintre bucurie și teamă. *Jurnale*-le, cum se numesc câteva dintre poemele lui Radu Florescu, făceau din peisaje, fantasmatică toate, deși cu rădăcini în concret, embleme ale unui timp agonice; discursul propriu-zis e mărturia unei ființe care supraviețuiește într-o disperare pe care aș numi-o tolerantă, pentru că e cumva iluminată.

Prin urmare, o poezie a ființei, nu a identității concrete. Tocmai de aceea, precizam că, refuzând tentațiile biografismului cotidian, Radu Florescu se hrănește din biografic și din existență. Dar biograficul înseamnă în acest caz înaintarea în lumi agonice; cât despre existență, ea nu are altă consistență decât a neantului, a proximității morții care, singură, construiește un sens. Strigătul, iată datul originar al acestei poezii, un leit-motiv care include și disperarea („lovind cu brațele cu pumnii / aerul putred din jur”), și tulburea fascinație („spaima mea luminează ca fulgerul / o imensă pasăre nocturnă îmi cotrobăie sângele cald”), ba chiar risipirea sinelui („am mare nevoie de mine / un cer în plus / o noapte în plus / o stea măcinată pe ape acoperă o lume de cuvinte” sau „În numele tău frumusețea călătorește prin neant [...] / cu o zi mai puțin mă privesc în / fereastră / nici urmă de mine”).

De fapt, continuam să spun, problematica aceasta a risipirii sinelui este cu adevărat miezul unei întregi poetici. Nu gesturile disperate fac obiectul ei, ci privirea care citește sigiliul unei lumi al cărei principiu întemeietor e chiar moartea. Că Dumnezeu lipsește, că prezentă nu-i decât materia („între mine și cer / realitatea își flutură zimbrii”), că poezia e perpetuare a agoniei

(„viața acestui poem păcălește moartea / ascunsă cu grijă în aerul pe care-l respir”), că iubita-moarte e un principiu devorator și anihilant („se strecoară în mine umbra ta / ronțându-mi încet irisul pleoapa / genele lungi / aruncând peste mine / strălucirea întunericului”), ei bine, toate acestea capătă valoarea unor iluminări. Nu e vorba de revelații, pentru că poetul preferă angajării lucide tumultul și melancolia. Or, moartea se arată de fiecare dată sub forma unor măști care se articulează prin complementarități. Tot ceea ce pare miracol este, de fapt, ornamentație a neantului; la fel cum tot ceea ce se arată ca risipire nu-i decât ipostază a vieții.

Aici, în această ecuație, se înscrie lirismul lui Radu Florescu – care nu este nici nihilist, nici anarhic. O cuminenție, consecința proximității muntelui care protejează și deopotrivă ucide, înscrie agonia din poezia lui Radu Florescu într-o tensiune solară. Peste orice angoasă rămâne puterea de a admira, de a citi semnele unei împliniri secrete. De aceea, disperarea nu e niciodată demonică. Cât despre moarte, în retorica aceasta a salvării, ea chiar devine un spațiu protector, așa cum risipirea trupului întemeiază. Între „totul în jur pare a fi un miracol” sau „oriunde privesc / văd un deal roșu plin cu miresme” și „miezul morții se cuibărește încet în carnea poemului [...] / pe termen lung sunt casa voastră din munți / sunt apa dulce din câni” nu există diferențe de semnificație. Și asta pentru că tulburarea din care se naște poezia lui Radu Florescu e deopotrivă semn al amărăciunii și al împlinirii. Strigătul face ca disperarea să pară euforie: „nu-i timp nu-i timp nu-i timp / de dragul zilelor noastre fericiți suntem”.

În realitate, cum se întâmplă și cu cele câteva peisaje fantasmaticе care ar merita o analiză mai aprofundată (un cer înroșit, un copac crescut în mijlocul camerei, un râu negru), ele sunt dovada prezenței agonicului în lume. Orice explozie vizual-euforică are drept consecință o instituire a morții: „ne bucuram dar numai atunci moartea / intra în carne și primea adăpost”. Dacă termitelile ronțăie clarul lunii, dacă mici gănganii ronțăie partea de sus a inimii, dacă cerul va ronțăi pereții casei, toate acestea fac dovada unei materii care se risipește în priveliști uimitoare. Mirarea e în fond prima cauză a tulburării. Iată un poem: „îmi amintesc forfota / apei pe cerul albastru / când încercam să trec prin fanta deschisă. / trupul meu străveziu / atins de frumusețea unei călătorii / prin viața cealaltă”. În fond, desăvârșirea în melancolie e consecința fascinației în fața neantului.

Și după ce spuneam toate acestea, continuam reținând secvențe izolate, versuri puternice despre care credeam că nu te pot lăsa indiferent. A le cita separat, afirmam, este, de fapt, o eroare: ele intră firesc în țesătura unor

mici poeme. Iată *Călătoria III*: „sub un acoperiș de tablă sub un cer de stele / trec mari nori negri. / văd în întuneric cele pajiști în floare. / mai văd trecând pe fratele meu străveziu / fără de inimă. / trupul stă ascuns în ierburile grase. Îmi repet mici / lucruri / despre viețuitoarele acelea verzui cu dințișori negri. / fratele meu se apropie și-mi arată locul inimii: / un râu negru”. Imblânzite, macabrul, terifiantul devin un teritoriu locuibil. Ca și moartea. Echivalența aceasta între moarte și viață și transferul de semne dinspre una spre cealaltă constituie deopotrivă sursa disperării și a bucuriei. Un poem intitulat *Zi după zi* începe prin a releva o înseninare panteistă („privești înaintea dar niciodată nu vezi / întunericul din fața ochilor / ești prea fericit să observi / lumina apoasă scurgându-se din înaltul cerului”) pentru a sfârși la antipod („cu ochii tăi vezi totul și plângi”).

În fine, concluzia la care ajungeam, vorbind despre *Râu de pământ* (volum din 2004), ultimul înaintea apariției de-acum, era următoarea: stând într-o margine, Radu Florescu privește spre miezul ființei. Tulburat, descoperă că miezul ființei e chiar neantul. De aici *călătoriile* și *terapiile* sale. De fapt, este exact concluzia la care aș fi ajuns referindu-mă la volumul *Probă de viață*, fără să fi citit nimic altceva. Marginea, care presupune anonimatul, înseamnă o împlinire în negativ, o atingere a deplinătății ființei. Citim într-un loc: „aici moartea nu-l mai poate atinge pe om / aici soarele tremură / mirosind a copil”. Altundeva: „flori proaspete vinde femeia din colț primăvara / când bucurosi trec pe străzi / în hainele mele / strălucitoare ca moartea”. A căuta marginea înseamnă, așadar, a explora sinele ca și cum ai explora lumea, sau, în sens invers, a explora lumea ca și cum ai explora sinele. Tocmai de aceea unul dintre motivele frecvente ale poeziei lui Radu Florescu este acela al peregrinării, al călătoriei, al drumului. Că marginea e finalmente moartea, tărâm care se nutrește din aura glorificării, dintr-un imaginar în care fastuosul și terifiantul se confundă, acest fapt face ca sinele să se înscrie în cosmicitate. Iar casa din munți să capete dimensiunea unui semn solar. Iată ultimul poem al volumului: „uneori plecatul la cer nu e la îndemâna oricui. / ascunzișuri noi răsar la capătul nopții / mirosind a stânjenei și a urzici moarte. / dimineața târziu stelele trec prin mine / ca printr-un adăpost subred de carne și oase. / atunci simt cum fratele meu știe puterea pământului / dar acum noi ascunzișuri răsar la capătul zilei. / călătoresc fără să știu amiaza unui timp / în care drosophila melanogaster a pornit / să cucerească lumea. / când se vor termina toate astea fereastra casei din munți / va lumina un far / va umple cerul de vorbe”.

În fine, revenind la motivul călătoriei, prezența lui se explică prin continua glisare între târâmurii, ca într-un labirint, care oferă uneori fascinația dureroasă a atingerii centrului. Iată: „o cărare între mine și tine pe unde cutreier / în mijlocul zilei. / un drum închis și mă întreb / unde mă aflu eu acum / sub care chip mă înalț sau mă nasc / mirosind a pământ proaspăt”. Sau: „ziua și noaptea razele lunii sapă adânc un drum / care duce spre nicăieri / un drum de pământ în care eu stau ascuns viu / și nu mă mai satur”. Uneori, căutarea are drept țință explicită marginea („căutând cu disperare marginile / nu mai știu locul și ziua. / oricât de departe aş fi prin tiparele timpului / prietenii mei pierduți îmi fac semne cu mâna. / ies afară din casă și primăvara lovește năprasnic / prin sângele meu”). Un volum anterior se numea chiar *Casa din care ies*. Abandonând spațiul protector, călătoria are aparența unei peregrinări în labirint, într-un spațiu agonice, în care deruta existențială nu-și găsește liman decât în instituirea marginii cu sens recuperator. De fapt, orice ieșire din sine seamănă unei pătrunderi în labirint. Tocmai de aceea noaptea, pierderea, materialitatea grea, însemnând descompunere și, cumva în umbră, germinație, constituie un spațiu al împlinirii. Când spune „Stau între două lumi care se locuiesc reciproc” sau „între răsărit și apus omul tânguindu-se / până la capăt / o călătorie mereu amânată. / între două lumi fără început și sfârșit”, Radu Florescu va fi având în vedere tocmai această transgresare a subiectivității atroce, această depășire a subiectului printr-o descindere în lumea concretă, proiectată însă în abisal, în materialitatea elementară care pare să fie singurul sens. Angoasa e depășită. Strigătul e atenuat. Că uneori călătoria ia forme mai angajante metaforic („așadar cât e ziua de lungă sap prin tranșeele cârnii / drumuri stelare care duc înspre margine” citim într-un loc), lucrul acesta e poate tocmai consecința materialității puternice a lumii în care poetul se situează.

Și dacă ființa peregrinează, călătorește, o face tocmai pentru că e atrasă misterios de locul iluminării, pe care satul din munți, muntele, ploaia, ferigile, dealurile aburind îl aproximează. Un loc al pierderii identității subiective și topirii într-un fel de conștiință solară a materiei înseși. Un centru care e marginea însăși. Pierderea corpului echivalează în fond cu o excesivă corporalizare a materiei lumii, cu o pierdere a identității care are ca ecou seninătatea ieșirii din timp. Timpul agonice e un timp al preaplinului și materialitatea nu face altceva decât să releve felul în care absența este prezență, golul e plin, păstrând în amintire parcă sentimentul eșecului ontologic. Altfel, nu întâmplător subiectul e reprezentat uneori prin persoana a doua, un tu impersonal care ascunde obsesia anonimatului, a străinului. Oricum, pierde-

rea locului, a identității, labirintul fac dovada împlinirii: „stăpânit de neliniște nu mai am nume. / o ploaie amară îmi spală fața / o apă dulce îmi inundă fereastra între răsărit și apus. / pe drumul de piatră nu văd nicio urmă / în aerul din jur urme de oameni și oase. / văd soarele printr-un hublou din scânduri și ferigi / și sunt fericit”. Anonimatul, pierderea în materie, supunerea ființei unei germinații care înseamnă deopotrivă descompunere, toate sunt împlinire a străinului, a celui singuratic, a înstrăinatului care, „într-o cameră cu pereții de apă”, amestecă „umbra cuvintelor / cu lumina rămasă într-un țiș de stea”.

Citesc poemele lui Radu Florescu convins că tocmai această opțiune pentru fascinația marginii face ca nu ardența, nu fervoarea să se afle în prim plan. Obiectul poeziei sale îl constituie contemplarea ardenței, desenul ei privit cu o seninătate care încorporează angoasa. Scenariile unora dintre poeme se articulează, în linii sigure, pe spectacolul depersonalizării ființei care devine una cu materia însăși. Tulburarea e consecința acestei ezitări între lumi. Un timp al preaplinului, dar timp agonic, se instituie în poezia aceasta pe care o citesc cu convingerea că sunt în fața unui poet adevărat. Că el refuză – și o face fără acea ostentație ipocrită, întâlnită adesea – jocurile reclamei, e pentru mine dovada că lucrurile importante, esențiale îi sunt cunoscute. Poate de aici, din aceste cauze obiective, ca să zic așa, reținerea sau tăcerea criticii?

ȘERBAN FOARȚĂ. HERALDICA ȘI HUMORISTUL

Un castel în Spania pentru Annia și Erau zăire, evenimente, volume apărute la Editura Brumar din Timișoara, adevărate ediții bibliofile, preced cu câteva luni antologia de autor publicată la Editura Polirom, intitulată cum altfel decât... *Opera somnia*. Un simplu calambur, vom spune, și pe bună dreptate, un calambur ca multe altele din opera magistrului, cum sunt și *tautofoniile* sau *holo-rimele*, însă un calambur care dezvăluie până la urmă *apartenența ludică la onirism*. Ca într-un somn, în care cuvinte imaginare iau formă și capătă coerență după un magnetism propriu, poetul rămâne la intersecția dintre gratuitate și sens, dintre *reflexivitate* și *tranzitivitate*. Este de recunoscut aici chiar ceva din impasul criticii literare față de această operă, ingenioasă înainte de toate, care a fost privită deseori ca simplu joc lexical, „intelență a limbii”, construct rafinat, estetic, ludic, suficient sieși, care nu ia nimic din afară.

Paradoxal, textul însuși devine într-o astfel de situație *transcendență* și *imanență*. Textul și numai textul, ca lege și materie, ca principiu și formă, ca idee și „imagine sensibilă”. Dar așa cum calamburul are o miză „ideologică”, și gratuitatea în sine este dublată de o referință în planul existenței, cu toată inteligența textuală implicată aici. Nu are nicio importanță că această „miză ideologică” rămâne permanent în subtext, un fel de fluid subteran bănuț doar. Poate că miza poeziei lui Șerban Foarță este tocmai această *tensiune dintre text și lume*, întrucât autotelic text își creează până la urmă o identitate exterioară, manifestată fie și numai ca intensitate abisală a textului, care, autodevorându-se, poate fi nu doar *un semn*, ci și *o hieroglifă* a lumii.

Chiar dacă lui Șerban Foarță i s-a reproșat deseori, într-o formă sau alta, tocmai excesul manierist și formalist, ceea ce admir la această poezie este, totuși, spiritul matein dus la extrem, acea finețe de bijutier anonim, care abolește timpul prin identificarea cu materia pe care o supune cizelării îndelungi. Dacă niciunul dintre magiștri, e vorba de Mateiu Caragiale și de Ion Barbu, nu atinge limitele la care Șerban Foarță ajunge în această direcție, e de presupus că nici „discipolul” nu se rupe cu totul de substanța concretă asupra căreia predecesorii și-au exersat rafinamentele. Isarlâkul și Nastratin Hogeia sunt en-

tități în care *ideea* și *materia* nu sunt lumi complementare, ci lumi-sinteză. Autodevorarea relevă tocmai esența unui principiu originar unificator.

De altfel, iată ce citim în *colofonul* celei dintâi dintre cărțile invocate: „Ediția princeps a acestei cărți s-a tras în unic exemplar în luna lui septembrie '89, pe hârtie de caiet-desen (A4), cu caractere de mașină germană, Erika, de scris, și cu diverse letraseturi, culegător fiindu-i autorul, iar legătura, -n etamină, veștedă azi, Maria. Bucoavna îi fusese destinată copilei unor prieteni, Annia Costa, care, la trei spre patru ani, identifica, dintr-o privire, lucrările unor celebri pictori, de odinioară sau mai noi”. Insistența cu care poetul își precizează *uneltele* și mai ales *contextul genezei* acestei poezii (nu și *cauza primă*, care trebuie căutată în vocația reducerii lumii la semn) nu pot fi ignorate. De altfel, volumul este alcătuit, în ciclurile sale marginale și excentrice, din *acele* lucrări celebre, ale unor pictori de odinioară sau mai noi, și din reflexul lor „lexical”. Departe de a fi, însă, doar expresia tautologică a tablourilor, poeziile lui Șerban Foarță sunt, în oglindă, neașteptate „meditații” asupra *cauzei* și *esenței* lumii, care nu fac altceva decât să reinterpreteze permanent niște copii, din ce în ce mai (in)fidele. Să nu uităm, de altfel, că Șerban Foarță își numea un volum *Copyright*, volum al cărui motto, din Poe, este mai mult decât o simplă glumă bună. „Ce qu'il nous faut, répète Poe, c'est une bonne loi sur le copyright...”, și lucrul acesta îl știe foarte bine și Șerban Foarță. Or, tema *labirintului*, adevărată instituție a manierismului, este atât de prezentă în această poezie nu doar din cauza holorimelor (versuri cu două intrări, ca să zic așa, parafrazând un autograf al poetului, care nu duc nicăieri), ci și din cauza acestei probleme privind *legea de aur* a textului. Mai exact, ceea ce susține poezia este căutarea. Textul lui Șerban Foarță instituie tocmai această căutare, tensiune, cum ziceam ceva mai devreme, dintre idee și materie, dintre potențialitate și actualitate, dintre virtual și real. Curios, însă, această tensiune nu epuizează. Dimpotrivă, așa cum textul se devoră pe sine, tensiunea aceasta se autopropulsează, se autocreează, creându-și în același timp receptorul, cu o voluptate ecstatică, specifică oricărei geneze.

Sigur că toate acestea s-ar putea subordona unui singur cuvânt, *intertextualitate*, deși impresia mea este că în felul acesta ar rămâne pe dinafară anumite implicații, discutate deja. Ceea ce trebuie reținut este că sursa poeziei lui Șerban Foarță nu este lumea, ci un text. Altfel spus, lumea lui Șerban Foarță este întotdeauna un text, un principiu (deja bidimensional), și el poate avea forma unor referințe mai mult sau mai puțin cunoscute (de la Cantemir și cronicari la Anton Pann sau la Mallarmé – e inutil și neproductiv să facem până la capăt un astfel de inventar), dar și, în cazul ultimelor

două volume, a unor tablouri, reproduse, ori a unor consemnări jurnalistice. Nu există discriminări în această privință; ceea ce contează este principiul. Or, acest principiu proiectează ființa în *a / utopos*, spațiu și timp al purei contemplări, utopie a abstragerii totale și a propriei devorări, care mai păstrează doar ca pe o zgură o anumită atitudine. Doar printr-o astfel de „zgură” se explică prezența câtorva poeme în volumul (bacovian, cum sugerează titlul? bacovian, pentru că radiografiază neantul?) *Erau zăire, evenimente*. Iată un fragment din *Troița*: „Inima, lacrima, rana, / roua și lamura: hrana / celor curați, neprihana / privighetorilor, – Ana / Blandiana a fost insultată. // Marmura și hexametrul / într-un confuz perimetru / înfumeat de salpetru / și sângerări, – domnul Petru / Creția a fost molestată. // Ianus și marele An, / vulturul sfântului Ioan, / țara părintelui Ioan, / taina Graalului, – Ioan / Petru Culianu a fost ucis în America”, sau iată poemul cu care se încheie volumul: „Cu toții vom fi conectați, din timp, la ștecher / ca orice aparat electric din dotare, – / de asta n-o să mai scape niciun șmecher, / fiecare având să murim prin deconectare. // Sentința ni se va comunica prin televizor / (ceea ce n-o să constituie nicio surpriză, / după ce crainicii ne vor fi scrutat, ani de-a rândul, ca prin vizor): / condamnare la moarte prin scoatere din priză. // Ni se va ura «Moarte bună, copii!», – acest suicid / fiind agreabil și lesne, încât nimeni nu va fi dornic să-l amâne; / după care va răsună, inutil și placid, / «Deșteaptă-te, române»” (*Micul ecran*). Revolta, insurgența, sarcasmul transformă aceste texte în veritabile poeme politice, asemănătoare cu acelea ale Magdalenei Cârneci. În fond, așa s-ar putea salva și, fie că se numesc sau nu astfel, *cronci*-le *negre* ale acestui volum, care transcriu macabre informații jurnalistice, în genul: „Făptașul violului comis asupra unei / minore, rezidentă a comunei / Rona de Sus, județul Maramureș, / pe care,- ademenind-o-n mașină, într-un iureș / a dus-o-n apropierea unui sat / vecin, unde nu s-a lăsat / până când n-a avut-o și,-apoi, josnic, / în loc s-o returneze, a dus-o-ntr-un loc dosnic / (conform, *expressis verbis*, reclamației) / din municipiul Sighetu Marmației, – / e Herbil Valentin Vasile, ani 22, din zona / contiguă comunei Rona” (*Cronică neagră*).

Nu e doar inteligență a scriiturii aici, nu este vorba doar despre „expresivitate involuntară”, rime rare, surprize metrice sau exotisme lexicale. Nu este vorba, cred, nici despre intenția polemică de a sabota, caragialan (dar mă refer aici la I. L. Caragiale) un tip de lectură inadecvată, centrată pe confundarea planului textual cu cel real. Oricum, de la o vreme, excesul acesta, venit din *plăceri textuale*, periclitează sensul subversiv al scrierii. În ce mă privește (psihanalizabil?!), din simplă gratuitate aș cita textul intitulat

Zauberflöte: „Din clipa-n care, clipa-n care / văzutu-te-am în clipul, / în clipu-n care, clipu-n care / lipeai cu limba plicul // scrisorii roz, scrisorii-n care / cereai cutărei firme / să-ți expedieze crema care / n-o vezi nici chiar în filme, // mi-am spus, din clipa ceea-n care / un plic lipeai cu-o limbă / atât de roz, o limbă care / glisează și se plimbă / pe clei, ca în reclama care / se face la-nghețată, – / mi-am spus că tu ești aia care / îmi trebuie pe dată; // de-atunci, din clipa ceea-n care / lipeai un plic, te caut, / căci vreau să fac un clip în care / tu ai să cânți la flaut”.

În realitate, nu motive psihanalizabile m-au făcut să citez acest poem, care arată convingător că Șerban Foarță este un discipol nu numai al lui Caragiale, ci și al lui Creangă. Acuma trebuie s-o spunem: vedem în cei doi clasici niște rafinați ai verbului, pentru care identitatea cuvântului și a limbii sunt mai importante decât referințele exterioare și aparente la care sunt nu o dată reduși. Dar asta este o altă poveste. Oricum, Creangă e un maestru al suspansului, apropiindu-se periculos de licențiozitate, căreia nu-i este, decât deliberat, pradă, rămânând permanent în spațiul extrem de fragil al plăcerii cuvântului. Așadar, nu va fi fost vorba de motive psihanalizabile (La drept vorbind, cine mai știe acum, la cele câteva ore trecute de la notarea versurilor anterioare? Între timp, Nini și Peter mi-au cerut imperativ să le fac avioane din hârtie), ci, mai degrabă, despre trecerea materiei și existenței într-un plan ideal, în „mântuitul azur”, care înseamnă înainte de toate *castitate*. Este cuvântul pe care-l folosește poetul însuși într-un text pe care l-aș considera o elocventă *ars poetica*: „Un pește negru-l înnegri / pe unul alb, – și unul gri / veni pe lume din această / cromatică iubire castă; / iar din cei galbeni și albaștri / ieșiră zeci de pești albaștri. // Estimp, un peștișor maro / trecu pe lângă unul roșu, / cu solzi ca asul de caro, / dând viață unuia maroșu, / care,-n răspăr cu unul roz, / ivi un alevin maroz. // De ce, din soiul alb și galben / ne iese tot un pește gALBen? / Și pentru ce, din alb și-albastru, / ne-alegem cu doar pește-ALBastru? / – Poate ne spune un matroz, / sau unul galben, un maroz...” (*Acuarelă sau acvariu*). Există în poezia lui Șerban Foarță un anumit tip de senzualitate, una născută din pipăirea cuvintelor, deseori cu... auzul (de aici, celebrele tautofonii), dar și, ca în cazul din urmă, cu pupila. În fond, actul autodevorării lumii e sincron unui proces de autogenerare, care seduce. Spectacolul ludic e construit cu grație, lăsând senzația că este un obiect în sine, preexistent poetului, acesta din urmă devenit, el însuși, imagine. Ai perfect impresia că nu poetul creează textul, ci că textul îl creează pe poet. De aici, din nou întrebarea: Cine deține, în cazul operei de artă, *copyright*-ul?

Oricum, secvențele marginale ale volumului *Un castel în Spania pentru Annia*, se ridică, într-adevăr, pe zidurile mai vechi (dar nepărăsire) ale lucrărilor unor „celebri pictori”, cum știm deja. Volumul conține, astfel, *imaginea* – din Dürer, Brueghel, van Gogh, Gauguin sau Rousseau Vameșul (dar lista nu se oprește aici) – dublată de text (evident, orice poem citat ar trebui să păstreze contextul!). Dar textul nu este un simplu comentariu al tabloului, care are, mai degrabă, rolul unui declanșator de energii, interogații, soluții etc. Cui se adresează o astfel de poezie? Fără îndoială, spiritelor extrem de rafinate, care savurează surpriza, efectul prozodic, nonșalanța spunerii. În cazul acesta, ceea ce s-ar putea spune, fără nicio ezitare, ar fi că totul nu e mai mult decât un joc, dar câtă inteligență! Numai că jocul acesta nu presupune deloc simplul artificiu manierist, experimentul chirurgical la nivelul lexicului și al construcțiilor, din moment ce miza este a *seducției*. Vraja intrării în text ca într-un spațiu mistic constituie obiectul unuia dintre poemele cele mai cuceritoare, „reflexul” unui tablou de Hans Memling (?1433-1494): „N-ai vrea să știi, și tu, ce carte, / de care nu se mai desparte, / citește acest vrednic domn, / uitând de masă și de somn? / La pagina vreo patru sute, / privirile i-au fost cusute / cu ața literelor mici / ca niște rânduri de furnici. / Țesut în scumpa terfeloagă, / el, unul, pare că se roagă... // O, cât m-aș bucura să fiu / în locul blândului său fiu / ce, semănând la păr cu Annia, / îi tot privește peste umăr, / de ceasuri fără șir și număr, / nu buchea cărții, dar citania!”.

În fond, ce este acest *castel* din Spania?! Construcție de semne, într-o suprapunere succesivă de planuri, la fel de fragilă precum ființa însăși, construcție în care, în epocile pragmatice, se adăpostește spiritul genuin, nepervertit de vreo funcționalitate cu statut social. Intrat în castel, cititorul însuși nu mai este o ființă din carne și oase, ci un *personaj de hârtie*. Există chiar un ciclu în care, de la o oarecare distanță, sunt puși față în față *domnișorii cari*, expresie a gratuității, și *domnii burghezi*. Insidiosul ton este dizolvat, însă, în *calamburguri* și ceea ce asigură viabilitatea unor astfel de texte nu este altceva decât bucuria ingenioasei spunerii. Gratuit și agonizant, edificiul acesta își exhibă doar fața solară, inocentă, dincolo de orgoliu și vanități, ca într-o atmosferă de sfârșit de veac, în care strigătul este copleșit de bucuria autocontemplării. Necomunicându-se decât pe sine, limbajul, care se și devoră pe sine, capătă nuanțele seducătoare ale unui viciu. Drogul pe care ni-l oferă Șerban Foartă ține, din fericire, de esența artei. A consuma, din când în când, un astfel de drog este absolut necesar, căci altfel arta ar risca să-și piardă identitatea. Este un drog care reactivează funcția poetică a limbii, datorită căreia poezia dă nume și creează, știe și descoperă, arată și ascunde, :

„Vaca pe care / o cară iapa / roșie pe care / o trece apa / iapă prin care / vede-se mîna / fragedă care / viețuie-ntr-însa / și habar n-are / cine le mîna / ‘n destunecare / cu biciu-n mîna / biciul pe care / îl simte-n carne / precîț se pare / și cea cu coarne / de aur care / trasă-i de roaibă / și poate n-are / dar să și aibă / o mladă care / năzuie-ntr-însa / taină pe care / o știe pânza / netedă care / cît o să dănuie / va tot transpare / făr’ să destăinuie”.

„*Tout écrivain complet aboutit à un humoriste*”. Iată, ca motto, cuvintele lui Mallarmé, folosite de Șerban Foarță în deschidere la *Caragialeta*: nimic nefiresc, în fond, după ce poetul francez stătu cîndva și-n preajma lui Creangă. Dar ce e un *humorist*? Și este Șerban Foarță unul?! *Un castel din Spania pentru Annia* (1999) și *erau ziare, evenimente* (2000) deschid ipoteza unui răspuns. O carte e în sine un spectacol pe care îl regizează, atras de fascinația ipoteticului, un spirit ludic, îmbătat de forme. Numai un humorist, coborînd în materie cu pasiunea fixării detaliului, poate transforma realitatea în semn și iluzie, eliberîndu-se de *crize, angoste și ideologii*. La drept vorbind, de-aș spune că Șerban Foarță descinde din spiritul medieval – și mă gîndesc la Villon – și mai ales din cel renascentist, aș avea în vedere învelișul „euforic”, în care se livrează nu numai eul, ci chiar lumea. O știm prea bine, nu-i e străin lui Șerban Foarță nici manierismul epocilor mai tîrzii, de explorare prin artificii – și prin uimire – a unei lumi ce n-are altă consistență decît cuvîntul. Or, revenind: nici vanitate, nici deșertăciune la Șerban Foarță, ci numai fascinația jocului: puse de-a valma într-un athanor, cuvintele și lumile-și găsesc și logica, și sensul suficiente să le justifice. Cînd arta-i pusă adesea în slujba unor utopii, mărturisind despre căderile ființei moderne, Șerban Foarță recuperează un sens auroral, care „salvează” fără militantism și fără exhibare. Alături, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu ori Țepeneag. Deopotrivă, ca mai vechi, Caragiale, tatăl și fiul împreună, ori Ion Barbu. Pentru ei toți, artificiul nu e ornament, ci doar un mijloc de a pătrunde în miezul de inconsistență a lumii ca într-o feerie.

Miez de inconsistență?! Una din ultimele cărți ale lui Șerban Foarță are ca motto (jumătate de motto, căci cealaltă jumătate îi aparține lui Goethe) dedicația lui Dimov de pe volumul său *Spectacol*, din 1979. Iată: „... pentru că mi-este strein pînă la scîrbă procedeul inventării vide, al fantasticului întemeiat pe minciună pură”. Așa încît, orice miez de inconsistență se naște din învelișul concret. Este ceea ce face Șerban Foarță în ultimele-i volume: kitsch-ul cotidian sau opera lui Caragiale, întâmplările cu Dimov sau scrierile unor poeți medievali, toate acestea oferă garanția aderenței la prezență.

Nimic nu este invenție – deși, cum ar trebui să putem demonstra, totul e iluzie: câmpul larg intertextual ca și lumea concretă. De asemenea, nimic nu dă teroarea neantului, deși, refuzând vidul, poezia lui Foarță se întemeiază tocmai pe irelevanța neantului. Și asta pentru că *lucrul în sine* nu e neantul, ci fascinația lui. Or, fascinația rămâne în permanență la îndemâna subiectului. Nu întâmplător, în *Caragialeta*, un poem, imnic din moment ce se intitulează *La Dobrogeanu-Gherea*, e inspirat de „lecția de filozofie” trăită de dramaturg în restaurantul materialistului din gara Ploești: „Cu ce rămâi din pulpa de vițel / pe care ai tranșat-o în folosul / clienților, și-ai aruncat și osul / la câinii care,-gară, n-au alt țel // decât acesta?... Judecă nițel / și-ai să constăți că *lucru-n sine-i* grosul / jambon, din care,-acum, ai doar mirosul / rămas pe luciul lamei de oțel // a gândului-cuțit... Un damf de *nume* / rămâne și când arbagicul rumen / sau ceapa vineție, la nămieț // ori seara, le dospi de aparență / foițelor ce le ascund esența, / și, lăcrimând, n-ajungi la niciun miez”. În fine, un hedonist, ca și Caragiale ori ca Ion Barbu, cu o senzorialitate rafinată și gata să se-mbete sub faldurile minții, Șerban Foarță coboară în materie – materia aceasta preexistentă – pentru a construi spectacolul edificării în virtual. Astfel, iată volumul *Spectacol cu Dimov* (Editura Vinea, 2002): și coperta, și grafica interioară, cu desene de Șerban Foarță, cu facsimiluri după dedicații, cu reproduceri ori portrete, și colofonul sunt text. Cartea aceasta „evocativă”, pe care oricine altcineva ar fi putut-o rata (căci nu-i dat oricui să închine imnuri), invocă fapte, descrie obiecte, povestește mici anecdote ori reproduce „dimovisme”. Or, toate acestea pătrund în atmosfera rarefiată a tehnicii care se desparte de lume pentru a fi în sine sens. O spune chiar și colofonul, al cărui final, cumva „apoteotic”, precizează: „Cât despre designul copertei, diafan, el închipuie, în celofan sau fără, un receptacol: un cratër, o pâlnie (de vulcan), un potir, o cupă (ce-i ocupă două treimi din suprafață); o mască (de spectacol) pe o față; o jumătate de clepsidră; o elitră; scheletu,-ntors, al unei rochii malacov (cu coșul amplu și, în talie, roșu); o cască,-toarsă, ca un gol care se cascadează sub cel al cărui nume e suspendat în aer, – nu fără plasă, dedesubt, a lui *DIMOV*”. Astfel, o copertă care vrea să fie, asemenea unei monade iluzorii și burlești, totul și-n care se salvează, prin înscrierea în emblematic, Dimov.

Iată aici, într-adevăr un spectacol, dar al spiritului care se consumă pe sine, al limbajului care se naște devorându-se, al lumii ce întemeiază printr-o pulverizarea în fragmente. Astfel, nu-i Șerban Foarță poet al deșertăciunii, când deșertăciunea suportă metamorfozele unei întemeieri. Asemenea oglinzii, banda lui Möbius, prezentă în acest imaginar, poate fi cheia jocului de-a

feeria și al proiectării în himeric. Atent la nervurile epicii „evocative”, un ochi pândește în permanență tehnica pentru a o denunța sau pur și simplu pentru a o institui ca lume. Ce-i, altfel, arta decât „o finalitate fără scop”, o pseudomorfoză care păstrează desenul tare dintr-un Gautier și aburul ireal din Bosch ori mai degrabă din Vameșul Rousseau? Poezia lui Șerban Foarță – o pledoarie făcută nu limbii (inteligenței ei, cum s-a spus), ci spiritului – care se manifestă nu doar în holorime, deși aicea explicit. Un singur exemplu din acest ultim volum: „În van, cu vântul, azi, prin osu-i / fluieră moartea, noua, – ud / fluieră moartea: n-o aud! / în van, cuvântul; azi, prinosu-i // în lacrimi: simple dării... El, / un sânge rar, de nălbă pală, – / uns înger, arde-n albă pală! / în lacrimi simple, – Daniel”. Oricum, chiar moartea, așa imaginată, devine *un corp* – o emblemă – fragment dintr-un blazon (de contemplat), care este al poeziei. O pledoarie făcută, deci, spiritului, singurul care folosește capcana epicului pentru a se rosti pe sine devorând materia care îi dă formă. Greu de citat din Șerban Foarță. Totuși, din spectacolul acesta cu Dimov, aș cita măcar un singur text (și-n amintirea altui patruped, dar barbian), de data aceasta în întregime: „Nu cred c-am să vă supăr, dacă-l / evoc și pe băiatul Dackel / al lui Dimov, pe nume Rock / și alintat Rochiță, – care, / ‘ntr-o toamnă, pe Ștefan cel Mare, / dădea ocol, din loc în loc, / scuipaților stradali (nu, însă, / cu ifose feline, dar / sportiv /, sub cerul ca o pânză / desfășurată în zadar / deasupra înșilor haihui / ce mișunau furați de somnul / de peste zi, cu ochi ca somnul; / când eu l-am întrebat pe domnul / Dimov: «Ce-o fi în capul lui?», al câinelui, adică; or, mi-a răspuns el: «Un fel de nor, / o păclă de senzații», -n vreme / ce mângâia cu dreapta, -n aer, / ceva de forma unui caier / și moliciunea unei crème / de zahăr ars: un dulce haos / de episoade... Ce să replic / la cele ce le-a fost adaos / ca pentru sine: «Ei n-au epic.»”.

Fără îndoială că-n miezul acestei poetici, care-și asumă ontologic li-vrescul și meșteșugul, stă ezitarea în fața timpului, acest ultim *dat* fundamental, fără corporalitate deși pretext obiectual, proiectat, ca soluție a unei eternizări, în desenul vag al unei fabule. Mutată în kitsch, eternizarea aceasta, fie ea și desuetă, nu ocolește nostalgia, dar nici n-o exhibă. Iar timpul devine el însuși un artificiu, glisând pe panta metamorfozei în virtual. Emblematic un poem, numit *1901, a.m.*, din volumul *Caragialeta* (Brumar, Ediția a II-a, revizuită pe ici pe colo, în părțile esențiale, MMII): „Să treci de pe-un trotoar pe altul / ca dintr-un veac în cestălalt, / să ți se pară lesne saltul, / iar caldarâmul – un asfalt. // Pe Bulivar, la Eforie, / la ‘901 fix, / viciața-i o euforie / și nicio stradă nu-i un Styx. // [...] // O calfă trece peste șine, / privind la domnul fotograf, / în timp ce timpul umblă-n sine / ca, -n gol, un disc de

fonograf. // [...]”. Astfel, nici timpul nu-i în poezia lui Șerban Foarță decât mobilul edificării unui corp asemenea Aleph-ului borgesian. În termenii lui, al unui *blazon*. Ieșite din real, mutate în spațiul pur al paginii (echivalent, ier-tați-mă, al spiritului), faptele se salvează de la degradare prin acest *joc secund*; și, deși păstrate fragmentar, ele reconstituie desenul interior al prezenței în lume, ba chiar al lumii. Numit *Blazoanele anatomiei feminine* (Humanitas, 2004), volumul de traduceri din poezii francezi ai renașterii se instituie tocmai ca mutare a ființei în imagine neperisabilă: „Încă un mic efort, Messieurs, / și veți pricepe că un «corps» / ca ăsta, cere un décor, / un cadru adecuat, o ramă / cu stemă-n vârful și monogramă / în aur și argint, – o piesă / heraldică, de principesă, / un smalt heraldic, sau un scut / heraldic, sau / de nenăscut) / un câmp heraldic / fără popul / care să-l are), de sinopol, / de-un verde,-adică de smarald, / în care nu-ți e frig, nici cald: / un loc *sans peur et sans reproche*, / străin de vitregul răboj / al timpului și de rugina / acestuia-nsotind rugina), – ce va să zică: un *blazon*”.

Blazonul – imaginea condensată a lumii și deopotrivă a morții; imagine, din fragmente, ca într-un puzzle, a întregului, care se poate numi Dimov, Caragiale ori cotidianul epidermic. Dar, mai ales, Șerban Foarță. El, în „turnirul” acesta al poeziei, în care, luptându-se cu amintirea altora sau cu textele lor, se edifică de fapt pe sine: corp iluzoriu și consistent, în care neantul și fascinația neantului articulează o viziune integrală. Blazonul, deci, al unui *humorist*.

EMILIAN GALAICU-PĂUN.
FERVOAREA ȘI FASCINAȚIA VEDERII INTEGRALE

„Cu minți ce tot le umblă deasupra testiculelor / Unii poeți de-aici și din Franța / Încă mai oftează la gândul bineștiutului și firescului fapt / De-atâta vreme tratat pe larg de Ovidiu. / Urlă. Se văicăresc în leșinați și gingași metri / Că spasmul a trei nervi abdominali / Nu poate isca o trainică Nirvană”. (Ezra Pound, *Fratres minores*)

Nu știu prin ce fatalitate (de n-or fi având și cărțile suflet, cum crede Nicolae Manolescu), tocmai când terminasem de recitat *Yin Time*-ul lui Emilian Galaicu-Păun, cu intenția clară de a scrie despre el, mi-a căzut în mână un volum de Ezra Pound, vechiul volum în traducerea lui Ion Caraion. Nu voi insista acum asupra câtorva, relevante, puncte de convergență – și nu pentru că poetul român n-ar merita-o, ci pentru că oricărui comparativism îi preferăm, ca să zic așa, disecția pe corpul viu al poemului. Oricum, ar fi fost un comparativism fără... metodă, căci finalitatea n-ar fi vizat decât acutizarea demersului de înțelegere și nu evaluarea de tip sursologic, nerelevantă în sine și inadecvată în acest caz (ca și în multe altele). Trebuie să recunosc că, în vreme ce, fascinat, reciteam fragmente din *Yin Time*, mi-am notat aiurea această frântură de frază, semn dacă vreți al eșecului pe care-l resimte criticul din mine: Tot recitind și conspectând din EGP – și la gândul că voi scrie despre poeziile lui (cine știe dacă voi putea nota ce gândesc și trăiesc acum) – tremur, simt un fior în degete, o vibrație a cărnii..., dar asta, deși concretă, e altă poveste.

La drept vorbind, *Yin Time*-ul e un singur poem, o reluare în diferite contexte a câtorva obsesii – trecute toate prin filtrul unei culturi rafinate și a unei existențe dârze –, prin care Emilian Galaicu-Păun își radicalizează identitatea. Nu e vorba nicidecum de o identitate (exclusiv) poetică – lucru asupra căruia va trebui să insistăm –, chiar dacă poezia aceasta este în același timp consecința unui program, a unor opțiuni, a unui moment din istoria

poeziei românești, în fine, a unei voințe de însumare și asumare a existenței și, în același timp, expresia unei fervori care angajează personalitatea umană a scriitorului într-un prezent anume, fie el strict biografic sau social-istoric. Și nu este vorba despre o identitate exclusiv poetică, întrucât Emilian Galaicu-Păun angajează în poezie nu altceva decât un proiect existențial. De aici, cred, și apropierea pe care o făcea cineva cu expresionismul, căci altfel, ca tehnică poetică și, în cele din urmă, chiar ca miză a poeticului, poezia aceasta se situează în afara acestui curent literar și a tipologiei pe care o presupune. Am putea vorbi, și câteva argumente puternice ne stau la îndemână, despre condiția postmodernă a poeziei lui Emilian Galaicu-Păun, dar despre postmodernism deocamdată mai bine să tăcem – cu atât mai mult cu cât lucrul în sine (adică situarea de genul acesta) are mai puțină relevanță. Deocamdată, din perspectiva încercării noastre, e mai importantă recunoașterea naturii labirintice a acestei poezii, care se caută pe sine cu fiecare nou text scris, cu fiecare reluare și revizuire, în așa fel încât ideea că avem de-a face cu un veritabil poem nu se susține (doar) formal, printr-o structură de anvergură (deși este limpede că lui Emilian Galaicu-Păun îi place să lucreze tocmai cu astfel de structuri), ci prin această existență subterană a poeticului, reactualizat cu fiecare nouă asumare a lui. Nu întâmplător, urmând altor câtorva antologii, cartea de acum are subtitlul *Neantologie*. Altfel spus, natura poematică reiese înainte de toate din suprapunerea în straturi succesive a tensiunii, palimpsest al unui traiect care angajează tranzitoriul – și neantul – într-un demers de anvergură și care mizează în cele din urmă exclusiv pe existența prezentă, pe prezență, pe ceea ce se consumă, pe ardența nedevenită evocare. Asta nu înseamnă deloc că fragmentele proprii (neabandonate) nu rezistă prin sine – sunt câteva poeme memorabile în acest ultim traiect, o (ne)antologie ce „recuperează” dintr-o anume perspectivă texte trecute – tot așa cum nu putem deduce că sub forța ultimului text, celelalte devin simple eboșe, dintr-o construcție aleatorie. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării de acest poet care stăpânește o adevărată știință a sintaxei și care poate dirija stilurile cu aceeași naturalețe cu care folosește, energic și nervos, bisturiul, sau, fragil și ingenuu, indicibilul. Citim într-un loc: „«să ridici prin puterea de abstractizare, plimbându-te printre morminte și cruci, cimitirul la schema unei fraze cu subordonate de timp loc mod cauză ș.a., a zâmbit profesorul de sintaxă, doar pentru ca-n schema astfel obținută să torni limba veche și-nțeleaptă. Dar tu ucenicul meu cum stabilești tu raporturi de coordonare și subordonare?»”. Iar mai târziu: «să adâncești săpătura-n cuvânt, a rânjit profesorul de morfologie prin cumul gropar, cu un rând de

hârlețe în plus decât cum cere norma doar pentru ca sensu-ngropat în cuvânt să rămână nepătruns de prostime și ploi cât mai mult timp posibil» (*«carté nu știé, ce numai iscălitura învățase de o făcé»*). Sintaxa, morfologia, da, iată două cuvinte care tocmai în acest context vizează nu aprofundarea sau instituirea unor procedee, ci modul propriu de glisare către un miez lipsit de patetism și de afect, neretoric și de o articulație perfectă, care denotă marea încărcătură ideatică și existențială, miez în care se ascunde substanța religioasă și poetică a ființei, a abstractei ființe care este esență a tot, idee și... frumusețe.

Trebuie spus din start că poezia lui Emilian Galaicu-Păun, care nu e declamativă, își refuza într-un fel organic și lamentația, subiectul neapărând nicicând ca o ipostază a crizei, chiar atunci când la mijloc este o răzvrătire dusă până la dezgust și furie cioraniană. Dar poate că exagerez, văzând lucrurile doar din perspectiva ființei integrale construite de ansamblul poetic. Cu siguranță, însă, că Emilian Galaicu-Păun nu este unul dintre acei *fratres minores* cărora li se adresează Pound într-un poem, deși iubirea este chiar unul dintre contextele poetice – de suprafață, ce-i drept – cultivate cu fervoare, deși nu cu patetism. Oricum, iată continuarea poemului: „*eu de sus de pe marginea gropii când o petrecui cu privirea pentru totdeauna / am văzut frumusețea turnată în forme noi / moi de femeie și-acestea intrând în pământ ca // / vița verde de iadără pusă-ntre foile bibliei vechi de familie să se usuce și care / răzbunându-se intră în sfânta scriptură pătrunde în litera legii urmând / lantâmplare geneza și apocalipsa exodul și pildele ecleziastul și faptele până dă de cântarea cântărilor până se culcă-n versetul 5,3: «mi-am scos haina...» ca // pentru-a face reclamă mormântului decapotat bun de călătoria de nuntă [...]*”. Glisând cu nonșalanța, pe care i-o oferă cultura, pe diferite paliere ale sensibilității, stăpân pe o limbă care se dovedește dominatoare în felul de a-l atrage pe poet în interstiții nebănuite, Emilian Galaicu-Păun mizează mult pe condiția labirintică a versului, pe fascinația ideii cultivate în deplină libertate, fără teribilism. Nu știu dacă se poate vorbi de o anume tehnică, dar versurile lui se apropie de desăvârșirea febrilității ideatice, în care pulsează nu doar, dacă-mi permiteți, enciclopedismul, ci și un sânge adevărat. De altfel, una din temele să zic primare ale poeziei lui Emilian Galaicu-Păun, asupra căreia vom reveni, ține de identitatea cărnii, de substanța materiei. Oricum, un intertext care merge de la Baudelaire la Miron Costin sau de la un bocet hunedorean la Paul Celan (și sunt acestea doar câteva repere) se pliază pe o polivalență a sensurilor generate spontan (e o spontaneitate controlată, vă asi-

gur), în multiple sugestii, aluzii, corespondențe. Ai impresia că poemul, perfect închegat, se creează pe sine.

Dar nu un artizan al formei este Emilian Galaicu-Păun, iar sintaxa și morfologia despre care vorbește el sunt ale discursului verbal doar în măsura în care acesta conține, fără patetismul lamentației, „discursul” existenței. Este la mijloc o suprapunere între gestul corpului și cel al poeziei („am închis atunci ochii apoi paranteza”, și în acest moment al poemului chiar se închide o paranteză), ambele identificate cu stratul de suprafață al ființei, deși există o permanentă ezitare între răspunsuri care identifică altcumva miezul ei. De altfel, poemul *Gesturi*, cu o poziție importantă în volum, aproximează tocmai acest miez și identitatea orgolioasă (demonică, dar fără demonism) a celui care se simte nu substanță, ci formă. Este la mijloc ceva din obsesia eminesciană pentru *arheu*, chiar dacă o miză religioasă asociindu-și una poetică (melcul limbii poate substitui divinitatea, sau poate fi un echivalent al ei) ne îndepărtează de pericolul abstractizării: „sînt forma mîinii desfăcîndu-mi gestul / desăvârșit al trupului – atît cît / durează-un gest. sînt forma mîinii Lui / eliberîndu-și alfabetul: Aleph / în boul sacru, Beta-n biata / viețuitoare... / și-atunci cînd toate / s-au întîmplat – fiecare-n parte / și-n cor: «sînt forma mîinii Lui / desăvârșită-n gestul împlinirii / copitelor sau coarnelor sau cozi» – / eu singurul n-am vrut să fiu doar gest / chiar fie și al mîinii Lui. ca orbul / am pipăit faptele mîinii Lui / numindu-le, am descîntat cochilia / dințată-a gurii de-unde a ieșit / molatic melcul limbii, care / de-atunci mă cară-n cărcă. drumul / *vorbire* l-am articulat: pe el / mînat-am – mîna ta urmînd-o, n gesturi / lăsîndu-și pururi altă formă – înspre / pășune dobitoacele: și Aleph / gesticulînd se împlinea-n Omega. // deasupra lor am tremurat: în gesturi”. Firește că este aici o artă poetică, dar și mai mult decît atât. Oricum, actul poetic se definește prin raportare la Dumnezeu și la lume. Să ne amintim că titlul volumului anterior al lui Emilian Galaicu-Păun, *Gestuar* – ezitare între gest și osuar, între trup și ființă, între idee și formă, între lume și Dumnezeu – ne proiectează dincolo de orice tribală și convențională evaluare, trecînd dincolo de raportul care plasează în miezul existenței ideea, indiferent cum se numește ea. Preocupat de *dezbrăcarea* continuă a lumii, una care nu e nicidecum o sfîșiere a veșmintelor, de îndepărtarea straturilor succesive de forme și gesturi (care nu au aici identitatea aparențelor), poetul e, în realitate, implicat existențial pînă în miezul lucrurilor, identificat pretutindeni, iar autoritatea lui este a celui care *vede*. Femeia, moartea, limba intră ele însele în acest joc de imagini care perpetuează forma divinității,

și tot ceea ce se petrece la nivelul cotidianului nu face altceva decât să transpună din virtual în real situații originare, de mult consacrate.

Această viziune hierofanică („ea este șotronul pe care isus, aducându-i-se o femeie (tot ea) / prinsă-n preacurvie, -l *scria* cu / degetul pe pământ”, citim la un moment dat) este și cauza apelului la intertextualitate, a coborârii în mituri (adesea în cel biblic, unde accentul e pus nu pe geneză, nici pe apocalipsă, ci pe taina învierii, pe unitatea, dacă nu chiar coincidența contrariilor), în fine, a enciclopedismului de care vorbeam anterior. Miza aceasta a poeziei lui Emilian Galaicu-Păun refuză gravitatea solemnă și tragică, așa cum refuză ludicul ca artificiu gratuit (care să uimească). Nu literatura face el, ci o recunoaștere în materie și în corp a transcendenței. Iată fragmente dintr-un excelent poem: „*dacă-ar fi să le cos cap la cap* pe iubitele mele, pe pârtia albă a cărnii lor aș fi putut evada din gulag», / îi șopteam la ureche-ntr-o noapte de iarnă, la moscova – să prind curaj! – transcendenței / goale (sigur, avea și un nume lumesec, dar în pat îmi plăcea să-i spun astfel). / transparentă și sex – le avea pe-amândouă o dată și fără-a ieși de sub plapumă replica / ei venea deîndat’: «dacă-ar fi să-i înnod cap la cap pe iubiiții mei, câmpul electric / format astfel ar fi suficient pentru a-mprejmu un gulag». nu făceam decât literatură. ne *eli e-/liberam* de lecturi. soljenițin, șalamov, razgon ș.a.m.d. mângâiam / trupul ei *kaligrafic* de parcă aș fi urmărit, bifurcându-se-n copulative și subordonate, o frază: / «arăta ca și cum viața-ntreagă a scos de pe câmpul de luptă – târându-i pe propria umbră – bărbații căzuți, din care cauză întotdeauna era *en retard* c-un timp gramatical, neajuns / transformat de ea în calitate». citeam printre rânduri «moskovskie novosti»: regele gol / umplea gura copiilor înfometăți de-adevăr cu țărână. tbilisi, baku, erevan. «voi avea un copil, / dar nu-ți fă nicio grijă», mi-a spus într-o zi. «vom avea». Încercam s-o *fixez*: parantezele / și-au făcut apariția-n textele mele odată cu sarcina ei devenită vizibilă. stilul / se năștea prin deloc hazardata-ntâlnire pe-o masă de / operație dintr-o gaură neagră deschisă în fusuri orare precum o umbrelă de domn și-o mașină / de cusut. *Boii soarelui*, însă, erau deja scriși...”. Toată poezia lui Emilian Galaicu-Păun e fascinată de *valoarea intrinsecă a cărnii*, de prezența lui Dumnezeu *hic et nunc*; metafizicul nu există în afara concretului fragil, a umbrei vagi în care se întemeiază existența, biograficul, sinele imediat.

Sigur, situându-se în acest context, poezia lui Emilian Galaicu-Păun mizează totul pe *coincidentia oppositorum*: crucificarea e înviere, cain și abel sunt una, muntele Venus e propriul mormânt, în fine, tot ceea ce e liliat aparține aceleiași lumi ca și grotescul social care provoacă dezgustul, dispre-

țul, furia și insurgența morală. În ambele cazuri, Emilian Galaicu-Păun servește și instituie o etică, situabilă și sub semnul unui comentariu perpetuu, una a existenței care există prin sine, autarhică, reprezentabilă prin circularitatea șarpelui Ouroboros. Totul coboară din mit, chiar dacă în *Ch-ău* se actualizează mituri grotești, trăite la cea mai mare intensitate. Doar că există această formă de autodevorare și de autogenerare nu doar la nivelul jocului de planuri dintre materie și transcendență, ci și în acela al relației dintre existență și limbă. Iată un fragment din excelentul poem *Marea răstignire*, citat aici nu pentru exemplaritatea sa (din punctul acesta de vedere, ți-e imposibil să alegi: *Yin Time*, volumul din care face parte, este cu adevărat o carte puternică), ci pentru a ilustra această țesătură de real și verb: „și-așa de la capăt: în vreme ce dă relief spațiului, trupu-i secretă timp. zile / transformând calendarul în planșe-anatomice. luni / transformând evangheliile planșelor în tot atâtea / anotimpuri // când din nume comun se ridică, prin naștere, numele propriu și din nume propriu, prin dragoste, *INRP*”. Finalmente, este poemul, așa cum ni se spune la un moment dat, „aidoma unui imperiu. Cum este un imperiu? Aidoma unui stomac de bovină”?! Întrebare inițială, căci ulterior, răspunsul, implicat chiar în substanța întrebării, se încarcă de tensiunea disperării și a grotescului: „repețiți împreună cu noi: un poem / este-aidoma unui imperiu: el are un stomac / de bovină: abia după ce-a înghițit la cuvinte începe / să le mistuie: laptele lui / noi *îl bem când e seară îl bem la amiază dimineața îl bem și la noapte îl bem / și îl bem*. subsemnat: iosif vis-”. Chiar și scrisul este în poezia lui Emilian Galaicu-Păun o experiență religioasă, exprimând aceeași sete a formei de sine însăși, aceeași forță care include totul în „pătratul cel mare ce nu are colțuri”. Traectoria căderii implică într-un fel organic o geneză, văzută ca o continuă glisare în care se manifestă această sete originară. Repet, nu e alienare în poezia lui Emilian Galaicu-Păun, nu e nici fascinația goală a nevoii de a uimi, deși poezia lui uimește, și nu neapărat prin artificii, chiar dacă are o dificultate de substanță; totul stă sub semnul vederii care identifică și aproximează formele, miezul, sinele prin (și mai degrabă în) pădurea de aparențe din social, erotic, uman. Comentariul fascinant al lui Emilian Galaicu-Păun exprimă tocmai apropierea de această substanță, pe care o simte cu sângele și cu inteligența. El vede, și nu numai dincolo de lucruri („un om nevăzut vede lucruri nevăzute”), ci în interiorul lor, simțind că *ideea* e chiar în materie, că *valul* și *marea* sunt una („omu-i compus din tendoane țesuturi mușchi piele și oase; în cele din urmă vorbesc oasele”), că nu există impersonalitate, ci numai existență, biografie, corp. Comentariul acesta fascinat – de unde rezultă mulțimea de procedee ale iluziei,

glisarea prin referințe și lunecarea în miez –, ca și căderea în lume, nu este însă luciferic și nici demonic. El are doar orgoliul și fanatismul pasional al totului, al morții care e naștere ori al poeziei care e Dumnezeu, al viziunii care rezumă nimicul.

Iată de ce cred că Emilian Galaicu-Păun nu este numai un poet excepțional, ci și posesorul unei poetici care-l individualizează într-un moment în care nu lipsesc vocile de autoritate (chiar dacă unele neconsacrate încă) și iată de ce am convingerea că poezia sa este poate cea mai rezistentă a acestor vremi. Ezra Pound, dacă nu vă obosește acest nume, i-ar trimite cu siguranță scrisori de prietenie, ceea ce, să recunoaștem, nu e deloc puțin lucru.

VASILE GÂRNEȚ SAU OMUL DE LA FRONTIERĂ

Poate că nu ar trebui să ni se pară inutilă re-discutarea, fie și schematică, a situației scriitorului român din Basarabia și, mai exact, a receptării și existenței sale în conștiința critică românească. Scriind în limba română, este limpede că orice scriitor din orice parte a lumii mizează pe o evaluare în acest context axiologic – care deseori riscă să rămână doar cu perspectiva fragmentului. Pornesc însă de la premisa că există în Basarabia câțiva poeți care stau pe primul raft al poeziei românești contemporane și care fac caducă orice revenire la acest subiect.

Este și cazul lui Vasile Gârneț, căci ultima-i carte de poeme reconfirmă o excelentă primire din partea criticii literare. Publicată la zece ani după ultima-i apariție editorială, *Câmpia Borges* (Editura Vinea, 2002) oferă prilejul unei meditații asupra faptului că autoexigența poate fi chiar semnul încrederii în sine, al autenticității vocii lirice care nu are nevoie de niciun fel de confirmări exterioare, și – de ce nu? – semnul unei demnități radicale pe care poezia o respiră în mod natural. Să spunem doar, dacă mai e nevoie, că, deplin în interiorul poeziei românești contemporane, fără umbra vreunei desincronizări, Vasile Gârneț stăpânește perfect articulațiile poemului negrevat de ecouri ideologice ori afectiv-patetice, văzut în arhitecturi care pulsează prin detalii semnificative, în scenarii construite cu rigoare de bijutier.

Să nu se înțeleagă, însă, că Vasile Gârneț ar fi un caligraf gratuit, sedus de plăcerea construcțiilor parnasiene ale imaginației. Căci tăietura exactă a structurării poemului și lipsa vreunei ezitări semantice își asociază exacta cristalizare a stării care mizează pe surpriză și tensiune emoțională; la fel, capacitatea de a construi și de a lumina detaliul tulburător ori intruziunea firească a neologismului acutizează nu numai gradul de luciditate în plan poetic, ci și ruptura existențială. Iată, de fapt, câteva din argumentele acestei poezii, care dovedesc nu doar exercițiul poetic îndelung răbdător, ci sigura conștiință poetică. Dacă este să vorbim despre un caligraf, atunci Vasile Gârneț este unul al suferinței articulate în progresive scenarii ce înregistrează un real de care te poți lăsa fascinat până la alienare. Este o soluție tragică

aceasta. Când un poet care mizează totul pe etica lipsei de mistificare spune „morții ne umilesc prin indiferență”, atunci înțelegem în ce măsură este aceasta o poezie a abandonului și neputinței, un scepticism care percepe în chiar natura lucrurilor fiorul sfâșierii.

Oricum, într-o foarte atentă regie, poemele lui Vasile Gârneț refuză „partitura sufletului” („noi umblăm prin grădini cultivate”, spune el într-un loc) și, trecând razant pe lângă „poezia minoră, umilă”, inventariază tablouri, scene, amintiri, stampe, în fine, construiește un mod de a înregistra ceea ce deja nu mai e „istorie” cu scopul proiectării sinelui concret într-o ipostază inalterabilă. În câteva cuvinte: ficțiunea în locul *land-ului nostru leproșat* și, evident, *curajul* poetului *asupra privești*. Firește, în acest context, *Câmpia Borges* este spațiul livresc, asimilat și asumat cu fervoare, devenit purificator, căci împotriva concretului istoric, dezamăgitor și anihilant, *împingerea gândului până la starea de vis* – ca să parafralez un vers – constituie, înainte de toate, o soluție existențială. De aici ar trebui poate pornit în comentarea primului ciclu al cărții, cel mai valoros de altfel, care dă și titlul volumului. Un caligraf al emoției și în afara oricărei retorizări, Vasile Gârneț situează totul sub semnul acut, puternic angajat în întemeierea ființei, al unui sentiment al istoriei. Un mit al căderii, cu trimiteri dezamăgite la „geografia mizeriei” care provoacă, în afara textului însă, frică, angoasă și deznădejde, e pus permanent la baza melancoliei. Când devine, însă, poetul un „enciclopedist al efemerului”? Atunci când notează în gesturi, replici, scene, decoruri și ficțiuni semne ale prezenței de altădată ori atunci când înregistrează mecanica agresivă a imposturii tribale a istoriei?! Permanent poetul ascunde într-o undă de scepticism „urletul metafizic”.

O observație ar putea schimba mult perspectiva propusă deja. Este cu adevărat una de notație poezia aceasta care mizează mult pe tehnica montajului și a mozaicului, pentru care contemplația oarecum neutră (deși sensul se construiește tocmai din prezența unei strategii de construcție) e un mod de a fi?! Răspunsul e mai degrabă negativ, căci poetul deconspiră de fapt în permanență tehnica aceasta a înregistrării nimicurilor, a cotidianului, printr-o situare în exterior, lăsând până și tipătului o dimensiune iluzorie, semn al alienării. Cât privește imediatul istoric, contemplația însăși nu poate ieși de sub spectrul contaminării. Altfel, prin continuă transformare în spectator al propriei angajări existențiale, la limită se ajunge în situația ca poemul să nu fie altceva decât analiza minuțioasă chiar a felului în care realul devine ficțiune simbolică, oferind deja o interpretare (a se vedea *neumă II*). Și a descrie *fiziologia acelei tristeți* e sinonim cu o înstrăinare care, paradoxal, creează iluzia salvării. Finalmente, Vasile Gârneț construiește un spațiu al ezitării între „valoarea te-

rapeutică a poeziei” – și a tuturor strategiilor de creare a ficțiunii prin saltul din real și din istoric – și ipostaza cu totul opusă, a *subvenționării*, chiar prin demersul poetic, a *dezastrului*. Firește că e aici simplificarea aproape nepermisă a unei așteptări cehoviene, în care traumele sunt dublate de o înstrăinare implicită, care transformă subiectul în spectacol, dar a cărui ultimă consecință este tocmai purificarea. A radiografia cu acuitate imaginea *omului deteriorat* – și este acesta titlul unui excelent poem reluat pe coperta ultimă a volumului – înseamnă a impune o radicalitate a demnității poetice care își asumă și ipostaza poeziei care nu mai poate salva nimic; trecutul, ca și prezentul, există cu vigoare, o vigoare tribală, iar poezia – cu toate formele de pierdere a sinelui pe care le presupune contemplația, visarea, iluminarea pe marginea scenelor de epocă – capătă dimensiunea unui act de existență recuperator. Dincoace de livresc, ea înseamnă astfel un mod de a transcende *paranteza umilitoare a istoriei*, tot așa cum suferința implicată este „un adaos de sens”.

Fără să iasă din această problematică, cel de-al doilea ciclu al volumului, *Metamorfozele personajului*, pare nu neapărat mai puțin unitar, dar poemele de aici, făcând parte mai degrabă din preistoria primului ciclu, nu au aceeași forță de cristalizare. Altfel, „mixând tristeți și melancolii”, peste care plutește fascinația lucrurilor neliniștite, Vasile Gârnet notează simple decururi și scene de gen în care pulsează misterioase chei de înțelegere a lumii și, mai ales, a propriei neliniști. Într-un discret final *semn de carte* transpare disperarea poetului în fața propriei încercări: „doamne, cerem o mântuire mai domestică / crimă să fie oare dacă mobilăm vidul / și strigăm furioși și nemulțumiți / oblojindu-ne complexe / să ni se întoarcă memoria / căci viitorul fuge de sub picioarele noastre / cu viteza minciunii”. Iată de ce ni se pare că Vasile Gârnet, autorul câtorva poeme remarcabile, demne de orice antologie a poeziei românești, în plină melancolie luminoasă, rămâne la marginea salvării, *omul de la frontieră*, pentru care orice iluzie devine opusul ei. Iată sfârșitul unui excelent poem intitulat *scrisoare de la prietenul meu monegasco Domenico Moratti*: „salvează-te prin prieteni, citește Borges / privește la răsăritul soarelui / caută un gând ce te poate face fericit / măcar pentru un timp... // pe scurt: liniștește-te și liniștește-ne / pentru că nimeni nu-ți mai ia libertatea ta de acum / aceea de a nu mai aștepta nimic de la nimeni”.

LIVIU GEORGESCU. O POETICĂ A SENSULUI

Dacă ar fi să găsesc un vers emblematic pentru a defini poezia, sau, mai exact, întregul demers poetic al lui Liviu Georgescu, așa cum se configurează el în volumul *Călânza* (Editura Axa, 2000), opțiunea mea ar fi alta decât aceea a lui Nicolae Manolescu. Sigur că nu e vorba numai de o convenție aici. Pentru a-și numi prefața, el folosește ultimul vers al primei poezii: „întunericul scrib al sufletului meu”. Ce-i drept, *întunericul* este unul din elementele definitorii ale acestui „ultim optzecist”, medic azi al New York, care debutează cu o carte mai mult decât convingătoare, perfect încheată, structurată în bună măsură pe simbolistica acestui element al propriului imaginar. Ce-i drept, aglomerând elemente din zona teluricului, coborând în bolgii, lăsând frâu liber asociațiilor teribile, grotești, poetul pare mai degrabă sedus, decât posedat, de această față neagră a lumii, atât de prezentă aici. Oricum, el face din întuneric un element coagulant și, mai mult decât atât, generator de fantasmе, structurate deseori în maniera suprarealiștilor. Metafora devine un spațiu ludic, prinsă, ca într-un vertij, în magnetismul acestor „cântece negre”, de sorginte, cum observa același Nicolae Manolescu, argheziană. Naufragiul, ca să parafrazăm titlul unei poezii, este nu atât unul al ființei, cât al limbajului: „Pădurea e arsă și vântul e slut / Suflete prin ceață sunt bete epave / Mă trezesc făcând gesturi care n-am vrut / Întunericul respiră cadavre”. Prin revenirea obsesivă la acest dat primordial al poeziei, ca și al lumii, primele poeme ale volumului motivează din plin afirmațiile anterioare. Întunericul și noaptea sunt formele generice ale răului care provoacă un imaginar nu o dată înspăimântător, deși livresc în esența sa: „Mă duc și mă-ntorc din vântul ars în ureche / sărutând întunericul” (*Zona*); „îna-întăm din ce în ce mai greu / prin nămeții vorbirii / printre degetele mele se subțiază turnurile / și întunericul se strecoară pe gaura cheii” (*Viziune prin aripa străpunsă de glonț*); „Noaptea scâncea ca o coardă ciupită / în pietre flămânde m-aștepta câte-un mire / Fiecare sentiment al meu devenea pentru el o iubită” (*Goliț*), sau „goliciunea ta / nu mai spune nimic / prinsă în cimentul glandelor / noaptea / e un timpan fără amplificare” (*Fără ecou*). Aș spune

că poetul nu simte cu adevărat, ci doar vrea să fie văzută fața întunecată a lumii, și de aceea construiește cu răbdare adevărate „capricii”, în care frânturile de realitate sunt exploatate nu atât prin redimensionarea lor viguros morală, ci estetică. De aceea, nu cuvântul *satiric* e cel mai potrivit pentru a defini atitudinea lui Liviu Georgescu. El nu acuză, ci constată cu ochi neutru fața neguroasă a lumii. Poetul construiește în fond un infern, spațiu de coșmar și materie bolnavă, în care realitatea transcendentă nu-și arată fața: „puhavelle fanfare – guși de viață stricată / și grăunțe cu cap de mort / hrănind gurile strâmbe dintre copaci // strâng oul acesta cu putere / și rămân cu o mierlă de cenușă / în pumn” (*Îmbolnăvire*). Cenușa este, într-adevăr, emblema acestei ipostaze a lumii și emblema acestei ipostaze a poetului: „locuitorii acestei încăperi și-au pierdut identitatea / acum sunt cenușă într-o gură de aur / sunt lingura cu care beau anotimpul” (*Viziune prin aripa străpunsă de glonț*).

Ceea ce este însă mai important este faptul că, încă din prima parte a volumului, acest tărâm hidos, scăpat de sub forța cosmotică a ideii, de natură argheziană, aparține unui veritabil scenariu al salvării. Mai mult decât multe alte volume ale generației, cartea aceasta este un întreg; ea propune, de fapt, printr-o construcție simfonică, un traseu simbolic al mântuirii. Tocmai de aceea n-aș fi ales drept relevant versul „întunericul scrib al sufletului meu”, căci el definește, din plin, fără îndoială, doar punctul de pornire al experienței. Poate m-aș fi oprit la următorul: „prin instrumente de cristal trece învierea”, vers imnic, care ascunde elementele unei poetici barbiene. Încă din prima parte a volumului, apare ideea unei salvări printr-o religiozitate care se manifestă muzical, dizarmonia fiind doar prilejul unei noi întemeieri: „În fiecare zi picioarele îmi cresc în pământ / în timp ce eu, cu timiditatea mea / Caut viermișori luminoși în copaci de sticlă / Coșmarul chimic trece prin carne / Ca un marfar greoi și obraznic / Mă trezesc noaptea cu sucul gastric umplându-mi plămânii / [...] // Cu fiecare zi mă strecor prin fanta aprinsă: / milă și asceză / povârnișuri de flaut” (*Evadare*).

Dacă volumul se numește *Călăușa*, lucrul acesta se datorează înainte de toate faptului că întunericul este un simplu element tranzitoriu într-o experiență mistică, al cărei sfârșit coincide cu descoperirea forței demiurgice a luminii. Oglinđa, oul, devorarea, nenăscutul sunt elemente simbolice subsumabile poeziei barbiene aflate în căutarea extazei, departe de *poezia leneșe* pe care autorul *Ritmurilor pentru nunțile necesare* o acuza la contemporanul său. Mai mult, lumina și focul sunt chiar elemente ale unei divinități revelate, în așa fel încât haoticul, fragmentariul, teluricul, sintaxa bolnavă lasă locul transcendenței. Această metamorfoză, situată în realitate sub semnul deveni-

rii dantești, constituie miezul experienței poetice pe care o propune, de pe poziția *călanzei*, Liviu Georgescu: „Deschizând coaja oului / Ai să găsești un orologiu plătând / Icoane izbucnind în secunda abandonată / Și lumină placentă lepădare și fum // Pe dealuri apa flautului te spală / Universul e o statuie în rugăciune” (*Apoptosis*). Oricum, există un moment de cumpănă în care versuri de factură barbiană („geometrie a meditației între linii blânde și puncte luminoase / deasupra morții răstignite pe subtile preschimbări / între încăperile verzui ale clepsidrei” – *Chipuri opace*), versuri reci, conceptualizate, abstracte, stau alături de plăcerea percepției materiale, oarecum viscereale, a lucrurilor: „Sub cerul lăcrimând cerneală / Bălți cu burta neagră înghițind plămâni, păuni, sminteală / Sticlă, lemn, corzi, pipete, oboi, viori gravide / în nervi carnoși cu guri avide / Sforăie apa în albiu înflorinte-n pomi” (*Gravură gata să se arate*). Dar în finalul volumului, focul, lumina, *apa flautului* apar cu mult mai multă pregnanță decât întunericul. E uneori aproape un fel de jubilație ingenuă în această topire în lumină, contopire cu un sens mai înalt, deocamdată doar intuit: „Și eu mă simțeam vorbire fără cuvinte / Un trup fără oase, moleculă fără atomi / Nu știam de unde-nțelesuri pășeau înainte / Veneau din întuneric, din deșerturi, din pomi // [...] // Mă trezeam dimineața cu ochii plini de lumini / Poemul mă privea din oglinzi cu coroană de spini” (*Vis*). Materia, formele, teluricul, tot ce ține de concretul comun se supune, pitagoreic, ideii, revelate în numere și în muzică. Aceasta este, după Liviu Georgescu, adevărata *facere*, care transformă suferința în iluminare: „formele reale dispărând după cele nereale / prezențele după neprezențe / spinul după lumină / numele după numere” (*Facerea*). Sensul doar intuit inițial este perceput în cele din urmă ca Divinitate, iar topirea în lumină devine o contopire cu transcendența: „Nu mă mai lovesc / de niciun obiect / Nu mă mai ating / Decât de respirația Ta” (*Psalm*), sau „Inima mea / cupă în care adun / liniștea gândului Tău” (*Cupă*).

Dacă „disputa” aceasta, desfășurată chiar în interiorul opțiunilor de adâncime ale poetului și la nivelul limbajului său poetic, e relevantă în sine, nu poate fi trecută cu vederea în acest volum nici situarea problematicii dincoace de planul strict existențial. Cum o spune explicit poetul, la un moment dat, *regăsirea* este apanajul *vorbirii*: „într-o chilie vegetală dincolo de parapetul cuvintelor e un ou / în care mi-am făcut refugiul bârlogul de fum / în protoistoria farmecului tău vorbire / luna răsare în arhaisme peste dealuri melodice în orizontul nou” (*Regăsire*). Există multe poeme în acest volum în care imaginile gratuite se asociază în eufonii accidentale, aproape în jocuri exclusiv sonore. Ai senzația că discursul se organizează exclusiv lexical,

dintr-o aplecare ingenuă, deși vag ironică, spre versul tradițional: „Soarele apune ca un cap / Retezat de nebuni în straie galante / Cântec de sare în clavire sap / Lămpile, mobila scapă prin fante” (*Himere*), sau: „Dar ăsta-i un secol din drojdie de bere / L-au învățat elementele naturii pe de rost / sentimentele, bunul simț și rușinea trag la galere / primul semicentenar / era un fumoar / cu oase ilustre / agățate de lustre” (*Fațete duble*). Eram pe punctul să consider artificiile acestea frivole, un manierism necontrolat. Poetul însuși le numește, însă, „gândire în tuș”. Mai mult, în mod deliberat, el transformă în manieră jocul gratuit propus de Șerban Foarță într-un poem intitulat *000*, din care cităm prima strofă: „Sul: far de var / Lumine sunt ochiul Ei. / Lumine sunt ochi, ulei / Sulf: arde var”. Titlul trimite evident la eșecul unei astfel de încercări. Tocmai de aceea, toată această „zonă” ezitantă și frivolă este expresia unei noi căutări, a unei soluții care eșuează, după experiența telurică din prima parte a volumului. Probabil nu întâmplător prezența luminii e tot mai frecventă după un vers care urmează acestei noi etape de declin, vers care face apologia identității dintre rugă și iluminare: „Lumina e un lan în care seceri / până ajungi la rugă”. Mai mult, nu cred că întâmplător poezia căreia îi aparțin aceste versuri se numește *A treia intrare*. A treia intrare, adică intrarea prin experiențe spirituale și mistice. În felul acesta, Liviu Georgescu propune de fapt o întoarcere la existență, iar demersul său poetic se ridică pe un schelet ideologic care-și propune o re-umanizare a lirismului. Și, de fapt, o re-umanizare a ființei căzute. Aceasta este miza, mai mult decât poetică, a poeziei lui Liviu Georgescu. Și tocmai această miză o face credibilă.

Comentând *Călăușa*, cartea de debut a lui Liviu Georgescu, constatam la un moment dat că avem de-a face nu cu o sumă de texte, disparate și cu o vagă unitate contextuală, ci cu un „un întreg”, „veritabil scenariu al salvării”, construcție de anvergură care propune „un traseu simbolic al mântuirii”. Repet cuvintele care mi se păreau decisive pentru înțelegerea acelei cărți: „întunericul este un simplu element tranzitoriu într-o experiență mistică, al cărei sfârșit coincide cu descoperirea forței demiurgice a luminii”. Sunt afirmații de la care se poate porni în discutarea celei de-a doua cărți semnate de Liviu Georgescu, *Solaris* (Universal Books, New York, 2002), a cărei miză majoră ține de angajarea poetului în identificarea relației dintre ființă și istorie, ori, dacă vreți, dintre ființă și Dumnezeu. Căci *Solaris* este cu adevărat un poem, heliadesc în bună măsură, clădit pe traiectul teluric al genezei, pentru care imaginarul apocalipsei nu e altceva decât o secvență tranzitorie. Ce-i drept, critica literară a reținut cu predilecție dimensiunea telurică a poeziei lui Liviu

Georgescu, fața întunecată, urâtul suficient sieși, „frumusețea convulsivă”, cum zicea cineva invocându-l pe Breton. Or, gratuității unui astfel de spectacol al formelor, al materiei, chiar al spiritului coborât în materie, mi se pare că i se opune, și în *Călăușa*, și în *Solaris*, o miză substanțială, generată de angoase și de obsesia cunoașterii.

Fără îndoială, Liviu Georgescu nu este un poet al spontaneității, cu tot vertijul metaforic pe care îl dirijează, sau de care, s-ar putea spune, e dirijat. Tocmai de aceea, nu cred până la capăt în apropierea care s-ar putea face între acest imaginar al apocalipsei (un titlu la care autorul a renunțat în ultima clipă, era *Apocalypse now*), între scenariul ei – atât de bine povestit de Nicolae Manolescu în succinta-i prefață – și estetica suprarealismului, chiar dacă poetul însuși îi invocă pe Dali sau pe Bosch, chiar dacă versuri teribile amintesc de zona oniricului și poate chiar a dicteului automat, chiar dacă, de asemenea, există o apetență clară pentru o așezare grafică neconvențională. Un poem se numește *O berghelie de imagini mai scurte decât moartea*, iată, de asemenea, un subtitlu, deschid o ușă în violoncel și intru, sau un vers care vorbește despre „pârâiele ramificându-se în măduva somnului”. Iată un altul: „ies mieii întunericului cu gâtul tăiat în curte să pască”. Pe fiecare pagină, te poate înșela avalanșa de metafore – majoritatea de virtuozitate – la fel cum te poate impresiona capacitatea de a asocia concretul și abstractul. Nu cred să existe, după Heliade și Eminescu, un alt poet care să fi pus atâta energie în joc pentru a ipostazia neantul, facerea, distrugerea lumilor, teluricul – și să-și asume, fără îndoială, multiplele riscuri pe care o astfel de îndrăzneală le presupune. Așa cum nu cred că există poet care să folosească cu atâta insistență neologismul cel mai abstract, în încercarea aceasta de a vedea, pipăi, auzi viscerele materiei. Iată doar câteva, alese pur la întâmplare, de pe o pagină-două: *subliminal, afașic, poluție, stronțiu, celuloid, paranoic, atavic, convalescență*. În fine, nu e vorba aici doar de un lexic, ci de un imaginar abstract, care însă, și de aici începe diferența de suprarealiști, de cei veritabili, are în spate, cum citim la un moment dat, „experiențe nu concepte”. Altfel zis, n-avem deloc de-a face cu o existență textuală, cu un imaginar gratuit, cu sondarea subconștientului pe calea visului sau a limbajului, care poate deveni un instrument autonom de cunoaștere, ci cu viziuni halucinante și teribile puse într-un proiect aproape demonstrativ, cu o argumentație de tip muzical, fundată pe o experiență de adâncime. Dacă n-aș ști că afirmațiile de tipul acesta, care urmăresc asocieri tipologice, sunt răsturnate, aș spune că *Solaris* amintește în mare măsură de *Anatolida* lui Heliade, dar într-o și mai mare măsură de *Memento mori*, celebra postumă eminesciană, poeme care nicidecum nu pot fi situate în preistoria

suprarealismului. Repet, la suprafață există o sumă de procedee care permit această apropiere. Aș fi spus chiar că datorită acestei posibile interpretări, poezia lui Liviu Georgescu e citită (adică interpretată) prin prisma fragmentelor, a secvențelor dispartate, a versurilor izolate, pierzându-se din vedere întregul. Poeme de mari dimensiuni au scris, însă, și suprarealiștii... Oricum, titluri, subtitluri, anumite marcaje grafice, leit-motive, veritabile contrapuncturi, perioade ample, toate acestea mă fac să spun că *Solaris* are o structură muzicală, că aritmiilor și *mușiciei dezintegrării*, vizibile la nivelul secvențelor, le corespunde, la nivelul întregului, un *scenariu* afirmativ, polarizat de o adevărată *Facere*, reluată de trei-patru ori în poem. La rigoare, aș identifica centrul de semnificație și de tensiune al poemului în textul intitulat *Palimpsest*, moment cheie situat cam la mijlocul cărții, care luminează atât sensurile reluate în viziuni obsesive din partea anterioară, cu accentul pe infernul teluric și apocaliptic, cât și partea ulterioară, focalizată parcă de imaginea poetului, a scribului, de instanțele eului. Ceea ce mi se pare important de spus acum este că poemul *palimpsest* (reluat, cum ziceam mai devreme, de câteva ori, sub diferite titluri – o dată *pendulul*, altă dată (*palimpsest*).*net* – și în diferite contexte) este un poem despre ființă, Dumnezeu și istorie, mai exact, un poem despre Divinitatea văzută ca sumă a totului, ca geneză și apocalipsă în același timp, ca materie și spirit deodată, ca idee din care se multiplică formele. Dar iată acest poem: „**cercuri** gravide în mine prin centrul unuia te scurgi / în circumferința altuia scăpări centrifuge în plângeri centripete / iluzii și monștri mutilați / cățarați prin turnuri agățați în sfere sfâșiați între viață și moarte / între pașii tăi pe nisip și ochiul păsării între fabricații și aripa în acțiune / între foame și miez / de o parte și alta a pendulului // între întâmplări și sfințenie stagnare și haos / labirint întors în sine încordatul arc în torsionatul cerc / iluzii ale necuprinsului și ale prea plinului / găuri negre și diluții de gânduri / în nesfârșitul palpabil ca o cascadă de existențe // unele visate de altele / unele mâncate de altele / carcere fără repaos / labirinturi înflorind în viața mea / zugrăveală și cenușă // am reușit să depun mărturie despre Tine / dar nu am fost întru Tine // aștept în vidul gândului în care s-a născut / să se întoarcă timpul înapoi / în miezul labirintului oglinda e zidită imaginile lumii multiplicare / în fețele nenumărate ale cuvântului / tremurând ca o lacrimă prin care trec cei care au murit / șirul nesfârșit de numere / toate sunt trupul Domnului / cruci de foc sfâșind apocalipsul / întorcându-se în lemnul unic / din care au plecat // după ce tot timpul s-a scurs / amintirile mele sunt amintirile tuturor oamenilor / și amintirile tuturor oamenilor sunt ale Domnului // la început era neființa / treptele ei erau nefăcutul / ale căror trepte arau amorful / iar treptele lui erau informul / trepte-

le informului erau durul / treptele durului erau osul / treptele osului erau supunerea / iar treptele supunerii erau carnea / treptele cărnii erau fagurii văzului și auzului / și aguridele mirosului și gustului / treptele acestora erau sentimentele / treptele sentimentelor erau gândurile / iar treptele gândului sunt oglinda gândului / treptele oglinzii gândului sunt gândurile vorbitoare / iar treptele lor sunt amestecul pâlpâirea / și treptele pâlpâirii sunt vidul / ale cărei trepte sunt devenirea / devenirea ține în ea ființa / precum focul ține arderea”. Firește că finalul amplului poem *Solaris*, care a atras deja atenția lui Nicolae Manolescu, nu este o apariție lipsită de sens și, dacă vreți, bizară. Dacă nu înțelegem relația strânsă dintre acest final și spiritul poemului, dacă, altfel zis, nu vedem în poem decât o gimnastică a imaginarului teluric, suficient sieși, manierist, atunci putem să ne întrebăm asupra motivațiilor (logice) ale finalului. Căci în final citim: „mirarea alunecă sub izvoare în oceanele / condamnate la sete / această solie înfiptă în carnea de altar a muzicii / acest dor al rostirii palimpsestul trăirii / acest dar al cărnii altoite / creierul crinul bunavestire / lumea refăcută din abstracții în setea netrezită a ochiului / în aromele nepăsatore ale auzului / în lumea fractală a gândirii / lumea refăcută”. „Cum? De către cine? în ce scop? Poetul pare să nu știe. Nici noi.” – conchide Nicolae Manolescu în deja invocata prefață. Or, întregul poem se construiește nu pe ideea apocalipsului, vizibilă pretutindeni, ci pe aceea a unei divinități care este, sincron, totul, care însumează apocalipsa ca etapă a noii geneze. Ceva din suflul cosmic al romanticilor subzistă în această construcție, chiar dacă nu și din demonismul lor explicit. Oricum, dacă tonul pare adesea solemn, încremenit de viziunile halucinante, sunt momente când, datorită faptului că Dumnezeu, care apare nu ca fundamental rău, ci ca permițând răului să fie cuib al binelui, se răzvrătește sub formele mai blânde ale ironiei și chiar ale sarcasmului. Iată doar două exemple: „*Sufleeeeeetul* flașnetar prin țevile caloriferelor”, ori: „după toate colțurile apar soldați goi / stilizați în existențe trecătoare / soarele se răstoarnă din cavități arhetipale / peste legi biologice / prin despicături ornamentale în mușchii virili / și fluturi înfloresc din coapsa ta mumificată / ca o înmugurire electrică aiurind în pustiuri / muzică preclasică violată modern // într-o gravitație născută incestuoasă”. Implicit, însă, revolta e mult mai evidentă. Altfel n-am înțelege valurile juxtapuse de imagini terifiante, situabile toate în zona „urâtului”.

În fine, *Solaris*, poem muzical? Poem al ritmurilor ample despre apocalipsă, Dumnezeu și sine, *Solaris* este în aceeași măsură poem al reinventării sensului, al convingerii că orice apocalipsă sfârșește într-o geneză. Nu întâmplător cred că una din figurile dominante ale poemului este oximoronul.

Iată câteva, alese aproape la întâmplare, căci nu o dată metaforele lui Liviu Georgescu mizează tocmai pe oximoron în tendința de a surprinde contrariile și de a situa chiar și apocalipsa sub semnul lui Dumnezeu: *mușica dezintegrării*, *apocalipsa de gheață*, *cataclismul alb*, *sarcofagul luminii*. Poate că expresia cea mai elocventă pentru întregul volum se găsește în *beția apocaliptică a facerii*.

Mi se pare, după toate acestea, că mai există în *Solaris* și un alt nivel de lectură (sau o cheie de interpretare) și putem ajunge la ea prin intermediul unei întrebări puse anterior într-o formă sau alta. Și anume: există în această *vivisecție* pe trupul realului, al materiei, al spiritului istoriei un substrat existențial?! Altfel zis, poezia aceasta, construită ca o mare *panoramă* (sau *dioramă*), rămâne exterioară sinelui, sau este fondată de existența individuală, de traume subiective, adăpostite poate în subconștient? Ceea ce pare indiscutabil este că Liviu Georgescu nu scrie ceea ce s-ar putea numi de la prima vedere o *poezie a eului subiectiv și individual*. Eul care se structurează în acest poem este mai degrabă acela al expresioniștilor, originar, anonim, colectiv. Și sigur că vertijul metaforic este consecința unei invazii a formelor, materiei, tehnicii. Să nu uităm că poetul trăiește la New York, în locul care poate fi considerat un veritabil arhetip al alienării. Imaginarul teluric și terifiant nu poate fi rupt cu totul de acest spațiu care devine copia citadinismului de altădată. Când citești: „printre turnuri de oțel zgârciuri de sticlă / documente gândaci tranzacții / aud cântecul viermelui în umbră / [...] / avioane ciugulesc din turnuri către zona dureroasă din lumină” (dintr-un poem numit *plutiri pe deșeurile biologice*), nu poți să nu te gândești la teribile secvențe trecute din planul halucinației în acela al realului. Iată o altă secvență, de o radicalitate și de o tensiune expresionistă a imaginii: „eu cresc viu printre plăcuțe indicatoare / mă ridic din zgârciuri din oase și lavă un mușchi îl întind peste pod / către arhipelagurile cu viziuni / dar leul stă în degradare trece neconținut prin rugina păsării mecanice / oameni sunt sfâșiați de cohorte de ecrane o herghelie de imagini / mai scurte decât moartea pe muzica dezintegrării / ne transformăm în legume în cutia narcotizantă și acolo în adânc / durerea devine moloz”. Dar aici nu e vorba numai de un spațiu terifiant, ci și de un timp: „am fost născut în era de roboți canibali / pudrați cu dejecții stelare și monștri de gazolină / cu rochii de bal dintr-o psihologie electronică globală / cățărându-se pe memoria zațului”. Citind prea multe versuri care fac radiografia infernului neologic și tehnic, a acestei devorări și malformări continue, de la un moment dat m-am gândit dacă nu cumva este la mijloc o abia vizibilă confruntare între trecut și prezent, între un acasă al esenței și străinătatea reductibilă la gesturi atavice, în fine, între libertatea spiritului și prizo-

nieratul fragmentului invocat la un moment dat, căci un poem se numește chiar *apărarea prizonierului*. Prima secvență a acestui poem, cu subtitlul *nomad printre fragmente*, debutează cu aceste imagini: „mă trezeam sub ghilotine de fosfor / torturat de haraciul stors de vise / auzeam spaima înghesuită în cutii de chibrituri / auzeam acizii ridicați pe scripeți / scârțâitul ruginii prin fețe desfigurate de *flash*-ul dușmăniilor minerale / pipăiam memoria zațului”. Firește că, în sens foarte strict, nu avem de-a face aici cu ceea ce s-ar putea numi o poezie a exilului. Subconștient, însă, germinația unei astfel de poetici nu se datorează cumva tocmai experienței exilului și unei sensibilități ulcerate?! Altfel zis, viziunile negre și *capriciile* coborâte parcă din gravurile lui Goya ori din fantasmalele lui Bosch nu sunt consecința unui sine intrat sub spectrul și sub presiunea materiei care depersonalizează și alienează? La mijloc nu este o teribilă angoasă?! Am constatat la un moment dat o opoziție clară între prezent și trecut, între spirit și materie. Totul a devenit foarte evident o dată cu poemul *epifanie*. Aici, deoparte este imaginea „ierbii de-acasă care crește în mine”, de cealaltă, toate semnele căderii: „siliconul îmi curge prin vene, șosele de stronțiu nenumărate / valsează prin carnea mea de antimoniu // [...] // gura umană ia forma dolarului”. Dacă prima dintre serii este rar invocată, cea de-a doua constituie o bună parte din structura de adâncime a poemului. Ne vom opri la câteva dintre ele pentru că trimit aproape evident, dar metaforic, la realitatea newyorkeză, topos simbolic al „exilului” și al apocalipsei. Iată fragmente din poemul cu un titlu amintind parcă de *cocoșii apocaliptici* ai lui Blaga, *arhipelagul lupilor încoronați*: „zei trec în armuri peste dezastru și regele zosterului / adună energii insinuând moartea programată / în cosmogonii fragile [...] // halucinațiile aprind focuri de artificii / oxidează teroarea din paradisuri de celuloid / zâmbetul deșănțat doboară taurul / dansează pe frica lui / sângele alb al mielului plânge într-o lacrimă / sub artificiiile halucinațiilor castrate [...] // lupta cu îngerul din paradisul de celuloid și cenușă / întrebarea greșită detestă răspunsul care nu vine // în carcere sonore / un mozart bătrân armonizează centrul vital ai exorcismului / lupta cu îngerul și-a înverzit spinii în crahul spectral / și canibalismul măștii / și cutremurul cuptoarelor / și holocaustul de cristal / rod până la era de os a ființei”. De asemenea, iată: „mercenari ai fericirii patrulează prin subsolurile / unui desen / mâna exterminată în dantele naște o lume de fosfor / în aerul hașurat de țipetele farului [...] / mercenari ai fericirii patrulează prin râsul tău / carbonizat de meduze”.

Ceea ce trebuie spus este că nu există în toată această situație semn al exilului niciun fel de suport ideologic. Țâșnind din subconștient par-

că, imaginile teluricului sunt un semn, nu o pledoarie sau o disertație. Sunt multe imaginile de tip expresionist, care ne trimit cu gândul la Blaga, la arhangheli fără aripi ai acestuia, deși agresiunea are altă dimensiune decât cea de la începutul secolului trecut. Citez acum, dintr-un singur poem: „sub zâmbetul concav / turnuri arse de aripi prin noaptea cu fragede furnale / suflete moarte în cadavre vii”, sau „avortate de gravitația iarăși gravidă / rămășițele mele sunt distruse lângă rădăcina unui / trandafir radioactiv // greierii urnei / lampioane cât unghia / când dintr-un animal împușcat / radiază geneza”. Sau iată: „calul îngheață în zăpadă sub pod / oase de înger sunt sfărâmate de canarul metalic / nemilosul logaritm sfâșie carnea infanței”, imagini dintr-un poem intitulat *arhipelagul de calcar*. Cred că demonstrația e făcută: în spatele teluricului atât de copleșitor, de o realitate pe care o simți cu viscerele, poetul caută *lumina care se degradează în fapte zilnice*, și nu întâmplător, ni se spune, *oasele mele (sunt) adunate ca pentru rugăciune*.

Justificarea unei astfel de interpretări este dată poate chiar de faptul că identitatea acelei lumi care rămâne o soluție la timpul apocaliptic este căderea în Dumnezeu, redescoperirea esenței. Să nu uităm că, în cele din urmă, apocalipsa însăși relevă identitatea divinității. Totuși, în *ritualul esenței*, această lume, în care se păstrează nealterată esența, trimite limpede la contopirea cu Dumnezeu: „ascultând într-un câmp fuga iepurilor / am început să mă simt fără picioare și fără pământ / văzând ducerea păsărilor m-am simțit fără gânduri / simțind zborul de apă al gâzelor am pierdut visele / pipăind traiectoria cârțiței am rămas fără amintiri / pierzându-mă limba a început să se umfle și să fluture / literele strălucesc alergând către soare clipa zace / se coace între cuvinte născocind un imperiu în creștere / decade strivind împărați și popoare de aer / doar eu rămân același / în același pământ nenăscut / ritualul esenței”. În realitate, această contopire cu Dumnezeu sau cu neantul aduce cu sine atât declinul cât și salvarea. Pe de-o parte „agonia cărnii în plâns mineral”, „arhangheli uluiți în adormire / în mine se fac vid”, iar pe de altă parte, în final: „și Tu printre oameni / ritual al esenței”. Așa încât, finalmente, poezia aceasta – care pare să fie captivă imaginilor din afară – e, totuși, una a eului, care descoperă în spatele materiei sub multiplele-i forme nu doar divinitatea, ci și un subiect. Unul aflat în căutare, măcinat de angoase, chinuit de imagini terifiante, pentru care actul poetic este unul flagelator: „cuvintele mele trase pe roată din carne”, citim la un moment dat. Oricum, e un subiect orgolios, din stirpea romanticilor, un eu care, în fond, repetă pe cont propriu, afirmația eminesciană „Eu e Dumnezeu”. Acesta este și sensul ultimei părți a poemului, a secvenței numite *terra lucida* în primul rând.

Iată acest vers: „și în spate toate pietrele au un singur chip al meu”, sau un altul: „transformare înfinită a sângelui în apocalips”. Așadar, apocalipsa, materia în fierbere, Dumnezeu, toate sunt reductibile la sinele titanic.

În fine, Liviu Georgescu, poet atipic, cum spuse Nicolae Manolescu, este înainte de toate un poet dificil, mânat de impulsuri vizionare care se revarsă în construcții simfonice, dominat de angoase în care se ascunde un titanism de substanță. Fără îndoială că pe spații mici, imaginile ar putea să pară manieriste și de o energie construită. Totul se supune unei articulații, deliberate doar într-o anumită măsură, căci vizionarismul își găsește până la urmă propria structură, articulație care amintește de suflul utopic al romanticilor, edificat pe o emoție de tip expresionist.

Un neosuprarealist ar fi Liviu Georgescu în ultima-i carte; cel puțin așa susține Gheorghe Grigurcu într-o postfață tocmai astfel numită, invocând „suspendarea raționalității descriptive ori narative, a referinței realiste”, fapt care ar face ca „realul imaginar” și „imaginarul real” să se oglindească nedistinct unul pe celălalt. Ce-i drept, câteva din volumele anterioare ale acestui poet român care trăiește la New York, mă refer în mod special la *Solaris* (2002) și la *Ochiul miriapod* (2003) dezvăluiau forța unui imaginar de natură suprarealistă, edificat însă pe un fundament lucid-raționalist, utopic-întemeietor deopotrivă, care îl situa mai degrabă în descendența romanticilor. Oricum, din spatele amplelor construcții metaforice, a căror anvergură se hrănea din idee, Liviu Georgescu glosa nu o dată în tonalitățile balcanismului sau proiecta arhitectura unui eu ale cărui angoase, ca niște strigăte ale materiei înseși, vizau declinul căruia el îi opunea speranța; o dovadă, aceasta, a credinței în forța spiritului și a curajului de a nu abandona. Și cu cât apocalipsele erau mai terifiante, neantul mai copleșitor, materia mai lipsită de sens, cu atât spiritul se dovedea mai stăpân pe sine și mai încrezător într-o soluție, oricât de inexplicabilă.

Fără îndoială, a invoca numele unor curente literare, fie și văzute ele ca niște tipuri de existență, nu are mai mult decât rolul identificării anumitor constante estetice, de nu va exprimând mai degrabă neputința criticii literare de a explica altfel decât prin analogie o sensibilitate cu totul particulară și un univers poetic pe măsură. Interesează, în fond, nu dacă Liviu Georgescu e un arghezian ori un barbian, nici dacă-i ultimul optzecist, nu interesează nici măcar cât postmodernism se ascunde în amplele sale panorame ale civilizațiilor, ci cât de legitime în sine sunt universul, limbajul și atitudinea pe care el le articulează. Oricum, nici pe departe nu-i vorba în acest ultim volum, nu-

mit *Piatră și lumină* (Editura Paralela 45, 2005), de un neosuprarealist, căci Liviu Georgescu a abandonat și explozia teribilă a metaforei – căreia îi opune discursul alb ori notația biografică –, și coborârea în bolgile materiei, în visele ei telurice – căreia îi opune un palimpsest al civilizațiilor. Ceea ce Liviu Georgescu păstrează din mai vechile-i cărți, de data aceasta situat însă în prim plan, este un *orizont de cultură* care are rolul de a întemeia un sens. Un orizont de cultură nelivresc, ci hrănit din interogații și neliniști.

Continuând să fie un arhitect al lumii și nu un imitator al ei, poetul a abandonat acum ceva din strategia câtorva din construcțiile volumelor anterioare al căror miez aparținea, printr-un fel de dat mistic al istoriei, unei etici afirmative, pozitive, optimiste. Căci, trebuie spus, Liviu Georgescu – cel care spune „cânt Bach, pictez turnuri în flăcări”, mărturisind astfel ipostazele unei angajări existențiale ardente – elaborează mari construcții poetice, expresia unor căutări și a unor experiențe hrănite din disperare și din nevoia unui sens. Acum, însă, ne-„mimetică”, fluctuând între reflexivitate și tranzitivitate, poetica sa exprimă capacitatea omului de a crede și de a afirma, printr-o depășire a căderii; liant al istoriei, sinele poetului iese mai decis din umbra marilor arhitecturi, fapt care dezvăluie o participare subiectivă presupusă de întreaga succesiune de civilizații. Și, totuși, arhitect al lumii fiind, Liviu Georgescu vede în poezie oglinda care însumează trecutul și viitorul în mari sinteze vizionare; așa încât, arhitectul reflectă spiritul ascuns al lumii, deși înregistrează suprafețele ei epidermice. Lumea e reprezentabilă, ține el să ne spună, dar nu în maniera realismului și nici în aceea a revoltelor nonfigurative din secolul al XX-lea. Noul spirit figurativ pe care poezia lui Liviu Georgescu îl instituie e o sumă între spirit și materie (el însuși vorbește într-un loc despre „mirosul încheștării materiei cu spiritul”), între epura lumii, arhitectura ei secretă purtând forma transcendenței, și o materie care pulsează viguros în suprafețe telurice și vii. Iată de ce aş spune că Liviu Georgescu e om al timpului său, asemenea poeziei sale, angajate într-un efort de captare în expresie a contradicțiilor acestor vremuri. Trăind la New York, poate că el le și simte mai bine prezența. Așa încât, arhitect al lumii și nu imitator al ei, Liviu Georgescu coboară, totuși, în faliile vieții contemporane pentru a-i înregistra, în oglinzi ale imaginarului filtrat de rațiune, firele care-i țin portretul contradictoriu, în care disperarea ia forme hedoniste, iar realul capătă dimensiuni fictive.

Am vorbit și altădată de modelul eminescian al *Panoramei deșertăciunilor*. De data aceasta, partea cea mai amplă, cu care volumul se și încheie, se numește *Lumi concentrice*. Așadar, nu principiul succesiunii contează acum, ci

al sincroniei. Civilizațiile nu se succed una alteia, ci glisează într-o anume simultaneitate, cuprinse toate de morbul interior al declinului și înălțării. Este la mijloc viziunea înscriserii într-un anume spirit al istoriei pe care îl ilustrează deopotrivă Parisul, Londra, Roma, Veneția, Florența, Madridul, Viena sau Sfântul Petersburg. Fiecăruia dintre aceste orașe care au ipostaziat un punct culminant al civilizației Liviu Georgescu îi închină câte un amplu poem, în care informația culturală și experiența directă se topesc într-o viziune unitară, datorată raportării la un eu care trăiește cu obsesia exilului. Ceva din spiritul cubismului, dar și al neorealismului există aici, căci tablourile se articulează printr-o succesiune de imagini care poartă toate emblema unui loc, într-o notație al cărei entuziasm are ceva din beția spiritului care își este suficient sieși, articulând semnificații general-umane. Ceea ce spune Liviu Georgescu despre Picasso i se potrivește lui însuși: „Picasso își înmoaie mâinile în vinul de Malaga și pictează Guernica / fără perspectivă și iluzii / spațiul dispare în ritmuri interioare / cuburi ușoare / și vulcani de carton”. În fond, pictor și deopotrivă muzician, Liviu Georgescu vede totul în mari desfășurări de ritmuri, în armonii în care se topesc dezacordurile. Tocmai de aceea, el nu descrie simple locuri, ci instituie un sens spiritual și etic istoriei și ființei, un sens filozofic culturii. Este motivul pentru care declinul și înălțarea sunt complementare și pentru care versul e locuit de pasiunea spiritului divin. Iată: „De dincolo de ziduri Schoenberg forțează – / răcoarea cristallui se dizolvă în sare peste gura țipând: // *«Dumnezeu a murit»* / *dincolo de bine și de rău* / *Also sprach Zarathustra* // Disonanțele descojesc fațadele incongruității / și cresc forfota de muchii și spini / ființare-timp existență experiențe limită / conflictul suferința și moartea / conștiință și decizie / *Expresia* se deschide ca o floare carnivoră: // *«O lume s-a distrus; soluția radicală»* // Lumea se jerpește-n ruină – // *«Deasupra – cerul înstelat și legea morală în mine»* / *«Ideea, adevărul și binele Absolute»* – // Bach privește de sus din domul catedralei / cineva îi șoptește muzica ieșită din timp. / Catedrale îngropate în gând tiran al mișcării / un șuvoi cald se ridică prin coloanele reci sunetele înghețate / fugă stăpânită a povârnișurilor / instrumente de lemn devin păduri cu liziere lăptoase / frunze de metal în arbori de agat vizitați necontenit de germinații / într-o beție apocaliptică a facerii // apoi se aud valurile potopului bătând în ferestre și căpușele / timpului brăzdează deșertul și se întrupează în numere sacre // memoria cutreieră fantasme // hibridul dintre vulvele visului și neant, dintre tandrele pețiole de sulf și iubire – / vidul interior se prefăce încet în geneză. // Prin tuburi de orgă și cornul englez omul se înfrățește / cu Dumnezeu”. La drept vor-

bind, Liviu Georgescu are aici viziunea Totului iar poemele sale sunt încercări de a-l ilustra în formele multiple în care el se arată. A cita câteva versuri sau mai multe e cumva o trădare în plus. E nevoie de cuprinderea întregului pentru a înțelege și, oricum, nu performanțele ornamentației contează. De aceea, Liviu Georgescu și abandonează în bună măsură figurația ornamentală, ba chiar metafora explozivă, substituind-o cu mai terestra notație. Nu-i vorbă, notația aceasta este epura unei trăiri incandescente. Biografia, însemnând aici referirea la comunism, la revoluție ori la experiența exilului, depășește ceea ce aparține accidentalului pentru a cuprinde miezul experienței umane a căderii. Este și motivul pentru care exilul capătă o dimensiune metafizică. Un leit-motiv al creației lui Liviu Georgescu, versurile „m-am născut la jumătatea secolului douăzeci / omul a cucerit luna dar a pierdut sentimentul cosmosului” vorbesc tocmai despre acest eșec, față de care poezia sa capătă o dimensiune restauratoare. În fond, principiul lumilor concentrice și acela al succesivității nu se exclud. Viziunea lui Liviu Georgescu este totuși una de tip istoric, care panoramează momentele într-o succesiune care trece de la geneză, haos, cuvânt al lui Dumnezeu la primele forme ale materiei; vârstei de aur îi urmează, într-o logică intrinsecă, declinul, prăbușirea, pierderea principiilor morale, absența valorilor. Acest context legitimează și explică experiența dureroasă a individului în istorie, a ființei în exil.

În fine, toată această secvență ultimă a volumului, care este și cea mai consistentă în economia lui, dezvoltă ideea nu a unor lumi succesive, ci „concentrice”, căci fiecare funcționează monadic. Oricum, atât primul poem al ciclului cât și ultimul (e vorba despre *New York* și *dincolo de minarete Acropole Necropole Constantinople Sfânta Sofia Constantinopolis*) funcționează ca niște veritabile embleme, datorate nu doar unei forțe vizionar reconstitutive, ci și unei reversări de atitudine. Iată cum debutează primul dintre poeme: „asfaltul liniilor drepte asfalt de Mondrian maestrul păianjen / inerții jubilând în pânzele abstracte peste voința umiltoare / nimeni nu se pierde nimeni nu se câștigă printre eretele babel / Manhattan artificiu vertical Mnhtn îl simți în gât / în mărul lui Adam se naște viermele în miezul adevărului / trucaj pânză de cinema celuloid pe retina încinsă / te înhami la fantome de hașis și artificii de extaz / marmeladă a viziunii și cimitire în paradis [...]”. Discursul liric e aici consecința unui exil în labirint, un labirint al materiei și al descompunerii ei. De altfel, iată peste câteva versuri: „restaurantele scuiă clienți ca pe saci de cartofi în vitrinele / suspendate / fugi pe o bandă rulantă cu căști la urechi / robot activat de idealul materiei nemuritoare”. Manhattanul e văzut în ipostaza degradată a orașului sfânt, ipostază a căderii din vârsta de

aur de odinioară. De aici și experiența existențială pe care vederea sa o implică și posibilitatea recuperării, prin credință, a valorilor originare: „Constantinopolis Constantinopole Istanbul / orașul luminilor alunecând vechiul și noul Bizanț / privit din Zeppeline și avioane arzând / făclii ca stelele fixe fluvii de var peste fluvii de cerneală simpatică / artificialitate verticală”. Sunt versuri nu din ultimul poem al ciclului, ci din primul. Dedicat chiar orașului Constantinopole, ultimul vorbește despre „arheologia secretă” aflată „înăuntrul ființei” și, prin urmare, despre speranța care instituie sensul luminos al istoriei. E ca și cum întoarcerea în Evul întunecat este prilejul unei redescoperiri a sensului, a focului. „Când focul își pierde miezul / Atlantida dispare”, citim într-un loc. Iar mai târziu: „El trece prin lacrimă și se purifică / trece prin purificare și devine cruce / meditație și durere / pe lumină // rugăciunea de dimineață / strânge vuietul luminii în răsărituri nevăzute / în mănăstiri / pantele timpului / se coagulează în jurul / spectrului”.

Lumile lui Liviu Georgescu au toate propriile dimensiuni existențiale și propriile principii care le motivează existența, iar reperele culturale par să fie chiar rădăcina lor, dovadă a încrederii cumva istorice a omului în forța spiritului. În fine, indiferent dacă e vorba de New York, de Paris ori de Orientul îndepărtat, aș reține câteva note constante, ale căror tematizări relevă, de fapt, obsesiile existențiale ale poetului și felul în care e metamorfozată azi viziunea asupra istoriei și existenței, ființei chiar. Sunt câteva constante aparent contradictorii, care doar împreună relevă spiritul vremii. Pe de o parte, de remarcat *obsesia ficționalizării*. Realul se pulverizează în mari spectacole, diluându-i consistența ontologică, lăsându-se substituită de artificial. Iată, citim, pentru a pătrunde în lumea „artificiilor de extaz”, a „arhitecturilor de apă”: „străzile deșertându-se în cămășile de forță ale decibelilor / *heavy metal* și *rap* / hormoni și acizii nucleici în clocot sfâșind carnea pe dinăuntru / luxuriantul de junglă în punctele fierbinți *striptease*-ul fisiunilor / satanice și adăposturile noroioase zdrențele înmugurind”; sau: „să nu mai poți denumi // viața-i un sake / prin ea rățesc aparențele / căutând absolutul”; sau: „Auzul / își scapără piatra // Orice sunet / se-arată a fi un păstrăv / sau o moluscă”. Iată alte câteva exemple: „Turiștii în palate-muzee calcă pe dale / în cadavrele de melanină / brodând întunericul / în inerția de mătase a unui tornado ghilotinat”, sau: „luna alunecă pe ghețarul pinilor în inimi de funingine // intră în pivnițele luminii // în jazzul figurilor de metal / în cartezienne ospicii ale forme”. Toate aceste versuri – și multe altele – vorbesc despre proiectarea lumii, într-un fel de fascinație oarbă, în imagine, în forme și în aparență. Maladia aceasta a ficționalizării lumii, pe care lumea o percepe ca pe

o euforică salvare, este una din temele majore ale poeziei lui Liviu Georgescu. Pe de altă parte, ficționalizării realului, adică „subțierii” lui, îi răspunde deopotrivă excesul de materie (căci viața pare reductibilă la ea) și, reflex al epistemei moderne, epura transcendentă. Peste tot, un clocot epidermic (ce imagine mai elocventă pentru asta decât: „gâfâie viermele în mărul otrăvit printre caii hipodromului”) și, la distanță, abia păstrată în memorie, umbra emblemei sacre. O materie cu care ființa se amestecă, cu care e confundată, într-un exil metafizic: „restaurantele scuiă clienții ca pe saci de cartofi în vitrinele suspendate / fugi pe o bandă rulantă cu măști la urechi / robot activat de idealul materiei nemuritoare / departe de umbra adâncă a potecii înguste”. Sau: „și mai departe / cobalt și aluminiu prin cocoșul înjunghiat / în chenarul dispariției / fluturi de sânge zboară prin văzduh // *tangoul* se îndeasă între pulpele vegetale pe dușumele lascive / în testiculele taurilor înjunghiați departe-n coride / *salsa* fărâmițează sarea de pași pe limbile scoase / *samba* strecoară șerpi cu pene în vâgăunile aerului lipicios”. E aici o viziune apocaliptică, iar ficționalizarea realului și încărcarea cu energie a materiei formează împreună suportul unei viziuni despre cădere și despre încercarea (disperată) de a salva materia, de a-i da un sens, de a-i proiecta o transcendență *sui-generis*. „Extaz și hemoragie”, cum spune un alt vers. Oricum, epura secretă e marea speranță, un leit-motiv („înăuntrul ființei e o arheologie secretă”; „*Nebăgați în seamă profeții / rătăcesc prin imperiu delirând adevărul*”; „unde / puritatea se autodevoră / se autodevoră”), dar unul hrănit de unitatea secretă dintre materia aceasta vie, clocotind, și spectrul morții care o locuiește. Aceasta e, de fapt, marea taină, marele secret, pe care poezia lui Liviu Georgescu îl slujește. Iată: „Se domolește retina pe fluviul adânc / pe fluturii negri fecundând negii lagunei / întorși prin lentilele groase în mări Luciferice / văzuți prin fante înguste de hoardele fulgerului / storși de limfa peștilor repezi / în fierturi și preziceri / marele canal înlănțuie orașul marele șarpe / cu solzii lui sulfurați / unde căluți de mare mor sufocați // alături / gâfâie viermele / în mărul otrăvit / sub cupola de Murano // *Contrapunct* și *Canon* / se-aud refluxurile / în mijlocul virtuții // inocența / prin oboiul îndurerat // *L'Estro Armonico* / plutește moartea pe ape / *anonimul venețian*”.

De fapt, titlul volumului, *Piatră și lumină*, vorbește despre această însumare a materiei vii și a morții, a declinului și învierii și, deopotrivă, despre nevoia întoarcerii la esențial. Ca în vechea gândire greacă, piatra și lumina sunt *elementele*, iar dinamica și aliajul lor instituie deopotrivă istoria lumii obiective și prezența subiectului. Or, tocmai această prezență, care face obiectul primelor trei cicluri ale cărții, asigură fundamentarea existențială a arhitecturii palim-

psestice a istoriei. Volumul debutează, de altfel, cu o *Scrisoare de pe Ochiul Miriapod*, dovadă nu numai a disponibilităților discursive ale lui Liviu Georgescu, ci mai ales a faptului că poetica sa se instituie pe o etică, una a participării și a decantării. Mai mult, una a lucidității confesive, neidilice, amplu constructive: „Realitatea a devenit un ochi agresor, cu pași de soldat, cu șenile implacabile. Un carnaval coșmarec și tragic, succesiune cinematografică de locuri și întâmplări. Atrocitățile, catastrofele, crimele și convulsiile decantate... apoi mici pete luminoase, amintiri idilice și inocente, detalii cu iz de fericire superficială. Bucurii mărunte ce fac viața suportabilă. // Și peste toate, amintirile năvălesc proaspete, se insinuează în țesătura zilelor, în porii hârtiei transformate în celuloid cinematografic, cu tirania lui de ochi total. Existență absolută a unui individ concret într-o istorie determinată. Percepția totală și hiperlucidă, girofar și barometru, inimă de carne și suflet. Mobilitate maximă și înregistrare hiperrealistă: monstruoșitatea disecției și a detaliului hipertrofiat în stare naturală”.

Ce identificare mai bună a metodei și experienței lirice a lui Liviu Georgescu decât cuvintele acestea cu care se deschide cartea?! Cât despre vis, el intră în această experiență a recuperării sinelui, a depășirii concretului, cu gradul lui de cădere și precaritate, el însuși, însă, deopotrivă semn al vieții. Citim, tot din primele pagini ale volumului: „Visul – această ființă cu dinți și gheare care ne apucă din toate părțile deodată și ne disecă în infinite infinitesimale părți, cu simbolurile și mecanismele lui aruncându-ne în vârtoarea unei finalități. Dar ce finalitate mai are viața. Dar moartea? Imoralitate prin nediferențiere. Albul de negru, mugurele neînceput de floarea pe cale de ardere. Apa de norul care o plânge. Sufletul de carnea lui neputrezită. Și ce moralitate are visul în inocenta lui oroare? Când cocostârcul își reduce tăcerile la un balet subtil și înghețat. Când toate se confundă într-o impersonalitate mai neagră decât moartea. Somnul cel lipicios”. Visul suprarealiștilor a căpătat deodată o anvergură etică devoratoare, salvând lipsa de sens printr-o coborâre în neant, ba chiar prin teluricul strigătului expresionist. Este alternativa mai nouă la experiența scrisului în vremuri de angoasă politică. „Scrisul era o altă lume, o lume paralelă, deschidea uși secrete, din sala de disecție direct pe târâmurii fantastice, dintre cadavrele conservate în reactanți usturători, mă catapultam în aurore înflorite, din murire în nemurire. Poezia ne scufunda într-o lume clară și misterioasă – un labirint umbros într-un cristal. Strigătul avea puritatea unei cascade. Viscerele și pieile tăbăcite, foițele de piersică ale obrajilor erau disecate și rearanjate sub microscop”. Din acest echilibru între sinele ultragiatic și perceperea lumii atroce se naște textul poeziei lui Liviu Georgescu, țâșnind cu

un fel de energie elementară, acum însă având claritatea unui program care așează textul ca o necunoscută în ecuația dintre sine și neant, dintre sens și întâmplare. Textul poeziei lui Liviu Georgescu chiar îmbracă forma visului și a spaimei: „Textul umblă cu platoșe pe picioare de greier subțiri. Crește sub greutate. Alb roșu, terifiant multiple de intuiții blânde și fulgurante. Poemul e un cocostârc, o broască țestoasă, brutozaur sau libelulă. Chiar cu malformații, chiar dacă se târăște ca un organism viu care se zbate din toate membrele și toate viscerele, autentic, suficient sieși. O monadă – o lume și un sistem absolut. Un rizom conectând. Două sisteme de griuri – intimități blânde și fulgurații intergalactice. Fragmentar, sferic, fără îndelungul ocolșului”. Nu despre idei e vorba aici, ci despre idei pe care „cineva le vopsește cu sângele lui”. Numai prin această participare, sinele are acces la tot și la nimic: „Căile nervoase își dau înmiit energiile, zonele reverberează una într-alta: // circumscrierea percepției totale / geometria fluidului, / poezia, / eu, / nimeni”. În construirea volumului, poetul alternează secvențe care au ca obiect panorama deșertăciunilor, cu anvergura ei cosmogonică, și acelea în care sinele se hrănește din biografie și din experiența traumatizantă a exilului. Dincolo de plasticitatea viziunii, de reținut forța imaginilor: „am fost în infern unde placenta lumii se transformă în uitare / și ghilotinele aruncă la câini capetele tăiate / am fost exilat în propriile gânduri în propriile cuvinte / în propriul întuneric și blestem [...] / chiar și visul devenise pivnița sucurilor fermentate / trăiam în exil ca în propria țară în propria istorie în propria mamă / puteam zări cerul după gratii părea mult mai senin deși fierbinte / într-un butoi de catran înghețat în cutii de beton clădiri de gheață”.

În poezia românească de azi, Liviu Georgescu vine cu această multiplă disponibilitate, care glisează firesc de la viziunile cosmogonice la notația biografică, de la metafora terifiantă la experiența angoasantă a exilului, într-o viziune constructivă eliberată de clișeele lamentației, asumându-și rolul de analogon al lumii văzute deopotrivă ca epură și epidermă a realului. În fond, un echilibru între existență și literatură, între materie și vis, între istorie și ființă.

Cele două volume de versuri din 2010, *El* și *Smulgerea zălei*, urmate de altele două în 2012 (*Katanamorfoze*, Editura Brumar, postfață de Al. Cistelean, și *Ziua de dinainte*, Editura Paralela 45, postfață de Mircea Martin), ca și aparițiile frecvente în presa literară, relevă o nevoie stringentă a poetului, care trăiește la New York, de a fi viu în peisajul literar românesc. E aproape o bătălie la mijloc, pe care Liviu Georgescu o poartă nu atât pentru a se institui pe sine, cât pentru a impune o paradigmă poetică, un anumit tip de limbaj, o anumi-

tă viziune privind rostul poeziei. Mircea Martin vorbește despre o poezie maximalistă, în contradicție cam cu tot ce se scrie la ora aceasta în România. Nu că întreaga poezie ar fi minimalistă, dar, cităm, „meritul lui Liviu Georgescu este acela de a aduce probe convingătoare în favoarea ideii că problematica morală nu e incompatibilă cu poezia”. Iar probele convingătoare țin de creația poetică propriu-zisă. În fapt, Liviu Georgescu nu e neapărat singur în pledoaria pentru problematica morală. Singur e totuși în practica sa poetică, greu de plasat într-o serie. Nu știu dacă a-i invoca, cum s-a întâmplat, pe Marta Petreu, pe Aurel Pantea ori pe Ion Mureșan e cu totul elocvent. M-aș gândi mai degrabă la Magda Cârneci, cu poemele ei politice. Dar, de asemenea, doar la nivelul pledoariei.

Mircea Martin pornește în analiza pe care o propune de la ideea că o dată cu *Ziua de dinainte* se produce o modificare de nivel în substanța poeziei lui Liviu Georgescu. Un salt de la poezia ca limbaj aproape necontrolat, semn al unui flux imaginativ căruia nu i se pun opreliști, la poezia care se coagulează în jurul unui sens. Iată: „Amalgamările de planuri și aglutinările de imagini disparate nu lipsesc nici acum, dar ceea ce se remarcă, în comparație cu cărțile anterioare, este, indubitabil, o sedimentare, o limpezire. Poetul nu se mai lasă purtat de cuvinte, de iureșul lor, ci le alege și le supune unui proiect unificator. Poemele vor să spună ceva anume, nu doar să fie”. E posibil ca exercițiul ca atare al poeziei – sau experiența ei – să se concretizeze într-o mai acută conștiință poetică și într-o expresie mai bine structurată, mai matură, într-o mai bună limpezire. Volumul pe care-l are în vedere Mircea Martin conține, într-adevăr, câteva poeme memorabile. Cert este că Liviu Georgescu caută și se caută cu febrilitate, construiește în fiecare volum principii noi de structurare, dar, dincolo de, să zicem, performanța poetică în sine, în toate avem de-a face cu o experiență asumată.

Altfel, „proiectul unificator” era vizibil încă de la *Călânza* – ce titlu elocvent, în fond –, volumul cu care Liviu Georgescu debuta acum mai bine de zece ani. Poate nu la nivelul fiecărui poem în parte, dar volumul în sine se dorea și era o construcție. Ca și în câteva din cărțile ulterioare, Liviu Georgescu propunea acolo o cosmogonie, imagina geneze și apocalipse, într-un traiect pe care unii interpreți îl numeau auroral. În sensul că, pe urmele romanticilor, poezia aceasta construia în mari panorame reinstituirea luminii. Apocalipsele erau doar o etapă, necesară noii geneze. De altfel, *Ziua de dinainte* mizează, cred, dincolo de reușitele de traseu, tocmai pe acest sens global, pe care volumul îl propune. Și nu voi face o analiză minuțioasă – pentru asta ar trebui să reconstitui sau să ghicesc (în metaforele care ascund și deopotrivă relevă sen-

sul) unitatea fiecărei secvențe în parte. Și miezul ei. Nu voi desfășura aici o astfel de analiză, chiar dacă poezia lui Liviu Georgescu cere, în ansamblul ei, o hermeneutică. Dar este vizibil faptul că cele unsprezece secvențe ale volumului fac parte dintr-un scenariu al salvării sau, cu un cuvânt poate mai potrivit acum, al mântuirii. Un scenariu în care recunoști prezența Mântuitorului, oarece evenimente din istoria concretă a lumii, atrocități din ultimele decenii, în fine, saltul în armonie, restaurarea luminii. Mi se pare că, față de volumele anterioare, acum sensul istoriei se supune unei viziuni care implică divinitatea.

În fond, dacă prima secvență a volumului, *A scrie cu tine*, înseamnă comunicarea propriului concept poetic – o pledoarie pentru scriitura care se identifică cu miezul ființei și deopotrivă cu toate ipostazele ei, celelalte zece constituie un traiect al înaintării de la *Mesagerul* la *Podul*. Ca și titlurile, traseul este, fără doar și poate, simbolic. Așa se face că poezia aceasta gravă, scrisă parcă după alte repere decât ale modernității, recuză eul și confesiunea. Ea mai degrabă înregistrează cu ochi avid lumi, spasme, convulsii sau metamorfoze. În realitate, ea construiește și spasmele entropiei, și învierea. Iar atunci când în prim plan este subiectul, persoana I e expresia unui eu supraindividual, generic, care a trăit Experiența. Totul se situează sub semnul exemplarității, chiar atunci când experiența coboară până spre frontierele biograficului. Tonul polemic al unora dintre poeziile lui Liviu Georgescu vine tocmai din această nevoie de a proiecta experiența dincolo de biografic, în simbolic și exemplar, și dincolo de metalingvistic. Și, mai mult, de a propune o salvare. Ca la romanticii de odinioară, cuvântul înstituie lumea, face istoria; înregistrând atrocitatea, poetul gândește tot timpul în viitor. Vede chiar atrocitatea drept o condiție a iluminării. Poezia nu este limbaj, ne spune Liviu Georgescu, poezia este salvare. La un moment dat, ca în versul eminescian „Unul e în toți tot astfel precum una e în toate”, care vorbește despre consubstanțialitatea originară a formelor materiei, Liviu Georgescu gândește salvarea în termenii acestei unități. Dincolo de bine și de rău?! În fapt, e la mijloc un optimism structural, care se fundamentează pe unitatea lumii și pe permanența ei. Aproape prozaic, poetul spune: „pentru că nimeni nu poate muri atâta vreme / cât a fost odată în viață. cât a sperat și-a iubit. / și poate că așa se cuvine: / flacăra scurtă să rodească etern”. Iată de ce, într-o altă construcție, citim: „Și știi asta / pentru că eu sunt peste tot / și tu nu poți să dispari, iubito, / pentru că tu n-ai putea să mori, mamă. / Pentru că tu nu poți să mă părăsești, tată”. În tot cazul, ideea – poetul se revendică de la principiu – este umanizată de proximitatea morții. Or, moartea capătă în construcția aceasta semnificația unei recuperări, sensul unei reveniri la prin-

ciplul original. E, în fond, un principiu al umanității recuperate: „sunt aproape de ultima treaptă, gata de contopirea finală. / dar se aud tot mai dureros gemetele celor suferinzi, / neliniștea celor neîmpăcați, spaima celor nevinovați. / și zgomotul lor nu mă lasă să trec”. Iar versurile aparțin unui poem care se numește *Coborârea în Nirvana*. Nu întâmplător, martor, conștiință lucidă – sunt câteva versuri ilustrative în acest sens (le cităm doar pe acestea, care exprimă o antiteză: „Niciodată n-am să uit să privesc. Niciodată n-am să trăiesc fără vise”) –, poetul afirmă încă din poemul de debut, o artă poetică: „Scrie cu toate părțile corpului, adevărate și virtuale, / cu prezentul și cu trecutul, / dar mai ales cu viitorul”.

Nu voi insista aici pe rădăcinile suprarealiste ale poeziei lui Liviu Georgescu, nici pe terifiantul expresionist. Lucrul a fost făcut imediat după apariția volumului de debut. Nici nu știu dacă plusul de conceptualizare ar duce acum la o mai bună pătrundere în miezul poeziei sale. Un romantic în fond, dar unul de stirpe heliadescă, construind mari panorame, Liviu Georgescu investește poezia cu o misiune care nu e lipsită de o miză aproape mistică. Imaginarul acestei poezii – terifiant o bună bucată de vreme, iluminator spre final – se împlânzește, în el făcându-și loc, mai mult parcă decât altădată, subiectul. Bună observația lui Al. Cistelean care constata la un moment dat că peisajul de convulsii din imaginarul lui Liviu Georgescu, înregistrat deopotrivă în real și în himeric, cere, de obicei, „o retorică pe măsură, fierbinte, participativă și exaltantă”. Or, spune el, la Liviu Georgescu lucrurile se petrec invers: „cu cât e mai intens spasmul dezvoltat, cu atât e mai rece și mai insensibilă relatarea. Rolul poetului e doar cel de instrument revelator, de scrib al văzutelor, de martor al propriei drame”. Poetul ar da numai „raportul de angoasă”.

Mi-e teamă însă că, dacă în *Ziua de dinainte* se petrece, cum zice Mircea Martin, o mutație, ea are un sens care merge în direcția opusă acestei observații, concretizată într-o asumare mai directă, mai personală a traiectului simbolic. Poetul nu e numai martor, fie el și vizionar, ci o prezență. Una care are acces la experiențe originare. În tot cazul, inteligența nu exclude elegiacul, viziunea gravă nu face imposibilă ironia, cerebralizarea nu împiedică o anumită pasiune. Iar expresia este ea însăși sens. Poate că poemele cele mai reușite din acest volum sunt chiar de această factură. Poetul trebuie să depună mărturie, dar n-o poate face fără să participe.

Așa încât aș cita în întregime două poeme, în registre cumva diferite, care sunt, ambele, destul de departe de marile poeme în care Liviu Georgescu doar radiografia cu răceală atrocitatea materiei sau își imagina reinstaura-

rea luminii. Primul – *Bucurie, fericire, seninătate* – angajează puternic afectul, pe urmele demonilor romantici, într-o revoltă dureroasă, cu câteva versuri tulburătoare (iată: „Cerul e ars, cerul gurii e ars. Dumnezeu arde pe dealuri”), cu un final în care culminează saltul de la diafanul intertextual și elegiac la sumbrul macabru: „Bucurie, fericire, seninătate, dispăreți de-acum, exilativă, / să vină trenurile groazei și morții, zeppelinele foamei și cărucioarele bolii. / Să vină muștele cu oasele lor fosforescente în elanuri vitale. / Să vină acrobații și fruntașii în muncă. / Și mai ales să vină suferinzii, cei cu bube interne, / cu poveste de spus, să stoarcă lacrimile pe marginea drumului, / acolo unde toți s-au dus să vadă caravana cum trece, / și punerile în scenă, / și cauciucurile goale rostogolite în zarea sângerie. / Să-i vadă pe cei tatuati și cu bube în suflet – / care doarme acolo de când s-au născut. / Să-i vadă cum plâng și se vaietă, sperați / că forța din cap nu dispare și nu poate să vindece / și nu poate să mângâie și nu poate / să dispară de-acolo – / coropișniță înfometată cu picioarele încalcite / în orologiul orașului. // Bucurie, fericire, seninătate, plecați de-acum, exilați-vă, / furtunile de pe mare vin să sfâșie cu nebune meduze / mai rău decât invidia și ura / dar mai blând decât buba neagră din suflet / adusă din soare de găzele nopții. // Bucurie, fericire, seninătate, cântați cu picioarele tremurând / de nemernicia voastră, de necredința voastră, / mironosițe ascunse sub voaluri, / arătați-vă fața, ochii tulburi, aripile cu găuri, / voi, bucurie, fericire, seninătate. // Dansați îndrăcit cu mânie la focuri orbite / prin somnul care nu se mai trezește, / dansați îndrăcit, cuvioase cucuvele. / De ce blestemi, popo, de ce sudui, părinte, / de ce nu-ți îngropi copilul, mamă? // Bucurie, fericire, seninătate, dispăreți de-acum exilați-vă / în cerul vostru albastru, că pe-aici nu-i nevoie de voi, / și pe-aici umblă lupii desculți și desfigurați, / trâmbițași și slobozi / prin creiere sterpe. // Secerile zbârnâie prin lanurile pârjolite, / prin ficatul galben, prin luna tumorală a mileniului. / Ciocanele bat cuie peste tot, în lemn și în carne. / Gropile comune umblă pe catalige prin cer. / Cerul e ars, cerul gurii e ars. Dumnezeu arde pe dealuri. // Bucurie, fericire, seninătate... a murit iubirea noastră, / floare-albastră... cruce dreaptă... vânt nebun...”. Celălalt – *Acum un mileniu, dimineața* – apelează la mărcile biografismului pentru a supune experiența ideii: „La un colț de stradă se oprește ea, îmbrăcată / ca altădată, în rochie de fată / cu ochii fierbând de dragostea de altădată, / nu știe / dacă așa a fost să fie, dar precis nu a terminat totul de spus, / mă așteaptă de un mileniu la colțul acela de stradă / să-mi spună ce s-a petrecut între timp, / toate ororile istoriei, toate parșiveniile secolelor / spintecate de barbarii ne-ntrerupte. // La un colț de stradă plouă cu frunze galbene / în-

nebunite de flăcări leproase. / Ea mă așteaptă / cu dragostea de altădată, / nespusă niciunei vrăbii. // Merge înaintea mea / o apucă pe cărări umbroase / cu arbori bătrâni / despicați de amintiri ascunse. / Se oprește într-o mică biserică unde odată ne-am cununat. // Stăm îngenuncheați o vreme, / aerul dulce și calm din preajmă se colorează cu miros / de smirnă și mir. / Stăm un timp uitați, uitați. Uitând. / Ieșim apoi și o pornim iar, ea înaintea / mea. // Drumul se sfârșește unde-ncepuse, / într-o picătură de cer, acum un mileniu, / dimineața”. Ambele poeme contrazic câteva din inerțiile care funcționează în legătură cu poezia lui Liviu Georgescu.

În fond, un poet în continuă febrilitate, atent la ansambluri, tot mai convingător la nivelul detaliului de etapă. Un poet care, împotriva aparențelor, nu se repetă.

Câteva lucruri de context trebuie spuse din start despre poezia lui Liviu Georgescu și despre Liviu Georgescu însuși. Lirica sa, asociată nu o dată expresionismului ori suprarealismului, stă cu rădăcinile înfipte în romantism. Dar în acel romantism al viziunilor ample, al pasiunilor angajante, al unui subiect care militează și a cărui imaginație pune în discuție condiția individului și a istoriei prin raportare la ființă și cosmogonie. Ultim optzecist, cum l-a numit încă de la cartea debutului Nicolae Manolescu?!

Liviu Georgescu, care trecuse în tinerețe pe la Cenaclul de Luni, ca student, însă, la medicină, nu la filologie ori filozofie, e departe de tot ceea ce înseamnă optzecism. Nici ironie ori parodie, nici biografism ori „realism”, nici artificiu ori felul propriu optzecismului de a instrumenta intertextul, nimic caragialesc la el, nici măcar suspendarea materiei în iluzia gratuit-euforică. Firește, optzecismul nu se reduce la atât, dacă-i avem în vedere nu doar pe poeții care reprezintă miezul tare al lunedismului, ci și pe Matei Vișniec, Ioan Stratan ori Magda Cârneci, lunedìști ei înșiși, ori pe Ion Mureșan, Aurel Pantea, Nichita Danilov ori Aurel Dumitrașcu, optzeciști extra-teritoriali, ca să zic așa. Dar a-l așeza pe Liviu Georgescu și în această din urmă serie e destul de dificil, inadecvat și, până la urmă, irrelevant. Așadar, Liviu Georgescu, ultimul optzecist? Dacă ar fi vorba doar de biografie, poate că da, deși după Liviu Georgescu au mai apărut niște nume, periferice, care cred că așezarea sub marca generației le poate asigura ceva prestigiu.

Așadar, ultimul optzecist, o formulă când și când reluată de critici, dar rezultatul unei simplificări ce nu face bine nimănui. Sau face bine doar dacă e supusă clarificării. În fapt, cu rădăcinile în romantism, Liviu Georgescu dezavuează derizoriul, perifericul, particularul, limbajul străzii și crizele

vulgului și practică la toate nivelele „discursul tare”. Traiectul parcurs de poet de la primul volum până acum relevă câțva constante dintre care cea mai importantă mi se pare a fi interogația asupra identității ascunse a cosmosului, deseori din perspectiva metamorfozei lui, și prin reflex identitatea ființei. Sunt întrebări care vin dinspre filozofie, nu o dată asociate cu mitologia ori intersectate cu răspunsuri ale științelor exacte. Interogație?! Poetul mai degrabă construiește scenarii ale salvării. Și dacă asociază cândva unul dintre volumele sale cu eminesciana *Memento Mori*, dincolo de echilibrul dintre vizionarism și reflexivitate și dincolo de imaginarul care se articulează pe nașterea și căderea civilizațiilor, ar fi trebuit să văd mai întâi fondul heliadesc al imaginarului lui Liviu Georgescu. Un imaginar utopic, în care optimismul se transformă în poveste cosmogonică. Poetica aceasta, de dreapta (în vreme ce a optzeciștilor canonici, a luniștilor tari, e de stânga), înseamnă încredere în sens, angajare în ființă, ba chiar un anume militantism, și nu întotdeauna implicit.

Or, traiectoria pe care o desenează volumele lui Liviu Georgescu cred că se structurează pe o acumulare de idei în această direcție, întreruptă – poate pentru o mai bună punere în lumină – de volume ce respiră un ton mai cald, mai coborât în omenescul subiectivității. Ba am sentimentul că în ultimii ani (În paranteză fie zis, poetul publică de câțiva ani buni cel puțin o carte, dacă nu două în fiecare an), volumele acestea „mai umane” sunt tot mai multe și capătă mai multă pregnanță chiar în proiectul poetic asumat de poet. Ultimul volum al lui Liviu Georgescu – *Ikebana*, Paralela 45, 2013 – mi se pare că este relevant tocmai în acest sens. Voi cita un singur poem, *Asalt*: „spre miezul nopții m-am trezit cu gaz în plămâni / din ochiul aragazului, / timpul fumega printre cărți. / o lamă subțire și strălucitoare intra / pe sub ușă / să-și facă drum până la mine în pat. // pereții s-au pornit în marș forțat cu varuri pizmașe, / cu buzele clocotitoare / dușumelele și-au întins ventuzele sub pat, / dulapurile și chiuvetele încercau să mă-nhațe. // icoanele străluceau în noapte / și aura lor mi se așezase pe creștet / îmbrățișându-mă să nu mă fărâmițez”. Eram tentat să spun că nimic dintr-o astfel de perspectivă nu se găsește în cartea pe care o prefățez acum, în *umbra luminii*. Mi se pare însă că, mai mult decât altădată, aici Liviu Georgescu proiectează viziunile care au ca obiect *geneza* prin angajarea subiectului. Ce e, însă, acest subiect e deja o altă poveste asupra căreia voi reveni. Așadar, nu cumva miezul tare al volumelor de odinioară suportă aici o îmblânzire? Nu cred că aș putea merge cu afirmația atât de departe, dar viziunile care altă dată erau gândite *din afară* sunt acum consecința unei priviri *dinăuntru*. În tot cazul, construcție

riguroasă, cum sunt toate volumele lui Liviu Georgescu, sau toate în care se articulează această problematică tare, volumul de-acum pare să recupereze subiectul, să-l implice, chiar dacă el este o altfel de realitate decât aceea a liricii moderne. „Subiectul” acesta este chiar parte a esenței și a metamorfozelor lumii – materie, spirit, idee ori altceva, încă din timpul neființei.

În ce mă privește, aș fi numit acest volum mai degrabă *Metamorfoze*. Nu poți să nu constăți că volumul trebui citit cap-coadă, de la primul poem la ultimul. E la mijloc o construcție poematică, și orice poem pare născut din cel de dinainte. E la mijloc, așadar, o istorie, o poveste. Nu știu dacă, metaforic măcar, n-ar putea fi invocată *Povestea magului călător prin stele*. În paranteză fie zis, intertextul asumat e cel eminescian, dublat de câteva repere din Nichita Stănescu. Ori de simboluri alchimice – soarele negru, printre altele – preluate din Nerval ori din alții. „Păsări se ascund [...] să clocească un ou din care un zeu se va naște”, „Tristețea mea depune ouă în asteroizi / să alerge prin spațiul orb / să clocească un sens”, „M-am dizolvat în respirația ta cu tot ce eram, plecând mai departe” amintind parcă de ultimele versuri din *Rugăciunea unui dac*, ori „Ard de viu în mantia-mi / odihnindu-mă în dorurile vii, / în voia numelor, numerelor, vămii, / în voia scărilor purificate”, toate acestea, și altele, articulează un context la care Liviu Georgescu se raportează. Și e un intertext la care raportarea se face prin contiguitate, nu prin exhibarea și denundarea procedului, cu tot ce decurgea de aici.

Revenind la ideea organicității volumului, nu se poate trece cu vederea faptul că titlurile poemelor, ele însele, angajează parcă momentele unei viziuni epice. Și cred că nu există soluție mai bună pentru a pătrunde în miezul acestei viziuni și a acestei poetici decât să „înregistrez” etapele citând. Și nu pentru a substitui analiza, înțelegerea, interpretarea. Ca într-o construcție cosmogonică, volumul se deschide cu un poem intitulat *Înlăuntrul*, un poem al neființei: „Nu se vede nimic. / Pleoapele se desfac cu greu. / Timpurile se răstignesc pe vibrații / și gândul odihnește pe oase albe de înger. // [...] // Desăvârșirea există aici fără margini, / cum oglinda se vede pe sine. / Iar sinele vede totul, deși fără ochi. // Ochii de afară, dacă există, nu văd nimic. / pentru că de aici lumina nu scapă / și aura nu bântuie, / pentru că vibrația nu plânge / și mirosul adușmecă vid, / iar zvonul, de-a bușilea, înconjoară sfera / în necunoscutul orbecăielii, / unde / întunericul se uită lung în oglinzi de piatră”. Secvența a doua a poemului, apelând la un lexic care trimite spre simboluri alchimice, e și mai explicit: „Zidesc cu mine un gălbenuș limitat în atlazuri, / încerc zborul peste labirint, aripi de ceară / în cerul de ceară. / Șarpele se învâрте pe arbori, în Interiorul învelit de infinit, / netrăit,

accelerat, încetinit, oprit. / O cădere îndelungată, / doar spre-năuntru, unde / cuvintele viețuiesc libere, deși urechi / potrivite nu sunt. / Unde / moartea e o umbră, unde nemurirea e o umbră”. O sinteză, în fond, între cosmogonia din *Rugăciunea unui dac* ori *Scrisoarea I* și *Elegia întâia*. Doar că cine spune eu este chiar miezul neființei și, prin urmare, întregul volum trebuie citit ca experiență a acestui miez, ca poveste a schimbărilor lui, a metamorfozelor pe care le suportă. Iar poemele, în succesiunea lor, constituie ipostazele acestui eu care se identifică cu ipostazele lumii înseși, ale totului. [...]

Aventura lumii ca aventură a subiectului – sau viceversa, iată miezul poeziei lui Liviu Georgescu. Poate că apelul la cosmic este tocmai soluția ieșirii din pasiunile subiectului individualizant, așa cum se sugerează la un moment dat: „Încerc să plutesc, să mă smulg din oase / înșurubat de lumina ce vine spre mine. / Să mă lepăd de tristețe și angoase, / de ură și jerbe vâscoase / ce-mi dau târcoale, în jur” (*Pregătit*). Dar tocmai de aceea aventura continuă. Un poem se intitulează *Despărțire. Ruptură. Contopire. Golire și iar contopire*. Iar ultimele versuri sună astfel: „Unit sunt cu mine prin amintirile mele ce nu m-au uitat, / prin iubirile mele, / prin intențiile tuturor adunate-ntr-un punct. / Prin aripa care se naște direct din zbor sunt unit cu mișcarea”. În fond, primul dintre versuri poate fi emblematic pentru întregul volum, și el leagă identitatea de memorie, dar de această memorie care plasează subiectul în chiar miezul a ceea ce există. Iar viziunea poetică e una optimistă. Neliniștile privind identitatea se rezolvă prin această conștiință a apartenenței la tot. Prezența răni, de care citeam în câteva poeme de început, are o soluție de felul următor: „Îmbrățișez tunetul, zgârâi fulgerul cu colțul inimii / până când miezul contemplării izbucnește în floare”. Un alt răspuns, într-un poem complex precum *Prelungire*: „Povestim cuvinte care poate sunt și cresc ca platanii / peste umbrele noastre pieritoare – săruturi ale luminii pe ziduri. / Iar fericirea e o culoare nepieritoare, / pe care tu o numești roșu iar eu o numesc verde, / fără să știm de ce”.

În fine, experiența subiectului e o experiență panteistă. De aici, salvarea: „Prins între stele, gâtul meu zace pe butucul Căii Lactee / [...] / Nu am nări și limbă. Am doar adiere și ceara cuvintelor / din care fac lumânare. Cu gâtul pe butucul Căii Lactee, / carotidele-mi gâlgâie în universul desfirat – orhidee / înflorită dintr-o gaură neagră, din ne-nceputul triumphi”. Absența individuiției înseamnă contopire cu totul. „Mă scurg din coaja copacilor direct în numărul unu”, citim în același poem, ori: „Am organe multiple. Le fluture în afară. Sunt deodată idee și sorb, coastă și trup, și departe și-aici, și sine și orb”. *Ultimul vârf* și *Eliberat*, ultimele poeme ale volumului, duc mai

departe acest exercițiu al contopirii cu totul, generat de identificare cu principiul original. De aceea, orice lamentație pe tema crizelor subiectului, celebrele categorii negative, nu se justifică. Ele sunt în mod implicit dezavuate. Iar mesajul e unul solar, și de data aceasta: „Numai cunoscându-te poți să mori, / numai încercând poți să te naști. / în afară e doar gri, nimic nu moare și nimic nu se naște, / e doar forfotă lipsită de rod / și sufletul de sus se prăbușește-n magneti / cu aripi de ceară și coji lepădate”. În fond, poemul ultima se numește *Eliberat*, și ultimele lui versuri sunt următoarele: „A-ți înfunda pulpa în lanuri, verdele în roșu, și roșul în sfere, / a treiera și ara cu fierul gândului, / a semăna cu propriile sentimente, / a lua sfera și a trânti-o de soare și lună, de pământul reavăn / bun de arat, ondulă între a fi și a face, // eliberat”. E formulată aici o întreagă poetică a întemeierii prin cuvânt. Astfel încât întregul traseu din mitologia aceasta personală desfășurată în volum este dovada transformării lui a fi în a face, ca mijloc de eliberare.

O poetică originală, așadar, în dezacord cam cu tot ce se întâmplă în poezia noastră de azi. În fapt, Liviu Georgescu are curajul să-și ducă mai departe propriul proiect poetic. Un proiect care plasează încă omul în miezul lumii. Și al textului. Un proiect care are în spate o viziune proprie asupra poeziei. În concepția lui, poetul e în slujba adevărului care contextualizează ființa. Iar poezia este chiar calea care permite accesul către adevăr. Sensuri tari, acestea, într-o viziune pe care aș numi-o de dreapta, căci are în spate o teleologie. În fond, în miezul poeziei sale nu se află un subiect și nici istoria în formele ei multiple, ci Ființa. O ființă care nu trăiește *hic et nunc*, ci în spații transmundane.

BOGDAN GHIU. ÎN ABSENȚA MESAJELOR

Nu știu dacă există vreun alt poet care să exerseze cu aceeași acuitate ca Bogdan Ghiu ruptura dintre poet și poezie și prin urmare sentimentul inutilității. Într-un vertij al căderii, în care alienarea este consecința refugiului în lumea de cuvinte, „lucrările” publicate de el ca poet (ca să reiau formula din notele bio-bibliografice) în volumul *Arhipelagos* (Editura Axa, 1997) instituie totuși soluția, până la urmă nefastă, a folosirii cât mai multor cuvinte. Nimic nu mai poate opri până la urmă nici iluzia identificării în scris a vreunui sens, nici prăbușirea dementă într-o hipertrofiere a cuvântului golit de realitate. Primul text al volumului, fără titlu, destăinuie doar în mică măsură, așa cum face aproape orice artă poetică, capcana reală în care poetul se lasă prins. Și asta pentru că ceea ce aici, la început, este privit oarecum din exterior, sintetic, cu o luciditate nedeazămințită, capătă ulterior formă în sine: „Să pui iar mâna pe stilou și / să ne mai spui cum stau / cuvintele alături (cum de stau), / camere într-o casă, case într-un oraș, / periferii, orașe într-o țară apoi, / și cum distanțele dintre ele se fac tot / mai mari și / nu mai poți să ajungi, și te pierzi / în mijlocul lor, la marginea / lumii, și trebuie să spui tot / mai multe cuvinte etc.”. Așa se face că poemele în proză, cele de câteva versuri sau de mari dimensiuni, coexistă într-o irepresivă nevoie de identificare a realului din spatele acestui infern de cuvinte. Altfel, Bogdan Ghiu, cu studii doctorale la Paris sub îndrumarea lui Derrida, traducător și autor al câtorva studii din și despre Foucault, epuizează aproape toate posibilitățile limbii în direcția deconstruirii, lăsând uneori impresia că este tentat de teorii captate în forme gnomice, de exersarea logicii cu rezultate care par să amintească de gnomismul lui Nichita Stănescu: „Că nimic nu poate fi urmă a lui însuși / decât el însuși. / Aici-eu. Căci sunteți în locul meu. / Iar eu nu mai sunt decât o urmă” (*Stoc*). În realitate, Bogdan Ghiu se joacă cu propriile-i înfașșări, chiar dacă s-ar putea crede că el își asumă o dramă existențială: „Nu totul există pentru a fi scris. / Nu tot ce e scris este pentru a fi citit. / Lectura nu epuizează tot ce e scris. / Există rest, și ne scaldăm în el. / [...] / Scrisul e descărcarea de povară. / Glume pe seama morților / [...] / gândesc ca să-mi succed

mintea! / Scriu ca să obosesc! / Citesc ca să uit! Ca să-mi / adun mintea sub un alt chip, / în altă parte, / pe dealul din față, / pe trotuarul de vizavi, / peste drum – să tai drumul! / Și te iubesc ca să mor!” (*Urmarea*).

De la un punct încolo, poeziile lui Bogdan Ghiu, scrise parcă pe cord deschis, sunt improvizații care transcriu căutarea, tăcerea, ruptura dintre lume și ființe, dintre cuvinte și lucruri, dintre cel care scrie și cel care citește, haosul însuși. Căci infernul în care coboară Bogdan Ghiu este infernul semantic. Cauza este însă nu doar expresia cărților din sfera lingvisticii pe care poetul le-a citit, ci și rodul golului existențial. La sfârșit de secol XX nu ne-au mai rămas decât cuvintele, noi înșine suntem cuvinte, cuvinte sunt și moartea, și Dumnezeu: „Am privit sus, / am privit jos, / am privit la dreapta, / la stânga. / Acum îmi acopăr ochii cu / o cârpă neagră și privesc / înainte. / Cu ochii închiși privesc drept înainte.” (*În aerul liber*). Doar hazardul mai instituie reguli, iar ultima dintre ele vizează risipirea eului și așteptarea morții: „(Scriu în dezordine: ce-mi vine / și așa cum îmi vine. / Nu imaginez nimic. / Nu urmăresc nimic și / nu cunosc normă. / Nu vreau s-ajung cu orice preț, / în chip de săgeată în centrul / a ceva mic, aproape invizibil, / aflat la orizont / și căruia i se spune «țintă».) / Eu nu țintesc: trag, nimeresc / sau nu. / Oricum nimeresc. Căci trag și / mai ales, eu sunt ținta. / M-am făcut țintă.) / (Am ajuns (la) țintă / Acum sunt și aștept. / Ce va veni? Și mă va nimeri?)” (*Pierderea căii drepte. Rătăcirea drumului, VII*).

Orice nouă carte a lui Bogdan Ghiu retracează, chiar dacă într-o provocare textuală perfect autonomă, suficientă sieși, echilibrul fragil dintre *poietică* și *ființă*. De aceea, n-aș greși prea mult dacă aș relua aici cuvintele cu care comentam cândva *Arhipelagos*. Așadar, scriam acum zece ani: „De la un punct încolo, poeziile lui Bogdan Ghiu, scrise parcă pe cord deschis, sunt improvizații care transcriu căutarea, tăcerea, ruptura dintre lume și ființe, dintre cuvinte și lucruri, dintre cel care scrie și cel care citește, haosul însuși. Căci infernul în care coboară Bogdan Ghiu este infernul semantic. Cauza este însă nu doar expresia cărților din sfera lingvisticii pe care poetul le-a citit, ci și rodul golului existențial. La sfârșit de secol XX, nu ne-au mai rămas decât cuvintele, noi înșine suntem cuvinte; cuvinte sunt și moartea, și Dumnezeu”. Doar că, o precizez din nou, în acest traiect al re-scrierii, el însuși semn al unei neputințe orgolioase și, deopotrivă, al unei modestii care se hrănește din fascinația autodistrugerii, fiecare nou volum e, în sine, o argumentație, rezistentă în sine. Dacă greșeam undeva atunci, era poate când vorbeam de improvizații. Cuvântul mi se pare cu totul impropriu, căci, altfel, Bogdan Ghiu reciclează

nu poezia, ci lumea, frânturile de realitate devenite text, ba chiar imagine. Oricum, un sens căruia nu i se potrivește în niciun fel cuvântul improvizație, cu atât mai mult cu cât, fin teoretician, Bogdan Ghiu construiește sub semnul lucidității. Dar cine n-o face? Sau nu pretinde măcar c-o face? Și-atunci, purtat de sensul însuși al construcției, nu e totuși vorba de un edificiu în derivă, care se articulează după regulile proprii unei lumi care nu e explorată decât pentru a se construi? Mi se pare că e vorba de o construcție mereu amânată, din care nu vedem decât ruine: așadar, ruinele unei construcții încă inexistente. „S-ar putea spune că atât savantul cât și meșteșugarul se află în așteptarea unor mesaje”, citim într-un loc din ultima carte a lui Bogdan Ghiu, intitulată (*Poemul din carton*). *Urme de distrugere pe Marte* (Cartea Românească, 2006). Abia aceste mesaje ar fi fundamentat o construcție. Prin urmare, în absența lor, necesitatea și simpla întâmplare configurează umbra unei lumi deja în ruină. Poetul, spune Bogdan Ghiu, fotografiază, scanează lumea. Este semnul fascinației distrugerii devenite autodistrugere. O spune Bogdan Ghiu și în câteva secvențe succesive. Iată: „Urme de viață în suflet, pe Marte: / pe aici a trecut cineva și / a făcut, desigur, ravagii. / Urmele de viață sunt întotdeauna / urme de distrugere: a trecut cineva / pe aici și-a distrus ce nu era” sau: „Pe Marte nu-s urme de viață, dar sunt urme / de distrugere”.

Pe de altă parte, volumul de-acum ar putea oferi toate datele pentru invocarea unei elaborări atente. Dar, finalmente, mi se pare că este vorba despre o elaborare care are ca obiect tocmai improvizația: lumea se prezintă succesiv, în fragmente din ce în ce mai diferite, modificate oricum, într-un sens care nu are niciun fel de conotații axiologice. Nu are importanță, în fond, dacă e vorba de o deformare a ei sau despre o pătrundere, prin rarefiere, într-un ipotetic miez. Cert este că avem de-a face cu o re-scriere care pulverizează obiectul, alienarea lui generând o neantizare a ființei sau, mai exact, conștientizarea acestei neantizări. Și nu întâmplător, structurându-se ca traseu al unei experiențe poetice, și nu ca o succesiune de poeme, fie ele oricât de bine coagulate de un sens, volumul sfârșește cu un *REZUMAT / despre / Principalele mesaje ale cărții de față*.

Tot pulverizându-se într-un timp al prezenței, mesajul se repetă în forme din ce în ce mai ne-poetice și ne-convenționale, semn că nu ajunge la destinație. Nu întâmplător, o secvență numită *Ne-poezie* reia frânturi din fragmentele anterioare, sfârșind cu imaginea unor ciorne îndoite, în așa fel încât textul pe care îl cuprindeau, bătut la mașină, să nu poată fi descifrat. Să devină el text. Oricum, după aceste imagini, care sunt reprezentarea însăși a poeziei și a lumii, deopotrivă a poetului, citim aceste cuvinte, ca secvență

independentă: „Îngropați în strămoși / să creștem mari și gustoși”. Dincolo de invocarea reciclării ca metodă poetică, eventual ca mod de existență, de remarcat tonul hâtru, al lucidității care, conștientă de propria-i disperare, se resoarbe în histrionism ludic.

Oricum, acestor secvențe le urmează *Rezumatul* care conține, formula-te explicit, mesajele înseși ale cărții. Ne interesează aici ultimul dintre ele, al patrulea: „În sfârșit (oare?), poetul face ce-a făcut de mult, dintotdeauna deja: *bricolează*. Se ferește atât de geniu, cât și de inginer, cu ingineriile lor întotdeauna politice, sociale (avându-i pe ceilalți drept obiect: de unde a 11-a poruncă, a poetului: // SĂ NU OBIECTIVEZI FIINȚE, SEMENI! //) menținându-se astfel (repet: cel puțin în intenție) cât mai aproape de viață, de etic, împotriva *esteticului tehnologic*, a «frumosului» contemporan care poleiește mizeria (mundanizează imundul) și îmbracă nimicul, pentru a-l conserva, perpetua, recicla”. Or, poetul propune atunci, „În Adăpostul Cărții, o «expoziție» de «poeme», de comunicări intime interceptate, salvate de la interceptare” și „vă invită în cutia lui de carton pentru a vă proiecta imagini ale vieții, ale distrugerii, ale Departelui proxim întotdeauna expulzat, redus, din care ne hrănim permanent: metabolismul corpului organic este metaforă vie”.

Impresia imediată ar putea fi aceea că *Rezumatul* nu face corp comun cu textul poetic. Or, se instituie astfel finalitatea unui discurs poetic care atinge aici, în această intensitate analitică explorându-și propriul corp, punctul culminant al unei experiențe profund poetice. Așa încât, relevantă e necesitatea pătrunderii experienței care se finalizează cu proiectarea într-un *rezumat*. Poezia chiar ca discurs al ființei care încearcă să se comunice, pe sine sau nimicul pe care îl reprezintă, ființa care ia chipul unor improvizații. Nu deducem de aici că Bogdan Ghiu nu interesează ca teoretician al poeziei. Dacă n-ar căpăta un aer atât de abstract încât mai degrabă îndepărtează decât fascinează, aș repeta spusele lui Marin Mincu care vorbea, în cazul lui Bogdan Ghiu despre un „textualism hiperconștient”, poetul trăind „starea de *texturare* ca pe o condiție existențială”. Riscul este să rămânem parcă circumscriși unei formule care, spunând totul, nu mai spune nimic. Mai degrabă l-aș invoca pe Al. Cistelean. „Strategiile procedurale nu numai că sunt date pe față, dar sunt și gata comentate, temele sunt puse nu doar în evidență, ci gata montate în coerență, tot ce mișcă în poem e analizat și tras într-un limbaj quasi-conceptual, când nu chiar neted conceptualizat”. La drept vorbind, nimic nu mișcă în poem în afara umbrei exegetice. Ea, umbra aceasta, e miezul poemului. Oricum, și Al. Cistelean considera, pe bună dreptate, că, în cazul lui Bogdan Ghiu, critica e pur și simplu redundantă. Nu că drep-

tatea n-ar fi de partea lui; doar că, fatalitate, ea trebuie să-și asume acest statut, de umbră, cu atât mai diluată cu cât, în acest caz, este o exegeză de grad secund. Ceea ce nu-l împiedică pe Al. Cistelecan să găsească o echivalare strălucită. În viziunea lui, Bogdan Ghiu „este analistul unei epifanii amânate și mereu iminente. El *descrie* nașterea poemului, răsfângerea lui în conștiință, face reportajul complet al scrierii, dar de absența lui fascinantă se apropie îndepărtându-se”.

În fine, întregul demers poetic e luminat de cuvintele cu care Bogdan Ghiu își deschide cartea, această cutie de carton pe care urmează s-o vizităm, cuvinte care îi aparțin lui Georges Bataille. N-aș crede că e vorba pur și simplu de un *motto* (cuvântul ca atare lipsește), ci de un veritabil incipit care obligă la o luminare teoretică a felului în care, textualizarea, cum ar spune Marin Mincu, se edifică pe o armătură existențială. Spune Georges Bataille: „Geniul poetic nu-l constituie darul verbal (darul verbal e necesar, de vreme ce este vorba de cuvinte, dar el îi pierde pe mulți): ci presimțirea unor dezastre așteptate în taină, pentru ca atâtea lucruri încremenite să se descompună, să dispară, să comunice. Nimic mai rar însă. Acest instinct care presimte și care o face cere chiar, în mod cert, din partea celui care-l deține, tăcere și solitudine: și cu cât inspiră mai intens, cu atât mai crud izolează”. Din fenomenologia aceasta pătrunde și ideea autodistrugerii, a distrugerii poeziei înseși, a morții chiar. Iată cum se încheie fragmentul ales de Bogdan Ghiu: „Dar dacă vrea, el poate să meargă mai departe. Lumea, umbra lui Dumnezeu, ceea ce poetul este el însuși, îi pot apărea dintr-o dată pecețuite întru ruină. Astfel încât, necunoscutul și imposibilul, care sunt la sfârșit, se arată vederii. Atunci însă, el se va simți atât de singur, încât singurătatea îi va apărea ca o a doua moarte”. Asimilată experienței poetice în sine, dincolo de orice particularizare generaționistă, această definiție ne amintește cuvintele, tulburătoare în fond, cu care Bogdan Ghiu își încheia postfața la jurnalul lui Baudelaire. Aducerea marelui poet francez în actualitate se justifică, spune Bogdan Ghiu, „fie și doar pentru a ne reaminti, pentru sănătatea noastră mintală și morală, ce este și ce trebuie să rămână, în orice ceas al istoriei, un poet: un revoltat în numele Frumosului și al Binelui necondiționat, nenegociabil, un necolaboraționist, un perfecționist – adevăratul utopist și singurul «om mare» al unei nații: chiar și împotriva voinței acesteia. Un model moral și estetic absolut. / Orice poet care se ia în serios ar trebui măcar să viseze să scrie într-o bună zi o *Inima mea dezvăluită*. Și orice societate care se dorește, fie și cinic, întreagă, ar trebui s-o permită, s-o încurajeze, s-o înfrunte, să-i facă față”.

În fine, să revenim: modelul proiectat de Bogdan Ghiu nu acceptă biogrofismul, nici cotidianul mimetic, și nu le acceptă din cauze care privesc angajarea etică. De aceea, el refuză deopotrivă ornamentația, scrisul frumos. Preferă, în numele eticii, „fără pic de expresivitate”, *să sub-scrie*: „Scriu elementar, / exterior, / nu scriu, / sub-scriu. / Subscriu celor scrise”. În sens polemic, sub-scrisul e o formă de adâncire a actului poetic, în opoziție evidentă cu avangarda de orice fel. De aici cuvântul, scris de Bogdan Ghiu cu majuscule, SUBGARDĂ. Așadar, sub-scrisul ca situare în ruina scrisului inexistent. Ca umbră a lui. Și mi se pare că, dincolo de natura uneori agonică a angajării în definirea ființei ca limbaj, există în poezia lui Bogdan Ghiu o seninătate a așteptării, a situării în afară. Poate că e semnul libertății absolute. Citim: „De fapt suntem liberi. / Ne place însă să fim / prizonierii iluziei că suntem / prizonierii realității”, dar, în orice caz, a sta „între drumurile propriului scris” înseamnă tocmai a cuceri o solaritate care aproximează sublimul.

Există în volumul acesta un singur fragment evident în care, în amintirea parcă a vechii poetici, Bogdan Ghiu construiește în marginea spațiului paradisiac al armoniei, cu totul izolat în imaginea de infern semantic. Spațiu amenințat și aici de agonia textului. Iată: „Aici nu vorbește nimeni. / Nu se pronunță nimeni. / Nimeni nu declară. / Curge un rând / împărțind pajiștea”. Or, poezia lui Bogdan Ghiu se hrănește din absența acestui râu și a acestei pajiști. Nu există, spune el, decât nimicul, pe care limbajul îl ornează, mimând deopotrivă prezența unui sens, a unui mesaj și a comunicării cu un altul. În mod normal, conștient că transmiterea mesajelor e o iluzie, poetul stă în cutia lui de carton asemenea lui Diogene într-un butoi. Cioranian, Bogdan Ghiu se-ntreabă, în fond: „De ce să mai scriu, după / ce am citit? / Nu-i de ajuns să spun (de / pildă): / câteva elemente de gândire / stoică / sau de (a)figurație / precolumbiană?”. De reținut, înainte de toate, înscrierea aceasta în etica stoicilor, căci Bogdan Ghiu preferă în toate austeritatea, o austeritate care înseamnă exactitate și precizie și care disprețuiește deopotrivă durerea și plăcerea. Angajată existențial, poezia lui, redusă la geometria unor interogații, dă seama despre o experiență singulară, a cărei intensitate, echivalată exegetic, riscă să pară caducă, întrucât își este în permanență propria-i exegeză. Iată ce spune Bogdan Ghiu: „Cuvinte fără dramă și / fără tragedie. / (Tragedia, afară!) / Rânduri doar scrise / (puțin, imediat) / și – atent, cu grijă – / retrăite”. Or, exact același lucru s-ar putea spune despre ființă. În fapt, mesajul ființei este reductibil la propria-i prezență, simplă necesitate și întâmplare, aflată dincolo de evaluarea subiectivă. Ce i se cere poetului să facă, în acest caz? „Corporalizează dezastrul / care stă, / dramati-

zează crima care / se întâmplă. / Fă ceea ce e”. Că e o autodevorare la mijloc? Că această corporalizare e distrugere de sine? Iată un poem luminos, pe tema aceasta, a explorării de sine care, nefăcând decât să dubleze golul, instituie ruinele lui: „Ce instrumente plăcute, cu / care te desfăci blând, / pendelete, precis, / îndepărtând carnea abia gătită / de pe oase. / La sfârșit, poemul: o grămăjoară / de oase lucioase / alături de farfurie. / Poemul este în plus, e întotdeauna / alături, sunt resturile mesei tale / de tine. / Învață să stai la masă!”. În angrenajul volumului, acest motiv, al devorării de sine e structurant. În altă secvență, citim: „Sunt un minunat mecanism, / o diafană mașinărie, dar / nu funcționez: ceva, în mine, / se hrănește”. Or, tocmai această devorare se dorește a întemeia o etică: una a absenței sensului, devenită în sine sens. În fapt, până la *rezumatul* care comunică mesajele, Bogdan Ghiu glosează pe marginea nevoii de a comunica și a neputinței de a o face. Or, neputința aceasta devine prilejul unei întemeieri. De aici, orgoliul și umilința. De aici, mesajul pentru sine și „mesajul pentru exteriori”. Poemul *Ne-poezie*, reluat în diverse „variante”, are drept motto cuvintele lui Nietzsche: „Cei puternici trebuie apărați de cei slabi”. Este, așadar, etica refundamentării lumii, pe principiile unei pozitivări a negativului. În acest context trebuie înscrisă neputința de a comunica, de a transmite mesaje. Căci sunt în posesia unor mesaje și, să se înțeleagă, și a unei ființe (edificate chiar pe *nimic*) tocmai cei care nu pot transmite decât neputința de a comunica. Tocmai cei care par să nu aibă nimic de spus.

Sigur, ar putea fi adusă în discuție paradigma postmodernismului, dezbrăcată de zonele ei superficiale. În fapt, Bogdan Ghiu scrie poezia unui *hic et nunc* al ființei devenite mesaj: „Însă dac-o să-ți spun că poezia este doar și mereu adresare, fluviu în care ne aruncăm de pe podurile cele mai sigure și mai maiestuoase nu doar pentru a căuta, în puhoi, izvorășul // ca să ne facem mesaj și să ajungem, colete, la destinație, anume pentru ca aceasta, bine împrăștiată în cești și secunde și împăiată în oameni, să nu ne rămână necunoscută”. Numiți „singurii reporteri adevărați”, poeții, „disperați, nu găsesc altă cale și aleg să-și «prezinte relatările prozaic-gazetărești drept poeme»”. Ei apelează la copierea fragmentelor de text din lume, cu speranța că în felul acesta „bucățile moarte” prind viață. Este felul în care cartea lui Bogdan Ghiu produce mai multe mesaje evidente care ținesc perpendicularitatea la concret. O spune poetul însuși și, mai mult decât atât, cum am văzut deja, mesajele sunt enumerate. Vom reține aici primele dintre ele: Cartea de față e chiar cutia de carton, cutie în care se adăpostește vagabondul metafizic și social care este poetul. Altfel spus, cartea e chiar *acasă*. Și transfor-

mând textul în imagine, fotografiind imaginea textului, poetul nu face decât să ia act de o distrugere, dar de una care, abia astfel, certifică prezența unei existențe. În așa fel încât poetul se întreabă: „Semne de viață sau semne de distrugere? *Viața (se) distruge imediat*, altfel nu (și-)ar mai da semn de viață”.

În fine, o experiență poetică radicală, ea însăși un mesaj care nu face decât să confirme parcă motto-ul din Nietzsche: „Cei puternici trebuie apărați de cei slabi”. De ce apărați, totuși? Poate pentru că vizionarismul este apanajul celor slabi. Astfel, cunoașterea în sine e o amenințare.

**ADELA GRECEANU,
DOMNIȘOARA CVASI**

Sunt câteva poeme memorabile în *Domnișoara Cvasi* (Editura Vinea, 2001), volumul Adelei Greceanu, care pare să fie consecința unei extrem de atente cântăriri a efectelor. Și asta împotriva ingenuității devenite temă poetică. Dar aici trebuie precizat un lucru: de la un poem la altul – și volumul mizează pe o gradăție bine controlată în acest sens –, ingenuitatea își dezvăluie, dincolo de latura sa existențială, forța de a configura o mitologie personală asupra textului.

Ca orice mit, și acesta al textului care întemeiază se plasează într-o zonă a lipsei de îndoială, chiar dacă teritoriul este al umbrelor, al visului, al incertitudinii. Poetica susținută astfel e, înainte de toate, una a vederii, chiar dacă imaginile capătă contururi și corporalizări difuze și neașteptate. Nu este vorba aici de o opțiune pentru onirism, ci despre o percepere a lumii devenite translucide, prin prisma unei sexualități difuze care iluminează și metamorfozează: „O puștoaică suferind de gigantism cu oasele lungi și subțiri, cocoșându-se ca să încapă în cameră, cu degetele grele de falange, noduri de ață abia toarsă din praf, cu buzele încremenite într-un zâmbet larg, dintr-un perete într-altul și cu multe alte părți trupesti prelungite la nesfârșit așa a fost prima dimineață care ne-a surprins împreună”. Camera, pereții, cuvintele ori o scamă de pe covor devin obiecte care instituie eul, determinându-i prezența. A privi intens un lucru, a-l numi, a proiecta cuvintele ca pe niște obiecte sau a le percepe, mărit, arbitraritatea înseamnă a reconstrui și a regândi lumea, dincolo de orice experiență anterioară: „După cât de departe ajungeau vorbele, îmi dădeam seama cât de cuprinzătoare e încăperea. Dacă vorbeam în stânga și-n dreapta, cuvintele se loveau imediat de perete și cădeau. În momentul căderii se preschimbau în lucrul căruia îi poartă numele (așa cum o femeie poartă copilul unui bărbat), acel lucru lovindu-se mortal de perdea. // Dacă aruncam vorbele înainte, ele călătoreau multă vreme, până nu le mai auzeam. Am mers pe urmele lor însoțită de peretele drept și de cel stâng. Ei își împărțeau umbra mea ca pe-o pradă. // Ultima lumină o aprindeam întotdeauna ca să mă pot întoarce. Dar o dată am stins-o. Așa am ajuns aici”.

De fapt, orice imagine devine prilejul unei experiențe inițiatice, care nu distruge însă farmecul acestui mod de situare în lume. Ba dimpotrivă, inițierea înseamnă în acest caz asumarea experienței labirintice, consubstanțiale jocului sexual. Descoperind lumea, trecând de la „surâs” la „zâmbetul” care are „forma fisurii”, orice cunoaștere a lumii este o cunoaștere de sine, orice experiență traumatizantă devine prilejul unei noi revelații.

Poezia aceasta a Adelei Greceanu cucerește nu doar prin prospețimea imaginilor și a jocurilor epico-parabolice care instituie realul, ci și prin acuratețea desenului care transformă revelația realului într-o revelație a textului și a misterul erotic. Complexele feminității rămân, ca și lumea cuvintelor, într-un teritoriu al echivocului, ezitând cu grație între experiență și spectacol. Cert este că realul – și mă refer aici la experiența cultivării feminității – se decantează până la a deveni semn al realului, ambiguu și arbitrar. Farmecul acestei poezii rezidă tocmai în seninătatea substituirii realului de către text, într-un fel care elimină orice umbră de artificialitate, de tezism sau de modă. *Domnișoara Cvasi* este cartea unei convertiri, un fel de ghid al „anilor de ucenicie”, care salvează impactul cu realul prin transformarea lui în text. Sexualitatea difuză, percepută ca un miracol, are în felul acesta șansa pătrunderii într-un fel de „mântuit azur”: „Noaptea aceasta a fost foarte îngăduitoare cu mine. De dragul meu a suportat să fie hăituită de o ploaie rece, cu stropi ascuțiți, foarte periculoasă pentru ea. Aproape că mă ruga să o traversez, să o aleg. Spre sfârșit a început să se strecoare în noapte o dără alburie, umedă ca atunci când torni lapte în cafea. Mi-am făcut curaj și am ieșit prin noapte, puțin înainte să se schimbe la chip. // Nu mică mi-a fost mirarea să descopăr că noaptea este doar o piele subțire prinsă pe o ramă într-un perete”.

Sunt în cartea aceasta, mai ales spre final, câteva poeme, veritabile elegii ale lucrurilor transformate în semne, care taie cu precizie contururile spaimei din fața infernului încă neîmblânzit. „Amintirea” unei iubiri necunoscute atrage după sine amintirea morții sau a nașterii. Iubirea, moartea, nașterea, apropiate prin joc textual, sunt configurate prin prisma unei senzorialități primitive, într-un fel original și mitic, peste toate plutind mirajul unei difuze sexualități. Iată o astfel de elegie: „Foarte limpede e cerul în seara aceasta, ca o apă din care ai scos peștii, plantele lor și orice mișcare. Aco-perișurile albe încă lucesc, bătrâne și neschimbate: așteaptă să străpungă burtă grea a întunericului ce cade. // în mijlocul camerei luminate din plin: tu, în șosete, puțin îngrijorat. Amenințările mele sunt atât de blânde, că lumina din cameră se face tot mai galbenă și mai dulce. Îmi vine să scot limba s-o gust. // Am să împart seara aceasta cu tine. O să mușcăm împreună din ea

cu pocnet, o să-i bem sângele, o să-i privim ochii blânzi de jivină prinsă în capcană. O să-i zgâriem cu unghiile pe umeri și pe coapse modelele noastre preferate. Tu o să vrei să desenezi o femeie goală, eu nu și nu și-o să ne certăm de n-o să se mai înțeleagă nimic din desene. Atunci umbra mea va mușca din umbra ta și pe acolo va țâșni întunericul, ca o haită de pisici înfometate”. Vulnerabilitatea și fragilitatea, discreția și aburul lucrurilor sunt fețele unei slăbiciuni metamorfozate în argumente ale asumării misterului. Adela Greceanu ar putea foarte bine să strige (dacă nu cumva o și face începându-și ultimul poem cu versul „zilele mele aici n-au final”) *et in Arcadia ego!* – Arcadia fiind aici spațiul luminos al unei feminități ce se descoperă, păstrându-se, prin text, în interiorul unei gândiri mitice. Iată, în acest sens, sfârșitul unei poezii: „Ne încăierăm și simt în obraji degete care-mi desfac maxilarele. Printre dinți îmi pătrunde un animal umed și cald, fără blană. Soarele bate în ochii mei. Aud hohote de râs îndepărtându-se. Soarele îmi bate acum în piept și animalul s-a retras în pământ”, sau poezia imediat anterioară: „Oul meu este pustiu. Pe pereții lui pietrele s-au uscat. // Unghia mi se plimbă încet în sus și în jos pe o linie dreaptă pe care o adâncește și o umple cu un fel de apă. De-a lungul liniei se pot vedea niște pietre nou-nouțe. Unghia se plimbă înduioșată pe spinarea lor și-mi spune: dintr-o clipă în alta ar trebui să miște”.

Trebuie să recunosc că nu am citit volumul de debut al Adelei Greceanu, intitulat *Titlul volumului meu, care mă preocupă atât de mult*, apărut la Editura Eminescu în 1997. Bănuiesc că volumul acela era mai mult decât o promisiune, din moment ce chiar *Domnișoara Cvasi* e mai mult decât o promisiune. Dar orice glumă e aici nelalocul ei, căci *Domnișoara Cvasi* este una din cărțile bune de poezie ale anului 2001.

P. S. Îmi propusesem să scriu în acest număr al „Convorbirilor Literare” despre câteva cărți de poezie, despre care, iată, n-am reușit să spun nici măcar un cuvânt. Pe masă așteaptă (și probabil că vor aștepta, de-acum, veșnic) câteva cărți abia citite: Florina Zaharia, *Alexandru (manuscris de mângâiat)*, Editura Cartea Românească, 2001, Floarea Țuțuianu, *Leul Marcu*, Editura Aritmos, 2000, Indira Spătaru, *Marele Albastru*, Editura Timpul, 2001 și Alexandra Pârvan, *Prinsoare*, Editura Prier, 2001. Care este, în acest caz, eficiența mea critică?! N-ar fi fost mai bine să scriu, fie și câte zece rânduri, despre aceste cărți, decât să citez atât de mult din Adela Greceanu?! Dar am reușit măcar să spun despre Adela Greceanu ceva care să depășească simpla lectură a iubitorului de poezie?! Voi vedea eu însumi, când îmi voi citi, fără narcisism, în singurătate, recenzia. Până atunci, pun cărțile despre care n-am scris într-un

raft oarecare, păstrez la îndemână cartea Adelei Greceanu, din care voi mai citi când și când, alături de o altă carte despre care aș fi vrut să scriu. Dar *Lidija Dimkovska, Meta-spânzurare de meta-tei* (traducere din macedoneană de Constantin Abăluță și Lidija Dimkovska, Editura Vinea, 2001) e o traducere, așa încât... nu-mi rămâne decât să recitesc doar pentru mine câte ceva din acest volum care sfârșește, imberb, cu câteva cuvinte pe care nu mi le voi putea asuma niciodată: „Cîțitorul: Să se ducă el dracului, ce mai!”.

GHEORGHE GRIGURCU.
EROISMUL CALIGRAFIILOR, ÎNTRE FORMĂ ȘI VID

Tot mai mult se vorbește în ultimul timp, de pe diferite poziții, de critica poezilor, semn, se spune, cel mai adesea, al lipsei de vigoare a criticilor veritabili și profesioniști. Trecând peste faptul că, în principiu, un poet poate face o citire mai atentă și mai devotată, și n-aș uita că lucruri fundamentale despre Blaga sau despre Bacovia au spus, înaintea criticilor, poeții, tot așa cum în avangarda exegezei caragialeene s-au aflat regizorii, nu pot trece cu vederea tendința poezilor către apologii și către mistificare. Cele câteva excepții, îmi vin în minte acum, din ultimele generații, Vasile Baghiu și Simona Grazia Dima, confirmă, dacă-mi permiteți să apelez la acest clișeu, regula.

În acest context, poezia criticilor este considerată mai degrabă un fapt istoric, oarecum clasat, caracteristic perioadei interbelice. Și Călinescu, și Perpessicius, și alți critici de prestigiu au scris poezie, instituind aproape câteva reguli, chiar un model. Astăzi, o surpriză este Mircea Zăciu, care-și demască fața de poet într-un număr din „Argo”, revista de poezie a lui Alexandru Lungu. Dar el stă alături de Ion Pop, Gheorghe Grigurcu, Ilie Constantin, Marin Mincu, și lista ar putea continua. Critic de primă mărime, hrănindu-se din intransigență și parcă din nemulțumirile pe care le provoacă, dispus să scoată la lumină lașități sau meschinării în cazul acelor scriitori a căror operă impune, Gheorghe Grigurcu se află, dacă nu mă înșel, la a paisprezecea carte de versuri, debutul petrecându-se cu mulți ani în urmă, tocmai în 1968.

Amarul Târg (Editura Pontica, 1998) continuă, cu ostentație parcă, un model liric pregnant individualizat, datorat însă, nu cum se întâmpla cu criticii-poeți dintre războaie, dimensiunii critice, ci unei naturi autentic lirice. Este însă lirismul unui discurs dens, aplecat mult asupra-și, interiorizat până la gnomism, care se revendică de la o înaltă intelectualitate și de la livresc, fără exhibarea intertextualității. La drept vorbind, *Amarul Târg* al lui Gheorghe Grigurcu nu are nimic din pitorescul cu care Ștefan Băciu descria odată Bucureștii, dar își asumă „modul înalt al lirei” barbiene, pe o topografie mai degrabă bacoviană. Ceva din natura misterioasă și ocultă a Isarlâkului e de

găsit în acest spațiu, scriptural (sau textualist, dacă vreți) înainte de toate, devenit chiar metaforă a poeziei: „Atât s-a mai păstrat: o respirație / șovăitoare alcoolică / prin care Târgul se eliberează de el însuși / când nu-l observă nimeni – / casele fără ziduri / odăile fără case / ai zice: o poezie pură” (*Atât s-a mai păstrat*). În fond, datorită schimbării referentului din planul emoției în acela al discursului, toposul pe care Gheorghe Grigurcu îl construiește se realizează nu, cum am crede în mod normal, prin decupaje, prin ipostazieri ale realului ori prin jocuri gratuit-gnomice, ci înainte de toate prin forța cuvintelor care creează sens, deci lume. Sensibilitatea lui, atunci când avem de-a face cu poeme asemănătoare hai-ku-ului, venite cumva și dinspre impresionism, atrage atenția asupra naturii semnificante a cuvintelor, din care de altfel își și trage substanța: „Pe ferestrele somnoroase / cerul lăsându-și / albele cleioasele dăre / precum un melc” (*Tactica cerului*).

În așa fel încât, dacă am vorbi la Gheorghe Grigurcu de „poezie pură”, atunci am avea în vedere aceste fapte care plasează pe un alt teren decât cel strict ontologic natura ingenuă a poeziei. Spațiul cuvintelor se lasă astfel recuperat, nu spațiul ideilor. Iar spațiul cuvintelor nu este unul utopic, deși exemplele de până acum dădeau impresia imaterialului, diafanului, evanescenței. Ești mai tentat să observi rafinamentele expresiei cuprinse în imagini dislocate, să faci din Gheorghe Grigurcu un miniaturist în sine, cu toate că, chiar în texte care par să se impună prin astfel de procedee, o altfel de forță devine primordială: „Ce-ai putea spune despre-această goliciune / care vibrează imperceptibil / asemenea unei păsări adormite / asemenea unui tăiș / gata să-njunghie pasărea?” (*Nud*).

N-ar trebui uitat nici faptul că volumul este gândit în elementele sale ca un întreg. Articulat pe un anumit sens, el nu trăiește din frânturile care-l alcătuiesc decât dacă ai în vedere ansamblul. Scoase din context și citite separat, poemele, fie chiar și cele care sunt adevărate bijuterii, își pierd dacă nu din strălucire, măcar din gravitate. Umbra lor dispare și o dată cu ea ceva din sensul autentic cu care au fost investite. Trecută prin imaginile post-expresioniste ale unui târg condamnat la nesubstanțialitate – și aici poetul dă dovada unei forțe expresive pe cât de lapidare, pe atât de energice –, sensibilitatea lui Gheorghe Grigurcu arată ce anume poate înlocui transcendența și cum se poate salva ființa din fața spaimei de neant. Fie prin coborârea în realul brut, care poate da senzația principiului și a esențialului, fie prin asumarea unei conștiințe textualiste. Iată ultimele două poeme ale volumului, elocvente în acest sens: „Sertare umplute cu prăpăstii // umbra roșie a unui castan albastru / ți se prelinge pe sub ușă // colțuri de stradă dincolo de

care / începe brusc infinitul // vine seara și-ți speli memoria la bucătărie / cum un vas murdar” (*Sertare*) și „Prea tare nu te speria // stihiiile umblă de-a bușilea / aidoma copiilor // fragilă e moartea / asemenea unui ou // nepăsătoare cântă-n tărie / neîmplinirea cum o ciocârlie” (*Prea tare*). Chiar și obsesia morții, când apare, este văzută prin prisma scrisului care naște și ucide nu lumea, ci pe autor: „Scrii și transcrii faci și desfaci / cuvinte monstruoase ca și cum / te-ai juca fără păs cu un dinozaur / cu un dinozaur ce te lasă să te joci cu el / înainte de-a te mânca” (*Scrii și transcrii*).

Cum spuneam însă, chiar dacă găsim aici numai o cale și nu o finalitate, Gheorghe Grigurcu este un extraordinar „pictor” al realului și, în felul acesta, un bacovian a cărui odisee sfârșește în descoperirea spațiului protector al scrisului, care știe să contrapună imaterialității și evanescenței precise localizări, imagini grotești, hilare gesturi, expuse parcă nu de dragul lor, ci pentru energia obscură pe care se întemeiază: „Atât de păguboase vremuri pentru pietrari / căci piatra se fărâmițează asemenea unei ciuperci uscate. // atât de nerentabile vremuri pentru tâmplari / căci lemnul se transformă-n rouă // atât de ingrate vremuri pentru fierari / căci fierul se preschimbă-n frig polar // doar poeții provinciali se-ngrașă-n subsoluri / aidoma guzganilor” (*Underground*). Iată, mai mult decât atât, *O schiță a târgului*: „Din tuburile de beton ies gaițe / fâlcile afaceristului strălucesc aidoma unor goarne / în telefonul blocat zornăi monezile umede de sudoare / gazele ard înfundat irită pielea calendarului / care se-acoperă de pete roșii / pietrele-n curte sunt roase asemenea hainelor în coate / de plictiseală oglinda șifonierului / se strâmbă latră miaună ca un copil neastâmpărat”. Dar materialitatea frustă a acestor realități se dovedește, până la urmă, a aparține unui spațiu scriptural, purei idealități care proliferază într-o monstruozitate: „De unde să pleci când stai pe loc / unde să revii când stai pe loc / iar locul crește crește / atât de rotund și te cuprinde cu nădejde – // hulpava monstruoasă umbră / a unui obiect ce nu există” (*Topos*). Tocmai de aceea poetul se întreabă într-un loc: „Să fie-Amarul Târg măsura mea / ori eu să fiu măsura lui?”. Întrebare posibilă atâta vreme cât lumea poetului este o lume de cuvinte care capătă substanță, formă, sens: „Cuvinte cochetând între ele. / cum muștele // copaci extrași din țărână / cum dinții într-un cabinet dentar // biete case bătrânești clătinându-se / aidoma unor bărci în furtună // și-o iarbă albicioasă pe-obrazul neras / puhav al Amarului Târg” (*Cuvinte cochetând*). Întrebare posibilă, de asemenea, pentru că nimic nu există în afara spațiului interior din care totul se naște: „Contempli copacii buruienile / găzele și pietrele care cresc și se bucură de viață /

ah cât se bucură de viață / la tine-n odaie / prea bine știind că afară / Universul e mort / și tânjitor asemena unei odăi” (*Locuința mea în Amarul Târg*).

Această forță a cuvintelor naște însă nu numai un anumit tip de exuberanță (una care nu devine vreodată orgoliu), dar și, ca revers natural, sentimentul neînțelegerii, o nostalgie a faptelor: „Vai încă niciun ritm / nu e îndeajuns de convenabil / nicio artă îndeajuns de perfidă / spre-a reface ființa celor netrăite / nicio culoare și nicio prozodie / n-ar putea aproxima așteptarea fără țărături / nici măcar urzeala slugarnică-a bijuteriilor / și nici al monezilor de aur scâncet sexual / n-ar putea răscumpăra Neîntâmplatul” (*Vai încă niciun ritm*). Puterea de a reconstrui lumea, metonimic, prin prisma Amarului Târg nu aduce prea mari satisfacții, ba mai degrabă amplifică o melancolie discretă, construită cu multă știință, nu o dată în accente confesive, până la tonalitățile mai crude ale unei abia reținute revolte: „Mim al Amarului Târg / îngânându-i cu fidelitate / urâtul răgăitul / indolențele flatulante / oracolele calpe / și-o dată pe an / (ay soborul de clerici de gheață / la geam) / Florile dalbe” (*Mim al Amarului Târg*) sau „Bolnavă de pestă apa Jiului / cum o turmă de porci // norii matinali miros a clor // până și poezia crapă / cum smalțul unui dinte” (*Zi la-ntâmplare*). Totuși, un bacovian n-aș spune că este Gheorghe Grigurcu, cu toată această conștiință a declinului. Pentru că la el conștiința declinului, a golului, a lipsei de transcendență („Pășești pe-acest covor pe care florile / și-au vomitat / singurătatea // astfel grădina e-n casă / tu ești în grădină / în tine nimeni”) este în același timp o bună cale de stăpânire a formelor degradate a lumii. Altfel spus, conștiința lumii este înainte de toate o conștiință a poeziei.

În 1968, Gheorghe Grigurcu debuta cu un volum care se intitula *Un trandafir învață matematica*, titlu care vorbește de la sine despre modernismul unui spirit însetat nu de real, ci de geometria interioară a realului. Prezența, concretul, cotidianul sunt numai semne ale unui teritoriu pur în care spiritul își este suficient sieși, fără spectaculozități histrionice, în care esteticul e o decantare a formelor, fără a fi alterat de angajamente conjunctural-istorice. După aproape patruzeci de ani și optsprezece volume de versuri, antologia din colecția „Ediții definitive” de la editura Vinea poartă exact același titlu, ceea ce înseamnă, în fond, o veritabilă profesiune de credință. *Un trandafir învață matematica* e o metaforă emblematică a lumii-în-sine, a datului natural al ființei nealterate de contactul cu vreun subiect, cu vreo conștiință. Mă-ntreb de nu se ascund astfel, în forme recesive, obsesii nietzscheene, căci lumea este astfel dincolo de bine și de rău. Or, aici intervine contradicția. O contradicție care

vorbește, în fond, despre misterul ființei umane. Cum să invocăm principiul acesta, al lumii amurale, la un spirit care trăiește pentru și prin opțiunile sale etice?! Sunt, poetul și criticul, fețele opuse ale aceluiași ins concret, unul care trăiește prin tandrețea față de adâncimile formei, altul prin sfâșierea spectaculoaselor ei ipostaze din realul social?! Altfel spus, este el întruchiparea celui celebru Dr. Jekyll and Mr. Hyde creat de Stevenson, cu o față candidă și una atroce?! În prefața numită „Criticul și umbra lui”, Al. Cistelean afirmă încă din primele rânduri că „În cazul său (al lui Gheorghe Grigurcu, n.n.), nu criticul e umbra poetului, ci poetul e umbra criticului”. Nu-i vorbă, dacă ținem cont de ceea ce sociologic putem numi prestigiu social, lucrurile chiar așa stau. De criticul Grigurcu va fi auzit foarte multă lume (deși cine știe dacă suficiență, dacă ținem cont de impactul public al opiniilor sale și al omului de cultură în general); de poetul Grigurcu, abia de vor fi știind specialiștii. Oricum, sunt sigur că poeții înșiși preferă să-l exileze cu superbie de pe continentul poeziei. Dar asta deja e o altă discuție.

Or, nu prestigiul social (ne) interesează. Și dacă ar fi să vorbesc despre vreo prioritate în ordinea existenței, atunci, în cazul lui Gheorghe Grigurcu, aș vorbi mai degrabă despre poet și despre umbra lui, care e criticul. Astfel, prioritară mi se pare că este viziunea senină, chiar dacă întemeiată pe furtuni aprinse din care nu vedem decât cenușa, urmată, din cine știe ce motive, de postura luptătorului îmbrăcat parcă în hainele unui don Quijote, ridicol și sublim deopotrivă. În fine, vorbesc de viziunea senină trecând peste anume mutații, multă vreme insesizabile, evidente mai ales în *Amarul Târg* (1997), și pentru că în contemplația dusă până la limitele condensate ale aforismului se ascunde un spirit apolinic. Aceasta este și ordinea la care ține poetul. Cele câteva „Însemnări de poet” cu care volumul se deschide debutează cu următoarea afirmație: „Mărturisesc că n-aș fi dorit să fi scris decât poezie și aforisme (aforismele: cel mai apropiat reflex al poeziei în cugetare). [...] Activitatea mea critică, ajunsă «mai cunoscută», «mai reprezentativă», conform gratulărilor unor contemporani, a rezultat cred că, mai mult decât din răspunsul datorat unei vocații, din necesitățile unei profesii”. Nu-i chiar cinism în această adevărată decizie a poetului de Grigurcu-criticul și, prin urmare, de Grigurcu cel Rău?!

Dar este vorba cu adevărat de o contradicție la mijloc?! Și nu mă gândesc, când pun această întrebare, dacă e o contradicție între vocație și profesie, între izolarea melancolică din turn și ieșirea războinică în arenă. Aici discuția nu-și are rostul. Dar poetul, ca și criticul, slujește, cu un devotament dus aproape la fanatism, niște principii și o anume etică. Și, de fapt, e foarte important că lumea e privită pe de o parte ca existență în sine și, pe

de alta, ca existență mediată de subiect. Aș spune că abia prin această dublă ipostaziere Gheorghe Grigurcu apare într-o lumină adevărată. Oricum, nu e o dedublare la mijloc, ci, dimpotrivă, o așezare a ființei într-un orizont de integralitate. Nu contradicția, ci integralitatea vorbește, deci, despre misterul ființei umane, pentru care totul e umbră și, deopotrivă, totul e corp.

Oricum, la o privire de ansamblu, nici poetul nu e imaginea inocenței angelice de tip evazionist. Etica din care se nutrește are obsesia adevărului despre lume. Cum să explici altfel înscrierea în ordinea aforismului și traiectoria privirii condensate până la pulverizarea obiectului care își transcende? De fapt, etica aceasta instituie un adevăr, care se întemeiază pe relația dintre vid și formă, dintre materie și subiect. Chit că, aparent, subiectul nu contează, ca și cum ar fi o excrescență a naturii, finalmente ea dă un sens vidului care stă în rărunchii materiei. Aceasta e „povestea” lirismului lui Gheorghe Grigurcu; o poveste care plasează, totuși, subiectul în mijlocul lumii. Nu asta face, deopotrivă, criticul? Sunt poli între care se articulează umanismul lui Gheorghe Grigurcu. Să revenim însă la povestea vizibilă a liricii sale.

În 1968, așadar, poetul debuta cu volumul numit *Un trandafir învață matematica*. Metaforă, acest titlu, a poetului însuși?! Nicidecum, ci metafora purității ontologice a unei lumi care trăiește prin sine și pentru sine: „Un trandafir se-adună și se scade / doar cu sine însuși / necunoscându-ne”. De fapt, multe din poemele volumului se construiesc pe motivul oglinzii ori al ochiului, semne ale unei suficiențe ontologice: „Grăbește-te, cercul ochiului prea aproape / să te mai poți juca, / intră într-însul și sfărâmă-te” (*Oglindă*). Un *Psalm* vorbește tocmai despre moartea ca semn al victoriei. Altundeva, ea coincide bucuriei mature „de-a fi singur”. Ritmul acesta al reflectării sine-lui în propria-i identitate face ca și pământul, care înghite orice teorie, să fie prilejul unui imn ascuns. E aici un prea-plin care vibrează de neliniște; oricum, neliniștea domină treptat scena liricii lui Gheorghe Grigurcu, întrucât prea-plinul se dovedește întemeiat pe vid. Dacă în volumul de debut unui vers precum „Cineva ne spune / că moartea e de hârtie și că hârtia e de moarte” i se răspunde „Pământul mănâncă ziare de dimineată până seara”, treptat nimicul capătă funcția unui declanșator de scenarii lirice. Iată: „O, ascultă-mă nu / de multe ori fuge ulciorul după apă / căci îl umplem cu vid / și vidul îl umplem cu noi înșine” (*Ulcior*). Vidul, alienarea, bucuria sunt ipostaze ale unui subiect locuit, finalmente, de substanța din jur. Greu de interpretat, în fond, valoarea acestor ipostaze. Când citești „La revărsatul zorilor, abia trezit, / n-am altă inimă / decât cocoșul care cântă”, eziți între alienare și împlinire. De fapt, ezitarea e chiar miezul acestei lirici în care con-

trariile se ating: alienarea și înstrăinarea sunt una. Subiectul devine, astfel, el însuși lume-în-sine. De aici opțiunea lui Gheorghe Grigurcu pentru descrieri, notații, aforisme, imagini care par ale vederii.

Existența-în-sine devine, însă, problematică-în-sine, căci sub vedere se ascunde adesea un strigăt stins, ca în „peisajele” expresioniștilor, o tensiune ce redă subiectului o anume demnitate gravă. Un volum din 1971 se și numește *Râu încinerat*. Oricum, instantaneele vizuale ale lui Gheorghe Grigurcu tind, toate, către aforistic. Pulsează în ele o ființă care și-a abandonat zgura identității subiective. Iată: „Oasele sparg pământul, torturează / credința pân-la sânge. // Ah, gata sunt de prăbușire trunchiurile / mâncate de sărut. // Și mlaștinile cum se nasc / din norii sfârâmați, din umbra noastră” (*Ploaie*). Un poem e numit *Instantaneu cu lună*: „Un murmur de râu pe totdeauna / izvorând din luna scăzută / din acceleratul punctual / ca un flaut // Ori numai din streșinile sub care țipățul / așează cuiburi”. „Bucolicele” lui Gheorghe Grigurcu au ceva din expresionismul peisajelor lui Fundoianu, și ele de sorginte bacoviană. În fine, pot fi invocați Kavafis, Benn, cummings, poeți la care Grigurcu însuși trimite explicit în poezia sa, sau alte nume ale liricii universale (Nicolae Manolescu vorbește într-un loc de „asemănări de substanță” și-i amintește și pe Montale, Ungaretti, Valéry etc.), dar problema nu este a dimensiunii livrești a acestei poezii. Căci, un livresc (nu întâmplător o seamă de poeme se numesc *semn de carte*), Grigurcu caută formele care să-l ipostazieze în încercarea sa da a da formă (și sens) vidului. El știe că în spatele materiei ar trebui să se ascundă un sens („Am întâlnit oameni blânzi, plictisiți de-axiome / cu gurile întredeschise privind atent / la ceva invizibil / și-mi spuneam că nu are rost să mai reparăm păpuși” – *Am întâlnit*) și mai știe că sensul poate fi o simplă aparență („Culoarea feței ține loc de față” – *Tu cel ce-ți aranjezi de minune hăzardul*). În aceste condiții, eroismul poetului – fragil, vag, nespectaculos – ține de nevoia sa de a construi în ipotetic. El nu mai strigă, ca Blaga, în tinerețe, „Dați-mi un trup, voi, munților!”, ci „Dați-mi cuvintele ficțiunii”, strigăt motivat de nevoia de a fi în elementar: „Dați-mi cuvintele ficțiunii / să plămădesc un suflet care la rândul său / să inventeze rănila, / rănila să-mi absoarbă faima, / faima în sclipirea unui ametist, / ametistul într-un pat în care înoți fără speranță”. Caligrafiile lui Gheorghe Grigurcu sunt consecința acestui eroism fără retorică, închis în sine, resorbit în nevoia de elementar.

Lumea care se reflectă pe sine, neavând nevoie de privirea exterioară, neîntemeindu-se prin altceva decât prin sine, iată Edenul pe care-l visează Grigurcu: „Șerpii caligrafiază imensul orgoliu al aerului / stăut al Genezei / e caniculă și nu întrebăm pe nimeni nimic / dacă drumul e adevărat, o,

Doamne, / ca o platitudine din care am răs / am uneltit împotriva dragostei. // Șerpii se-ntorc se îmbracă în fața oglinzii” (*Eden*). Eroismul acesta al sondării în vid ține de un anume umanism al asumării insignifianței, de un anume vis venit din *spleenul* burghez. Stanțele sale burgheze (iată câteva titluri: *Crepuscul burghez*, *Somn burghez*, *Portret burghez*) au ca obiect exact acest eroism al simplității, acest umanism al sondării nimicului. Un poem se numește *înfruntarea abisului*: „Abisul e-n obiectele mărunte. / Degeaba-l cauți în apocalips. / E-n dulap, în gaura cheii, / în frunza minusculă / a plantei de cameră, / în lumina abajurului, / degeaba-l cauți în el însuși. / Abisul e-n obiectele / care nu se mai tem de-abis”. Prezența, pretutindeni, a abisului, e dublată de o etică a strigătului stins, care nu hrănește, însă, disperarea, ci resorbirea în desene, contururi, schițe, toate făcând dovada unei *călduri a geometriei*. Vidul însuși e numai o aparență în spatele căreia se ascunde epura sa: „Trebuie să știi ce vrei să știi s-acoperi planta goală cu surâsul tău / să nu se spargă să nu se piardă brusc fragmentele de care vei avea / nevoie să-ți reconstitui marele model vegetal” (*Trebuie*). Decadența presupusă în decantarea realului se dovedește a fi singura soluție posibilă. Este soluția miopului („Un miop păstrează marea-n ziar / o pune mereu sub ochi / înoată-n marea lui de litere și brize / mișcându-se cu zgârcenie” – *Un miop*) ori a celui care nu are nimic de opus morții („Moartea ar fi ceva din cale-afară silențios: / ca o disciplină a frazei ca un vis / ordonat de prea mult întuneric / ca un grilaj învinețit de vântul piscurilor // ca pielea unui animal / întinsă la uscat pe iarbă” – *Aproximare*). În slăbiciunea ei, soluția aceasta devine singura puternică. De aici, ironia ontologică a întregii experiențe. Poetul e, oricum, un „ironic-întreprinzător” care-și asumă propria precaritate. Citim într-un loc: „Lipsit de har e poetul care vorbește despre sine / ca de-o întâmplare”. Or, neîntemeiat de vreo transcendență, poetul are eroismul și umanismul propriei condiții precare. „Nu mai discret decât un fir de praf pe strălucirea distanței”, citim în altă parte. O *Poetică* se instituie tocmai pe această retorică discretă, aproape mută, a insignifianței subiectului: „La nimeni nu se referă / nu-ți folosește la nimic // această suferință // din țesătură vrând un fir să iasă / îl sperii / și reîntră înapoi // ca o insectă-n țărână / alungată de-un deget”. Ceva din spiritul gratuit al hai-ku-ului, din inutilitatea oricărui gest, din claritatea desenului care capătă viață, în aceste poeme: „Sorbi o băutură / cu desăvârșire lipsită de sens / cu desăvârșire lipsită de frig de căldură / cu desăvârșire lipsită de cuvinte / cu desăvârșire lipsită de emoții / o băutură fără lumină fără-ntuneric // o sorbi cu paiul” (*Sorbi o băutură*). E o demonstrație a felului în care vidul se salvează prin vid, dând senzația sensului. Fapt care se reflectă și

în discursul poetic. Condensarea până la aforism a poeziei la Grigurcu e consecința neputinței de a întemeia sau a precarității că nimic nu există în afara formei. Căci formele cotidianului, formele vizibile ale realului, chiar purificate prin „joc secund”, au un sens numai în măsura în care ascund în ele cenușa strigătului sau măcar simulacrul ei. În afara acestui strigăt, o transcendență care să justifice ontic realul nu există. Iată: „Prezență care minte Absența aceasta / de care nu te poți dezvăța ca de-un drog” (*Absența aceasta*).

Un volum din 1993 duce la extrem obsesiile volumului de debut, numindu-se, exact, *Oglinda și vidul*. Temele lui?! Lumea egală cu sine, principiul contradicției ca sens al vieții, toleranța față de forme, nostalgia sensului. Numai că totul, până și neantul, e egal cu sine. Un poem, *Erată*, e alcătuit din două secvențe, cea de-a doua reluând-o fără nicio modificare pe prima. Titlul e, așadar, amar ironic, ca și un vers care spune: „Inexistență ce se măsoară cu ajutorul meteorologiei”. Repet, ironia unui alexandrin care dă o șansă nimicului, așezându-l în postura de existență genuină, de lume originară. Este motivul pentru care, cum spune titlul unui volum, *Nimic n-ar trebui să cadă*. Și, totuși, poezia lui Gheorghe Grigurcu are un moment de ruptură. *Amarul Târg* reprezintă momentul revoltei împotriva formelor pe care vidul le îmbracă. Departă și străină poziția angelic-edenică a celui care contemplă vidul, găsindu-și în această explorare a lui un sens. Vidul bacovian stârnește angoase, strigăte, umori. Dincolo de această metamorfoză, sunt poeme care înseamnă și marea împlinire a poeziei lui Gheorghe Grigurcu, aproape toate citabile. Un singur exemplu: „De unde să pleci când stai pe loc / unde să revii când stai pe loc / iar locul crește crește / atât de rotund și te cuprinde cu nădejde – // hulpava monstruoasă umbră / a unui obiect ce nu există” (*Topos*). Nu-i vorbă, eroismul de altădată e abandonat și locul lui îl iau diseparea, dezgustul, amărăciunea, indiferența, furia. Toate acestea exprimă neputința față de un loc care, egal cu sine, în amortire, nu mai dă seama despre identitatea lumii-în-sine, fără conștiință, ci, dimpotrivă, despre cădere. E toposul emblematic al unui exil metafizic care provoacă umorile. Iată cum îngerul devine demon. De fapt, pe lângă toate aceste atitudini, apare, iar, secreta admirație față de un loc care, în nimicnicia lui, poartă semnul divinității. Citim: „Atâtea întâmplări minuscule inocente cum cărăbușii / în serile fierbinți arămii de primăvară / scule celeste îți ating / obrazul cu limfa lor divină / îți ung încheieturile uzate / cu lubrifiantul lor de aur / apoi își iau zborul lăsându-te singur / cu strada goală cum un pahar / din care ai sorbit ultima picătură” (*Atâtea întâmplări*). De n-ar fi ultimul vers, amarul târg ar părea un loc explorat aproape enciclopedic. Și, totuși, semnele negativității

sunt acelea care îl instituie. De data aceasta, sugestia sinuciderii, ca ultim abandon. Ca eșec al umanitarismului. Ca refuz al oricărei umbre de eroism. Așa încât, *Dealul purtat de scripeți* (1999) este volumul temperării acestei atitudini, dar și al continuării ei. Caligrafiile, care de-atâtea ori își dovediseră puterea de a salva, înstrăinează. Iar Dumnezeu, consecința unei viziuni panteiste, e un monument, adică un mormânt al vieții în sensul cel mai propriu cu putință. Grandioasă, în fond, viziune: „Monumentul din centrul Amarului Târg asediat / de furnicile exasperate de-așteptare // cum se urcă pe labelle gândului niciodată rostit / cum intră-n nara lui Dumnezeu” (*Monumentul*). Treptat, atenuarea capătă iar dimensiunile unei tăcute împliniri în negativitate. Ultimul volum înaintea acestei antologii redescoperă poezia absenței („Și totuși dacă mă gândesc bine Amarul Târg / are o poezie a sa primitivă și provocatoare // o suviță din ceața unei dimineți de noiembrie / ce se ascunde pe gresie cum un cușit”) și chiar sensul secret, întemeietor, umanist, eroic, al vidului. Citim într-un loc: „Câteodată-n zori lucrurile dobândesc chipul Neantului / chip fraged și dulce / aidoma unui fruct // Neantul ne privește prin lucruri / și noi îl privim prin ele / cum prin lentile moi aburite // ne scoatem de sub plapumă un picior o mână / în lumina ezitantă-a neantului / și intim ne mândrim / ca și cum trupul ne-ar aparține”, sau, imediat după aceea: „Neantul curge cum un râu / te scalzi în schimbarea lui / tu / imuabilul”.

Este aici, în acest ultim volum de dinaintea antologării, finalul, parcă, al unui traiect, aparent neschimbat, al unei experiențe, poetice și existențiale, care se întemeiază pe asumarea vidului. Dar ce-i până la urmă chiar critica lui Gheorghe Grigurcu, acea critică demonică, rea, care nu vrea să înțeleagă istoric, decât un mijloc de asumare, fără menajamente, a vidului?!

DAN BOGDAN HANU. DESPRE RUINE ȘI VISE

Mi-am propus de mult să scriu despre Dan Bogdan Hanu și despre poezia lui, una a fragilității care capătă, în aluviuni succesive, vigoarea energilor abisale. Nici nu știu de ce n-am făcut-o până acum, căci *Vindecarea de simetrie*, volumul cu care poetul ieșean debuta în 1999, construia minuțios o „iconografie a indiferenței” de mari suprafețe lirice, gândită ca un teritoriu al contemplației pe jumătate livești, pe jumătate baroce. Ce-i drept, și de la apariția celei de-a doua cărți a trecut poate, să tot fie, un an. Însă după acest debut – târziu (căci poetul e născut tocmai în 1962) și matur –, *Portret în cușit* (Editura Vinea, 2001) consacră, dacă pot să zic așa, un poet inconfundabil, afirmație nu greu de susținut, ci greu de făcut în „Convorbiri Literare”, revistă al cărei colaborator asiduu autorul este. N-aș vrea să se creadă că aceste rânduri se datorează vreunei obediențe redacționale. Pe de altă parte, de ce să dai credit suspiciunilor și să nu scrii despre un autor pe care mizezi chiar în revista la care el e colaborator?! Aș vrea să cred că aceste rânduri ar fi putut fi publicate oriunde în altă parte.

Așadar, Dan Bogdan Hanu... Născută dintr-o acută și în același timp detașat-ironică asumare a realului, poezia aceasta instituie un lirism al stărilor tranzitorii, care aproximează ființa în raport cu memoria și cu textul. În fapt, realul e definit ca fiind tocmai expresia unei conștiințe a sinelui și a unei asumări a textului, complementare. Din fluxurile oarecum constante și neutre ale unui imaginar zgândărit, revărsându-se cu calm și nu neapărat cu voluptate, se instituie lent câteva obsesii și un mod de a fi care-l plasează pe Dan Bogdan Hanu în descendența, asumată, a lui Mircea Ivănescu. Totuși, marea întrebare pe care o pune lirica sa privește natura textuală a ființei și gradul de realitate a textului, la care s-ar putea adăuga, în fine, ruptura, criza sau identificarea sinelui cu propria-i consistență ironică. Pe temele acestea s-ar putea *glosa* firește (și de asemenea, cum zice într-un loc poetul însuși, s-ar putea *glisa*) cu riscul, asumat și de poet, al forțării autenticității, sau, de ce nu?, al tentării manierismului. E greu de spus acum ce anume asigură certitudinea acestui destin poetic, în condițiile în care, „imun la orice retorică” și

nepolemic, poetul își construiește retorica proprie, situație care, s-o recunoaștem, nu este doar apanajul său. Pe lângă poezia propriu-zisă, care ar putea părea uneori prea construită, poate doar curajul propriului drum și ceea ce aș numi aici impropriu caracter, credință în sine, răbdare determină convingerea că Dan Bogdan Hanu e cu adevărat poet.

Acuma, acest *portret în cușit*, care mizează mult pe diluarea controlată a discursului și pe dezavantajul aparent al redundanței, aduce cu sine, peste toată geografia unui eu risipit printre lucruri și cuvinte, o spaimă, uneori abia imperceptibilă, alteori luată în răspăr, topită în conștiința alienării. Trebuie să recunoaștem că deseori Dan Bogdan Hanu rămâne pe un teren al ironiei, fie și al uneia amare, care-i permite să identifice totul în afara propriei consistențe iluzorii. Oricum, oglinda și labirintul, visurile și ruinele, în fine, imaginile fluide ale realității, toate acestea dau seama despre sensul recuperator al identității propriului eu. S-ar putea cita fragmente întregi din *Despre ruine și vise (ca despre eroi și morminte)*, poem care pune în pagină declinul ființei peste care plutește un abur de epuizare, consistența fragilă a crepusculului. Ceea ce e limpede este că „locul geometric al ruinelor și viselor este labirintul. / primele înghit urmele sub cripta semnificatului / celelalte le atrag și le dizolvă în schelăria semnificatului”. La drept vorbind, aici, în această *schelărie a semnificatului*, semn al epuizării și stării crepusculare, rezidă o mare parte din miza poeziei lui Dan Bogdan Hanu, descendent parcă dintr-un Mateiu Caragiale mai puțin fastuos și dintr-un Blecher mai distant-ironic.

El își numește poeziile *Incizi* (pe corpul clandestin), *Exerciții de recuperare a realului*, în fine, declară că „lustruiește în fiecare zi o bucățică de trecut”, practic așadar un fel de redundanță și mecanică instituire de sine – chiar facerea poemului devenită poem propriu-zis are aceeași menire –, știind că aceasta este și singura formă de a acorda eșecului o funcție, fie și iluzorie, constructivă. Copleșit de o „oboseală definitivă”, poetul se pierde în *arheologii ale imaginii* și închină poeme memoriei lui (la fel de bine viselor sau realității înseși a textului), fără de care, declară, nu ar avea unde locui. Titlurile poemelor – și lucrul acesta este extrem de relevant – sunt nu o dată veritabile poeme. Iată, un poem se numește *Discipol al zilei de ieri*: „Un vizionar / (sau unele evenimente curg peste noi și ne purifică / altele ne maculează și ne provoacă angoase sau în cel / mai bun caz indigestii)”. Toate acestea fiind zise, putem descoperi vreo încercare de recuperare a sensului unitar și univoc, care s-ar institui din radiografiile „realului”? Nicidecum, căci „excedat de concret”, Dan Bogdan Hanu știe că *descifrarea abisului* atrage cu sine *întoarcerea la stil*. Și chiar dacă uneori vorbește *despre vânătoarea de semne*, poetul se situează în plin eșec, „înconju-

rat de iarnă / ca de o hartă de pe care s-a șters orice contur”. Poezia aceasta este poezia unei alienări care își tot amână deznodământul.

Acesta este și fundalul existențial care deconspiră identitatea textuală a realului. Nu este vorba aici doar de faptul că viața și poemul sunt niște vase comunicante, cum ni se spune la un moment dat. De fapt, nici nu e vorba de poem decât în sensul de construcție textuală, care își tot amână încheierea, textul înaintând „fluid” și dând senzația existenței. În realitate, *textul e ca un ochi mort, cuțit* – cum o spune și titlul volumului – în care ființa se risipește, multiplicându-se. Nu întâmplător în poezia lui Dan Bogdan Hanu, o poezie a crizei în care notația funcționează ca un declanșator de angajări existențiale, se construiește o veritabilă cosmogonie a lichidului amniotic al textului – eul înnoată aici într-o derivă care aduce cu sine concretizarea ființei – și nu întâmplător poemul e considerat la un moment dat „mulajul propriei mele dispariții”. În condițiile în care poemul e echivalentul propriului corp, sumei de amintiri, ruine și visuri, alienarea e sinonimă unei epuizări venite prin intermediul labirintului dinspre modul baroc de existență.

Oricum, există în poezia aceasta un plus de ironie, motivată în fond de consistența ludic-amară chiar a crizei. Aș cita, totuși, un poem, al cărui titlu – *Poezia ca loc de execuție* – oferă argumentul deplin al concretizării ființei și lumii în text. Ce-i drept, nu este unul dintre poemele cu adevărat împlinite, tocmai pentru că funcționează aici o conștiință ordonatoare explicită și, în plus, expresia pare uneori exagerat dezabuzată. Dar iată mai bine poezia: „nici pe departe seducător / cât mirositor / mileniul 3 se deschidea / ca o pungă de unică folosință / și realitatea este că ajunsese prea târziu / tocmai când poezia arăta ca o sală / cu locurile ocupate / iar el se simțea ca un fir de praf / rătăcit într-un imaculat algoritm / dar atâta timp cât estetic / încă se poate minți perfect / povestea spune că se simțea ca o femeie goală / într-o cameră plină de priviri ieftine / la purtători nevăzuți / și-ar fi zis atunci / se poate și mai prost decât această zi pilduitoare / începută ca șoldurile manechinului unduitoare / dar nu și-a golit doza de autosugestie / că a și perceput un ritmic sunet de tobe / apropiindu-se / a văzut eșafodele pline de marfă / estimp imaginația executa exerciții de imunizare / la paralele din ce în ce mai inegale / și scăpată de sub orice control / se pregătea să treacă la acțiune / repetându-și: / «De mâna mea nu au murit decât cuvintele pe care le-am scris!» / fără să observe cum o foaie albă / cădea de sus de foarte sus / exact pe direcția gâtului / înștiințând că orice secol religios / începe printr-o execuție / și că nu mai puțin adevărat / deschizătorul său perfect / este eroul involuntar”. Dar este în acest poem, consecința unei

riguroase numiri a propriilor obsesii, atâta autoscopie câtă permite înstrăinarea și atâta pierdere de sine câtă acceptă jocul ironic al autocontemplării narcisiste. Spun toate acestea încrezător în destinul poetic al lui Dan Bogdan Hanu, care mizează pe discreție și pe o neexhibantă angajare.

CONSTANTIN HREHOR, UN TRUBADUR AL ASCEZEI

Preot, Constantin Hrehor nu ține deloc să pară un predicator, cu conștiința misiunii sale, care, din fața altarului, solemn și aspru, să dea pilde, să acuze declinul occidentului, să propovăduiască credința sau să evoce scene biblice. Nimic din fețele de altă dată ale poeziei religioase și nici din miezul liricii orfice, deși o fascinație a sacrului există în poezia aceasta. Dar este fascinația miniaturistului, a orfevrierului obscur și anonim care, refugiat din tumultul cotidianului, trăiește prin devotamentul său față de actul creației.

Dar Constantin Hrehor nu este un inocent; în locul retorismului, al teatralității și al dogmaticului el pare să propună un tip de existență, al ascezei *construite deliberat*, dacă nu cumva al *ascezei mimate*. Acuma, e drept că imitatorii sunt nu o dată mai autentici decât sursele primare. Iar un *trubadur al ascezei*, cum se numește pe sine Constantin Hrehor într-un poem din ultimul volum (*Pseudonimele îngerilor*, Editura Axa, 1999), nu poate decât să cultive maniera, devenită în sine exercițiu existențial. De aici decurg avantajele și dezavantajele unei astfel de poetici. Ca orice alexandrin, el prețuiește mult subtilitatea expresiei, e un voluptos al imaginii, până la urmă, un narcisist care-și neagă existența din rafinament. Dar nu o dată, poemele par simple alăturări de imagini, în construcții accidentale, în spatele cărora nu descoperi o ființă, ci un stil. Un stil care substituie existența.

Ce-i drept, dacă este să căutăm, totuși, identitatea ascunsă a lui Constantin Hrehor, putem spune fără greș că ceea ce-i este interzis este asumat cu maximă intensitate. Un senzorial, el trăiește din micile voluptăți pe care i le provoacă vederea lucrurilor și uneori pipăirea lor, și nu are nicio importanță dacă realitatea pe care o construiește cu simțurile sale exacerbate are în spate imaginea morții. Nici trubadurii nu erau îndrăgostiți, deși păreau supuși unei pasiuni devoratoare. De aceea mi se pare că nu putem vorbi de sentimentul morții la Constantin Hrehor ori de o poezie a iubirii, nici de nostalgie sau de apoteoză, nici măcar atunci când moartea, extazul, nostalgia sau căderea sunt tematizate explicit: „îmi pipăi obrazul neras / degetele mi se împiedică în miriști / spinoase și cruci / când ai devenit și tu cimitir, îl întreb / stropi

de rugină cad din marginea gurii / pe oglinda înfiptă în fântâni urlătoare”. Riscăm să spunem că nimic altceva nu contează în afara imaginii în sine, a detaliului de bijutier – a se vedea mai ales ultimele versuri, care ni se par inutile –, iar lucrul acesta e definitoriu pentru întreaga poezie a lui Constantin Hrehor, pe care-l numeam odată un *uvrier al suferinței*. Un *uvrier* care coboară cu *fierăstrăul retoric* într-un spațiu estetic, gratuit, livresc, lipsit în totalitate de energia vieții, de angoase și de cutremure ale cărnii ori ale gândului.

Ne-am putea întreba, firește, dacă această atitudine... echinoxistă, acest refuz al zbuciumului existențial, nu presupune prezența unei conștiințe a căderii. Dacă nu cumva e în joc o criză existențială epigonică. Dar recitind câteva imagini, suntem mai degrabă tentați să spunem că poezia lui Constantin Hrehor este una solară tocmai datorită bucuriei pe care o provoacă taina asocierii cuvintelor și că tristețea, neliniștea, disperarea sunt niște măști provizorii. Aș vrea să cred că poetul însuși recunoaște acest lucru, care, deși exact tipologic, ar putea să-i pară defavorabil. Oricum, o poezie intitulată *Logos pentru a reașeza cetatea*, începe astfel: „între viitor și fereastră aerul îngust / cât să treacă din inima scribului deznădejdea / în mașina de tocat sentimente”. Metaforele fastuoase pe care ni le propune Constantin Hrehor recuperează detaliul imediat și imaginea derizorie pentru a proiecta totul într-un spațiu al contrariilor: „am un cuțit pe masă, ochelari / un ceasornic și un fir de iarbă / e bine, îmi șoptește protegitorul, / de aici începe istoria! / adu-ți aminte, îmi zice, de la o / picătură de sânge încep semințiile, adică geneza, / toate astronomicele versuri ale epopeilor împărțite / în catastrofice cânturi; / știi? nu-i alcătuire din care să lipsească / paradisul și impostura! / nu-s bucuriile decât mânușile durerii / zilnic într-o altă ipostază retezăm orizontul / dintr-aceeași înșelată crisalidă ieșind!” (*Cuvintele, chipul*).

La drept vorbind, poetul e în căutarea trăirii și se mărturisește în subtext ca un locuitor al bibliotecii, înspăimântat de venirea neantului, gata să se instituie (*Atrage-ți invidia*). În același timp, pe urmele orficilor și ale lui Blaga în primul rând, el constată eșecul ființei în fața formelor primare de existență: „țarinele nu au nicio religie / și rodesc / păsările nu au nicio religie / și cântă / galaxiile nu au niciun zeu / și luminează / omul are / și se întunecă, tace și-i sterp / precum cireșul din marginea provinciei / în care / de sterp ce e nici ninsoarea nu se / mai așează / nici păsările / nici dinții fierăstrăului...” (*Veză*). Citez acest poem din câteva motive importante. Tot urmărindu-i textele, eram pe punctul să spun că arta de bijutier al imaginii a lui Constantin Hrehor nu exclude cu totul trăirea și criza. Dar iată acest poem: fermecător ca imagine, dar contrazicând logica poeziei. Țarinele, păsările, galaxiile aparțin

originarului asemeni „femeii care spală cânepa în baltă” din poezia lui Lucian Blaga. Iată într-un alt text o atitudine asemănătoare, care ne amintește de orfismul celui care a scris *în marea trecere* și care constata eșecul în plan ontologic al poeziei: „am crezut în poezie / până când am văzut un prunc neștiutor într-o / lădiță de brad / până când am văzut că metafora sângelui nu-i o / alee de trandafiri ci scuipatul roz al adolescenților / sub castanii sanatoriului cu ferestrele arse de brutală / lumină, / când am văzut tranșeele pline de crini / când am văzut pânțele femeii năruindu-se în spasme / ca o mănăstire peste fătul fără biografie / am zis: nimic nu poate face aici poezia!” (*Confesiune*). Dar în acest caz, ciresul, din a doua parte a poemului, chiar dacă apare într-o imagine de mare forță expresivă, ar fi trebuit să se încadreze aceleași semnificații, și nu celei opuse. Așa încât, parcă avem de-a face cu două poeme distincte, alăturate pe baza unui artificiu retoric și nu în virtutea unui principiu al coerenței sensului. De altfel, nu la nivel compozițional impune Constantin Hrehor, ci la nivelul imaginilor, surprinzătoare prin apropierea ingenioasă a unor termeni foarte diferiți, oarecum în descendența suprarealiștilor. Coborârea într-un fel de tărâm al inocenței și al primitivității dă prospețime și vigoare unui discurs care, altfel, pare construit și artificial. Iată câteva exemple: „pe piei de înger scriu cărți / subterane. / precum pe zăpezile prime literele / fricoase, / precum după barbarele nunți ale / trupurilor inocente / stropii de purpură / pe pagină semințele de cerneală” (*Inscripții piezișe*) sau „mării îi auzi rochia de scoici / vorbitorile suluri de sare, / sabie în repaus e sirius / untdelemn pe ploi metalici, / în gheme de țepi veninoși – / nunta aricilor” (*Crinarusalina*).

Dacă e să fiu sincer până la capăt, Constantin Hrehor e un manierist care nu ezită să spună „mii de ochi în livezile cărții”, „colbul miturilor jupuite de ploaie” sau, alegoric-livresc, „Poesie / pe linia ferată a lacrimilor / te conduc la gară...”, făcând din astfel de imagini prețioase semnul distinctiv al poeticii sale. Cine poate să spună „latră aurul sub piei de nisip / umbra urmei se adâncește în huma primară” sau „cad pe secera tocită în păpurișul / elegiei, / îmbrățișat de fereastra cu vitralii / amare” cultivă un manierism naiv, care are, evident, farmecul său, dat de un aer desuet și ingenuu. Un contemplativ discret, Constantin Hrehor apelează la un metaforism curajos și ingenuu, voind parcă să comunice extazul posibil. O poezie intitulată *Ceai într-un cerdac boreal* debutează printr-o opțiune clară în favoarea imaginii căutate: „octombrie / respirația ta de flori de măr aruncă / în curțile frigului / crește melancolia pe inimile împăturite / în câmpiile cărții / în ceasornic așteaptă ziua de mâine / încolăcit timpul mecanic”.

Nu știu dacă nu este aici consecința comportamentului trubaduresc al lui Constantin Hrehor. S-ar putea, mai degrabă, să fie în toate acestea efectul unei retorici biblice, căci poetul nu se rupe cu totul de ceea ce s-ar putea numi „religiozitate”, un aer vag, care nu ocolește improprietatea în favoarea solemnității gratuite. Am impresia că poetul însuși se referă la un astfel de lucru vorbind de „limba înstrăinării”.

În plus, există chiar poeme care ar putea fi numite poezie religioasă. Aș da un singur exemplu, care mi se pare elocvent din multe puncte de vedere: „focul mărunț / nu din fluidul vechi ci din / sângele rățacit în lăstărișuri incerte / își trage lumina. // doamne cel nu de deasupra / doamne nu cel care ești dedesubt / ce-ai fi tu fără noi, / ce-ai fi tu fără noi? / pâinea ta pentru toate nopțile / din insomniile noastră-i ursită, / fără trupul nostru cel de toate zilele / flămând ai muri în cerul răscolit / de necreate râuri! / noi îți adunăm petalele / căzute pe fragile cetăți / tălpile noastre culeg spinii colinelor / aprinse de arătări / o, tată al melancoliilor / o, tată al drumeților / precum algele înverzind timpul / în orbitele craniilor / în somn ne învechești zilnic!” (*Foc mărunț*). E un poem imnic, retoric, de un oarecare patetism și, deci, și de o oarecare convenționalitate, care ni-l amintește, însă, la un moment dat pe Rilke: „Ce-ai să te faci, Doamne, dacă mor? / Dacă mă sfarm? (Îți sunt urcior). / Dacă mă stric? (Și băutură-ți sunt). / Sunt meseria ta și-al tău veșmânt, / cu mine înțelesul tău dispare”. Va fi o simplă coincidență?! Cert este că poezia lui Constantin Hrehor caligrafiază cu voluptate, construiește imagini voluptoase și cultivă manierismul, asumându-și toate consecințele care decurg de aici.

MARIUS IANUȘ. MANIFEST ANARHIST

Manifestul acesta anarhist – care a provocat nu știu ce reacții disproporționate, reactivând „poliția în contra literaturii” – este o carte pe care nu o poți lăsa ușor din mână. E ca un drog cu care îți vindeci și nevoia stupidă de cotidian, și alienarea care capătă aici forme teribile. Și dacă ar fi fost să aleg câteva versuri prin care să identific natura problematicei din poezia lui Marius Ianuș, acestea ar fi fost următoarea declarație cutremurătoare: „Nu mai pot să scriu poezii poate dacă / voi muri voi reuși”.

Deși își exhibă cu disperare inadecvarea la real și eșecurile din zona derizoriului, deși folosește din plin un discurs direct, transcriind uneori replici „din stradă”, și nu e departe de a părea un experimentalist, exersând anumite îndrăzneții la nivelul limbajului, Marius Ianuș este departe de a cultiva spiritul avangardiștilor și de a fi un, tipologic, un avangardist. Nu ne referim, evident, la noutatea limbajului său poetic, căci, în descendența lui Mircea Cărtărescu, refuzând, însă, tocmai ludicul și gratuitatea din poezia magistrului, el propune o *ruptură* și un *salt*. Scriind o „carte conspirativă”, în care insurgența se manifestă pe planul constatării unei crize existențiale acute, maladive, Marius Ianuș își asumă din plin furia nihilistă și negarea oricărei instituții. Căci orice instituție este o întruchipare a *răului*. Tocmai de aceea *România*, ființa concretă și nu o abstracțiune numită astfel, se supune aceluiași fervori distructiv ca și instituția eului, căreia i se refuză tocmai instinctul de conservare. În fond, Marius Ianuș își strigă în gura mare revolta, iar existența sa nu e decât o succesiune de autoflagelări în piața publică. Nu sunt deloc gratuite versurile incandescente din poezia numită chiar *Manifest anarhist* (Editura Vinea, colecția Cartea conspirativă, 2000, București): „Am scris poemul ăsta cu propriul meu sânge pe stradă [...] / Divaghez dar sunt încă liniștit n-o să mă sinucid / decât după ce lumea se va distruge și / moartea va fi / [...] / Mi-am pierdut mințile, dar sunt liber / pe stradă / Mi-am pierdut mințile, dar sunt beat! [...] / O să scriu un poem care / o să te distrugă, România / și el o să fie tradus, România / o să fiu singur și o să fiu nebun și / o să mă sinucid [...] / Eu sunt Hristos, România, și mă sinucid”.

Sinuciderea, da, este și aici motivul care permite *scrierea* poemului. A scrie înseamnă, în fond, a amâna continuu o sinucidere care, în felul acesta, paradoxal, chiar se consumă, săvârșindu-se. Această ambivalență face posibilă identitatea, prin congruență, dintre cele două gesturi, ambele fatale: „eu ieșisem dintr-o criză de adolescență / încercasem să mă sinucid / și scriam o carte crudă / cu pielea jupuită”. De fapt, Marius Ianuș se interoghează permanent asupra funcției și resorturilor scrisului, aceasta fiind instituția ultimă care provoacă alienarea și față de care el își exprimă dezgustul. Propriul text ajunge să fie un instrument al răului, ultimul în ordinea existenței, al cărei miez, în fond, este: „Într-o noapte bună voi scrie / textul care distruge psihic pe / care îl visam inconștient încă din copilărie / când plângeam pe marginea patului / cu un cuțit uriaș în mână / Pentru că mie nu mi-a fost dat nici / un buton roșu pentru că eu mi-am dorit / mereu ceva foarte ascuțit pe care / să ți-l înfig în tâmplă și să-l / răsucesc apoi m-am gândit / că după lectura textului care distruge psihic / aș rămâne singurul locuitor din oraș (atunci / Brașov acum București) l-aș scrie pe / tăbliile de afișaj ale metroului sau / l-aș trimite drept anunț unui ziar / care nu ar mai apărea niciodată”.

Bulversarea comodităților și distrugerea spiritului mic burghez vizează înainte de orice altceva impunerea unei noi ordini, rămase în stare informală, la nivelul poeziei. Poet blestemat, Marius Ianuș nu scrie poezie, ci doar un continuu prolog – e aici *poezia de dinaintea poeziei* – care înregistrează fapte de existență, cu reflexele lor psihologice: „Dar poemul încă n-a început / prologul ăsta e lung pentru că ninsoarea e lungă / și există în el prietenii care fac ochii mei mai / isterici mai lungi aproape de lacrimi / poate l-ai citit degeaba / nici n-o să fie un poem / dar poți să citești hârtia igienică / [...] / în hârtie igienică am purtat inima mea de câine cu aripi / învelită atent în buzunar / cu mâinile înghețate / cu picioarele înghețate / cu picioarele încă reci / în plină fornicăție / în zăpadă”; el se declară *antipoet*, ba chiar *cel mai antimare antipoet*, iar revolta lui răbufnește violent nu în fața canoanelor, ci a poeziei înseși. *Moartea literaturii* nu este altceva decât expresia și consecința unei degradări a ființei în plan existențial. Eșecul se manifestă acum, în acest stadiu al ființei căzute până la nivelul sordidului și al grotescului, în planul literaturii, care nu mai oferă nicio soluție. Polemic și disperat, Marius Ianuș se luptă cu întreaga tradiție literară, atunci când spune: „Literatura este cel mai mare păcat / pentru asta o devor laolaltă cu nesurile”. Autoflagelarea, cinismul acesta care ia forma masochismului, este un nou mijloc de a nega poeziei nu numai funcțiile taumaturgice și de a nega, în fond, poezia ca soluție, ci și *socializarea* ei: „Mi-am distrus poezia / și abia apoi m-am apucat s-o scriu /

Era vorba în ea despre faptul / că sunt un om singur că literatura / a murit că tot felul de megalomani / își închipuie că au pus monopol / pe inteligență”.

Așadar, Marius Ianuș? Iată-l spunând: „În democrația asta / nu poți decât să te sinucizi / și el – noi facem viitorul / pe bara asta de fier ruginit / ce putem face noi? Eu / o să cer azil politic în Cuba / o să cer burse o să mușc / n-o să mai scriu nimic”. Să nu le fie, deci, teamă patrioților și nici rușine pudibonzilor. Cât despre poliție, știu eu, poate că durerea, suferința, dezgustul și faptul de a nu fi fericit sunt mari infracțiuni. Păcate, ne-o spunea odată un alt poet, sunt oricum. Nu poți să fii credincios și să îmbrățișezi moartea. „Bună dimineața, sistem, / acest pat care sunt / acest pat care sunt / acesta pat leagănă moartea”, strigă Marius Ianuș în versuri memorabile. Numai că timpul în care trăiește el e un timp demonic. Asta e tot.

FLORIN IARU. *ADIO. LA GALAȚI*

Florin Iaru, căruia i se datorează titlul volumului colectiv din 1982 (căci o poezie numită *Aer cu diamante* apărea în volumul *Cântece de trecut strada*, 1981), a fost considerat „copilul teribil” al grupului lunedist. Teribilismul acesta, asociat avangardiștilor, dar și lui Geo Dumitrescu sau lui Constant Tonegaru, camuflează, însă, atitudinea unui insurgent dezabuzat. Faptul a fost mai bine observat o dată cu volumul din 1990, care impune încă din titlu atitudinea mult mai radicală a unei exhibări exasperate. Nu întâmplător printre referințele care contextualizează cultural umorul absurd și ludicul terifiant pot fi invocați cu aceeași legitimitate Urmuz sau Kafka. De altfel, trebuie spus că poezia lui Florin Iaru pare fixată, mai mult decât a multora dintre optzeciști, în contextul politic al dictaturii comuniste. Dar cu cât impactul acestui context imediat pare mai puternic, cu atât mai mult se profilează resorturile de adâncime ale ființei, în care dezgustul și teribilismul, volubilitatea și melancolia, nota de romanță și limbajul frust coexistă.

După Nicolae Manolescu, poezia aceasta „bășcălioasă și teribilă la suprafață” este „reversul întunecat și coșmaresc al fanteziei de Pierrot incorrigibil cabotin” a poetului. Urmaș al lui Caragiale, pe care îl continuă în „scenarii” burlești, în figuri și limbaje caricaturale, dar cu o sensibilitate aparte în fața atrocităților sociale, Florin Iaru își iubește cu un cinic sentimentalism lumea, de care nu se poate despărți, lume a lui Mitică și a arghezienelor „flori de mucigai”. Iată cum îl descrie un coleg de generație, Traian T. Coșovei, care vede în el „portretul-robot al eroilor lui nenea Iancu”: „Colocvial, agasant, dispus oricând să-ți povestească ultimul său poem, ultima lui Odă, întotdeauna cea mai bună, amețit de propriul lui carusel verbal, transportat, ambetat, dezabuzat, revoltat, amurezat, magnetizat cu jamaică, cu anghelică, gata oricând să adopte o nouă manieră, să inventeze un fason, Iaru populează lumea cu propria lui ființă împrăștiată într-o aglomerare dezordonată de oglinzi paralele privite cu coada unui ochi narcisist, acaparator și irezistibil”. Totuși, fața aceasta e dublată de spaima vidului existențial: „Dincolo de teatralism și înscenare, dincolo de vârtejul cuvintelor, dincolo de zgomotul sentimentelor căzute la picioarele iubitei (adevărată, înscenată, reală, visată), există

pretutindeni o însingurare de gheață ca la sfârșitul spectacolului, când lumea iese din sală și ai impresia că nu ai apucat să spui ceea ce aveai de spus”. Vorbind despre volumul *La cea mai înaltă ficțiune*, din 1984, el avea să conchidă: „Antisentimentalismul lui Florin Iaru nu e decât un mod de a fi sentimental. Râsul poetului e un alt fel de a plânge. Aglomerarea de obiecte, amintiri, prieteni, clădiri, bulevarde, iubiri nu e decât un mod de a fi singur”.

Adio. La Galați, poem al „înaltei ficțiuni” biografice și intertextuale, este în totul elocvent pentru locvacitatea care ascunde furia, dezgustul și singurătatea. Titlul este de elegie pașoptistă – și elegiile pașoptiste, pe tema istoriei, sfârșeau deseori prin a deveni ode –, dar poemul e în aceeași măsură deconspirativ, dinamitar și sentimental, ludic și absurd. E greu de știut dacă în prim-plan se situează „scena” literaturii sau „scena” vieții politice, sociale și morale imediate. Și asta pentru că ambele referințe sunt la fel de puternic exhibate, teatralizate – de aici anvergura implicării ficționale și a conștiința artificului –, exagerările plasând comicul în grotesc și emoția discretă în patetismul la vedere. Fără îndoială, poezia aceasta se construiește ea însăși ca un spectacol cu mai multe nivele.

Poemul debutează cu o secvență expozitivă care se raportează fătîș la caragialeana *Căldură mare*, motivată de nevoia fixării în context a informatorilor securității din vremea dictaturii. Astfel, „creioanele leneșe” sau „creierle lente”, pe de o parte, și „sălbatici” care *toceau* „versiunea ascuțită”, pe de altă parte, nu sunt simple elemente de decor absurd, ci constituie radiografia unui regim totalitar, cu teroarea plutind inform într-o atmosferă dezolantă, căpătând formele unui mecanism perfect al torturii. Stupideniei caragialeene lunecând spre absurd îi ia locul teroarea. În plus, „gazul ilariant” și „butoiul tristeții” sunt semnul unei situații afectate în inautenticitate, golul alienant dizolvându-se în contrastele unei lumi kitsch.

Oricum, miezul (cel puțin epic și biografic) al acestei poezii este scena unei percheziții și a unui interogatoriu. Dar scena are un singur personaj, interogatul, al cărui discurs – frânturi de replici, cuvinte întrerupte, nedumeriri tăiate cu brutalitate, stil întru totul marcat de semnele oralității – este suficient pentru a releva și forța evocatoare a „vorbăriei” lui Florin Iaru, și capacitatea sa de a înregistra /inventa un limbaj și o situație (puterea de invenție e la fel de mare ca subordonarea la real), și substratul sentimental dinamitar al întregii poezii. Căci, întrebare firească: ce caută anchetatorii? O femeie?! Dar femeia, deducem din ultimele versuri ale secvenței, e doar un personaj de hârtie sau din cuvinte, iubita inventată în /prin poezie. Și nu este aici semnul forței demiurgice a cuvântului, ci consecința unei singurătăți de-

zolante. De aceea, pentru vecinii delatori, iubita nu e o femeie, ci sunt mai multe, dorite obscen de toți, dintr-o invidie primară, dintr-un eșec al propriei lor vieți, din instinctualitate rudimentară, din vulgaritate gregară. Faptul că vocea anchetatorului nu se aude decât din comentariile celui anchetat care dezvăluie absurdul atroce și avangardist al situațiilor – iubita e căutată în locurile cele mai neașteptate ca și cum n-ar fi o ființă din carne și oase – și teroarea lui subiacentă („E din construc / am tăcut am înțeles / sunt sincer vă jur vă dau cuvân / e o simplă lampă cu abajur... / Ce femeie? Sertarul e gol”) au consecințe extrem de interesante la nivelul stării puse în joc. Atenție la discursul frânt, la replicile întrerupte cu brutalitate, la frica ce depersonalizează. În fine, anchetatorul nu e numai... orb, cum se spune, dar e și invizibil. Și asta pentru că e prezent peste tot, o instanță ubicuă funcționând ca un mecanism, asemenea „judecătorului” kafkian. Plecarea anchetatorului înseamnă, prin urmare, o adevărată defulare: în revanșă, anchetatul, devenit el însuși un mecanism amintind de eroii lui Urmuz, își îmbrățișează și își devorează iubita, prezentă mereu, nu doar o iluzie, dar invizibilă pentru obtuzitatea „realismului materialist”. Deși e construită din „șurube, cuie, lanțuri”, „puțin minereu” etc., se profilează aici umbra unei idile a formelor depersonalizate, mecanice, într-un spațiu angoasant, punct culminant al alienării.

Ca într-un film, o altă secvență explică prezența anchetatorului prin declarația vecinului delator. Același discurs la persoana întâi, dar de data aceasta, prin sintaxă, topică, lexic, particularități morfologice etc., un discurs de personaj caragial, stupid și canalic, ingenuu în tembelism. S-a spus despre Florin Iaru că ar înregistra cu fidelitate limbajul străzii, discursuri cotidiene, frânturi de replici suburbane construite în termeni argotici. Că își asumă și prin limbaj „estetica urâtului”. Dar limba aceasta e „deopotrivă vie și artificială” (Nicolae Manolescu), venind în aceeași măsură din stradă și din literatură, sinteză a unui univers complex de gândire. Dincolo de toate acestea și dincolo de modelul caragial, se configurează aici o lume a promiscuității, un spațiu al complicității abjecte, al unei familiarități care murdărește și oripilează. Florin Iaru știe să construiască astfel de scene și astfel de stări, pe care nu le privește cu detașare decât în măsura în care, inventate, ele sunt prilejul unei deconspirări a realității.

Într-un limbaj sincopat, alte scene dau seama, naturalist și arghezian, despre violența absurdă, poetul fiind un maestru al umorului negru. Orice violență sfârșește în îmbrățișare colectivă, în inconștiență, în „pupat toți Piața Endependenți”. Umorul negru, imaginarul absurd, spectacolul terifiant al lumii se realizează în mod pregnant prin atenția acordată corporalității dez-

articulate, descompuse și mecanice, ființa părând o fantoșă caricată. Metafora „gurii devoratoare” se motivează nu doar prin excesul discursiv, cum crede Nicolae Manolescu, un exces care pulverizează realul, ci și prin substratul subversiv al acestei poezii, căci gura e instrumentul instinctelor primare. Vorbăria caragialeană, consecință a golului interior, relevă figurația neantului contextualizat politic, materializat grotesc și absurd. În fond, absența oricărei transcendente face ca ființa să coboare la nivelul acestor instincte, în care intră și foamea, și clișeele cântecului patriotard. E mult sarcasm și mult dezgust în acest prezent urât care sfârșește, prin intervenția ludicului textual, în „turbare”. „Ce lume, monșer!”, spune printre rânduri Florin Iaru, proiectând acest loc al pierzaniei, în care totul e degradat: „iubirile se îngrașă și fac copii”, „sentimentele sunt legate cu sârmă” etc. E mai multă furie decât detașare sau ironie lucidă în acest poem scris „cu fiere și mânie”, invadat de „amintiri provinciale”, de *nepăsarea prostiei*. Dar poemul nu reprezintă soluția unei salvări din moment ce el e „cuptorul de ars evadări”. Dimpotrivă, e mai degrabă un narcotic. Definind poezia drept „această inutilă amărăciune”, poetului nu-i rămâne decât șansa persiflării clișeeleor solemne ale optimismului social și filozofic, chiar al poeziei „exacte”. Soluția este a degradării asumate, poetul făcând apel la contrastul ironiei amare dintre o astfel de anihilare a sinelui și „datoria împlinită”. *Adio. La Galați* nu e o elegie, și nicio odă, ci o „satiră” amară, care înregistrează eșecul ființei plasate în plin spațiu coșmaresc.

MIHAI IGNAT.
CĂRȚILE CU ȘI DESPRE KLEIN

Dacă faci o lectură integrală a poezie lui Mihai Ignat, prima observație care ți se impune ține de modificările, într-un sens foarte larg *sintactice*, ale discursului liric, într-un cadru, însă, de perfectă coerență și continuitate interioară. Ultimul volum, *Poeme în doi* (Editura Vinea, 2003), nici nu poate fi înțeles prea bine în afara acestei perspective, care nu este tocmai una forțată din moment ce, iată, în prima poezie a volumului (fără titlu, ca și toate celelalte) figura centrală este aceea a lui Klein, erou care apare de altfel în titlul a două dintre volumele anterioare. Unul, cel de debut (dacă trecem peste o apariție de grup), se numea, simplu, *Klein*. Celălalt, necunoscut decât de foarte puțini, apărut, în condiții de samizdat – fără coperte, fără ISBN, finalmente, cum se precizează, fără piele –, se intitulează *Klein spuse*. La persoana I, discursurile aparțin, totuși, acestui erou. De altfel, Klein este singurul erou al poemelor lui Mihai Ignat, care funcționează, poate, ca o mască a sinelui, personaj nu numai de hârtie, oricum, puternic ficționalizat. În fine, poemul cu care se deschide acest nou volum este singurul din carte în care un comentariu la persoana a III-a dă seama despre identitatea acestui personaj, celelalte fiind, fără doar și poate, propriile-i mesaje.

Acuma, trecând peste aceste precizări de rutină (asupra unora va trebui, totuși, să revenim), să spunem că, având certe rădăcini urmuziene, „portretul” lui Klein poartă o identitate abstractă, aproape străină de sine, cu care nu face decât să se prezinte, căci, altfel, el este în permanență altul. Atât de mult altul încât, în cele din urmă, dispare pentru a nu lăsa în urmă decât vorbele sale, un fel de tatuaj pe o coapsă de femeie. Sigur, femeia este cauza căderii și înălțării acestei existențe – numai că poemele acestea lapidare, despre frică, angoase și cinisme, toate născute din sentimentalisme denunțate, sunt nu atât niște poeme de dragoste (cum ar putea fi citite în litera lor), ci mai degrabă poeme despre eludarea sensului într-o lume a inconsistenței. Iată câteva fragmente din acest prim poem: „Zidit / în epiderma / unei singure femei / spune Klein și se privește în oglindă. Klein îl privește la rândul său repetându-i cuvintele la indigo. Apoi părăsește lumina de neon pâlpâitor,

trece pe lângă femeia cu părul roșcat din patul răvășit (adormită, atinsă de acidul unui coșmar) și coboară treptele unui apus urban. [...] Klein se privește în vitrina cu ea trecând și cu manechinele care-i iau chipul, suplețea, clipitul. [...] Când Klein nu mai e decât un cocon odorifer, de pe zidul cărămiziu ea (longilină, păr întunecat) zâmbeste, cu brațele cuprinzându-și sânii. Klein își acoperă fața cu mâinile și, obosit, se sprijină de afișul IMENS al trupului ei. De al depărtare Klein apare, de la mijloc în sus, ca un tatuaj pe / coapsa ei bronzată sub șaptesprezece / sori diferiți”. Ce ar mai fi de spus? Ironie, sarcasm, dezabuzare, totul construit cu inteligență, într-un spațiu în care ipoteticul ia locul existenței. Oricum, poemele care urmează – în general lapidare, concentrate, seci – dau seama tocmai despre acest personaj ca și absent, care, din dorința unei întemeieri de sine rămase iluzorii, trăiește însă angoasele unei erotici himeric-obscene. Dezgustat de sine, acest egolatu joacă ipostazele cinice așa cum își joacă existența de puzzle, nefăcând în realitate decât să întemeieze o erotică de cerneală, fără sentimente, rigidă în propria-i virtualitate. Am vorbi despre o poezie a epidermei („acum memoria degetelor e / posacă”, citim într-un loc), deși epiderma ascunde în acest caz principiul kantian al existenței în sine. Iată ființa dizolvându-se în neant: „Te privesc să te învăț / pe de rost / nu e un joc / ci un final fericit // trupul tău într-un coridor pustiu / miezul trebuie căutat / se desfoliază ușoara amețală / golul din stomac (versiunea / alb-negru) coloniile de imagini // nu știu ce rămâne // țin degetul pe sfârscul înstărit / îl apăs ca pe un buton de sonerie / butonul cafeniu intră / în alb”. Sunt în volumul acesta poeme surprinzătoare prin forța de a disloca inerțiile, cu sensuri și imagini șocante, apropiindu-se periculos de mult de ceea ce am numi o lirică a esențelor, deși din umbră pândește în permanență un mic demon, dar unul care răstoarnă perspectiva gravă către un râs sardonice. Sunt și poeme sentimental-afectate, cumva emfactice, a căror poză e, de asemenea, vizibilă. Cu atât mai vizibilă cu cât e mai exhibată. În scenariul lui Mihai Ignat, cinismul e, oricum, o formă de salvare. Elocvent finalul cărții: „Urc 67 de trepte. / Apoi cobor 43. / Te răsucești în somn. / Pe pubisul alb scrie // sfârșitul e înăuntru”.

Cum s-a ajuns aici e întrebarea care să justifice, nu psihologic, ci la nivelul expresiei, anumite mutații și acele diferențe de sintaxă de care vorbeam. Căci poemele din *Klein* sunt texte ample, risipite în căutarea unui sens care nu se arată și care hipertrofiază evenimente absente. Singura realitate este, deducem, cuvântul, suficient instrument pentru a crea un personaj, prin propria-i viziune, și o lume. Citim: „Klein vede: structura secvențială a cotidianului / (o țintă atinsă alta ridicându-se tot așa). / Klein curios: când și cum crește / ur-

marea? Când vine «după»? / Pândă. / Făcea ipoteze: ce va urma? Ce voi dori? Ce / va trebui? Fascinația / propriei mișcări. Tentația întrezăririi. / Klein / surprins de Klein?”. De altfel, poemele de-acum se numesc *Stress* (elocvent ca structură și prin sugestiile cinematografice este poemul *Stress treisprezece sau Transerotica*) sau *Anamorfoză* sau *Racursi*...

Nu știu cum va evolua poezia lui Mihai Ignat. Lucrul nu e lipsit de importanță, din moment ce nota aceasta de dedublare, nu fără motivație existențială, are un mare grad de spectacular. În ce mă privește, aș prefera parcă poemele din *Klein spuse*, volumul acela samizdat, în care ieșirea din sine este în același timp o stringentă și dureroasă sfâșiere de sine. Cartea aceasta, cum spune autorul, „nu e o carte: e un număr de striptease”, o dureroasă dezbrăcare de sine. Este aici, dacă pot să zic așa, o poezie mai umană în sensul angajării neironice a subiectului care constată că „Viața e în altă Parte”. Spusele lui Klein, acele propoziții seci despre sine, sunt mai dure în exactitatea lor decât orice ocol retoric. Nu vreau să spun că celelalte volume ar suferi de prea multă retorică. Ba dimpotrivă, retorica e dezavuată; nu există decât faptele care constituie istoria acestui personaj care nu acceptă niciun fel de minciună. În fine, prefer un poem ca acesta: „Mi-e frig. Întruna mi-e frig. / Poate că într-o noapte îmi vor apărea fisuri / la încheieturi îmi vor crește / tatuaje de gheață. / Nu cunosc nicio formă de sinucidere. / Sunt incomplet. / în seara asta / nu femeia mă va completa / ci frigul”. Prefer deci poemele în care distanța pusă de jocurile narrative, deși exhibate prin titlu, nu mai există.

Cum va evolua poezia lui Mihai Ignat? Deocamdată, cred că va rămâne sub spectrul lui Klein, erou care s-ar putea salva prin invocarea sfârșitului; nu-mai că, într-o lume de cuvinte, sfârșit real nu există. Iată drama și salvarea sa.

LEȚIȚIA ILEA. POEZIA STĂRII DE FAPT

O persoană serioasă (Editura Limes, 2004) este a treia carte de versuri a Letiției Ilea. Firesc ar fi să respectăm felul în care autoarea își ortografiază propriul nume (de asemenea, titlurile cărților și poemelor) și să nu folosim nicio majusculă. Dacă ar fi vorba doar de o opțiune mai mult sau mai puțin orgolios-retractilă (joc practicat adesea în lumea vanitoasă a literelor), nu ne-am pune serios această problemă. Dar poezia Letiției Ilea se articulează, esențial, pe formele pe care le capătă criza propriei identități în fața neantului social. În fond, identitatea este, dacă nu tema, problematica centrală a poeziei ei. *Cine* sau *ce sunt* și *la ce bun imaginea mea și felul meu de a fi în lume*, iată întrebările de la care pornește să se construiască alerta generatoare de discurs. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni. Altfel, dacă volumul de debut se numea *Eufemisme* (1997), cel de-al doilea, *chiar viața* (1999), pare să fie răsfrângerea nemediată a concreteții insignifiante.

În prefața de-acum, Ion Pop își amintește cum, la debutul Letiției Ilea, susținuse că poeta ar „face figură de tânăr furios”, că apoi vorbise despre programul ei „autenticist”. E, cred, o bună fixare a genului proxim. Altfel, am putea spune că lirismul Letiției Ilea e, fundamental, eufemistic. Împotriva directetei tonului, totul e spus altfel; masca e mai importantă decât chipul. În fond, avem de-a face cu lirismul acestei transmutări dinspre chip spre mască, dinspre subiectul concret spre o straniețate. Nu știu cum se va fi ipostaziat poeta în volumul de debut și n-am de ce să nu-i dau dreptate lui Ion Pop, însă, în volumul de-acum, tânărul furios își resoarbe furiile într-o retractilitate sceptică, a cărei dezabuzare e mai degrabă semnul unei accepțiuni, decât al unei revolte. Nu-i vorba, postura aceasta nu-i deloc a seninătății, din moment ce maschează o neputință a înregimentării sociale. Discursul poetic se situează, astfel, între orgoliul unicității și vinovăția ei, între vanitatea propriului eu și umilința neputinței orgolios-frustrante (înseamnând depotrivă îngăduirea celorlalți). Bacovia nu era tocmai un furios; or, undeva în descendența lui se situează – la mare distanță – Letiția Ilea.

Așadar, înainte de toate un lirism eufemistic, în care tocmai energia denunțării se resoarbe în (auto)ironie amară, poate chiar sceptică. Dar printre ironiști, Letiția Ilea face figura unui învins, care-și permite parcă să se mai salveze printr-un zâmbet lipsit de convingere. De altfel, tânărul așa-zis furios vorbește într-un loc de „poeziile mele obișnuite / puțin plângăcioase puțin obosite puțin ironice” (*viață în recunoaștere*). Cu siguranță că Letiția Ilea, structural străină de orice fel de exhibare și histrionism, știe ce spune. Poeziile ei nu sunt revendicative, din moment ce fac dovada asumării propriei neputințe. În scepticismul ei, revolta s-a topit. Oricum, eufemismul ține, în cazul Letiției Ilea, de natura intimă a structurării ființei într-un limbaj care e făcut mai degrabă să ascundă. Citim într-un loc: „prea des ai spus în versuri ceea ce trebuia strigat” (*o zi atât de complicată*). Strigătul Letiției Ilea e, ce-i drept, analitic și prin urmare trăirii i se substituie analiza exterioară. Altundeva, situația pare exact inversă, din moment ce „poemul urlă în locul meu” (*În locul meu*). Chiar și așa, subsumându-și problematica identității, urletul, strigătul sunt forme implicate într-o anumită descriere epică, într-o anume notație a imediatului. Poemul e un strigăt mediat, chiar dacă nu și îmblânzit. Poate tocmai de aceea nici scrisul nu capătă nota aceea triumfalist-inautentică, atât de des întâlnită în alte locuri (mimată, deși ar vrea să sugereze tocmai autenticitatea), de antidot pentru supraviețuire. Într-un loc, în partea a doua a volumului, sunt invocate cuvintele spuse de M.M. (probabil Mariana Marin): „să-ți fie frică de cuvântul poet. El e un fel de domiciliu forțat de unde nu te mai poți întoarce între oameni”. Dar scrisul nu salvează nici măcar la nivelul supraviețuirii concrete, sociale, nemaipunându-se nicidecum problema (metafizică) a mântuirii. Iată: „fâșuitul unei mașini prin ploaie / urletul unui copil la un alt etaj / lumina e aprinsă / gheara încleștată tot sub umărul stâng / golul ni se umple scriind / nu se mai umple”. Și, ceva mai departe, în interiorul aceluiași poem: „poate nici aceste rânduri nu sunt adevărate / ele sunt doar scândurile unui gard vopsit / îndărătul căruia jalnicul leopard este ținut în viață cu / perfuzii / ca să-și mai arate colții în sărbătorile legale” (*ploaie de noapte*). Dincolo de ironia (amară, oricum), versurile înseși dau seama despre precaritatea subiectului (ca să nu spunem a ființei; nu despre ființă e vorba, ci despre omul concret) și, prin urmare, despre inconsistența chiar a versurilor. Un singur exemplu, încă, pentru a spune că poezia nu este o boală învinsă, că ea e străină seninătății abisale din poezia lui Blaga, fundamentată pe un umanism al restaurării sensului de către om, că omul concret își trăiește, dimpotrivă, fizic spaimile. Teamă nu e exorcizată, omul nu e salvat: „dacă scriu despre lucrurile de care mă tem / ele nu vor

deveni mai palide / [...] / lucrurile de care mă tem despre care scriu / nu sunt boli învinse ci boli fără leac / oglinzi moi la care / nu-mi mai pot întoarce privirea” (*lucrurile de care mă tem*). Ca o fatalitate, scrisul nu se instituie decât pe sine ca prezență, în absoluta sa inutilitate. Chiar și așa, el luminează inconsistența subiectului, identitatea lui precară: „În această pagină a pune capăt înseamnă a lua întotdeauna de la început. Fără nimic sigur. Poate doar durata acestei raze de soare care-mi urmărește cu încăpăținare mâna care scrie” (*LE GRAND COMPTOIR DE PARIS*). Este ceva cioranian în singurătatea aceasta care-i bîntuie poetei existența diurnă într-atât încât realul devine, în cel de-al doilea grupaj al volumului, numit *terase*, un traiect iluzoriu, aproape oniric. Singurătate dusă până la disperare, dublată de amenințarea amintirii morții celor din jur, întrețesută cu valuri de umor și ironie. A se vedea *LE TÉLÉGRAPHE*, poem care, pornind de la numele unei terase probabil pariziene, e o scrisoare către editură, acea instanță abstractă devenită o formă de tortură socială; un poem care sfârșește cum altfel decât caragiean: „e ultima mea scrisoare, dragă Editură. contez pe tine. pentru că știu că ești o damă onorabilă care nu dansează cu oricine”; caragialism subțiat până la superbia rafină a unui Cioran care își exhibă cu umor orgoliul. Un poem, *TOUT VA BIEN*, e format exclusiv din acest vers: „asta nu. nu intru. nu mă las dusă de nas”.

Așadar, o singurătate care înseamnă identitate precară și ironism tragic. Și, astfel, dinspre social (căci izolarea sau autoizolarea presupun această dimensiune), miza poeziei Letiției Ilea se mută înspre o fenomenologie a inconsistenței. De aceea mi s-a părut că întregul volum este radiografia unei identități în criză, a cărei consecință e poate strigătul, poate poezia, poate peregrinarea pe la terase pariziene, un abandon ce se mai salvează prin surâsul amar. Să nu uităm că volumul se numește *o persoană serioasă* și debutează cu un poem având acest titlu. Or, într-o înșiruire de ipostaze, adică de reprezentări (căci nu suntem, pare să ne spună poeta, asemenea unuia dintre primii hermeneuți moderni, sau poate postmoderni, decât interpretări, nu fapte), ea este o persoană serioasă „pentru vecina de sus”; iar o persoană serioasă este o persoană „cu studii” și „bună gospodină [...] cărând legumele pentru zacuscă și nu așa o zi-două”. În fine, „administratorul crede că sunt un fel de vagabond”, „pentru mama sunt un copil”, „câinii din jurul blocului sunt convinși că eu sunt un câine mai mare”, dar ceea ce contează, dincolo de acest joc de imagini suprapuse, care pulverizează subiectul, este propria reprezentare. Or, în propria reprezentare, poetul este tocmai un strigăt fără cuvinte, strigătul expresionist, pentru care absența vocalelor, a gramaticii e semnul unui hău ce

se exprimă pe sine prin chiar propria-i prezență. Poemul sfârșește astfel: „eu ce să mai cred ce să mai par / ce să mai fiu doar o frază nesfârșită / într-o limbă fără vocale fără gramatică”. De aici pornind, de la această distorsiune a reprezentărilor, marea criză a unui subiect care își tot conștientizează eșecul, fie el social sau ontologic. Jucând social rolul persoanei serioase, adică integrate, mimându-l până la pierderea de sine, eroul acestei lumi își tocește anarhismul pentru a deveni, cum aflăm din ultimul poem al primului grupaj, „o broască țestoasă / peste care tocmai trece un camion / nu spun nimic nu protestez” (*anotimpuri*). Căci, împotriva folosirii alienante a acestei măști a integrării, omul eșuează, așa încât reverberează dramatic întrebarea „și atunci de ce”: „eu îmi plătesc impozitele telefonul curentul / taxa pentru drumuri și calea lactee / traversez regulamentar / nu calc iarba nu rup florile / și atunci de ce // [...] // eu mă exprim corect / nu întârzii la slujbă / nu dau cu tifla nu înjur / se poate spune că-mi fac datoria / și atunci de ce” (*și atunci de ce*).

În fine, mimarea integrării este cu totul inutilă. Iar singurătatea duce fie la o dedublare coșmarescă a sinelui (ca în *eu sunt vecinul meu*), fie la o conștiință tot mai acută a înstrăinării. „Acum sunt doar acoperișul unei case”, citim într-un loc. Strigătul acela fără vocale și fără gramatică se întrupează în această metamorfoză a subiectului concret care își trăiește lucid alienarea – „eu mă folosesc de ei ca să nu recunosc / că nu știu prea bine ce fac de ce / de ani de zile o ființă ciudată fără nume / vede aude respiră în locul meu / trenului meu i-a fost atașat un vagon de clasa întâi / camerei mele i-a crescut o mansardă tapetată cu ciocolată / eu m-am săturat de poezia despre poezie” (*ce-i aia poezie*) – și care astfel restaurează poezia ca existență. O poezie se numește pur și simplu *altcineva*. Citim primul vers: „altcineva râde altcineva plânge altcineva vorbește”. Altundeva: „m-am retras din viața mea / ca dintr-un oraș după cutremur” (*o nouă zi*).

În absența adevărului, prezența însăși, din domeniul precarității sociale, își pierde identitatea. Or, poezia Letiției Ilea, născută din conștiința amară și din spaimă, înregistrează cu o luciditate sceptică această stare de fapt. Starea agonică a unui subiect care își înregistrează urmele, nu și ființa. Un poem se numește *ce va rămâne*. „și după ce vom fi spus totul / ce va rămâne / după ce vom fi mestecat toate amintirile / unde ne vom ascunde / după ce vom fi plâns toate lacrimile / cât vom mai avea de mers // – am spus totul și ar mai fi fost / mi-am amintit fiecare clipă și am uitat destul / am plâns ce era de plâns / și lacrimile de acum nu sunt ale mele – / stăm aici față în față / ca două fotografii prost dezvoltate / prin obiectiv imaginea avea adâncime contrast / chipurile aveau contururi clare / acum vedem doar fumul nu și focul /

doar pietrele înțepenite nu și apa curgând // mai putem oare să spunem să ne amintim ceva / pe drumul acesta nu mai trece nimeni”. Or, urmele sunt ele însele expresia unei reprezentări eufemistice. În acest caz, răul de sine și răul de ceilalți fac din chiar eludarea subiectului un mijloc de a-l reîntemeia. La modul slab, firește. De-aici paradoxul de a vedea în poezia unui tânăr furios mai degrabă scepticismul, decât disperarea. Deși disperarea și scepticismul sunt, în poezia Letiției Ilea, treptele aceleiași experiențe.

CAROLINA ILICA. CROMATICA SENZUALITĂȚII

Violet, iată numele primei părți dintr-o trilogie pe care Carolina Ilica o așează, temerar și ferm, atât prin titlul ei (*Iubind în taină*), cât și prin *motto*-ul din *Icoană și privaz*, sub semnul creației eminesciene. Ea selectează câteva versuri, din care se și hrănește parcă propria-i poezie, în care cromatica – negrul (*catifeana neagră* asociată părului blond și umerilor de zăpădă) și *mătasa viorie* (ce-*nvinește dulce*) – definește două atitudini existențiale, una demonică, de care poeta e mai puțin sau chiar deloc interesată, alta seducător-fatală și cadaverică, implicând oniric fantasmеle erotice. De asemenea, câteva versuri în care, dezamăgit că versul se dovedește neputincios în fața realității originare ce încorporează actul demiurgic, Eminescu discreditează, cu accentuată-i conștiință a epigonismului, artificul literar, creația poetică însăși, în favoarea *existenței*. Găsim aici două din mizele acestei cărți (apărute la editura Axa în 2001) în care existența – și lumea – sunt situate sub semnul *violetului*, această culoare a sexualității excesive, cumva morbide, din care se nutresc visele, fantasmеle și moartea, care încorporează însă suflul vital într-o descătușare nereflexivă, ingenuu-instinctuală, ancorată în cosmicitate.

Prea bine spunea Octavian Soviany în primele cuvinte ale prefetei intitulate chiar *O cromatică a sentimentelor* că în cărțile mai vechi ale Carolinei Ilica, „o subiectivitate tumultoasă încerca să-și tempereze ceva din patetismul stărilor interioare recurgând la *vizziunile muzicale* și la alunecarea magic-evocatoare a cantilenei, capabilă să producă un soi de *catharsis melodic*”. De altfel, citând din referințele adăugate volumului, vom constata că, dintotdeauna, originalitatea Carolinei Ilica a fost identificată, aproape fără excepție, în timbrul feminin cald-senzual, în fina senzorialitate, chiar dacă atingerea acestui „miracol simplu al vieții”, cum spune undeva Nicolae Manolescu, era corelată unei stilizări rafinate sau unei ingenuități necontrolate. Numai că, deși în miezul poeziei stă acum cromatica, nimic din datele convingătoare de altă dată ale acestei poezii nu s-au pierdut, și nu știu câtă relevanță are situația Carolinei Ilica alături de Elisabeth Browning, cum face Laurențiu Ulici, ori, în opinia lui Octavian Soviany, de Anna Ahmatova. Important e faptul

că poeta, în acest vertij al radicalismelor sexocrate, care se vor îmblânzi sau vor dispărea, rămâne necontaminată, egală cu sine, continuând un traseu afirmat convingător în anii '70. E vorba, totuși, de o poezie feminină, atentă la modulații sufletești, conținând implicit un scenariu imnic, fast, de unde, pe de o parte, riscul lunecării în sentimentalitate desuetă, pe de altă parte, riscul ornării pedante, fastuoase, trădând angajarea existențială. Or, Carolina Ilica, tocmai datorită tradiției proprii poeziei de care am vorbit deja, se mișcă cu lejeritate și nonșalanță printre aceste capcane, scriind o poezie ce mizează pe situarea ingenuă în cadrele unui cosmos care pulsează în interiorul unei cromatice cuprinzând deopotrivă adorația, fatalitatea hedonistă, voluptatea erotică și irizările abia văzute ale unei neliniști în care senzorialitatea ascunde umbrele morții. Sigur că este vorba de stilizare aici, dar este o stilizare care, în tonalități firesc-colocviale, creează senzația modulării muzicale a frazelor, pe fondul unei comunicări neprelucrate, aducând cu sine pulsuni urcând din adâncurile subconștientului, nefiltrate de pudoare, ci doar de dorință.

De ce *violet*? Pentru că, pe fondul acestei atitudini adorativ-hedoniste, violetul devine emblema erosului, marcat de nuanțe care glisează dinspre morbid și putrid spre transparență și vis. Există o poezie, ca să zic așa, chiar și numai a acestor nuanțe, scoase din context, care construiesc, de la distanță, dincolo de conotațiile strict-contextuale, un univers simbolic complex, de o forță aproape onirică. „Fluturii mov bețivi erotomani, brândușele în violet puternic îmbrăcate iar toamna în vioriu reținut, ecoul movuliu, minotaurul negru al subconștientului meu violet, în fine, movurile ca un doliu secret sau vinețiul negru al întunericului” sunt tot atâtea argumente în favoarea unei senzorialități voluptoase, care ascunde în faldurile ei presentimentul negru al morții și care, tocmai de aceea, câștigă în fatalitate și în teluric. Totul ține, însă, de subtextul întregului volum, care lasă la vedere în primul rând senzația de prea plin solar, de vară fastă, rareori vorbindu-se explicit despre *disperarea fericită* sau despre *fericirea disperată* ca în poemul *Dracula II*, poem al amorului așezat, explicit, sub semnul fatalității morții: „Îți amintești? / Simultan: / Paradis și infern. // Cum îți strigam numele de acolo / Cum îl repetam / Cum îl trimiteam din mine spre tine / Ca pe un roi ce nu se putea anina / Întorcându-se tot la mine: / sub forma unui ecou / îndrăgostit la nesfârșit de sine. // Îți mai amintești? / Fericirea disperată / Și disperarea fericită / din ochii mei / din glasul meu / strigându-te și tare și-n șoaptă / în timp ce intrai / și ieșeau / și iarăși intrai / în sufletul meu / Totdeauna virgin / De Himenă și Hestie. // O fericire a nefericiților / Culoarele tale / sunt violetul și negrul?! // Îți mai amintești apoi somnul / Atât

de puțin o părere / O rouă de somn către zori / Subțire și rece ca prima ninsoare / Ca pudra de zahăr / Pe foltăjele încă fierbinți / Ale cearceafurilor? // Iar apoi / după somn / Semnul acela / Cu care te-ai și lăudat / mai târziu / de pe gât: / Ca o pată de purpură / Prin care eu sărutându-te / sângele tău / mă gustase // Îți amintești? / Îți mai amintești? // E destul să-ți amintești / Și semnul acela / Îți va reapărea / în aceeași formă / în același loc / Pe gât / sub ureche / deasupra claviculei stângi / Între carotidă și jugulară // Ca o pecete vampirică”.

Nu întâmplător, marea – copie a feminității prinsă în misterioasele-i ritmuri cosmice –, ploaia, o vegetație prea încărcată, echivalente toate ale sângelui, mărturisesc despre acest timp solar, care ascunde, cum arătam și ceva mai devreme, semnele unei instinctualități care aduce cu sine întregul complex al morții. Ca și cromatica, vegetația, cu numirile-i cumva exotice, constituie spațiul intermediar dintre împlinire și pierdere. Marea, cu coapsele-i în continuă metamorfoză, florile cu mirosurile pătrunzătoare și cu denumirile care constituie în sine sursa unui câmp de tensiune poetică, vara constituie fața unui latent mormânt, în care ființa se pierde cu sentimentul împlinirii. Vara este un anotimp simbolic, al primitivității care încorporează senzualitatea, deopotrivă al senzualității naturii înseși care încorporează, în prea plinul ei, momentul intrării în putrefacție: „De mult nu a mai fost o vară așa violetă / Purtându-se iarăși culoarea ce-mi place mie mai mult / Cu toate nuanțele sale / atinse de roz sau de bleu. // De mult nu a mai fost o atât de exotică vară / Cu atâtea peisaje / și fructe exotice / Ghemul seminței de mango / fibros mădular / crăpând între coapsele / miezului galben / și prea îndulcit cu parfumuri / Cum crapă câteodată în oameni inima / de preaplinul de sine. // De mult nu a mai fost o vară atât de fatală // și ție atât de greu din ușor / Și mie atât de rău de prea bine” (*Vară violetă*). Vara aceasta sufletească, a unor seve care fășnesc și îmbată, nici nu mai are nevoie de poezie, considerată, pe urmele eminescianismului din *Icoană și privaz*, o trădare. Așa interpretez versurile din finalul poeziei intitulate *Dude și maci*: „Roșu și negru. Negru și roșu. / Un schimb în natură. M-ai dus la gură și te-am dus la gură. / Sărutându-mă / și sărutându-te. / Amândoi sărutând. // O, Poezie / memoria mea afectivă / Trădată / cuvânt cu cuvânt!”.

În cuvinte simple, într-o sintaxă nesofisticată, evitând orice hermetism metaforic, Carolina Ilica își continuă în *Violet* propriul traseu, acela al unei *pădurence* îmbătate de lume, cu simțirile gata să presimtă și să absoarbă orice vibrație, traseul unei poezii senzual-muzicale, îmbogățite acum de o cromatică ce poartă în sine, ca pe o condiție a voluptății, morbiditatea.

GHEORGHE IOVA SAU NEBUNIA TEXTUĂRII

Există poeți pentru care principalul pariu la care participă este legat de libertățile pe care poezia le acceptă și care, în mod deliberat, conștienți de toate mijloacele și blazați, își asumă un discurs care nu mai poate ieși din propria-i specularitate, epuizându-se pe sine la nesfârșit și distrugându-se cu același cinism cu care se construiește. Un discurs care se generează și se devoră continuu, dar în afara oricărei transcendențe și paradigme mitice. Un astfel de poet este Gheorghe Iova, autorul, după 1990 al câtorva volume scrise cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, care își afirmă în felul acesta o prioritate care, în sine, nu spune mare lucru. Asta și pentru că excesele în direcția metatextualității, adevăratul obiect poetic al acestei poezii, nu au fost nici azi depășite și probabil că nu vor fi niciodată întrucât, în mod inevitabil, textele lui Gheorghe Iova ies de la un moment dat din sfera poeticului pentru a defini un fenomen. Talentul sinucigaș a cărui dovadă o face continuu este pus în slujba unei insurecții poetice care își propune să demonstreze supremația textului în ordine ontologică.

Chiar această a treia apariție editorială, numită 1973. *Sintaxa libertății de a spune* (Editura Axa, 1997), se revendică de la o astfel de opțiune jucată de Gheorghe Iova nu numai în fiecare cuvânt scris, ci și în tot ceea ce face, și asta deoarece nimic nu există în afara textului, iar textul impune absența ființei, pierderea definitivă a sensului, nihilismul euforic postmodern prin excelență, neurmat decât de absoluta interferență a planurilor: „Un poem este o localizare. Nu există nicio stare a mea care să respingă poemul. El nu poate fi respins. El este un text. Textul este ceea ce înaintează. O retragere este o înaintare. Ea poate deasemeni fi văzută o înaintare este o retragere. Lucrurile lumii există asupra mea. Eu sunt direcția lor de înaintare. Eu exist asupra mea. Eu străbat căldura și lumina în dreptul lucrurilor. Eu știu ce este eu. Imaginați oricum predicății. Aici acum. Aceasta ar putea fi imaginea mea. Sau imaginea textului. Textul este imaginea mea.[...] Textul de față eu îl formulez astfel nu uiți ce spune uitându-l”. Sofismele lui Gheorghe Iova, împătimate de logică, fie și de aceea a jocurilor de cuvinte, ingenioase și cultivate

ca un semn al nonsensului care își este propriul generator, nu se opresc o dată cu legitimarea simplelor paradoxuri. Procesele-verbale care notează minuțios instituirea textelor te proiectează într-un vertij căruia nu ți te mai poți sustrage, și nu pentru că ai fi sedus de poetica lui Gheorghe Iova. Luptându-se cu violență împotriva ideilor primite de-a gata, Gheorghe Iova refuză poeticul îmbrăcat în altă ținută decât a textului care textuează și a cărei textură, ca să-l parafrazăm, instituie limita poeziei. Mă întreb, ca și altă dată, dacă nu cumva o astfel de atitudine nu este singura formă completă a subversivității, Gheorghe Iova transformând puterea, politicul, ideologiile ca și scrisul în simple fraze trasate de la stânga la dreapta, cu intermitențe, în rânduri successive, singura realitate ieșită din text, dar confundându-se treptat cu acesta, fiind mâna care scrie.

Ceea ce a făcut și continuă să facă Gheorghe Iova ține de coșmar, și ceea ce discutăm aici nu este poezia lui, căci el nu scrie poezie, ci sunt substraturile politice ale textuării. Nu sunt acestea, însă, singurele care se relevă, și asupra celorlalte, psihanalizabile, nu vrem să ne oprim aici. În fond, Gheorghe Iova e un copil care descoperă cu mirare cuvinte, litere, șiruri de enunțuri instituindu-se de la sine, dar căruia nu-i lipsește cinismul inocenței. Și, de aceea, textuării lumii el îi adaugă propria textuare. Dar am dreptul să fac aceste afirmații, mai mult descriptive, când eu însumi nu sunt, probabil, decât un text al lui Gheorghe Iova?

ION TUDOR IOVIAN. ȘORICELUL KAFKA

Cum s-a spus de câteva ori, Ion Tudor Iovian este unul dintre acei poeți discreți, aflați departe de zgomotul disputelor literare și de orice politică a succesului, retrași în provincie ca într-un spațiu protector, de la care te poți aștepta oricând la surprize. Ce-i drept, în astfel de cazuri, orgoliul nedreptății dezvăluie de cele mai multe ori un calcul viclean și un narcisism mistificat. Savurându-și postura de victime ale istoriei literare tumultuoase și subiective, poeții provinciei cred nu o dată că dețin adevărul ultim și își poartă cu superbie enigmele. Departe de Ion Tudor Iovian un astfel de scenariu, poetul acesta părând să nu aibă nevoie de confirmări spectaculoase. El nu face din scris un exercițiu continuu și nici nu încearcă să-și rezolve astfel criza situării sale în plan social. Altfel spus, scrisul nu devine, cum se întâmplă adesea, o pârgă a puterii. De altfel, în aproape douăzeci de ani poetul nu a publicat decât cinci volume, ultimul – *Șoricelul Kafka pe foaia de hârtie (Mica vicioasă poezia)* – apărând la editura Axa, în colecția „La steaua. Poeți optzeciști”, în 1999. Nu înseamnă neapărat că e bine dacă lucrurile se petrec astfel. Ion Tudor Iovian, despre care au scris de-a lungul timpului Laurențiu Ulici, Nicolae Manolescu, Al. Călinescu sau Al. Cistelean, lipsește din importantele antologii ale literaturii momentului, ca și din câteva studii care-și propun radiografierea optzecismului. Asta în condițiile în care el a debutat, cum ni se precizează, în 1982 și 1983 (iată una dintre anomalii editoriale ale trecutului!) la două edituri prestigioase, Junimea și Cartea Românească, și în condițiile în care poezia lui are o forță estetică cel puțin comparabilă cu a multora dintre poeții invocați adesea.

În poezia lui Ion Tudor Iovian se întâlnesc, dar nu ca într-un malaxor, deși el însuși vorbește de „malaxorul poeziei postmoderne”, atitudinile cele mai contradictorii, semn, dacă vreți, nu al eclectismului, ci tocmai al refuzului convențiilor. Poetul nu repetă mecanic experiența poetică parcursă de alții și teoretizată zgomotos, ci își asumă propriul traseu, adesea surprinzător, sensibilitatea lui, una structural recuperatoare, punând alături negarea modernității și sensibilitatea discretă, metafora suprarrealistă, cu un efect scontat, și imaginea surprinzătoare prin prospețime. De altfel, câteva dintre

temele acestei poezii – moartea, singurătatea, declinul, eșecul comunicării – par să se situeze în directă continuitate a modernității, deși în realitate totul converge către o redescoperire a lirismului în zone așa-zis epuizate. Nemulțumit de tot ceea ce-l precede, Ion Tudor Iovian e, în cele din urmă, un nemulțumit de sine însuși. De aici poate reticența sa față de porpia-i producție editorială. El nu are jubilația ludică și nici exuberanța, fie și mimată, a post-moderniștilor lucizi, ci scepticismul anihilant de factură mai degrabă modernă. În fond, contestând toată retorica modernilor, și sunt multe argumentele explicate în acest sens, poetul rămâne ancorat în modernitate, negăsind soluția unei salvări. Rătăcirea, unul dintre locurile comune ale acestei poezii, este tocmai semnul eșecului și al voluptății masochiste a autocontemplării. Un text întru totul relevant mi se pare a fi *Tortura melancoliei după-amiază la cafea*: „și atunci am aruncat pe fereastră cârligele de tortură ale melancoliei / în care a atârnat două secole poezia / și fluturii de tablă galvanizată prăbușiți seara / peste mixandra din sufragerie // și am aruncat pe fereastră îngerii necinstiți de Arghezi și Urmuz în cucuruz / – eu le-am smuls penele și le-am răsucit gâtul și le-am tăiat venele / dar sânge n-a curs nici lumină nici cer / numai negru-albăstrui și uleiuri grețose și un geamăt insuportabil // și atunci am aruncat pe fereastră / părul verde muiat în absint al lui Baudelaire / și urechea lui Van Gogh cu greierii de cristal în ea / fularul pătat de sânge al lui Kavafis / istoria violului din expresul de Viena ticluită de un dezaxat // și atunci m-am aruncat pe fereastră și de atunci / rătăcesc / fără inimă fără buletin de identitate / printre stelele de prisos”. Că este vorba de o anume voluptate a dedublării, mi se pare neîndoielnic. Poetul își organizează un „muzeu personal”, dar ceea ce-l interesează nu sunt faptele vieții, ci ale unei lumi secunde, lipsite de fervoarea și de tumultul zilei: „aici într-o după-amiază ținut într-un scaun / cu o foarfecă-n mână / tai fotografii / și firul atâtor vieți tare-ncurcate”.

Ai putea crede că poetul este dezamăgit din cauza devitalizării acestui sfârșit de secol – un fel de *spleen* e ușor de recunoscut la Ion Tudor Iovian – și melancolia din fiecare vers încărcat de neutralitate și oboseală își are cauza în nostalgia după alte vremuri: „sub masă cotoiul lipăie lacom sângele luminiscent al poemului – / mâine va fi al naibii de liric și nu va mai prinde niciun șoarece / și va fi o virgulă rău pusă în coerența zilei – / și nu e toamnă dar e ca și cum ar fi toamnă / depărtările cresc / între noi și ei se ridică ziduri de pâslă și singurătate / o brumă subțire îi exilează în afara lumii pentru totdeauna // peste acoperișurile de țiglă peste pipa uitată în parc peste ziarele vechi / ei zgârie cu unghia murdară / căutând o spărtură în

spaima și indiferența noastră // vei muri îmbrățișând o himeră – spune ea îmbufnată // dar eu răzui de brumă și mazăgă / țesătura de raze și aur în care i-am zărit într-o după-amiază / și surâd pierdut / când un băiat rău / din alt secol / îmi aruncă din paradis / soldățelul de plumb fără un picior și mă cheamă la el / să mă joc de-a n-aude n-a vede” (*În afara lumii pentru totdeauna*). Fără îndoială, nu e un declin identic celui pe care îl tematizau romanticii, întrucât căderea sfârșește în text. Ființele își pierd consistența și recunoști cu ușurință încercarea obsesivă a autorului de a-și reconfirma existența concretă. Dar încercarea sfârșește fără excepție cu un eșec: pretutindeni, textul. Nicio agresiune, oricât de violentă, nu mai provoacă sângerarea. Nicio iluzie nu mai este posibilă: „a mușcat din tine mai hulpav azi / acest animal ciudat pe care l-ai numit șoricelul kafka / dar n-a curs pic de sânge / n-a tresărit / niciun nerv / de parcă ai fi nimerit în pădurea împietrită a copilăriei” (*Șoricelul Kafka pe foaia de hârtie*).

Oricât de des ar invoca poetul numele lui Baudelaire, și trebuie să recunoaștem că Ion Tudor Iovian trăiește sub semnul fratelui-cititor baudelairean, poezia aceasta pornește de la premisa neantului care se înghete pe sine, a textului care se devoră cu voluptate, ceea ce se constituie ca iluzie și ca utopie nefiind altceva decât realitatea însăși. Poate de aceea pot fi descoperite aici de câteva atitudini și motive din zona absurdului, pe care poetul le cultivă într-un fel nelivresc, ca pe o stare genuină a ființei, dar și delimitând verist realul imediat. „Dar acolo nu-i nicio ușă de deschis niciun lacăt de spart / nicio urmă / niciun cuvânt de spus / doar hăul / și tu pe marginea lui împietrit”, spune poetul într-un loc, pentru ca într-un alt text, *Flash*, el să înregistreze mecanic, fără sarcasm, spațiul care concentrează noua esență a lumii: „războaie năclăite în sânge și scârbă și noroaie / revoluții sfârșite la bodegă cu bere și mititei / corupție septicemie pe fond rose-bonbon / premii literare pentru reclame la pasta de dinți și la tampoane de vată / cărți vândute la kilogram cu roșii castraveți prezervative intestinale”. Aproape de kitsch-ul cotidian, astfel de imagini, frecvente în ultimii ani, de un efect prea căutat, ies într-un fel din zona poeticului, chiar dacă este aici și un răspuns polemic la literatura deja academizantă a modernilor. Ion Tudor Iovian nu aruncă peste bord, cum declară într-un text, „două secole de poezie smiorcăită”, ci își propune să ignore totul pentru a putea face el însuși o interpretare a textului „de la temelia lumii”, care spune că „răul e ca materia nu poate fi distrus / își schimbă doar forma”.

Așadar, Ion Tudor Iovian scrie nu pentru a jubila, nu pentru a-și clama victoria, nu din convingerea că adevărul se află în posesia lui și că

acest adevăr ar putea schimba destinul lumii, fie și impunându-i o dimensiune ludică. Ci, dimpotrivă: el vede că prin orice opțiune, oricât de orgolioasă (*Eu scriu ca să generez existență*, se numește un poem), nu face decât să repete, în alte forme, textul inițial care instituie criza. „În poem s-a făcut dintr-o dată frig nu-i așa s-a făcut întuneric”. Acesta este cred mesajul central și miezul germinativ al poeziei lui Ion Tudor Iovian. De aici autenticitatea discursului său, forța lui, dar și discreția, lipsa de spectaculozitate.

GHEORGHE IZBĂȘESCU SAU „CUM PLĂTEȘTE REALITATEA BIR MITULUI”

Trecând peste orice introducere, inutilă în acest caz, trebuie spus că Gheorghe Izbășescu, cu lecturi sistematice din latini, dar și din moderni, scrie una din poeziile cele mai declarat orgolioase și mai convinse de originalitatea ei, deși nu-i tocmai greu să-l așezi printre optzeciști alături de care se simte mai bine. Situat, cel puțin în acest ultim volum, într-o anumită linie sorsesciană și nu prea departe nici de mobilurile poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu, el tinde mai degrabă, cum observa într-un loc Vasile Baghiu, spre consistența poetică a poemelor lui Pound. Colocvialitate, oralitatea, pătrunderea în diferite registre lingvistice, evocarea sunt simple căi de acces, folosite până la epuizare, către o poezie pe care am putea-o numi de cunoaștere.

Gheorghe Izbășescu pătrunde deliberat și cu multă luciditate în interstițiile realului, întâmplările trăite sau inventate devin prilejul unor călătorii joyceene în propriul sine, aventurile din planul concretului – fie și un concret al limbajului – își descoperă o latură metafizică și vizionară. Toate acestea într-o atmosferă deloc idilică și convențională, ci viguroasă, uneori ironică și intertextuală: „Că venise vremea să mă desprind și eu de părinți, / s-o pornesc de-acasă într-o mare călătorie. // Doar aveam ce să-nvăț: aici au venit și-au plecat care cu coviltire, / negustori și țărani, ciobani cu turme de oi, călăreți, / calești deschizând uși cu blazoane de platină. / Și nu era vorba de întunerice: ci de ceea ce se află în el. // Chiar dacă în orice dorință de cunoaștere se află / și un strop de cruzime și de viziunile dintotdeauna / nu te mai poți spăla pe mâini când vrei: un sfat înțelept, / la timpul potrivit, îl preschimbi în vin”. Despre oricâtă cruzime ar fi vorba în acest proces de cunoaștere, nimic nu se petrece, totuși, în afara „sintaxei”, a construcției imaginare, a ficțiunii construite după alte principii decât ale mimesisului. Dacă l-aș parafraza, aș spune că acest Ulise al orașului e însoțit permanent de muza din tomberon și își exhibă o melodramă care nu poate fi decât a realului. Trecând din real în pagină, poetul însuși se absolvă: „Dar eu trebuie să-mi continui călătoria. / Poarta primejdiilor nebănuite deja deschisă. / Bolile deznădăjduite însă se vindecă doar prin leacuri deznădăjduite / ce și-au tras

puterea din tăria lunii. // Iar acest galop oricum e pe viață și pe moarte. / Mâna aurită a păcatului mă poate oricând pedepsi. / Iar dacă am să cad, sigur, nu voi mai rămâne / decât un nume adunat pe-o carte”.

Cântece de mântuire (Editura Axa, 1997) – așa cum se numește ultima apariție editorială – este, oricum, un titlu ceva mai comun, poeziile ca atare părând să fie scrise într-o vreme când poetul mai credea în forța de resuscitare, prin cuvânt, a realului. Lăicai, câinele Baidac, scocul morii lui Jose, prima experiență erotică ori livada din Podul Ciocăni transformă aventura lirică a amintirilor din copilărie într-o mitologie proprie care ne permite să coborâm în preistoria poeziei lui Gheorghe Izbășescu. Căci oricâte intervenții va fi făcut acum autorul, poeziile acestea, uneori elegiace, alteori ironice, discrete sau ingenioase în captarea întunericului, vin dintr-o epocă a formării. Experiențele vieții sunt încă văzute cu o anume reținere, Gheorghe Izbășescu nu le transformă încă în viziuni ale cărnii. Iată-l, oricum, știind dintotdeauna ce trebuie să facă: „Credeam: aici mă voi dezbrăca de realitatea scandalosă / când voi ridica în soare spinarea întunecată / a păstrăvului subteran și memoria va deveni mișcare. / Și, binecuvântând lupii de mare, mișcarea imaginației / nu se va mai opri nici între zidurile sticloase de timp” sau făcând ceea ce trebuie să facă: „eu îmi bat în continuare, înverșunat, trupul / cu un snop de urzici / până când va răsa din el ceea ce trebuie”. Poezia lui Gheorghe Izbășescu nu se va rupe niciodată de experiența cărnii, trecută continuu, însă, prin experiența spiritului. Scrisul este, în acest context, o consecință care pare nefastă, împotriva unei voințe interesate înainte de orice altceva de excesul de viață. Firește că, deși coboară în „arhivele copilăriei” sau se plimbă cu o „cameră de luat vederi”, „căderea-n istorie” îl obligă pe poet să inventeze, în surdina, un real esențial, care este poate tocmai peregrinarea continuă sau finalitatea paginii scrise. Această din urmă experiență devine însă, abia ea, una alienantă, și un text relevant pentru o astfel de situație este partea a doua a poemului *Noaptea de august*: „O întâmplare neprevăzută însă m-a sustras nobilei hotărâri: / rămânând ca altădată să fie înfăptuită. / O bandă teutonică de poznașe furnici se grăbiseră, / cu o promptitudine spontană, să ne atace șunca din rucsac / (sângele, ticălosul, rânjea și el pe sub piele). / Și pe loc mi-am schimbat planul, cum se întâmplă, / după împrejurări. // O, dar aceste impulsive insecte, pline de zarvă, / pline de fire de var – iată, și după atâția ani, / încă mai terorizează nopțile de insomnie. // Uite-le: rând pe rând piciorușele lor demne / devin pe coli puncte și virgule dubioase, / câteva fraze roșcate, câteva fraze galbene, un text / despre fereastra șubredă a istoriei în care / i se destramă, când nici nu se aștepta, viclenia. // Încât îmi vine să strig și eu către

ele (târziu avertisment): / «Rătăcirile din urmă devin mai periculoase / decât cele dintâi. Iar ceea ce ne naște la întuneric / iese la lumină dar nu mai apucă să se bucure de ea. / Să se întrezeze cu ceva din licoarea suprarealistă!»”. Privită prin oglinzi livești și uneori deformatoare, realitatea intră în pagină într-un fel foarte concret și abia aici are loc marea experiență și poate marea rătăcire alienantă.

CEZAR IVĂNESCU – ÎNGER SAU DEMON ?

Cezar Ivănescu nu e un livresc. Dimpotrivă, prin tot ce face s-ar putea crede că el dezavuează livrescul, acea angajare lucidă într-un orizont de cultură, mărturisind, în schimb, o continuă devoțiune pentru înfiorarea pură, acea ardentă hrănită din flăcările albastre ale spiritului.

Pradă câtorva obsesii, care de-a lungul timpului își au, în poezia lui, propria aventură, Cezar Ivănescu mută în spirit bolile corpului, așa cum trupul devine, la el, emblema rodului, adică a suferinței care întemeiază. Într-o continuă adorație, moartea, umilința, sângele, iubita fac parte din același câmp poetic în care carnalitatea și spiritul se contopesc, în care asceza și senzualitatea sunt complementare. Oricum, este în poezia lui Cezar Ivănescu, ale cărui rădăcini trebuie găsite în transcendența eminesciană și deopotrivă în vidul baco-vian, o puritate de sorginte platoniciană și evanghelică, dar și o descătușare de energii a cărei violență ar trebui să atingă sublimul. Și nu e numai o violență înscrisă în ritualuri erotice, ale cărnii săvârșindu-se ca spirit, ci chiar una satirică, denunțând istoria. Iată fragmente dintr-un *Jeu d'Amour*, având subtitlul *Exorcism*. „dă-mi, Doamne, crezul și pudoarea / să trec în pulbere, tăcut, / fie să treacă de la mine / tot Răul ce mi s-a făcut! // ! cum îmi trec limba peste buze, / buzele care-au cunoscut / gura lui Dumnezeu, lehuze / apoi te-au lins și te-au băut // și mi-au rămas pe veci străine / și trup și suflet, chip de lut, / fie să treacă de la mine / tot Răul ce mi s-a făcut! // ! cum trece Moartea prin Veneția / ca o Împărătiță, *gut*, / și prin Balcani cum Petru Creția / trece ca Platon, precaut, // că și la noi de-acum, vezi bine, / Teatrocrația a-nceput, / fie să treacă de la mine / tot Răul ce mi s-a făcut! // ! Latinii circ voiau și pâine, / noi voim teatru și căcat, / Popor iubind precum un câine / Destinul ce și-a prezervat [...]”. Rugăciuni, litanii, psalmi ori doine, poemele lui Cezar Ivănescu rescriu gramatica limbii române cu un orgoliu care se hrănește, înainte de orice altceva, din intuițiile sale incantatorii. Orgoliu al suferinței, dar și al cunoașterii. Iată-l spunând într-un loc: „Ice eu nu știu, ce tu nu știi, Acela Viersul știe”. Ceea ce interesează aici nu este atât faptul că Viersul – scris cu majusculă – e un instrument de cunoaștere, de nu cumva cunoașterea însăși,

ci faptul că, prin incantație, nu un anumit adevăr, ci adevărul însuși, se lasă explorat și instituit. E aici ceva din orgoliul orficilor.

Care este, însă, acest Adevăr?! Uneori, el pare să se întrupeze în Iisus, acel Iisus ce urcă pe Golgota și ia asupra-i suferința lumii. O suferință care hrănește viața. *Către discipoli* debutează cu un poem în care suferința e exhibată cu o patimă din care se hrănește smerenia și deopotrivă orgoliul. Versurile de început, un imn („! Cine vrea mă scuipă, / scuipă cine vrea, / eu mereu tot urcu, / urc pe Golgota, // pielea-i sânge și scuipat, / pielea și țărâna, / tu-mi ungi trupul cu balsam / numai cât pui mâna // [...]”), sunt dublate de umbra unei răzvrătiri titanice: „! Ca să nu fii singur / pe mine mă ai / și-mi gătești anume / Raiul după Rai, // numai, Doamne, măsură-mi / bine suferința-mi / că-ar putea să nu-ți mai vrea / Raiul Tău ființa-mi, // numai, Doamne, măsură-mi / bine suferința-mi / că-ar putea să nu-ți mai vrea / Raiul Tău ființa-mi”. Dar, chiar și așa, Adevărul e o sumă alchimică, cu rădăcini în culturi heteroclite, în care totul se transmută în aur, adică în moarte; în sublim, adică în suferință. Cum altfel să mărturisească într-un loc că el lucrează pentru „gloria morții”? De aici, încărcătura tragică a *rodului*, substanța mistică a marilor metamorfoze, un miez alchimic care face ca suferința să fie cauza unei înseninări abisale. Lumea e armonie, ar spune Cezar Ivănescu, iar armonia este sigiliul neființei. Poezia lui Cezar Ivănescu e o continuă lamentație tragică pe tema aceasta. Astfel, moartea poartă deopotrivă atributele mamei, iubitei, fecioarei, surorii. Mai exact, pe acelea ale sfințeniei. Există la el, în cele mai bune poeme, o fascinație a suferinței, o fatalitate a drogului morții. Moartea, care e deopotrivă mamă și iubită, este limanul mării purificări din care se hrănesc litanii sale iluminate.

Or, semnul acestei stări de beatificare e muzica. Un *Jeu d'Amour* sfârșește cu aceste cuvinte: „frumoasă ești ca Moartea și mai mult, / Ca Muzica și raiul cel ocult!”. Prin eufonie, ritm, repetiții, prin răsturnări de versuri care, pe tonuri grav-ritualice, sunt cantabile și iau asupra lor toată încărcătura unor filosofii oculte, poetul tinde să atingă ekstaza, sufletul răsărind în carne ca o floare otrăvitoare tot așa cum carnea devine o materie evanescentă și pulsatilă. În fond, frumusețea ca rană a spiritului și a cărnii este miza poeziei lui Cezar Ivănescu. Că ea relevă spiritul pur, înscris în real, ține de morfologia intimă a unei concepții pentru care moartea e o corabie care salvează. Citim dintr-un poem: „! Corabie, corabie, când plouă-mi pare casa o corabie, / corabie, corabie, trupul tău gol pe care-l poartă sângele ! // [...] // ! nici timp nu e, nici loc nu e – plouă pe mare, Vremea-și pierde sângele, / albastră e, albastră e, făptura ta, albastra mea corabie !” (*Jeu d'Amour. Corabie*). De fapt, e mai mult

decât simplificator să spui în acest caz că poetul instituie viziunea unei corăbii mântuitoare. Căci ea implică deopotrivă intrarea în timpul etern, în abisal, într-un corp care e deopotrivă al iubitei, al mării și al morții. Astfel de spații – ale energiilor vitale, în care se intersectează devoratoare pasiuni – fac, în realitate, substanța poeziei lui Cezar Ivănescu.

Sfințenia iubirii fizice, beatitudinea care însângerează, înstrăinarea ce desăvârșește, în fond, iată reperele unei geometrii a unei dureri exaltate până la atingerea coardelor subtile ale adorației. Doar că în preistoria acestor metamorfoze poetul înscrie figuri și fapte păgâne, făcând din versul său un creuzet al marilor gnoze. Preluate ca atare din vechi mitologii, ori inventate, referințele tot mai frecvente de felul acesta încep să dea senzația că lirismul se hrănește deopotrivă din emoția cărnii și din cultura asumată intelectual. Stau alături Francesco D'Assisi, Rimbaud, Ananda K. Coomaraswamy, dar și *Facerea*, Denis de Rougemont ori Mateiu Caragiale și *Cântarea Cântărilor*. Pentru a nu mai invoca acum *Doina* eminesciană, tonalitățile de bocet maramureșean ori alte rădăcini naționale. De fapt, departe de biografic, lirismul lui Cezar Ivănescu instituie mai degrabă un eu abisal, congener cu nașterea lumii, martor al marilor revelații. Uneori e Agamemnon, alteori un trubadur, uneori e Iisus, alteori Oreste. Dar inspirația aceasta venită din cultură nu exclude sentimentul acut al fatalității, trăit pe cont propriu, alimentat de energii colosale. Oricum, intuițiile poetice sunt dublate de înscrierea pe anumite trasee de cultură, mărturisite adesea în motto-uri savante care trimit nu o dată către îndepărtate mitologii. Chiar inovațiile formale, ruperea versului la jumătăți de cuvânt, reluările curajoase de cuvinte ori de versuri sunt pândite de la un moment dat de pericolul manierizării, sensul, cel ocult, pierzându-se sub straturi de ornamentație sonoră. Dar, și așa, existența se mută în simbolic, demonicul capătă semnificații apolinice. Orice damnare devine prilejul unui scenariu, al unui joc de scenă, al unei „drame simbolice”. E acesta un subtitlu mai mult decât elocvent. Ca și un altul, „Procesiunea Rodului”, al aceluiași poem numit *Fratele Nostru Soarele*. Ce sunt, în esență, toate poemele lui Cezar Ivănescu decât astfel de procesiuni, construite, de la o vreme, minuțios, elaborate cu artă de fin artizan alchimic? Doar că, repetate la nesfârșit, în diferite forme, ele își trădează până la urmă ținta, atenția lunecând mai degrabă spre tehnică decât spre iluminare. În niciun caz spre damnare.

Dar este Cezar Ivănescu un damnat?! În niciun caz. Între orgoliu și umilință (în fața viermilor pământului, umilința e, ea însăși, o revelație), verbul său – acel Viers care arată sau este Adevărul – unește deopotrivă asceza și violența. Iar drogul suferinței atrage după sine, ca un magnet, un întreg câmp de

obsesii mistice. De n-ar fi păgân, Cezar Ivănescu ar fi sfânt. Așa am spune dacă n-am ști că, totuși, Cezar Ivănescu e poet. Un poet care arată cum pot păgânul și sfântul să locuiască același trup.

MIRCEA IVĂNESCU.
FENOMENOLOGIA UNUI FRAGIL ECHILIBRU

Nu o dată, contextele de istorie literară sunt decisive pentru așezarea valorică a unui scriitor, și ne gândim aproape exclusiv la cele care vizează situarea unui tip de discurs într-o devenire, la acelea care determină chiar identitatea intimă și nealterabilă a poeziei. Nu e deloc lipsit de importanță, pentru cititor, dar nici pentru situarea poetului într-o istorie, dacă opera sa este considerată momentul ultim și decadența unui fenomen, expresia unei epuizări a procedeelelor devenite manieră și „stil”, ori dacă ea este considerată un „cap de pod”, o „capodoperă”, modul de experimentare a unei noi viziuni asupra limbajului poetic. Și, deși la modul abstract o astfel de situație pare puțin posibilă – cum s-ar putea ca vechimea și noutatea să se confunde, ca spiritul decadent și cel germinativ să fie una? –, în realitate nu sunt puține situațiile când lucrurile se petrec astfel. Este cazul chiar al lui Eminescu, considerat de unii o bună bucată de vreme „ultimul mare romantic european”, privit de alții, lezați de formula celorlalți, apreciată – și asta credem că e o exagerare – drept minimalizatoare, un precursor al modernilor, contemporan cu Nietzsche sau cu Heidegger. Dacă la Eminescu, însă, ideea de decadență ni se pare astăzi cu totul inexactă, acest fapt se datorează poziției sale cu totul diferite în literatura europeană și în literatura română, în aceasta din urmă fiind un inaugurator și în același timp un spirit sintetic. Pe de altă parte, dacă nu uităm spiritul *Epigonilor*, atunci putem fi convinși că Eminescu însuși acredita ideea de decadență, de epuizare a capacității vizionare și de luciditate, tocmai aceste particularități fiind acelea care devin argumente pentru susținătorii unui Eminescu modern. Eminescu nu s-a aflat însă nicicând din acest punct de vedere într-o situație ingrată, și asta din cauza caracterului inaugural al poeziei sale în raport nu cu poezia modernă, ci cu poezia română însăși. Orice axiologie determinată de raportarea creației ca punct inițial sau final al unei – ca să ne respectăm, nu-i așa? – paradigme poetice a fost învinsă de acest lucru.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui Mircea Ivănescu, pe care unii – critici ai deceniilor șapte și opt – îl consideră expresia ultimului moder-

nism posibil și, în ordine tipologică, ultimul mare, ca să zic așa, poet modern, pe când alții, critici ai generației optzeci, dar poate nu numai, un prim mare poet postmodern, un precursor al optzeciștilor, alături, evident, de „nedreptățitul” Leonid Dimov. La un moment dat, Ion Bogdan Lefter îl consideră pe Mircea Ivănescu „drept unul dintre cei doi sau trei mari poeți români din cea de-a doua jumătate a secolului XX, alături de Leonid Dimov și Mircea Cărtărescu”. Până la urmă, n-ar fi nimic senzațional în acest lucru, chiar dacă se trece peste poeți consacrați – în fond, menirea criticului este de a vedea prezentul prin prisma viitorului poate chiar nenăscut și de a citi în cenușa poeziei de azi istoria însăși a poeziei –, însă atunci când Mircea Cărtărescu stabilește ierarhii și veritabile mitologii literare (a se vedea *Duetul* din *Poemele de amor* și *Infernul* sau *Walhala* în care coboară Manoil, eroul din *Levantul*), el nu-l invocă niciodată pe Leonid Dimov, ci pe Nichita Stănescu, care, dacă ar fi să-l parafrăzăm pe autorul „mitologiilor”, *la altă poezie a invitat dâin mării atolii*. Iată și confesiunea lui Cărtărescu, un fel de *mea culpa*: „Ah, bătrâne, / Eu privii aceste pleoape și strânsei aceste mâne, / Și vorbirăm împreună, dară nu te-am cunoscut. / Drămuia în poezia-ți cât e aur și cât lut, / Fără-atunci a înțelege că de aur doar o vână / Dacă-n munte să găsește stins în peatra cea bătrână, / E tot muntele de aur și minune e a lumii. / Rău îmi pare de acestea, și destul rușine-acu mi-i”. Într-un fel, este și firesc să se întâmple astfel, căci dacă Mircea Cărtărescu se situează pe sine ca punct culminant al unui anumit tip de poezie, atunci nu avea niciun sens să-l includă în tabloul său și pe unul dintre precursori, cu atât mai mult dacă este vorba despre unul dintre propriii precursori. Oricum, afirmația lui Ion Bogdan Lefter este un fapt. Cert este că, în afara excepției reprezentate de opinia criticului, Mircea Ivănescu rămâne un scriitor de mare valoare, dar marginal, și asta datorită nu valorii poeziei sale (există valoare ruptă de orice contextualizare?), ci datorită situației sale la răspântii, locuirii, mai bine zis, a răspântiilor.

Cine este, așadar, Mircea Ivănescu? Născut în 1931, poetul debutează editorial tocmai în 1968 (deși primul text îl publicase în „Steaua” cu zece ani mai devreme), evitând nu numai orice referință proletcultistă, dar și obsesiile generației `60 care vizau redescoperirea lirismului, recuperarea metaforei, reînstituirea eului. Când debuta editorial, deja se simțea poate criza în care toate aceste atribute ale poeziei moderne intraseră, și, în mod evident, în locul lor se vorbește deja despre sarcasm și ironia dusă până la absurd, despre discursul prozaic, despre, eventual, oboseala unei tehnici poetice care punea în centrul lumii eul și, nu în ultimul rând, despre livresc. Toate acestea erau interpretate ca fiind semnul indubitabil al declinului poeziei moderne,

un eșec asumat prin firea lucrurilor, un rafinament în spatele căruia se ascunde moartea. Cu puține excepții, în cazurile acestea nu s-au văzut zorii unei lumi pentru că lipseau energia, vitalismul, exuberanța, sau, dacă nu lipseau, păreau să lipsească. Nu întâmplător, de exemplu, Mihai Ursachi îi apare „la o nouă lectură” lui Alex. Ștefănescu un voluptuos gratuit al deliciilor livrescului, preocupat să realizeze „false trăiri, construcții artificiale”. Urmându-și „steaua sa de poet-filolog”, parodiind discursul pedant sau simulând atitudinea grandilocventă, Mihai Ursachi „alunecă în pedanterie” sau în grandilocvență, ni se spune

În fine, o primă serie a poeziilor lui Mircea Ivănescu cuprinde volume dintre 1969 și 1973 numite *Versuri*, *Poeme*, *Poesii*, *Alte versuri*, *Alte poeme*, *Poem*, adăugându-se la toate acestea un volum de *Amintiri*, în colaborare cu Leonid Dimov și Florin Pucă. Comentând primele cărți, cineva, dacă nu greșesc, Alexandru Paleologu, intuia cum ar fi firesc să se numească celelalte, intuiție cu totul confirmată. Titlurile cărților spun totul despre universul poetic și despre atitudinile poetului. Spun totul și nimic, pentru că, dacă la predecesori sau la mulți contemporani, titlul era oglinda în care poemul se răsfrângea monadic și am putea spune aproape că, în tendința lor elitistă și esențializatoare, poemele tindeau poate să se concentreze în titlu, la Mircea Ivănescu titlul marchează absența semnificației și păstrarea tuturor posibilităților de interpretare. Unii au crezut că pot citi aici golul existențial și căderea.

După o pauză de aproape zece ani a urmat o a doua serie, la fel de consistentă, reprezentată de volumele *Poesii nouă*, *Poeme nouă*, *Alte poeme nouă*, *Commentarius perpetuus*, *Versuri vechi*, *nouă* și *Poeme vechi*, *nouă*, între 1982 și 1989. După toate acestea, care ascund ironia fină a unei intenții polemice, au apărut, tot la mare distanță, două antologii, care au și provocat scrierea acestor rânduri. Este vorba, cum era și firesc, de... *Versuri* (Editura Eminescu, 1996) și de *Poezii* (mă întreb dacă nu e la mijloc o greșală de corectură) (Editura Vitruviu, 1997). Ar trebui poate să nu uităm, fapt decisiv pentru „universul poeziei sale”, univers democratic prin excelență, că Mircea Ivănescu este un excelent cunoscător al literaturii anglo-saxone (disocierea poezie-proză devine în cazul acesta inutilizabilă) și un foarte bun traducător din Joyce, Faulkner, T.S.Eliot ori Musil.

Cum poezia lui Mircea Ivănescu nu este una care să parcurgă un anumit traseu – între un vers din volumul de debut și unul aparținând, știu eu, oricărui alt volum nu există niciun fel de diferență –, critica literară a identificat cu destulă ușurință notele dominante, diferența specifică. Asupra acestor lucruri toată lumea este de acord. Mai greu este cu genul proxim,

căci, fixate într-un alt context, aceleași trăsături pot căpăta substanțială interpretare diferită.

Accentul s-a pus de obicei pe câteva particularități. Pe construcția epică, fragmentară, imagine a unei lumi continui din care nu se dezvăluie decât o frântură luată cu totul la întâmplare ori imagine a unei amintiri îmbibate de evocări într-un abur proustian. Pe o naturalețe a comunicării, „ne-falsificate” de figuri stilistice, în niciun caz de metaforă, susținută de permanente efecte de real. Pe dialogul cu un personaj imaginat în imediata apropiere, oricum absent, de unde interogațiile și aparenta lipsă de coerență, ca și cum totul ar fi de o spontaneitate a înregistrării monologului „neexpresivă” și plată. Pe folosirea unui lexic lipsit de orice încărcătură lirică, incapabil să proiecteze vreo tresărire confirmată de tradiție ca aparținând liricului și pe reîntoarcerea la denotativ și la enunțare. În fine, peste toate s-a remarcat miezul erotic și sentimental ori încărcătura epică tinzând uneori către absurdul urmuzian. Problema este cum interpretezi toate aceste lucruri și ce semnificație le acorzi. Or, până la Ion Bogdan Lefter, critica română, cred că fără excepție, a remarcat în primul rând „alexandrinismul” acestui tip de „lirism” și a văzut în Mircea Ivănescu forma cea mai rafinată de epuizare a modernismului, un descendent al lui Bacovia, anacronic și vetust. Spun lucrul acesta, în diferite forme, și Lucian Raicu, și Gheorghe Grigurcu, și Eugen Simion sau Ștefan Aug. Doinaș. Ultimul invocat afirma încă de la primul volum, și intuiția este, ca și în cazul celorlalte nume, corectă pentru momentul istoric în care este făcută și mai ales pentru modelul poetic pe care îl reprezintă, că „o asemenea poezie ține de senectutea unei culturi, de o vârstă în care valorile livrești pot să țină locul valorilor vitale”. Iar Eugen Simion vedea în autorul „poeziilor” un „simbolist întârziat, rușinat a-și purta tristețea pe față”, identificat cu „o trăire fără bucurie a timpului revolut” și cu „senzația de gol nesfârșit, de tăcere”. Dacă este să fim sinceri, este interpretarea pe care am mizat noi înșine multă vreme, pe care toată evoluția poeziei române de până la Mircea Ivănescu ne-o propunea și față de care, chiar în cazul în care o negăm, trebuie să avem înțelegerea pe care o avem în fața istoriei. Asta chiar și pentru simplul fapt că fără această interpretare altele n-ar fi posibile. Se uită deseori, dintr-un iconoclast pe care istoricul literar n-ar trebui să-l aibă, că orice eveniment de istorie literară nu poate fi judecat decât, într-un moment sau altul, cu îngratitudine, și de aceea el trebuie doar înțeles, că prezentul însuși, în forma lui fie înaltă, fie căzută, este expresia unei succesiuni istorice care include totul. Să pot fi oare acuzat de misticism?

Nu trebuie uitat că studiul cel mai serios despre Mircea Ivănescu, cel semnat de Al. Cistelean în volumul *Poezie și livresc*, se găsește pe aceeași poziție, criticul neeliberând, în fond, livrescul de toate păcatele de care este acuzat. Iată numai câteva din formulările exacte, ferme, memorabile și pline de șarm ale criticului care îl situează din start pe Mircea Ivănescu în prelungirea interbelicilor care „au găsit o soluție de conservare a principiului poetic, oricât de agresiv s-ar fi manifestat sentimentul convenției”, chiar dacă el este „cel ce deschide în poezia noastră perspectivele «neputinței» poetice”: „Cuvântul a devenit o epifanie a absenței iar construcția prin intermediul său – o pură formă a vanității. Din oglindă, îngerul sau demonul zădărnicii îl pândește neîncetat pe poet”; „Poezia ține la propriu locul tăcerii, dar nu pe acela al tăcerii elocvente, ci pe al aceleia care vine din însuși frisonul neantului”; „Mircea Ivănescu, de fapt, bea întreg paharul suferinței, dar se îndoieste de puritatea alcoolului ei. Competența sa în domeniul suferinței e una ajunsă la rafinament”. Ca să nu exagerăm citând, „declasarea creației și pierderea prerogativelor ei ontologice vor duce la o elegie a logosului”, structura livrescă fiind interpretată drept expresie a „incompetenței de întemeietor”. Fără îndoială, peste afirmațiile acestea nu se poate trece. Am vrea să credem că nu trece nici Ioan Bogdan Lefter în postfața la antologia din 1996, chiar dacă răsturnarea oricărei ierarhii anterioare – a se vedea cuvintele citate la începutul acestui articol – lasă să se înțeleagă așa ceva.

Iată-l, în fine, pe Ioan Bogdan Lefter, a cărui poziție afirmă dorința de reșezare a valorilor în funcție de singurul criteriu care ar trebui să-l intereseze în mod decisiv pe istoricul literar, în funcție, mai exact, de devenirea însăși a literaturii. Pentru criticul generației '80, Mircea Ivănescu este poetul a cărui operă nu poate fi corect înțeleasă decât dacă este citită în totalitatea ei, orice antologie de așa-zise texte reprezentative sfârșind, în cazul acesta, ca un eșec. Și asta deoarece „cantitatea, amploarea, vastitatea participă din plin la definirea” poeziei, discursul său fiind unul „continuu” a cărui semnificație transpare numai dintr-o imagine panoramică. Cum poetul își compune (și cuvântul acesta nu este aici minimalizator sau inexact) opera pe un model narativ, „maxima intensitate – se spune – se obține prin acumulare, prin desfășurarea pe spații mari”. Așa se face că poezia aceasta cu personaje, cu descrieri, cu evenimente fabulos-sentimentale, cu bufnițe, pisici și alți eroi excentrici proiectați în lumini magice, asociate unor structuri livrești, aluzive și parodice, este analizată în câteva cuvinte doar printr-o falie, ciclul cu mopete. Analiză cuceritoare care ne spune printre altele că mopete este autorul însuși, un alter-ego, că ciclul este o artă poetică deghezată, că, în fi-

nal, fină observație, ciclul cu mopete, publicat în 1970, are 39 de secvențe numerotate ca atare, atâtea câți ani avea autorul la data respectivă. Evident, ce poți selecta când totul curge – și aluziile, și eroii, și evenimentele – dintr-un text în altul ca într-un film continuu care-ți transmite doar senzațiile și amintirile dintr-un loc ferit de orice amenințare. Un poem se numește, de exemplu, „povestindu-i ei acuma despre conacul groazei”, și se organizează în felul acesta cinematografic, începând cu o secvență intitulată „1. descriind scena”: „și, în fond, are dreptate – putem lua ființa aceea cu ochii inteligenței / și triști – și putem spune că-i eroina (dar se numește matil, în / cartea aceea) și ea ce face – încearcă o construcție sensibilă / în fața oglinzii – îi strânge adică pe toți într-o aceeași casă, / casă de țară dusă-ntre zăpezi – și casa aceasta-o o închipuire / o amintire a unei închipuiri – (haide, să spunem, dacă tot n-am trăit / niciodată atunci simțământul adevărat pentru ea, / să ne facem acuma o amintire despre ce ne-am fi putut închipui pe atunci / dacă am fi stat vreodată în fața ei – altfel decât privind-o scurt / pe stradă într-un oraș cu turnuri, unde ea a venit acum câțiva ani / într-o toamnă să-l viziteze pe fostul logodnic), / și în amintirea asta ea să fie ființa (și se numește matil) / care să-i facă pe ceilalți să se întoarcă spre ea / – după ce au privit prin ferestrele mici cum viscolește afară, / și constată că zăpada i-a izolat acum de lumea adevărată [...]”, dar nu citim nici poemul acesta până la capăt pentru că înțelegem că metoda citării este oricum ingrată. A citi douăzeci de versuri sau o sută e cam același lucru și singura soluție a criticului este întoarcerea umilă – nu-i așa? – la carte.

Cum e cu puțință o lectură integrală a poeziei lui Mircea Ivănescu? Întrucâtva, ea ar putea semăna cu o rătăcire printr-un labirint în care golurile, spațiile, traseele posibile par asemănătoare până la identitate. Mai mult, experiența lecturii ca rătăcire implică articularea unor traiecte de sens care se suprapun, se întretaie, se completează contrazicându-se, în așa fel încât, finalmente, nu o ieșire cauți, nu proiectarea unui sens dominant, ci o depășire a nevoii de simplificare prin contopirea cu materia fără început și sfârșit, a textului și a ființei. În fapt, textul seamănă unei pânze de păianjen, care funcționează simultan ca lume și ca parabolă a ei, în așa fel încât, din posibilă victimă, cititorul devine un dublu al subiectului creator de lume. Dar, asemenea păianjenului, invocat într-un poem, subiectul este orb. Ca și lumea, un subiect care trăiește permanent la graniță, răsfângându-se alternativ sau simultan în planuri diferite, opuse chiar, cu o identitate palinodică. Rătăcirea în labirint ca mijloc de construire a labirintului și ȧeserea de către păian-

jenul orb a unei pânze care salvează și purifică, iată imaginile – nu neapărat metaforice – care, elocvente pentru sigiliul poeziei lui Mircea Ivănescu, obligă la o lectură integrală și integratoare.

În tot cazul, eram tentat să trimit la câteva texte pe care le-aș fi putut considera embleme ale lirismului lui Mircea Ivănescu, ale lui Mircea Ivănescu însuși. Aș fi invocat în acest caz *o vizită dimineața, cum se scrie în și despre singurătate, poussin – panofsky și surâsul ei*, alte câteva texte, dar, deși emblematic, elocvent, monadice, ele n-ar putea fi decât o imagine de suprafață: ar reține „ideea”, nu și anvergura ei construită în aproximare și ezitare. Nu-i vorba, oricât de amplă ar fi suprafața explorării (să spunem că ea s-ar identifica cu opera completă, din care nimic n-ar lipsi), efectul fragmentării și inconsistenței s-ar păstra, ba poate că ar fi și mai puternic. Ca și impresia eșecului și sentimentul neputinței. Citim la un moment dat, într-o paranteză: „lejera / alunecare a gândului printre cuvinte până la urmă / are să se poticnească în această frivolitate / în care din totdeauna spun vorbe, adaug citate, / și totul sună monoton și asemenea cu ceea ce am spus” (*nu putem ieși din pielea noastră*), sau, altundeva: „și acum, să mai încercăm încă o dată / să spunem ceea ce ne străduim să spunem de la început” (*dar dacă au totuși ce spune?*). Prin urmare, ar trebui ca interpretarea să aibă drept suport nu câteva poeme, nici măcar o antologie (eu apelez la *Versuri alese*, Paralela 45, 2010), ci opera în integralitatea ei. Cu cât mai extinsă pe orizontală, cu atât mai puternic sentimentul fragmentarității. Și chiar atunci când lasă impresia că șlefuieste imploziv, scriind, de exemplu, sonete, poetul n-are nimic din răceala unui parnasian, nici din cerebralitatea unui livresc. Sub masca neutralității, angoasa stinsă, cu rădăcinile în șocul baroc al iluziei.

Așadar, angoasă, fragmentarism, marginalitate, într-un scenariu repetitiv, deși un ochi atent va fi zărind metamorfoze vagi, deveniri aparente. O mișcare a permanentelor reluări (de aici, cred, și titlurile de volume, precum *Poeme*, apoi *Poeme nouă*, sau *Alte poeme nouă ori*, mai târziu, *Poeme vechi, nouă*), și nu numai din propria-i operă, ci și din textele altora, într-o înlănțuire greu de urmărit, care are drept consecință pe de-o parte imaginea unui sine precar, pe de altă parte nevoia refundamentării lui. În permanente reluări ale propriului sine (textual sau aproape exclusiv textual) sau ale corpului literaturii înseși, textul lui Mircea Ivănescu, așa nesfârșit, labirintic, țesătură a unui pânjen orb, pare analogonul șarpelui Ouroboros, care, înghițindu-și coada, regenerându-se misterios (și atroce), nu se devorează definitiv niciodată. Mai mult, oferă soluția purificării, a depășirii marilor spaime printr-o neliniște luminoasă. Ceea ce ar trebui precizat obligatoriu este că, deși identificabilă

cu o astfel de imagine, poezia lui Mircea Ivănescu – aproximarea unei hermeneutici, în fond – refuză lectura și identitatea hermetică, simbolică, ezoterică. Așa cum, la suprafață, refuză metafora, parabola, ambiguitatea. În fapt, sub masca unei terestre colocvialități, Mircea Ivănescu explorează deopotrivă în abisalitatea și în substanțialitatea ființei. Un joc, în fond, al lunecării, în ambele sensuri, între iluzia și aparența lumii și a eului și, pe de altă parte, recuperarea lor în dimensiunile concretului.

În aceste condiții, când, cu toată rarefierea pe orizontală a discursului, invocăm abisalitatea și spaima, se mai poate vorbi despre livresc în poezia lui Mircea Ivănescu? Sau se mai poate vorbi într-un sens care să presupună un anumit tip de devitalizare și de mutare a problematicii într-o zonă nesanguină? Într-un poem citim: „Când mai trec, rar, pe aici / mi se pare totul livresc – adică, nu? – mincinos” (*Amintire matinală*). Și într-un alt poem, *Piață cu pietre*, livrescul e asociat minciunii, unui anumit tip de inautenticitate. Și dacă gândim livrescul în termenii apartenenței poetului la un câmp complicat de intertexte – o cercetare pe această temă ar merita făcută –, atunci, dincolo de orice inventar și dincolo de referințele explicite sau sugerate abia, dincolo de *urmele* lăsate de texte multiple pe care Mircea Ivănescu se mișcă, ar trebui să avem în vedere suportul existențial care hrănește această *abandonare* a sinelui. O abandonare, în fond, care ar avea drept finalitate reîntemeierea lui. Oricum, în miezul acestui tip de livresc se află *spaima de a nu fi*, o criză. Consecința, însă, a unei astfel de situații nu constă în proiectarea în prim plan a *categoriilor negative*, ci într-o recuperare a sinelui prin explorarea negativității. Soluția nu e nici revolta, nici lamentația, ci o devitalizare asumată. Revenind la chestiunea livrescului, să citim un fragment: „Aici plimbarea ducea către morgă / (dar și asta era tot dintr-o carte / pe care nu mai aveai, acum, la spartul târgului, / răbdare s-o citești până la capăt. / Cum de altminteri n-ai răbdare nici de plimbare / căci ți-e frică de morți – altfel desigur de frică / decât teama de a te privi în oglindă)” (*Plimbare*). Poetul descoperă, astfel, că tot ce i se întâmplă repetă fapte din cărți și tocmai de aceea poezia lui pare un jurnal al inconsistenței, al absenței, al substituirii propriului sine, al golului. Întoarcerea în real e, însă, la fel de amenințătoare. Firește că a vedea propria absență din oglindă generează o altfel de spaimă decât aceea de a întâlni, ca într-o carte, moartea. Tocmai de aceea orice revenire în spațiul livresc e dublată de nevoia unei înscrieri în real, așa cum realul se constituie într-o amenințare. Din cauza acestei dileme petrecute în planul ființei ezitare, palinodia, retractilitatea, amânarea. O lipsă de curaj în planul existenței care proliferază nesfârșit și continuu în plan textual.

Textul este însă un refugiu de plan secundar și, dacă ne-am întreba de ce scrie Mircea Ivănescu – întrebare legitimă –, atunci ar trebui să invocăm acest context. O vom și face. Există însă și alte refugii care constituie materia cea mai repetitivă a poeziei lui Mircea Ivănescu, un leit-motiv reluat obsesiv. Până la a detalia această materie, să reținem totuși că la rădăcinile liricii lui Mircea Ivănescu se află spaima. Textul anterior situa, oricum, *plimbarea* sub semnul amânării sau al îmblânzirii unei frici, a unei temeri. De altfel, melancolia, elegiacul sunt parcă ipostazele unei distilări a anxietății, ori poate, finalmente, a unei estetizări a ei. Printre referințele ascunse din intertextul meivănescian, oricum, de amintit Kafka. E, în totul, o spaimă de neființă, de acea diluare a ființei pe care, în loc s-o abandoneze într-un fel sau altul, poetul o tot explorează, ipostaziind-o multiplu, amânându-i deznodământul. De citat, astfel, și nu numai pentru că nu vrem să fim crezuți pe cuvânt, ci pentru că textul ivănescian, prin sensurile pe care le generează propria-i retractilitate devenită curaj, face insuficientă descifrarea mea. În tot cazul, țesătura sofisticată a discursului meivănescian poate fi, în sine, considerată metaforă a acestei spaime, așa cum în secvențele care vor urma avem dovada certă că imaginile care aparțin tranzitivității sunt, în realitate, metafore. Așadar: „Absența e o boală uriașă, / buimăcitoare – *căinele care ne adoarme pe piept, / și ne suflă în ureche* (s.n.) – și auzim atunci lumea / ca un găfâit jilav – și e propria noastră suflare, / mereu reîncepută. // (Tratatul despre absență, / până la urmă, îl vom scrie – căci peste cartea aceasta închisă / în care ei alunecă atât de lent – adică asemenea acelor ceasului [...]) Și în tratatul acesta / nu se spune nimic – numai că la un loc ca acela / care urmează, sunt vorbe albe / lăsate aici – și după care urmează alte indiferențe, / și alte vorbe. Și până la urmă se face un text / pe care, citindu-l, ai putea să-l și crezi / adevărat” (*Cum se scrie în și despre singurătate*). Așadar, o boală, a absenței, care generează textul ce poate da iluzia, dar numai înșelătorea iluzie, a adevărului. Citim într-un loc (*Amintiri, XIV*), despre „spaima că n-a fost nici atunci nimic adevărat”. Altundeva, iată: „vezi, aș vrea să-i pot spune odată – viața asta a mea / e făcută din spaimă – și simțământul acesta, mereu invocată, / – dar și trăit, firește – uneori își trage înapoi, încordat, / spinarea, ca o pisică” (*prefăcându-mă că stau de vorbă cu o ființă*). În alt poem e amintită „spaima murdară”, de care, spune poetul, își aduce aminte, fără s-o poată schimba ori „preschimba în alt simțământ” (*Iarna în copilărie*). Într-un alt poem (*să ne vedem de scris*), „simțământul acesta” e situat în punctul originar al textului ivănescian, cauză primă, experiență originară: „însă simțământul acesta / – care celor ce vor să facă umbră subțire peste lucruri, / le poate fi de folos –

simțământul acesta / nu-i spunem pe nume. ne facem doar textul / și atât”. Lui Mircea Ivănescu un astfel de sentiment îi este de folos. Oricum, de la un moment dat, spaimele – cândva „țipate” (*trece și asta*) – par să capete un aer de „joc secund”, purificator. În fapt, textul ivănescian e o astfel de îmblânzire: „acuma / vorbele, fricile de atunci sunt fără culoare, / ca niște desene, dintr-o carte, care acum / nici nu-ți mai place”. Purificator prin înstrăinare, printr-o asumare a absenței.

Așadar, o fenomenologie a spaimei care „se rostogolește, străvezie, prin aer, deasupra, / în jurul meu” (*coda*). În aproximarea ei, poetul invocă „tratatul despre absență”, pe care tot amână să-l scrie, așa cum invocă, deseori, „romanul polițist” pe care ar vrea să-l facă. Iată cum sfârșește poemul *O vizită, dimineața*: „Stând acum, aici, / în camera aceasta, cu oameni înalți – și care, / desigur, n-au spaima întâmplărilor – de ce mi se pare / că eu singur sunt mort, și timpul e altceva, în afară, / în afară de mine? și ajută dacă-mi fac acum drame, / într-o dimineață ca asta – într-o altă dimineață cu munți / și întâmplări? capăt *acum* alt înțeles? ca într-un roman polițist, / îmi fac alibiul unei prezențe în altă parte – și pot / cu ochii închiși să fac gesturi la fel de adevărate, / și care să intre în vreme”. Romanul polițist pe care eroul poeziei lui Mircea Ivănescu tot vrea să-l scrie se justifică deopotrivă ca ipostază a detectivului care se află în căutarea unui sens, a unei mărturii sau certitudini a prezenței, dar și ca încorporare a obiectului căutării, un obiect deopotrivă imaginat și adevărat, care-și trăiește, tocmai de aceea, precaritatea. În fond, într-un roman polițist lumea închipuită ar trebui „să intre în vreme”, să capete substanță. Este obsesia majoră a poeziei lui Mircea Ivănescu: nevoia acută de a căpăta formă. Dar, până la urmă, dincolo de orice alte încercări, singura modalitate a sinelui și a lumii de a căpăta substanțialitate (sau sens) e textul, formă instabilă, discontinuă, fragmentară, iluzorie. În locul absenței și golului, tot e ceva. Suficient ca exercițiul să continue, în speranța unei completitudini, insuficient ca această completitudine, înscriere în real, să se și realizeze. Acesta e echilibrul fragil care generează textul poeziei lui Mircea Ivănescu.

Care sunt, înaintea textului, celelalte forme de înscriere în real? Toate aparțin inconsistenței. Antologia de-acum debutează cu un text în care acest spațiu recuperator al ființei concrete este amintirea. *Et in Arcadia ego* spune poetul făcând din amintire un tărâm al prezenței („Și eu am umblat odată cu o amintire / în mâini, strângând-o atent, să nu-mi scape”). Numai că negarea de sine și întemeierea de sine se suprapun în acest exercițiu care nu duce la o resubstanțializare. Poemul sfârșește astfel: „Și eu am umblat, deci, odată cu o amintire / în brațe – (și mă gândeam, cu un rânjet / rău, că

într-o carte celebră, nu mai știu cine / umbla cu propriul său cap prin infern, luminându-și / drumul). Și parcă nu e tot una?”. Altă soluție e oferită de ficționalizarea realului sau de simpla imagine. Proiectare în alte cărți, apelul la intertext e consecința aceluiași fenomen dublu, care înseamnă deopotrivă diluare și resubstanțializare a sinelui. Tot ce se petrece are aerul unei amintiri, sau, în tot cazul, lasă impresia că repetă fapte de altădată. Prin urmare, în totul, un eu slăbit, care, egal cu sine, se multiplică la nesfârșit într-o încercare de perpetuare care e deopotrivă o continuă diluare. Decorurile, parantezele multiple din text, desfășurându-se amplu, prezentul care e copie sau fotografie a trecutului sau a altui text, abia sugerat, urmă indistinctă a altor existențe, repetițiile care lasă impresia ivirii unui sens, proiectarea realului în vis ca în moarte, toate acestea sunt teme care glosează o singură obsesie, a slăbiciunii ontologice, pe care, încercând s-o depășească, poetul nu face decât s-o perpetueze și s-o hrănească. De aici și spaima devenită melancolie. De aici și o anume iluminare. Spuse parcă de o străină gură, cuvintele din poezia lui Mircea Ivănescu fac din înstrăinare un salt în supraviețuire. Ca o Penelopă, poetul tot prelungește căutarea, amânând fixarea într-o decizie.

Așa încât, de ce scrie Mircea Ivănescu? Poate tocmai pentru a face din text singurul mijloc, real deși slab, de a înscrie ființa în substanță. În căutarea unui sens, poetul face din text aparența unei întemeieri. Tocmai de aceea, în câteva paranteze metaforice, poezia pare să fie „mersul anevoios, printre trunchiurile nemișcate ale timpului interior”, sau, ceva mai târziu, „mersul acesta strivind vorbe mai vechi, și căutând calea înspre afară”. Întemeierea de sine ca o ieșire din labirint. În tot cazul, experiența poetică văzută ca întemeiere de sine și nu ca literatură. Spaima că totul e literatură pândește și ea din umbră, căci literatura este „aceeași minciună mare”. Poate tocmai de aceea se vorbește la un moment dat despre o reautentificare a eului concret. Un poem se numește *nu e obligatoriu ca stările și sentimentele să aparțină eului creator*. O teamă asemănătoare, riscul de a vedea în text doar cuvintele, nu și „alcătuirile sufletești” (*stăm o vreme – pe urmă ne ducem*). De altfel, un poem intitulat *poezia este și ea o justificare* începe cu aceste versuri: „e ca și cum am fi căpătat și noi, în sfârșit, / un rost”. Dar, chiar dacă instituie ființa prin faptul că o înscriu într-un dialog, deci chiar dacă instituie ființa prin celălalt, vorbele sunt și ele neputincioase. A se vedea atât *poussin – panofsky – și surăsul ei*, cât și poemul imediat următor *încercând – fără succes, firește – să oprim o clipă*. În textul din urmă, vorbele sunt numite neputincioase. Primul dintre texte merită citit în întregime: „deci o idilă negată – o știre despre imposibilitatea / idilei (idilic ar fi să spunem că este surăsul ei / – și că putem con-

strui o lume supusă acelei idei / a luminii pe fața ei când și-a aplecat seninătatea // privirilor pe un umăr privindu-ne – și nu e, / bine înțeles, o lume adevărată. Lumina nostalgică, / încetinind mișcările unor personaje aplecându-se, și cu frică / parcă, citind inscripția pe o lespede, nu e // decât o răsfrângere neputincioasă, lumina doar povestită / nu are cum să cuprindă fapte, scene, întâmplări. / rămân doar vorbe – vorbele n-au urmărit // în viața pe care încearcă mereu, chinuite, / să o oprească pe loc, să o descrie simplu, contorsionat, / dar nu reușesc să-i destăinuie înțelesul adevărat”. Teamă că vorbele nu sunt, totuși, adevărate, că ele însele sunt neputincioase, iată ultima stație în traiectul devenirii, interioare, a poeziei lui Mircea Ivănescu.

Pe de o parte, așadar, spaima că realitatea nu există, și atunci încercarea de recuperare a ei prin moarte, vis, cărți, ca fugă dintr-o prezență oricum precară, pe de altă parte, spaima că vorbele însele nu pot avea consistența realității, de unde nostalgia, elegiacul, melancolia. O melancolie luminoasă este ceea ce se vede dintr-o devenire care a avut drept punct originar anxietatea. În tot cazul, așa cum se structurează, textul poeziei lui Mircea Ivănescu este el însuși dovada unei realități slabe, vagi, iluzorii, mereu substituibile ființei și lumii. O realitate creată, așa cum citim în *nu e obligatoriu ca stările și sentimentele să aparțină eului creator*, chiar în momentul cunoașterii, care este închipuire, *mincinoasă amintire*. În fond, rătăcirile textuale ale lui Mircea Ivănescu exprimă căutarea – ca într-un roman polițist – a indicilor unui sens, dar mai ales o certificare a prezenței. O rătăcire fără iluzii, amenințată în permanență.

ANGELA FURTUNĂ. GRAMATICA ANXIETĂȚII

Nu înțeleg de ce volumul de debut al Angelei Furtună nu a avut ecoul pe care l-ar fi meritat. *Metonimii de word-trotter* (1999), volum apărut după ce poeta se bucurase de prețuirea entuziastă a Constanței Buzea, este o carte puternică, scrisă cu furie, disperare și ironie; obligând la o abandonare a comodităților diurne, ea poate lăsa urme adânci în conștiință noastră estetică, putând marca cu adevărat apariția unui poet care își construiește cu rigoare destinul. Totuși, ea a trecut ca și neobservată; în schimb, poeta și-a luat din plin revanșa printr-o prezență semnificativă în câteva din revistele literare importante ale ultimilor ani și, iată, printr-o nouă apariție editorială, *Primul Kaddish* (Editura Dacia, 2002), volum memorabil din multe puncte de vedere, care poate consacra un autor aflat dincolo de orice ezitare, neintrat încă, poate numai din neatenția criticii și a confrăților, în conștiința publică a cititorului de poezie.

Închinat „*celor care trăiesc în durere cu iubire, mântuindu-se*”, volumul e alcătuit din două cicluri distincte, scrise în perioade diferite, mizând pe zone aparte ale unei sensibilități, indiscutabil, unitare în energia ei clocotitoare, libere de orice servituți, deschise către un suflu al sincerității, da, sinceritatea unei inteligențe copleșitoare, a cărei alonjă atinge deopotrivă spaima de moarte și cotidianul în care se ascund multiplele forme ale declinului, lumina stinsă a iubirii și himerele unui timp care adăpostește fanteze gonflabile. În fiecare dintre cele două cicluri pulsează, însă, pe lângă această neliniște iconoclastă comună, un alt sânge existențial și lingvistic, nutrit de alte angoase, dizolvat în alte incandescențe.

Colonist în țara lui Amenhotep (2000), poem amplu, refuzând chingile prea strâmte și formalizate ale versului – totuși, bare oblice marchează anumite rupturi –, intră în categoria cuprinzătoare a crizei conștiinței moderne, în care eul își trăiește agonia, conștient de singurătatea lui socială și ontologică. Semnul mării poeziei este dat aici nu numai de acuitatea și fervoarea cu care această stare, deloc și de la nimeni împrumutată, se manifestă – Angela Furtună construiește aici în afara oricărui traseu progresiv o intensitate care sondează și întemeiază anxietatea –, ci și de felul propriu de a face din lim-

baj un teritoriu gata de explorat, fascinat de sine și fascinant în tendința lui de a suplini realitatea, fie ea și emoțională. A se proiecta într-o identitate textuală, a construi o lume care stă sub semnul imaginarului lingvistic, iată nu pariul, ci substanța unei poezii care, consecință a unei inteligențe care se hrănește din cultură și sarcasm, din melancolie și damnnare, nu lasă nicicând impresia vetusteții sau a experimentului. În fond, poezia aceasta angajează total, în direcția unei conștiințe sceptice, care nu acceptă iluziile, salvându-se, dacă putem să spunem astfel, urmuzian. Umorul negru, păstrându-se în preajma ființei, iese din zona „expresivității”, pentru a da seamă într-un mod în care ironia este consubstanțială crizei, despre un timp alterat, despre sentimentul acut al izolării. Construit infinitesimal, poemul se dezice de poetica minimalismului, în favoarea unei *elite a senzorialității*, care refuză orice fel de fundamentalism, conștiente de iluzia lumii, de manifestarea exclusiv ca metatextualitate a lumii.

Altfel, Amenhotep lunecă ușor spre burlesc, consistența lui intrând în zona contradictoriului, totul dezvăluind aici criza eului neputincios în fața exploziei unei lumi de marionete, care nu mai păstrează nici măcar memoria naturii. Dacă n-ar fi o aură a cuvintelor care să pulverizeze deasupra lucrurilor neantul și deasupra neantului o conștiință luminoasă, sau măcar iluzia ei, și dacă n-ar fi această proiecția a eului, care devine motorul și liantul întregii construcții, atunci sigur că am rămâne în interioarele unor mecanisme consacrate de Urmuz, față de care, totuși, e mai puțin cinism, ca și mai puțină atrocitate. Am putea re-construi imaginea acestui personaj a cărui existență – de hârtie – dă seama despre fantasmеle, spaimele, artificialitatea unui timp, despre angoasele unei ființe rătăcite în lume. Fără să existe, Amenhotep este, totuși, dovada cea mai sigură a unei existențe, însă a uneia intrate în derivă, *fascinate de vid*.

Oricum, un poem din care nu poți cita decât integral, sau – cum am putea face noi înșine – pe sărite, cu speranța că am păstra, fie și din fragmente, ceva din taina acestui discurs, ceva care să convingă că ne aflăm în miezul tare, inaccesibil tocmai din cauza fragilității lui exemplare, a poeziei. Nu vom cita, așadar nimic – ne refuzăm cu greu această plăcere, dar orice trunchiere e nedreaptă, căci nu vreo secvență aforistică, nu vreun pasaj sarcastic ori luminos, nu anumite secvențe iluminate pot argumenta convingerea acestei excelențe, ci numai întregul –, mai remarcând doar că întreaga poezie urmează unui filon venind la lumină, numai pe jumătate, din subconștient, păstrând neatinsse ruine, spectre, obsesii, căroră le simți vibrația cumva viscerală, din care se naște un fel de fascinație oarbă pentru ceea ce trăiește adânc în noi și

nu ne aparține, conținându-ne. Un poem – alunecând în voaluri alchimice – care debutează afirmând tutela materiei, din care nu rămâne decât exercițiul spiritual al contemplării ei („dincolo de lume e doar lumea / un atelier pentru experți în deranjarea plauzibilului / aur exfoliat sub ruina ascezei”) și care sfârșește prin a crea iluzia recuperării, fie și din zdrențe, din carton (*faraonul e de carton*), a identității eului. În interiorul acestei posibile transmutații, poezia ca exercițiu al suferinței, suficiente sieși, neluând nimic din afară, mântuind într-un fel care transformă suferința într-o mecanică iluminată a analizei de sine voluptoase: „femeile lui Amenhotep ies și intră în text ca într-o saună ce le livrează de fiecare dată amantului spre desfătare / [...] / eu alunec în susul unui cer vâlurit / un scarabeu pe un voal de nuntă / la capătul lumii e doar lumea și Amenhotep într-o zdreanță de lux / vameșii potolesc țâțânile mării cu știri despre receptarea mediatică a durerii ca bucurie perversă / aur pe anatomia suferinței ce colonizează sacrificiile celor blânzi / decorațiuni și arte devastând scheletul craniului meu în dialog cu masca de ceremonie mortuară a unui Amenhotep de colecție / poezia ca putrefacție a eului dissociabil”.

Aceeași fervoare a notării – care transformă exercițiul propriu-zis al consemnării în eveniment în sine – în cel de-al doilea grupaj al volumului, *Primul Kaddish. Jurnal al inițierii în durere* (2002), grupaj mult mai consistent, nu însă valoric, ci ca proporții. În fond, e vorba de mai bine de o sută de poeme, pe alocuri lăsând impresia unei formalizări a discursului, supunerii lui unor tipare personale de care, orgolios parcă, limbajul poetic nu vrea să se debaraseze. Adverbul comparativ *cum*, de exemplu, folosit uneori excesiv, chiar de mai multe ori într-un poem, aparține parcă unui alt timp poetic, și nu atât unui alt timp poetic cât unei anume vârste ingenuue, ușor contrafăcute, spectaculoase și fastuos-narcisiste a poeziei. Oricum, cum efectul intră cumva în zona manierei, mi se pare nefericită folosirea lui, ca în exemple, de altfel, notabile, care nu pierdeau nimic prin o substituție care să însemne o acceptare a firescului. Dar poate că întregul discurs, încărcat de o lumină a timpului scurs între eveniment și notare, intră într-o zonă puțin cam fastuoasă, acoperită de reverie, una a identificării nu cu evenimentul, ci cu proiecția sa lingvistică: „treptat mă transformi într-o neliniștită prințesă a apelor, / zilele foșnesc în jurul nostru cum larvele unui fluture de hârtie, / noi nu privim decât unul prin celălalt și ne scrijelim direct pe pielea / filigranată cuvin-te care nu mai înseamnă nimic”.

Acest *Jurnal al inițierii în durere*, care înregistrează nu zilele petrecerii evenimentelor existenței, ci pe acela, singurul, al scrierii poemelor (poeta notează riguros, poate cu rigoarea ficțiunii, ziua redactării fiecărui poem), are

la un prim nivel structura unui eveniment fascinatoriu: el reconstituie, prin evocări lirice, un timp paradisiac, al iubirii, al mării, al unei intense lumini, eliberate de orice consistență materială și biografică. Să nu uităm, însă: *kaddish*-ul este o rugăciune rostită în memoria morților, intens stilizată, construită mai ales muzical, iar *jurnalul* acesta nu e altceva decât sublimarea amintirii înseși în melancolie care purifică. În poeme ale fragilității – ar fi fost admirate de Radu Petrescu –, totul se hrănește din această poetică a sublimării, din nuanțe și detalii construite cu mână sigură, cu inteligența sceptică și orgolioasă a transformării trecutului în fina țesătură a neantului și, deopotrivă, a limbajului. *Primul Kaddish* este volumul acestei aventuri a eului care se reconstituie luminos din trecutul unui eșec, devenit auroral prin filtrul timpului, și care, totuși, în afara oricărei iluzii, instituie exercițiul scrisului, experiența prezentului, ca pe o perpetuare a acestei exersări în suferință. În fond, poeme despre absență – absența trecutului și deopotrivă a prezentului – și despre aura nostalgică pe care ea o țese într-un limbaj care se perpetuează fascinat parcă de propria-i cădere în abis, într-un supraréal care nu iese din consistența limbii, atras de propria-i identitate muzicală.

Și de data aceasta e greu să citezi ceva, să te oprești la un poem anume, să reții fie și numai un titlu din mulțimea de titluri memorabile – *cu fața la neant, orbi în lanul de lumânări arzând, cântec de pierdut legătura cu lumea reală, așa vine tinerețea și lasă în urmă un crater* sau titlul ultimei poezii a volumului, memorabilă poezie, *culoarea pașilor ce nu lasă urme*: „am fost la tine, Doamne, în dimineața / când m-a luat soarele în cămașa lui și mi-a tălmăcit / cu palmele încinse primele litere ale căderii // am ajuns departe departe în America / de Sus și nu aveam la mine decât / legitimația de redactor la o revistă literară // Sfântul Petru era în delegație și lăsase la poartă / în locul lui un neștiutor de durere / care nu recunoștea pe cartela mea / cele câteva litere ale îngenuncherii // după trei ore de așteptare, / văzând că se apropie o ploaie diluviană, / m-am întors pe Strada Lalelelor 105 / unde mai aveam niște treabă // dar am fost la Tine, Doamne, în dimineața / când M-ai luat nițel în cămașă, M-ai strâns la piept / și Mi-ai șoptit că încă nu am culoarea / pașilor fierbinți ce nu-și lasă urma pe nisipuri”. Cu această cartea, cu această poezie pe lângă altele – în care și impetuoșitatea discursului s-a îmblânzit, căpătând parcă mai multă credibilitate existențială –, Angela Furtună se fixează definitiv în istoria poeziei românești contemporane, tipologic undeva între Mariana Marin și Marta Petreu, dacă nu cumva chiar pe același raft – cel din față.

CLAUDIU KOMARTIN.
PĂPUȘARUL ȘI ALTE INSOMNII

Născută din disperare și umanitarism, poezia lui Claudiu Komartin instituie deopotrivă un limbaj al revoltei demonice și al melancoliei. Furia și spaima, conștiința neputinței și impulsurile restauratoare – toate acestea situează verbul său poetic în descendența romanticilor care, dezabuzăți, încearcă printr-o ultimă mișcare să curme răul. Este în totul o mișcare de înfruntare a divinității și, în același timp, de anihilare, sfâșietoare, a propriului sine. Dacă la mijloc este un act luciferic – și, la limita dintre damnare și opțiune, volumul întreg poate fi citit printr-o asemenea situație –, nu-i mai puțin adevărat că limitele cu care poetul se confruntă, deopotrivă ale ființei și ale poeziei, sunt încă la o vârstă la care pot fi contextualizate. Ultimele versuri ale volumului lasă să se înțeleagă că tot complexul existențial relevat nu-i decât unul de la periferia adevăratului nihilism. De nu cumva versurile acestea vorbesc mai degrabă chiar despre ieșirea din carte ca despre un abandon total: „Curând voi mina tot ce am afirmat vreodată / Încrederea oarbă în cuvinte și în iubire / Încrederea mea tinerească și oarbă în voi. / [...] / Mă grăbesc să retez funiile care mă leagă de țărâm / (Funi lungi și cărnoase, pline de viață) / E nevoie să distrugi dintr-o dată ceea ce te mai ține legat la țărâm / *Pentru a inventa un stil nou / Sau o perversiune mult mai cumplită*”. Ce alt stil decât acela al tăcerii totale? ce altă perversiune decât aceea a sinuciderii? E în aceste interogații punctul culminant al dezgustului de lume și al neputinței de a-i dinamita convențiile.

Așa încât, *Păpușarul și alte insomnii* (Editura Vinea, 2003) impune definitiv un nume. Și nici nu știi dacă mai elocventă este forța existențială a scrisului, o angajare etică relevând structura unui destin și demnitatea aspră a câtorva principii, sau construcția de mare finețe în care un sens progresiv e, în același timp, prins, într-o mișcare cumva circulară; căci arhitectura ascendentă e dublată de reluarea, în diferite tonalități, a „cauzelor”, de la eros la Dumnezeu, ale unui întreg complex existențial care fundamentează identitatea înalt-socială a ființei.

Din toate acestea, cum ar putea lipsi interogațiile asupra poeziei? – când miza întregului discurs privește *condiția poetului* și, prin extensie, pe aceea pe a ființei, în general. Nu pot să nu invoc aici o autodefinire care fixează elocvent datele unui sine prins în capcanele autosfâșierii: „Poate că îmi înalț în lumina neoanelor sternul alb și strălucitor ca un crucifix / Poate cânt chiar acum la o harfă de sânge”. Or, termenii acestei autodefiniri, tocmai pentru că substituie trăirea cu descripția și trădează o doză de narcisism, i se par poetului convenționali. Tocmai de aceea, imediat, într-o paranteză, denunță eșecul acestei poetici: „Vedeți bine că nu mai pot rezolva nimic în imagini – / dar reîntoarcerea la o schemă sau la un giulgiu semantic / ar fi o manieră chiar mai ridicolă / de aproximare a vieții”. Și se întâmplă toate acestea într-un poem care se numește *Patimile sfântului Reinaldo*, poem al clamatei neputințe de a arăta suferința: „Cum v-aș putea deschide ochii asupra / chinurilor înfiorătoare la care l-au supus?”.

În fapt, cartea aceasta își polarizează sensurile tocmai în astfel de interogații care plasează vocea poetului în mijlocul unei etici a devoțiunii și sacrificiului. Un poem – veritabil necrolog la mormântul umanității – se referă la „civilizația occidentală” prezentă în „gura / fumegândă a țevii tancurilor ce asediază Basra”. În altul, e invocată „iluzia naivă a salvării speciei”, căci „specia se rostogolește cu o viteză tot mai mare spre vid”. Disperarea lui Claudiu Komartin este consecința unei cauze pe care o slujește până la negarea de sine, până la transformarea sa, asumată, într-un „erou burlesc”. Citim într-un loc: „eu, melancolicul // eu, absorbit de tragedii care nu mai mișcă pe nimeni, / sângerând în ritmul lent al mărșăluirii armatelor”. În fond, sunt de natură whitmaniană cele *Patru lamentații pentru poporul fisurii*, care au ca motto următoarele cuvinte din *Plângerile lui Ieremia*. Da, ieremiade sunt aceste poeme care se angajează în cotidian, în imediatul istoric pentru a face un rechizitoriu dur al „patriei” devoratoare: „De ce îi bați cu pietre pe cei care / te iubesc / și te plângi apoi că nu ești iubit / și spui că nu meriți să fii sărac și flămând? // [...] // De ce nu deschizi odată ochii? / De ce?”. La polul opus, opțiunea poetului pentru un mesianism al jertfei: „Sunt pregătit pentru orice sacrificiu. / Voi putea spune totul dintr-un singur / zvâcnet? / Dar cum să spun *totul* despre suferințele tale? // [...] // Sunt unicul locuitor al acestui poem / al acestui cântec de furie și disperare / în care te-aș vâri cu de-a sila / popor al meu / condus de călugări înșelători / și de molii în straie de fluture”. Ieremiade ale unei damnări care nu se poate exorciza decât prin arderea lumii și a sinelui. În numele dragostei, poetul devine un tribun al umanității pierdute, un de-

mon care neagă – cu patetism, cu sarcasm sau cu ironie amară – atât lumea cât și pe Dumnezeu. Nihilismul său, cu accente tragice, este hrănit de ruptura dintre condiția precară a unei umanități pierdute în derizoriu și suferință și o conștiință lucidă, restauratoare. Memorabil în totul antepenultimul poem al cărții, care debutează cu aceste interogații damnable: „Cine își aruncă profețiile înspre cei mulți ca pe o plasă / de hiacint / în numele meu? / Cine batjocorește călăii? / Cine-i numește monștri și câini? / Nu vedeți cât suferă în numele meu / Chiar nu-nțelegeți / ce suferință le pot provoca?”. Misionar al suferinței, care, la limită, e singura posibilitate de mântuire, poetul duce disperarea până la negarea de sine („Umpleți-mi gura cu trotil și aruncați-mă-n aer în numele dragostei!”) și răul până la limitele unde el înseamnă propria-i distrugere: „Ardeți bisericile și terminați odată cu fleacurile. / Găsiți un loc mai bun pentru pândă, pentru Dumnezeu! / Dumnezeu este ali(e)narea mea. // Târâți-vă ca șerpui, în numele lui Darwin / până când vi se va umple sexul de sânge. / Până când va fi loc destul, în rana triumghiului din piept / pentru un psalm de foc. / Un ochi stă să se deschidă / și voi nu îl vedeți. // Goliți-vă creierul de nimicuri, în numele meu. // Creierul este o piatră ce se deschide doar spre ea însăși. // Ademenitor acest loc de detenție, și plin de farmecul vieții, nu-i așa?”. E aici vocea unui întemeietor de religii care folosește sarcasmul pentru a biciui și care anunță, într-un fel sau altul, pedepse și apocalipse. E vocea cuiva care dă un sens constructiv nihilismului – o limită a disperării.

Erosul? Da, căzut spre marginile sexualității luciferice (deși chiar degradarea maximă e un deziderat interzis), adună în el aceeași tendință de autodistrugere, de epuizare a răului prin propria-i manifestare. *Poemele insomniei* sunt expresia acestei agonii a materiei, agonia unei lumi devenite „abator de creație”. Violența imaginilor spune mult despre exasperarea din care poeziile acestea se nasc. Cât despre poet, el trece prin acest delir al răului, glisând spre un sens thanatic al scrisului. „Am creierul fisurat și negru. Respir sacadat. Flămânzesc. Scriu” citim la un moment dat. Spre sfârșitul poemului: „Am creierul fisurat și negru. Respir sacadat. Flămânzesc. S(i)criu”. Finalmente, ce sunt aceste poeme ale insomniei altceva decât consecința unei excedări a răului care transgresează individualul (și sexualitatea) pentru o angajare în uman? În ultimul poem al grupajului, imaginilor *bizare* – cu „inși adânciți în vâltoare de beție, bărbați sălbatici ce cântă și râd sau plâng, daltele pasiunii sculptând acerb în sângele lor clocotitor” – le urmează „surâsul Hiroshimei, șters de pe fața pământului într-o singură zi”. Succesiunea aceasta spune totul despre felul în care o conștiință a

umanității, impunând o etică pe măsură, edificată pe sacrificiu, doar pornește de la complexe ale unei individualități care trăiește cu dezgust maleficul. Ideea aceasta, a coborârii individului în infernul răului, face obiectul câtorva poeme întregi. Citim într-un poem fără titlu, care are ca motto câteva cuvinte ale lui Swift: „nimic nu îmi pare / mai umilitor decât naufragiul ce m-a aruncat printre dâșii”. Altundeva: „am coborât degeaba în adânc / [...] // Sunt la fel de laș / de neputincios de flămând / ca mai înainte”. Un poem are în centru imaginea tatălui încercând neîncrezător „să îi imite pe oameni”. *Poemele insomniei* sunt consecința acestei opțiuni în degradare. În fapt, ele chiar urmează grupajului de poeme numite *hiatus*, din care tocmai am citit, și care instituie ruptura ontologică care are drept consecință exhibarea răului. O schizofrenie care își subordonează sexualitatea, ipostază a „luminii asurzitoare a sângelui”, într-un gest de sfâșietoare ură de sine: „cu sexul zvâcnind, / în fața oglinzilor / pregătite pentru revoltă / înfig tăișul în masca pudorii o sfâșii // mâniat îmi smulg chipul acesta și urlu”. În fapt, citând dintr-un alt poem numit *hiatus*, o negare de sine: „În câteva luni voi învăța să merg / să mint să fur să ucid / ca ei”.

Și iată acum: celor *Trei lecții de autocompătimire* cu care debutează volumul, un fel de introducere condensată în problematica acestei poezii, le urmează grupajul numit *hiatus*, apoi coborârea în bolgii din *Poemele insomniei* și, în contrapunct, *lamentațiile pentru poporul fisurii* (ce altceva este fisura decât un hiatus?), pentru ca acestora să le succedă un grupaj, la care nu ne-am referit deloc până acum, *Păpușarul*, un fel de punct culminant care explică nihilismul final, deznodământul acela al „psalmului de foc” invocat la începutul acestor rânduri. *Păpușarul*? Sunt patru poeme agonice despre un demiurg rău (teribilă imaginea păpușarului care strivește „cu un papuc negru niște insecte mici / roze / cu chipuri și tonusuri familiare”), despre agonia devenită rugăciune și, finalmente, revoltă, despre disperarea născută din neputință și așteptare. Iată aceste versuri: „joc într-un scurt-metraj în care totul se improvizează // și fiindcă nu mi se dă nicio replică / și fiindcă mi-e rușine să spun tot ce îmi trece prin cap / îmi găuresc țeasta cu un burghiu / în așteptarea domnului păpușar”. În fond, neputința de a comunica cu Dumnezeu și revelația golului care îi ține acestuia locul au drept consecință clamarea demascării ca act de reînstituire a adevărului. Or, o „nouă alianță” e imposibilă și nu-i rămâne poetului decât somnul, mortificarea („Mă desăvârșesc într-un mormânt ce respiră”) ori „strigătul” care „zgâlțâie sfinții din nișe”. Mai vechile ieremiade lasă loc aici interogațiilor unui Iov damnat, care nu înțelege și se răzvrătește.

Așadar, o poezie care ar trebui să despice „pustiul acesta de umanitate”, hrănindu-se din existență și nu din stil, din adevărurile unei etici aspre și nu din „Adevărurile Supreme îndesate de filozofi în pepeni”, o poezie echivalentă nu „frazelor Geniale” ci „dinamitei din gură”, iată ce scrie Claudiu Komartin. Sunt argumente suficiente pentru un poet care nu are nevoie de niciun fel de recomandare.

DAN LAURENȚIU. NOSTALGIA SPAȚIILOR PARADISIACE

Pentru puțini poeți timpul istoric are o valoare atât de nesemnificativă ca pentru Dan Laurențiu. Rupt de orice context politic și social, indiferent la vremuri, el păstrează, în același timp, de-a lungul întregii sale creații, o rară unitate de ton, de viziune, de limbaj. Discipol declarat al lui Eminescu și al lui Ion Barbu, poetul *Poziției astrilor* a refuzat, și nu cu ostentație, ci cu o discreție venită din încrederea absolută în propriul mesaj ales, atât inovațiile lirismului în direcția „demitizării” instrumentelor lui, cât și opțiunile mai noi către biografie, cotidian etc. Dacă ar fi să căutăm o imagine emblematică pentru opțiunile lui Dan Laurențiu, atunci ar trebui să invocăm măcar o strofă, ultima dintr-un poem intitulat *Adâncul mării*: „un cântec înalt de fecioare / leagănă tronul de aur / acolo trebuie să te odihnești / meditănd la perfecțiune”. O glorificare continuă a perfecțiunii pierdute și recuperate poetic este întreaga poezie a lui Dan Laurențiu, imaginarul lui cuprinzând câteva elemente care, dincolo de pericolul convenționalizării, al lunecării în artificiu asumat, trimit la o anumită secvență a liricii eminesciene. Trompeta de aur, cortina de aur, pulberea de aur sau groapa de aur își asociază invariabil cripta suavă a melancoliei, solemnitatea morții și a iubirii, într-o incantație care trimite către muzica sferelor sau a sirenelor. Deși considerată la un moment dat poezie a gnoseologicului (poetul ar da târcoale „copacului vast al cunoașterii”), lirica aceasta pornește de la opțiunile lui Dan Laurențiu pentru o sondare vizionară care elogiază întunericul și moartea, refuzând prezentul: „totul e să vezi cu ochii tăi morți / pentru această lume”.

Dar, în acest context, trebuie făcute câteva precizări. Dacă vorbim de un biografism pe care Dan Laurențiu nu l-a agreat, atunci avem în vedere coborârea poetului în accidental. Într-adevăr, nimic mai departe de Dan Laurențiu decât fixarea identității sale în împrejurări tribale. Asta nu înseamnă însă că poetul vorbește ca o instanță impersonală, refuzându-și raportarea la sine. Și, deși s-a amintit de caracterul oracular al poeziei sale, nu cred că trebuie să vedem aici eliminarea absolută a propriei „biografii”. Ba dimpotrivă: Dan Laurențiu se mărturisește, și o dată cu trecerea timpului tot mai

frecvent, cu o anume fervoare. Barba tot mai albă sau, parafrazându-l, bucuria de a sta lângă Dumnezeu, coborârea în alcool ca într-un infern sau susținerea unui lirism însetat de idei sunt în egală măsură niște atribute ale biografiei unui poet care nu are altă identitate decât aceea din interiorul lumii sale din cuvinte: „Trebuie să spun că nu mai / sunt tânăr sunt un bărbat // în pragul bătrâneții și-mi mormăi / în barba mea albă / experiența? A iat-o că-mi arată cu degetul / ei profan drumul spre Câmpiile elizee”. Biografia pe care și-o recunoaște cu insistență Dan Laurențiu este biografia unui mistic. Corpul însuși devine, în acest context, prilej de asumare a transcendenței, o cale de a vorbi în numele ideii. Biografia sa este una raportată permanent la faptele esențiale.

În ce privește apartenența lui Dan Laurențiu la categoria poezilor monocorzi, indiscutabil că dincolo de această înălțare în biografia originară, este de discutat timbrul vocii sale poetice. De la volumul de debut până la ultima apariție editorială, Dan Laurențiu este un melancolic, a cărui somptuozitate se desparte greu de modul propriu de existență. Cu gesturi rituale și impersonale, el caută să exprime o criză asumată cu voluptate. Iar repetiția nu este în acest caz decât un mijloc de aprofundare a ritmurilor universale al căror corespondent este descoperit în propria carne. În căutarea extazului, Dan Laurențiu își trăiește din plin existența limitată, făcând din ea o șansă a ființei *de a se consacra* în sensul cel mai propriu al cuvântului. Oricum, unitatea de ton și de viziune nu exclude cu totul existența unei raportări diferite în timp la instanța divinității, punct de reper pentru sensibilitatea metafizică a lui Dan Laurențiu. Am putea lua în discuție ultima opțiune a autorului, aceea din volumul *Poziția astrilor* (Editura Minerva, 1996), volum care propune nu numai o selecție, ci și o interpretare, din acest punct de vedere.

Grupându-și toate volumele dintre 1967 și 1980 într-un singur ciclu, este limpede că ele sunt puse sub același semn, care este de data aceasta al paradisului descoperit. Sensibilitatea aurorală și cosmică exultă la fiecare poem cu o continuă energie a armoniei. Totul ține, în fond, de un mod platonian și pitagoreic de a citi în cartea lumii și de a converti prezentul, cu toate notele particularizante, în etern, de a transmuta istoria în ființă. Citim, astfel, aproape la întâmplare, poemul intitulat *Bestie*: „Greierii strălucesc și râd în celule / vin micile vânturi / de noapte / peste acea muză dintâi // primăvara dă robului său / crucea albă a cerului / pe care-și va sărbători / nunta în lacrimi // apoi din fotolii / cânta-va trompeta de aur / înfrângerea / bestiei cu botul înfipt în orizont”.

Sărbătoreșcul are drept geneză victoria transcendenței asupra concretului, originarul copleșind orice contur, dilema dedublării rezolvându-se într-un imaginar structurat oximoronic. Rareori conștiința acestei apartenențe la idee provoacă strigăte iluminate de orgoliu. „Eu vin cu dreptul la un cânt universal”, ni se spune la un moment dat. Dar poemul, intitulat, totuși, *Rugă de mai*, cultivă discreta contemplare a propriei condiții de inițiat a poetului care, „În haine de purpură”, își cioplește „peștera crepusculară”, știind că iubirea este moarte și că moartea este forma definitivă a solarității: „oh și-n suspin de regrete / își va întinde Venus pierdutele brațe / și noaptea lor ne va trage mereu / spre sorții din adâncuri fierbinte tresărind”. Așadar, coborârea în noapte are drept consecință ascultarea luminii pierdute. Intrarea în somn înseamnă pătrunderea în oceanul-timp, asumarea păcii universale. Setea de repaos cultivă cu insistență o viziune mitică asupra morții, văzută în contexte cosmice, dincolo de orice personalizare.

La începuturile ei, lirica lui Dan Laurențiu afirmă cu insistență existența unui topos al împlinirii, recuperat de cele mai multe ori prin moarte, vis, dragoste, și rareori atmosfera aceasta edenică își dezvăluie suportul existențial. În fapt, poetul se află în căutarea timpului propriu, asemănându-se, astfel, eroului eminescian „nenăscut în timpul său”: „Unde este ziua aceea / fericită de zei, când marea / se luminase ca un templu / unde este ziua aceea”, citim într-un loc, iar altă dată: „o cum pot să-mi aduc aminte / era noapte sau era zi / eu eram însetat de repaos / ea mă primea în adâncul mării // dar astăzi mă-ntorc și râsul meu negru / insultă apa blondă a somnului / eu te-am iubit o câtă bucurie / am putut pierde am putut pierde”. În fine, înger căzut, amintindu-și Edenul, Dan Laurențiu trăiește cu nostalgia spațiilor paradisiace, cu conștiința căderii. Limba însăși este prilejul unei astfel de constatări, el vorbind în acest sens despre „labirintul feroce al unei limbi umane” și despre „haosul de vorbe al promenadei”. Evident, nimic nu mai amintește de muzica zeilor, de armonia „sferelor de aur”. Cuvântul apare astfel ca element degradat, mărturie a căderii („să ne aducem aminte / de floarea care am fost înaintea cuvântului”) și doar tăcerea ar mai putea echivala unei recuperări, căci ea este „măsura tuturor lucrurilor”. Cu toate acestea, numai cuvântul mai poate evoca, fie și în cheie degradată, pacea universală, ființele fiind substituite de această ipostază a ideii: „așadar numai despre cuvânt / ne-a mai rămas să vorbim / el și-a smuls cămașa fericită / și s-a aruncat ca un cerșetor la picioarele mele”. Ele, cuvintele, mai pot fi mărturia aceluși timp pierdut: „cuvintele pe care le rostesc / sunt lacrimile / celui care am fost / și-a murit”.

În grupajul următor, *Psyche*, cuvântul devine o prezență tot mai semnificativă, componenta sa existențială depășind nivelul cultural, livresc al înțelegerii. Treptat, intrăm într-un spațiu al identității iubire, scris, moarte, experiența scripturală fiind dovada unei asumări absolute a metamorfozelor hermetice: *Sfânta Treime*, cum știm dintr-un poem celebru, este *ars amandi*, *ars scribendi*, *ars moriendi*. Or, ideea de artă presupune trecerea pe un tărâm al rafinamentului ideatic, asumarea unei purificări care are drept consecință ultimă o anumită decadență solemnă. Dan Laurențiu ajunge la această dimensiune a experienței morții sau a experienței iubirii prin ceea ce Marin Mincu numește practică semnificantă. Secretul hermeneutic ultim este al scrisului: „Nu mai pot să scriu niciun cuvânt / care să nu fie propriul meu mormânt / stelele cele mai albe din cer / îl încălzesc cu razele absolutului ger / cuvântul a ajuns la vârsta de fier”. Experiența originală a scrisului obligă la invocarea pântecului din care s-a născut Cuvântul și a solemnității aurale. Un imn închinat iubirii, este vorba de *Ave Eva!*, reafirmă această apropiere dintre șansa mântuirii și corporalitatea oricărui mister, care este reversul luminos al necesarelor forțe demonice, grotești, satirice: „În pântecul femeii cum doarme dus Cuvântul! / el a căzut acolo de unde? drept din cer? / dar nimeni nu răspunde, afară bate vântul / și-un diavol șchiop alături de calul lui de fier // șontâc-șontâc aleargă spre alba odaliscă / surâzătoare, goală, lungită într-un cot; / vai! cât de inocentă-i! Nu știe ea ce riscă! / (...) / de-atunci poeți cu lira și îngeri cred că de va / mai reveni silaba divină printre noi, / la pântecul tău iarăși va trage! Ave eva! / osana! Slavă ție! Doar tu din bieți strigoi, // din șerpi și duhuri rele, din monștri, lighioane / orbecând prin smârcuri, căzuți din paradis, / ne vindeci aste trupuri ingrate și sărmene / și zei atotputernici ne faci din nou. / FINIS”. Dan Laurențiu descoperă bucuria oricărei geneze în misterul iubirii. Vălul ei negru identic apei de aur, centura ei zburând printre stele, iată motivele poetice care proiectează eul speriat într-o lumină primordială. În fond, poemele acestui grupaj sunt în majoritatea imnuri închinare iubirii, morții și artei, chiar dacă limbajul e perceput uneori ca un labirint. Contemplat sau ajuns obiect al „practicii semnificante”, chiar neantul a devenit semnul benefic al trăirii, iar haosul, un instrument al fertilității: „un haos a ajuns trupul meu / și pulberea lui se împrăștie în cele patru vânturi”. Experiența scrisului, așa cum și-a asumat-o Dan Laurențiu, nu s-a oprit la jumătatea drumului „ars amandi – ars scribendi – ars moriendi // și această sfântă treime vai / ți-a slujit să ajungi să înfigi aici la capătul lumii / steagul roșu și negru al artei / al unui modus vivendi amin”. Iată de ce Dan Laurențiu glorifică solemn noaptea trupului, moartea,

negrul pântecului, visceralitatea. El adoră lumina, armonia, visul. El știe unde să caute mesajul divin de care lumea e gravidă, pentru că el este, așa cum mărturisește într-un loc, un *animal metafizic*.

În privința ultimului ciclu, numit *Muntele măslinilor*, este nevoie de o discuție specială. În 1994 Dan Laurențiu publica la editura Eminescu placheta *Mountolive*, din care nu mai păstrează în „ediția definitivă” nimic la nivel formal. Marin Mincu crede că abia poemele din 1994 confirmă vocația de mare poet a lui Dan Laurențiu, și de aceea reproduce în întregime placheta în de curând apăruta sa antologie. Ce-l va fi făcut pe Dan Laurențiu să renunțe la acele poeme, substituindu-le cu altele, e greu de spus. Cert este că descoperim acolo, în tonuri de psalm, durerea, suferința, reproșurile și smerenia unui îndrăgostit și ale unui credincios. Iată ultimul poem, unul al înstrăinării, pentru că lumina de altă dată s-a topit în această îndrăzneală a îndoielii: „Despre povara sufletului / ce să zic / tot mai gârbovit îmi târăsc / pe stradă umbra nesigură // cu trecerea anilor / dau de mâncare / firimituri de pâine / vrăbiilor care-mi bat / cu ciocul în fereastra înghețată / dimineața mă uit / de la balcon / și nu-mi vine să cred / că încă mai trăiesc”. Față de poemele de odinioară, acum o simplitate a limbajului e aceea care luminează, punând în prim plan nu o concepție, nu un mod de raportare la cosmic, ci un fel de a trăi. Abia acum, într-adevăr, retorica e înlocuită cu existența. Obsesia scrisului se pliază pe atitudini care-l evocă pe Rilke sau pe un nihilism convingător, asemănător unui strigăt disperat. Aș spune că abia aici Dan Laurențiu a atins cotele cele mai înalte ale lirismului său. Citez, cu mare satisfacție, trei poeme în care orgoliul, conștiința păcatului și corespondența scris – iubire – Dumnezeu ating sublimul: „Vreau să scriu / în încercarea de a construi un drum / bătut cu diamante spre tine / vreau să scriu cu nepăsarea // de a ajunge la finalitatea / care nu este scopul nimănui / vreau să scriu în sensul zădărnicii / de a te face frumoasă // vreau să scriu / în speranța că / poemele mele se vor naște ca îngeri // dintre coapsele tale // vreau să cred // că despre vocea ta / toate aceste litere bolnave / îți vor aduce aminte // că eu am plecat / și nu mai vreau să scriu despre nimeni”; „Scriu pentru aceea pe care / n-am văzut-o niciodată / nu știu cine are curajul / să aștearnă aceste vorbe pe hârtie // acea femeie pe care eu n-am văzut-o niciodată / are o voce albastră / ca a lui Dumnezeu / care a făcut lumea // din amintirea unui coșmar / când s-a trezit într-o bună dimineață / și s-a îngrozit cât este de singur / în acest dormitor cu geamurile înghețate // unde eu stau acum și-mi fac rugăciunea / ocrotit de amintirea unei voci albastre / fii fericit Doamne că nu te-am lăsat singur”; „Când intram eu pe pragul / acestei case / se cutremurau zidurile // vecini ieșiți pe scări /

se întrebau / a căzut luna din cer / a venit Mântuitorul // când intram eu / pe pragul acestei case / se cutremurau sânii tăi albaștri și băteau / clopotele în ceruri”. Nu voi cita, în schimb, din grupajul „echivalent”, chiar și numai pentru faptul că acesta este mult mai accesibil. Dar, dincolo de pregnanța retorică și oarecum didactică, mai solemnă și mai elaborată, secvența aceasta se construiește pe aceeași convingere că recuperarea paradisului este definitiv pierdută. „Poziția astrilor” nu mai e favorabilă luminii nocturne și spaima înlocuiește extazul de altădată. Pierdut, înstrăinat, poetul nu mai înțelege voința lui Dumnezeu, rățăcește în hybris, tentează demonicul. Și totuși, aici, în *Muntele măslinilor*, memoria mai păstrează amintirea paradisului recuperat odinioară. „Ce fericit sunt că mă scald în sexul tău de mătase / acolo e întunericul / mai dulce decât lumina soarelui”, citim într-un loc, și atitudinea nu e izolată. Așa încât putem vorbi de două finaluri între care a avut de optat Dan Laurențiu: unul mai apăsător de umbre tragice și mai autentic, altul mai luminos, în consonanță cu trecutul. Acesta din urmă ar elimina, în principiu, posibilitatea vreunei modificări structurale în timp, și poetul a optat pentru el. Deși mai construit, portretul acesta e, parcă, și mai puțin uman.

ALEXANDRU LUNGU. CENUȘĂ ȘI AUR

Medic de valoare, pictor și autor din generația războiului, Alexandru Lungu îl pune pe istoricul literar într-o situație pe care am putea-o numi cel puțin delicată. În exil el a publicat – cu predilecție în colecția *Semne*, dar nu numai aici, și exclusiv în românește – mai multe plachete ale căror tiraje sunt, fără îndoială, confidentiale, ediții necomercializate și difuzate (ca și revista *Argo*, pe care o scoate la Bonn) prin dăruire. Amintim *Pardes* (1989), *Cheia de miresme* (1989), *Stigmat și lauri* (1993), *Zăriștea din timp* (1994), deși nu suntem convinși că acestea sunt singurele. Firește, e nedrept să încerci un exercițiu exegetic atâta vreme cât ai la dispoziție, printr-un hazard și printr-o bucurie, doar una dintre aceste cărți – noi o avem pe ultima (*Aușeliști*, șaptesutedouăzecișicinci versuri șapte desene, semn, 1996) pierzând astfel din vedere inevitabila devenire. Poate că Alexandru Lungu evită, cu discreție, sonoră integrare în istorii literare despre care are convingerea că l-au trădat și în care nu prea crede. În schimb, dacă nu avem în față-ne volumele din exil, le avem pe câteva din cele publicate în țară. Așa încât, chiar în absența unei antologii, metamorfozele lui Alexandru Lungu pot fi, totuși, reconstituite, deși nu ne propunem aici decât să conturăm schița devenirii pe care o bănuim.

Volumul care l-a impus pe Alexandru Lungu – *Ora 25* (și care fusese precedat de *Fata din brazi* – 1941 și *Paranteze* – 1942) este din 1946, an în care Geo Dumitrescu publica *Liberatatea de a trage cu pușca*. Spun asta pentru că poeziile acestui volum – *Madona cu pulpele goale*, *Dintr-un jurnal de spital*, *Maria*, *Familia* ș.a. – reiau experimentele avangardiștilor, ale suprarrealiștilor în special (Al. Piru îi invoca – exagerat – pe Ilarie Voronca și pe Geo Bogza), asumate însă cu o anume disperare și cu o exasperare pe jumătate clamată teribilist, pe jumătate anihilantă. Peste toate dominând știința versului. Într-un discurs epicizat, aflat în căutarea sinelui pe căi mai directe decât cele oferite doar de metaforă, teribilismul neosuprarrealist nu acreditează neapărat spațiul oniric – nu aceasta este semnificația titlului pe care îl are volumul –, ci mai degrabă întemeiază timpul poetic, cu puteri confesive. Citim: „Aprind o țigară / caldă ca un surâs / simplă ca o desprindere care a devenit definitivă / necesară ca o anexă a singurătății, și prin fumul violaceu / care se destramă care dispare / ca

o fluturare de batistă, / ochii ziarelor mă privesc fix / mă privesc insistent ca niciodată / ochii ziarelor sunt șuruburi adânci / prin tăcerile dense ale camerei mele / și indiscreția lor e enervantă / și sunt insistenți ca niciodată / dar nu găsesc nimic / între curcile uniforme ale ferparelor / între țipetele telegramelor / filmul anonim al faptelor diverse / și rezultatele loteriei de stat / nu găsesc nimic / pentru aceste răni / pentru tristețea așternută pe jos / pentru mâinile bandajate cu tăceri, / niciun cuvânt salvator” etc., etc. Nu este aici, cum s-a spus, pare-mi-se, o „anxietate simbolistă”. Alexandru Lungu este poetul vremii sale și are obsesiile timpului său, ale acelei generații al cărei vârf de lance ar putea fi considerat Ștefan Băciu, și el inspirat la un moment dat de derizoriul unei țigări, și el autor de plachete răspândite în toată lumea. Derizoriul are, însă, ca suport exasperarea, prezența morții, sentimentul fragilității și al inutilității – chiar dacă luate în derâdere. Mai citim un fragment, chiar și numai pentru a intra într-o atmosferă cioraniană printr-o cale de tot ignorată: „e ora când febra bolnavilor / își execută dansul cel mai fantezist / în timp ce moartea / se plimbă pe coridoarele albe ale spitalelor, – / e ora 25 / pe lângă care voi treceți opaci / căreia nu-i observați prezența / dar pe care eu o simt / ca pe un curent electric, / e ora 25 / străbătându-mă / ca o devastare ca un dezastru / și mă desfigurează / ca pe o păpușă de cârpă [...] / e ora de cea mai cumplită singurătate / în odaia rece ca un fior / evadat prin vertebre / și sunt singur / ca tremurul mâinii / unui om care se sinucide acum / la celălalt capăt al lumii” (*Ora 25*).

Peste ani aveau să scrie despre cartea aceasta, acuzată imediat de decadentism, Vladimir Streinu și Ion Negoitescu – iar asta îl va face pe poet să reia – gest unic la el – câteva poeme într-un volum din 1969. Negoitescu credea că poezia lui Alexandru Lungu „pare menită să se realizeze în fantasticul senzual, în complexele onirice”. Vrajit de poezia aceasta, criticul avea convingerea că „numai un mare temperament liric poate purta corabia sensibilității prin peisajele interioare ale patosului fără a se rătăci”, Alexandru Lungu mizând pe „incantatoriu”, pe „despletirea imaginilor și insinuarea lor”, pe „băi de lumină somnoroasă” venind din tablourile lui Monet sau Renoir.

După pauza proletcultismului, spre sfârșitul deceniului șapte, Alexandru Lungu revine – se pare cu două cărți în același an, 1968 – publicând vreme de câțiva ani, patru-cinci, mai multe volume. *Timpul oglinzilor*, *Dresoarea cu fluturi*, *Altceva decât umbra*, *Ninsoarea neagră*, *Armura de aer* ne arată un alt Alexandru Lungu. Ion Caraion, ca și Gh. Grigurcu, de altfel, vorbește, de data aceasta, de un *poet de idee*, chiar dacă ceva din lirismul altor vremuri se păstrează. Iar Dan Cristea, scriind despre volumul de *Poeme* din 1971, re-

marca: „Dificultatea poeziei lui Alexandru Lungu a rămas, în această privință, aceeași, semnalată odinioară de Vladimir Streinu: dificultatea alegerii citatelor expresive. Lucrurile cele mai frumoase sunt, într-un fel, comentarii ale straniilor desene ale autorului: alcătuirii onirice, semănând cu fauna adâncurilor marine, deschizându-și imenși ochi în vârful de tentacule”. Numai că, față de poezia de început, senzualitatea imaginilor și strofele halucinante mizează de data aceasta aproape exclusiv pe metaforă. A dispărut discursul prozaic, a dispărut și sentimentul exasperării. Iată cum arată acum o *Natură moartă*: „Licheni voraci sufocă fără milă / mormintele surpate în viori / în amețeala căroră fragilă / păduri s-au sinucis de-atâtea ori // în racla neagră-a vechilor cutii / cu catifeaua putred subțiată / melancolia-și naște puii vii / gestați de nicăieri și niciodată // Și cântecul uitat în cerul gurii / se pierde ca-ntr-un ochi lichid / cu stârvuri moi de pește și holoturi / prin oglindirea timpului livid”. Poeziile de acum – care nu mai au nimic din „jurnalele” de altădată – sunt deseori imagini interioare plutind în ambiguitate, cu lentoare, imagini ieșind dintr-o putere senzuală strunită parcă, cultivată, oricum, cu grație. Poeziile din *Ninsoarea neagră* se numesc, de exemplu, *Peisaj mobil*, *Cântec de var*, *Peisaj interior*, *Prin geamul vremii spart*, și am luat doar câteva titluri la întâmplare. Limbajul poeziei lui Alexandru Lungu s-a manierizat și în același timp a devenit mai hermetic, deși mai expus prețiozității: „Sunându-și seara iarăși uitatul său chimval / un trandafir de ceață în șold ți se desface / și-i vâd mireasma rece trecându-ți prin coxal / tocma-n priviri ducând o negură tenace” (*Pietrele mai ard*).

Foarte aproape de ceea ce va fi poezia lui Alexandru Lungu în exil este lirica din *Armura de aer*, volum din 1973. Apelând la grafica unor copii, o grafică mitică și inocent-suprarealistă, volumul se remarcă și prin recursul la celebrul procedeu al avangardiștilor care a dat, printr-o ingenioasă așezare în pagină, poemul-imagine. Dincolo de experiment, procedeul creează impactul evanescenței materii a lumii, din care se construiesc tablouri misterioase și melancolice, pur mentale, pătrunse de fiorii reveriei. Peste toate, o mare gratuitate, joc pur al fragilității, voluptate a metaforei. Cităm, distrugând farmecul așezării în pagină, un singur fragment: „De n-ar fi fost decât glasul / sfâșietor de uman / pe care aceste păsări sălbatice / l-au dobândit peste vară // A coborât însă toamna / cu fluvile ei de lumină / și aripile lor au învățat / să mânuie serile / întocmai unor foarte triste cuțite // Acum în toiul iernii / necrezutele păsări / își ning prin ascunsele ouă / doar somnul trufiei”.

Egal cu sine și în același timp altul, ba mai degrabă altul, este Alexandru Lungu în ultimele plachete, publicate în exil. Contemplația nu mai naște vi-

ziuni, tărmuri halucinatorii, iar versul nu mai are nici tentația epicii, de mult învinsă, nici evanescența tablourilor metaforice. Acum, extaze luminate de un spirit geometric, eliberat de întrebări prea subiective și prea directe, definesc, într-un fel oximoronic, declinul privit ca împlinire nobilă. Echilibrul, armonia, solaritatea sunt datele de acum ale liricii lui Alexandru Lungu. „Notația de caligrafie simplă”, de care vorbea într-un loc Ion Negoitescu, abia acum atinge punctul culminant de la care emană vraja purificării: „când însuși aurul / prinde rugină / [...] // cumplită se arată / blândețea fără de capăt / a întomnărilor / [...] / pătaș stau și veghe / răpusului timp / odihnit întru sine / în giulgiu de brume / geana târziului”.

O temă precum aceea a timpului își găsește abia acum expresia cea mai firească în blânde „cosmogonii” care emană un fior tragic, în absența oricărei clamări, doar cu voluptatea înțelegerii. Până la urmă poetul e cucerit de exercițiul poetic, de expresia căutată, de farmecul discret al trecerii abia bănuite. „*Umbravnica dumberavă*”, „*vremea adumbrită*”, „târzielnicele ape” aduc în poezia lui Alexandru Lungu muzicalitatea imperceptibilă care vibrează în lucruri, anunțând toamna și soarele atât de roșu încât trimite pretutindeni conștiința morții. Nu o dată, această contemplativitate se pliază pe un tărâm purificat, al ideii, al finei caligrafii care pulsează în metafore de mare finețe. „Clopotul din nevăzut / de-un înger negru tras / sparge răstimpul și strâmtoarea // o auzeliște dintr-alt văzduh”, citim într-un loc, iar altă dată, mai cerebralizat-alegoric: „zeul mi-e tot mai aproape / și-i simt răsuflarea / în netimp cum mă soarbe”.

Un al doilea ciclu al culegerii, „răstimp de litere” numit, face o continuă profesiune de credință în favoarea armoniei și reveriei, într-un fel aproape barbian. „Vai vouă poeți / rățăciți în voi înșivă // nu vă lăsați aruncați / de suflarea demonilor / în rostirea văduvită de visători” – declamă poetul. Iar altă dată, căutând extazul și starea de increat („carele ochi îngereșc / va culege clipa de-acum / și scrisa cea darnică / încremenite la granița / dintre stea și ființă?”), poetul suprapune eternul și derizoriul, pierderea și geneza. Numai la Nichita Stănescu mai găsim această încercare a contrariilor, această transgresare a suferinței și închidere a ei. Poemul cel mai valoros ni se pare a fi al doilea din ciclu: „În somnul pietrei / se aprinde lumina / înveșnicită din începuturi / la sfârșitul tenebrelor // lumina lăuntrică ascunsă / în care se scaldă / doar îngerii cu trei aripi / când zboară asupra-ne / din gând în gând / din piatră în piatră // [...] // văd și ard / lumina din somnul pietrei / făcându-ne semn fără seamăn; / alef – stirpe aleasă de litere”. Substanța acestei poezii trebuie căutată în marile misterii, în arhetipuri,

în elemente, și de aceea lirica de acum a lui Alexandru Lungu – într-un anume fel, hermetică și lapidară – are ca suport descoperirea alchimiei ca miez al unei mitologii. Iată cum se definește într-un loc poezia: „În fiecare clipă / se împlinește o nuntă / între tăria consoanelor / și unduirea născândă din vocale // focul și apa”. Se ajunge astfel la o poezie care nu ia nimic din afară, care găsește în ea însăși ritmul viziunilor și legitimarea lor ontologică și, nu în ultimul rând, care investește tăcerea cu puteri mântuitoare. „Demonul alb” și „îngerul negru” țin lumea într-un echilibru fragil care dă somnului puteri revelatorii: „prin somnul meu vălurit / precum clopotele / bătând lumina și bezna / sună cuvintele morților”, sau „mă văd căzând într-o vale / dincolo de zidul înlăcrimat / unde curge fără de unde / râul de foc al tăcerii // ar fi să fie povârnișul cuvintelor / dezvăluitor de hotar / între viață și moarte?”.

Poate că cel mai bine este definită poezia de acum a lui Alexandru Lungu de un titlu, *Cenușă și aur*, care invocă tragicul timp elegiac al „sfârșitului de zeitate”. Metafore subtile scot poezia din conjuncturi peiorative, plasând-o într-un fel de antichitate nietzscheană, împrumutând eternului imposibil freamătul clipei descumpănite („În fuioare subțiri de mister / madonele de piatră / foșnesc printre ziduri / suspinele ultime”) și, așteptării morții, semnele solarității („care duh ar îndrăzni / să strivească / florile negre și mireasma / acestei prelungi letargii?”). Poezia lui Alexandru Lungu a evoluat către un lirism al esențelor, al simbolurilor și hieroglifelor. „Crinii zburători”, focul și apa, „sarpele cuvintelor”, demonii și îngerii transformă poezia lui Alexandru Lungu într-un limbaj cifrat, care nu elimină decât tenebrele prea explicate, punând ființa într-o lumină tragică. Necunoscută decât de foarte puțini, poezia aceasta mai nouă a lui Alexandru Lungu, de o confidențialitate exemplară, are o forță a viziunii și un echilibru al concepției care o plasează în prim-planul liricii românești de după război.

A scrie despre un volum de poezii de Alexandru Lungu înseamnă să faci, din onestitate și rigoare, și puțină istorie literară. Nu poți ignora, fără riscuri majore, traseul acestui important scriitor ale cărui volume, publicate în ultima vreme, ar trebui, dacă nu să răstoarne cât de cât ierarhiile, măcar să-l impună într-o poziție avantajoasă. Este vorba nu de riscuri în interpretarea poeziei, pentru că aceasta se sustrage prin chiar tematica și limbajul ei conjuncturilor, fie ele istorice sau literare, imediate, ci în viziunea de ansamblu asupra poeziei române postbelice.

Când în 1947 refuza să mai publice, Alexandru Lungu era unul dintre tinerii poeți foarte cunoscuți – iar tăcerea sa îndelungată, de mai bine de două decenii, în condițiile în care mulți dintre colegii de generație s-au „angajat” politic expunându-și poezia, trebuie percepută în adevărata sa lumină. Evident, opțiunea morală nu e un criteriu estetic (deși problema aceasta rămâne una deschisă), însă tânărul poet, amenințat, în fond, în chiar esența principiilor sale, nu s-a lăsat furat de tentațiile unei afirmări conjuncturale și zgomotoase, ca atâția alții, preferând superbia orgolioasă, tăcerea și poate alienarea, oricum, nemistificându-se în vreun fel. Totuși, într-un timp foarte scurt, între 1968 și 1973, el revine în forță în circuitul editorial și publică o jumătate de duzină de volume, exilându-se însă în toamna lui 1973 în Germania, fiind astfel obligat de granițe lingvistice la o nouă tăcere. Aș vrea să se înțeleagă că este vorba de o nouă opțiune în acest sens, tăcerea fiind exclusiv una publică, și nu interioară, pentru că Alexandru Lungu, gândindu-se poate la cine știe ce cititor îndepărtat, a continuat să scrie în permanență, necontaminându-se de niciuna din bolile literaturii din epoca proletcultistă ori de după aceea. Oricum, după câțiva ani inițiază colecția *Semn* unde își publică, înfăptuite artizanal și în tiraje foarte mici, mai multe plachete de versuri. De altfel, *Argo*, reviste de poezie și desen pe care o redactează și editează împreună cu Micaela Lungu din 1990 și unde colaborează nume de primă mărime ale scriitorilor români din afara granițelor țării, are de asemenea un caracter confidențial, fiind trimisă prietenilor cu convingerea că la sfârșit de secol, supusă limitelor lingvistice, accidentelor politice și experimentelor de tot felul, poezia, în înțelesul ei înalt divinatoriu și, în fond, modern nu moare.

Tot mai des invocat în ultimii ani, prezent cu grafică și cu poezii în reviste importante din țară (pentru „Bucovina literară” e un privilegiu colaborarea din acest număr), Alexandru Lungu a publicat de curând, înainte de a împlini, pe 13 aprilie, 75 de ani, două remarcabile volume de poezii la editura Albatros. *Roua de Apocalips* (1998) este o antologie care include ceea ce poetul a publicat în ultimii „se precizează – douăzeci și patru de ani și despre ea au scris, printre alții, Al. Cistelean și Gheorghe Grigurcu. Este limpede că o astfel de carte-eveniment ar trebui să dea de gândit aceluia care, vorbind despre poezia română de după război, îl ignoră pe Alexandru Lungu. Ea arată, în fond, multiplele fețe ale unui poet aflat într-o lentă și relevantă devenire de sine, și toată poezia lui Alexandru Lungu, începând cu debutul său editorial din 1946, obligă la o privire de ansamblu, un studiu mai elaborat și mai amplu decât permite spațiul tipografic al unei cronici literare.

Cel de-al doilea volum, *Teascul de taină* (1999), ne permite să readucem în discuție câteva din constantele unei poezii care, pe urmele lui Blaga, mizează pe misterul cosmic revelat în limbaj, pe sensurile și semnele ocultate sub semnul unei solarități dizolvate deseori în melancolie.

Dacă ar fi să reținem ceva din modul cum se articulează imaginarul acestei poezii, iată câteva secvențe: „îngerii scăldați / în noaptea adâncită / trec pragul zilei / și-și scutură aripile de bezne” (*Trei clipe*) sau „deasupra timpului sângeră coasta minunilor” (*Coasta minunilor*) sau „multe stele scapără / din gușa mierlei negre / când cântă / suită pe-o creastă de aer / sfințind asfințitul” (*De mierlă*) sau „purtând floarea neagră / asupra-ne / auzim cum vulturi prădalnici / sfârtecă veacului urma” (*Sfârșit de veac*). În fond, ceva esențial din idealismul romanticilor germani, cu rădăcinile în viziunea platoniciană asupra cosmosului, se regăsește aici, unde îngerii, lumina, zorii, stelele, lacrima formează structura unitară a unei perspective mistice asupra ființei, în spatele căreia stă în permanență fie magia cuvântului, fie „arboarele cosmic”, fie pur și simplu Ideea. De aici, din această imagine tripartită (dacă observația noastră nu e cumva reducionista) a sinelui mai profund, se dezvoltă reperele tematice ale poeziei lui Alexandru Lungu. Tema poeziei, a morții, a mântuirii, sfârșitul de veac (o capodoperă e poezia numită chiar *Sfârșit de veac*) și declinul construiesc un ansamblu armonios, lipsit de lamentații sterile, la limita dintre imaterialitatea existenței și concretețea viziunii. Un ochi sau o „oglină lăuntrică” restructurează semnele într-un mesaj al „săvârșirii luminii”. „Cuptorul cosmic” metamorfozează orice pierdere în rod.

Modelul existențial pe care îl propune Alexandru Lungu se bazează pe fiorul cosmic salvator și pe o succesiune alchimică de evenimente, care proiectează ființa într-o perspectivă structural poetică. Naștere, moarte, ființă sunt nu numai motive lirice, ci elementele unei strategii care transformă orice posibilă dizarmonie în echilibru al melancoliei: „miresme de os ars / cenușă de jertfă / ardere de tot / întru mântuire ori crimă // din veac în veac / aprinzătorii de ruguri / nu pier // fumul se face nour / cernit de flacăra morții / nourul lunecă / dincolo de amintire / pierdut în căderi / de zăpezi de grindini și ploi // acestea sunt izvoarele / din care ne stingem setea / fără a ne lăsa cerul gurii / podidit de mireasma / oaselor arse” (*Ruguri*). Parafrazându-l pe poet, am spune că „semințele morții”, „răstimpii în destrămare” se diafanizează și devin semne ale unei divinități care pogoară. Sofianicul e o categorie lirică la Alexandru Lungu, și arta lui de bijutier, care inventează cuvinte din dorința de a sugera prin contaminare în construcții poetice suple, lapidare, cu accentul pe vizual, se împlinește în astfel de imagini

ale grației. Mai mult decât atât, revelația se transmite prin corespondențe tainice până la nivelul scrierii: „când ninge la ierusalim / literele tresar fericite / de misterii desferecate”. Dar nu scrisul ca atare și nici poezia în sine nu sunt soluțiile care să mute ființa în planurile înaltelor metamorfoze: „târziu cuvintele se caută / unul pe altul sortindu-se – / apropieri se alcătuiesc înșelătoare / lăsând să respire / între abia născândeale cuvinte / rana tănuitoare / a tăcerii care desparte lumina” (*Rana tăcerii*). Cuvintele sunt și ele, pentru un poet orfic din stirpea lui Blaga, cum este Alexandru Lungu, prilej de iluminare a rostului tăcerii care transformă durerea fără leac în bucurie mistică. În fond, cuvintele permit doar pătrunderea în zone abisale, în taina morții: „dintr’un cuvânt în altul / călătorind fără tihnă / fuiorul timpului / se subțiază // un fir pe care urcă / doar ochiul lăuntric // și se lasă ghicită / deasupra lumilor / pasărea ursitei țesătoare / în arborul vieții / oarbă desăvârșind / cuibul înveșnicirii” (*Pasăre ghicită*). Și este, apoi, limpede că între poezie și viață se profilează, incertă încă, dar fără echivoc, o limită care unește, un tărâm al consumării sine-lui și revărsării lui în alte forme.

Ceea ce face Nicoleta Țone la Editura Vinea, mai mult decât un simplu gest de devotament și generozitate față de poezie, este *acțiune culturală* de mare anvergură, care marchează fără doar și poate istoria poeziei românești. Colecții atât de diferite suplinesc ceea ce ar trebui să închege un program editorial național, și nu e nicio exagerare dacă spun că „*Ediții-le Definitive*” ale Editurii Vinea reiau colecția cu același nume pe care o realiza în anii ’40 Fundația Regală pentru Literatură și Artă. Un exemplu elocvent îl constituie *Ninsoarea neagră* (2000), două volume care recuperează integralitatea unei existențe și a unui traseu poetic de mai bine de jumătate de veac. Alexandru Lungu aparține, prin formație, acelei generații pierdute, a războiului, pe care, în ultima vreme, o repun în lumină, prin mijloace total diferite, studiile unor Marin Mincu, Emil Manu sau Mircea Cărtărescu. Traseul său poetic, cu totul distinct, marchează totuși receptarea într-un fel care, aș spune, nu-i este favorabil. Nu este vorba de devenirea în sine a acestei poezii, ci, repet, de receptarea ei.

Mă întreb dacă nu cumva rămânerea lui Alexandru Lungu la primul său volum, cel intitulat *Ora 25* (inițial, manuscrisul se numea, și mai teribilist-insurgent, *Madona cu pulpele goale*) n-ar fi asigurat o mai bună intrare a poetului însuși în legendă. Puțin probabil, totuși, căci nimeni dintre congeneri, chiar și cei care au revenit în literatură foarte târziu, precum Mircea Popovici, n-au avut parte de legenda fixată în jurul *Libertății de a trage cu pușca* a lui Geo

Dumitrescu, care, singură l-ar fi putut impune pe poet. Dar să nu ne facem iluzii: lucrul acesta a fost posibil poate mai ales pentru că Geo Dumitrescu a știut să profite de anumite conjuncturi politice.

La drept vorbind, este generația aceasta – care-i cuprindea pe „cerchiști” sibieni, pe suprarealiști și pe cei grupați oarecum în jurul „Albatros”-ului, revistă despre al cărei nume am putea spune astăzi că prevestea eșecul – cu adevărat recuperată? Momentul acela extrem de favorabil unor mutații decisive a rămas într-un stadiu incipient, existând doar o participare subterană și târziu percepută la metabolismul poeziei românești. Participare subterană și la distanță. În fine, să acceptăm, totuși, că experiența acelor poeți, în plan poetic și politic insurgenți, este recuperată. Vană întrebarea privind felul cum ar fi arătat poezia românească dacă nu s-ar fi produs fractura dictaturii comuniste. Oricum, recuperată ca semnificație de ansamblu, poezia aceasta a marcat niște destine individuale, care au fost, cu foarte puține excepții, ignorate. Mai mult, putem fi convinși că fiecare destin în parte a căpătat, prin intruziunea politicului, o altă identitate decât cea „imprimată” în punctul de pornire, în modul de manifestare din momentul debutului.

Mă întreb, pe de altă parte, dacă nu cumva tipul de scriitură cultivat de Alexandru Lungu după momentul proletcultist, în cea de-a doua etapă a existenței sale poetice, nu l-a făcut din nou, așa cum s-a întâmplat cu toți colegii de generație, un... marginal? Nesincronizat cu șaiszeciștii, cu poetica și cu biografia lor, poetului acestuia nu-i rămânea decât să-și ducă în singurătate, fără receptări spectaculoase și fără publicitate, crucea poeziei. Pe bună dreptate nesincronizat cu cei care veniseră din urmă, pentru că el se sincroniza cu un anumit ritm interior, care nu putea fi trădat, chiar dacă e aproape sigur că o devenire neexpusă terorii proletcultiste ar fi arătat în sine altfel. Ca să dăm un alt exemplu, e puțin probabil că fără această intruziune agresivă, un Geo Dumitrescu ar mai fi scris *Aventuri-le lirice* sau *Nevoia de cercuri*. Oricum, „clasamentele” (vai..., clasamente poetice!) nu-l includeau pe Alexandru Lungu, situație care nu era, la urma urmei, deloc singulară în epocă.

Dar, în fond, după ce cunoști un poet? Fără a fi neapărat vorba de o lege, evident că și după forța și tăria de a rezista în izolare și singurătate, în confruntarea cu propriile limite. Este cazul, dacă vreți, al lui Mircea Popovici, care, după *Izolare-le* din 1946 (an în care petrecea și debutul editorial al lui Alexandru Lungu) revine cu o carte abia în 1987. Peste toate acestea, în cazul lui Alexandru Lungu a urmat exilul, cu tot ceea ce aducea el. Libertatea individuală și libertatea de expresie, câștigate astfel, aveau drept consecință trecerea cărților din țară la index, uitarea textelor, „uciderea” autorului. Ast-

fel, o nouă etapă distinctă, altă energie creatoare, un nou impuls, noi perspective. Cititori puțini, însă, ceea ce cu adevărat contează, dintre prietenii întru poezie. Poetul a publicat în exil peste douăzeci de culegeri, editate artisanal, în mici tiraje, pe care le trimitea doar lor.

După '89, Alexandru Lungu a fost tot mai prezent în publicistica din țară (cu poezie, grafică, interviuri), a publicat mai multe cărți la edituri precum Vitruviu, Cogito sau Albatros, în fine, cititorul profesionist de poezie – și nu numai – îl poate situa, probabil, într-un anumit traseu individual (cu toate că cel puțin volumele din exil i-au rămas inaccesibile). Publicând revista „Argo”, poetul și-a păstrat și zona sa de protecție, tărâmul care face din poezie un spațiu al prieteniei. În fine, toate cele spuse până acum sunt poate o introducere prea lungă pentru a vorbi, printre altele, nu numai de cele câteva debuturi ale lui Alexandru Lungu, nu numai de diferitele ipostaze diacronice ale existenței sale poetice, nici numai de modurile poeziei de a se refugia din fața istoriei, ci și de semnificația și importanța acestei apariții editoriale.

Așadar, *Ora 25* (sau *Madona cu pulpele goale*), momentul unui debut apreciat de Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu sau I. Negoitescu. La 22 de ani, Alexandru Lungu se află cumva la intersecția dintre demersul antipoetic, insurgent și boem, întâlnit la congenerii săi Const. Tonegaru, Geo Dumitrescu sau Ion Caraion, și experiența suprarrealistă a unor Gellu Naum, Paul Păun ori Trost, mai apropiat parcă de aceștia din urmă. Combustia unui metaforism ingenuu și plin de efervescență, deși controlat, se asociază unei atitudini în subtext umanitariste, care se edifică pe fondul agresiunii istoriei, a realității citadine, în fine, a războiului. Madona cu pulpele goale reprezintă o întoarcere la un anumit tip de primitivism, care este, în fond, existența nesofisticată, eliberată de exigențele obișnuite ale moralei mic-burgheze, moderne. Femeinitatea pervertită, privită cu un fel de complicitate poetică, ajunge să readucă ființa, cel puțin în aparență, la resurse cosmic-integratoare: „să-i privesc / ochii fosforescenți, periculoși, / Părul rupt din apele nopții / gura izvor difuz de sânge, / să-i sesizez / prezența ca o combustie / prin peretele subțire de sticlă / prin zidul gros de lumină”. În realitate, universul acesta fără metafizică, lipsit de sens, redus la faptul derizoriu și la sordid, dă seamă despre o anumită dezolare lucidă și antisentimentală, întâlnită la toți tinerii insurgenți ai momentului. Doar că poetica lui Alexandru Lungu nu e atât de directă în deconspirarea răului, precum este aceea a unui Caraion sau Tonegaru. În niște „paradise artificiale”, poetul oficiază, chiar și atunci când folosește comparația, un ceremonial al metaforei, în lungi poeme construite muzical, prin repetiții și contrapuncturi. „Toamna aceasta / ca o prostituată tuberculoasă”,

„toamna” care „e mai mult decât o arie de flașnetă”, „mascarada întâlnirilor de dragoste” definesc timpul subiectiv al desubstanțializării lumii, definit prin *ora 25*: „e ora ceremoniilor solemne / a recepțiilor cu marionete și bust / a consiliilor de administrație, / e ora când se declanșează / gesturile cele mai patetice cele mai nebunești / când se sinucid îndrăgostiții, / e ora când febra bolnavilor / își execută dansul cel mai fantezist / în timp ce moartea / se plimbă pe coridoarele albe ale spitalelor, – / e ora 25 / pe lângă care voi treceți opaci / căreia nu-i observați prezența / dar pe care eu o simt / ca pe un curent electric, / e ora 25 / străbătându-mă / ca o devastare ca un dezastru / și mă desfigurează ca pe o păpușă de cârpă / și mă face frumos / așezându-mi o transfigurare enigmatică / pe față”. În esență, Alexandru Lungu scrie jurnale (de soldat, de spital, dar nu numai), înregistrând halucinant fluxul teribil al terorii, așa cum se arată ea în pulsațiile incandescente ale sângelui, în „incendiile” inimii. Este aici refuzul polemic al poeziei livrești, metaforice, elitiste („poetii spun în glumă / că sora lor e moartea / [...] / ei nu știu că moartea / e un gol imens / din care e ridicol să construiești metafore”), poetul căutându-și rădăcinile într-o familie geologică, planetară. Evident că nu se poate vorbi de biografism și nici de lumea de „mucava” în sensul poeziei de peste câteva decenii, întrucât în poezia aceasta disperarea este mai accentuată decât plăcerea gratuită și ludică: „Cerul manifest al disperării / ca o glugă lichidă peste orașul de carton – / de vreo 200 de ore ploaia a asediat orașul / obsesiile planează în atmosferă / în fiecare centimetru de aer o panică”. Realitatea dură a morții este, de altfel, aceea care redimensionează întregul imaginar și sensibilitatea aceasta fundamental ultragiată.

Se produce prin *Dresoarea de fluturi*, volum care apare la distanță de douăzeci și doi de ani de debutul editorial, o ruptură evidentă, așa cum ne-am aștepta? Mai degrabă nu, din moment ce multe din poeme sunt scrise la începutul acestei perioade de tăcere. În contextul afirmării teoretice a grupului oniric, sărind peste epoca proletcultistă și peste ecloziunea cunoscută sub numele de *generație '60*, Alexandru Lungu părea în 1968 un supraréalist fervent. Era aceasta forma lui de evaziune și de contestare. Că voia să *fie*, și să fie altul decât cel de odinioară ne-o spun limpede câteva versuri care au comun cu temperamentul lui Geo Dumitrescu un anumit teribilism juvenil: „Dacă m-ați privi în ochi / adânc și fără părtinire – / ați pregeta să mă așezați într-o concluzie / ca într-o raclă / [...] / Nu vă grăbiți / să mutați statuia mea de cenușă / în muzeul uitării – / Poate în măruntaiele de scrum / în tăcerea ei dinăuntru / șlefuiesc un imens Koh-i-noor / de lumină și dragoste”. Dacă privim peste timp, Alexandru Lungu chiar asta a făcut, a șlefuit *un*

imens Koh-i-noor de lumină și dragoste, de unde și titlul acestor rânduri. Deocamdată, „pe multe de vis”, „În labirintul adânc al nervurilor”, el construiește niște spații puternic angajate oniric: „Cuprinse de febra sonoră / înspăimântate zadarnic de propriul auz / păsările își leapădă într-o năpârlire fierbinte / culoarea / și forma zborului lor / e o pânză deasă de țipete” sau „sunt iarăși un șuvoi de fluturi / un delir de aripi oarbe spre tine / genele tale sunt bice cu care mă mângâi / respirația ta o sfâșiere cu care m-alinți”. În fine, un poem se numește *Alchimie sonoră*, un altul, *Girafa*. Doar *Ioana Câmpu* 842, poem care a avut soarta lui față cu cenzura, este oarecum o excepție.

După acest volum, experiența poetică a lui Alexandru Lungu se îndreaptă tot mai mult către ceea ce el însuși numește „un râu de cristal cerebral”, forța imaginii fantastice trecând printr-un filtru din ce în ce mai subtil, care-l face uneori pe poet să semene rafinaților miniaturisti cu o „caligrafie naivă”, în căutare de „nuduri de idei”, rupți cumva de tumultul vieții. În principiu, nu este vorba de o trădare a suprarerealismului, ci doar de o cultivare deliberată a lui, într-un fel care nu e parodic, dar care accentuează, prin esențializarea expresiei, miza gnoseologică. Concretul intră într-o sintaxă care abstractizează: „Sunt ore tulburi / de păsări răsucite-n sine / aeriene noduri de tristețe lunecând pe nouri / când fluturii își colorează visele în negru / și spațiul dintre frunze e bolnav / de-o adiere de privire stinsă – / atunci păienjenii uitării / ȧes pe retina pânzele opace”. Mai mult, poezia instituie un spațiu al aproximării, în care doar cuvintele împiedică identificarea cu *imaginea*. Poemul *Aura concretă*, din care tocmai am citat, este o capodoperă în acest sens. Nu întâmplător volumul imediat următor se cheamă *Timpul oglinzilor*. Numai că acest *timp al oglinzilor* sfârșește cu un violent rechizitoriu la adresa propriilor compromisuri: *Tatuajul rușinii*. Să fie vorba doar de compromisul rezident în evaziunea în vis?! Dorința de a tăcea și, deci, de a refuza această vicleană complicitate la care ajunsese poezia este copleșită de „împresurarea” cuvintelor, care „vin singure / bătând cu ciocuri târzii în fereastră / pe sub lucruri lunecând leneșe ca peștii”. Dar poetul declară acum: *Nimic nu e vis*, și cu această declarație începe ieșirea din „coaja somnului” și înțelegerea „măduvii lumii”. Poeziile sale, care au acum moto-uri din Caraion, Dimitrie Stelaru sau Constant Tonegaru, se angajează într-un discurs tot mai subversiv. Dar poezia nu stă în subversivitate, și poetul însuși va fi resimțit acest lucru imediat după exil, căutându-și alte teritorii poetice. Cert este că acum, sătul poate de conflictul cu realitatea dură („între măselele zilei și suspinele nopții”), el abandonează tărâmul visului pentru a se devota unei revolte mereu amânate și strigătului disperat. Imaginarul livresc e doar o formă de a drapa aceste lucruri și

poate o modalitate de a învinge cenzura: „Pe planele rămase deschise / adâncind scorburile mari de tăcere / țipătul agonic al păunilor de către ziuă / așterne o pulbere subțire de spaimă”. Cel mai adesea, discursul ocolește astfel de măști, comunicând direct autoblamarea, ca în poemul *Undeva la antipod*, din care cităm fragmentar: „Turnuri poate în explozii / și cetăți în somn căzând – / țipă pruncii, gem irozii / noi nu auzim nicicând // [...] // Plângem cast, esențe bem / pe străzi ochii se desfoaie – / parc-ar fi un gest suprem / să spargi ora în șuvoaie // [...] // Noi nu auzim nicicând / undeva la antipod / păsările sângerând / peștii singuri în năvod”. *Ninsoarea neagră* (1970) marchează un punct extrem în această devenire, care construiește supraréalist prin înregistrarea realului devenit halucinant: „Mustește igrasia în ziduri și în îngeri / leșină șerpi de apă pe vechi cupole curbe / și s-a golit de tot ce-i suflet și e sânge / întreaga răsuflare din pluviala urbe”. Alături de ninsoarea neagră, leșuri de păsări, heruvimi bolnavi, ceasul decapitat de ieri, fantomele de păuni, iată câteva din reperele care fixează „declinul”. Bestiarul lui Alexandru Lungu își pierde poate din efectul politic prin încărcătura poetică, oarecum manieristă. Este ciudat cum, constrâns istoric, un poet care a aparținut unei generații ce a mizat mult pe depoetizare (Alexandru Lungu n-a fost, totuși, unul din campionii ei) ajunge într-un astfel de impas hermetico-manierist: „Imensele omizi cu capete de vulturi / sunt poate puii cuvântului suav / uitat cândva cu sterpele tumulturi / în spațiul unui ceas himeric și concav // Ninsoarea de lăcuste și ploaia de țipari / întruchipează iarăși sălbatece secunde / când devorat de goluri în umbrele prea mari / crucificasem plânsul în vorbele prea scunde”. Treptat, poezia aceasta, dominant eliptică, este a ființei aflate sub teroare. Elegiile de acum ale lui Alexandru Lungu sunt niște poeme ale agoniei. „E ora întâmplărilor bolnave”, declară el într-un loc. Un ciclu se numește *Pendulul de cenușă*. În fine, pe acest fond, iată *Apocrifele Sfântului Dada*: „Coincidențele nu hrănesc poezia, deși o pot îmbogăți dăruindu-i pretexte nebănuite”. O strofă parcă anunță decizia autoexilării: „Un aer îngroșat de untdelemn / curge pe geamuri iarăși lunecând / și o ispită vagă un ciudat îndemn / mă va sili, sunt sigur, în curând / să mă înalț din somn și foarte demn / la geam să caut ca și când”. În fond, un paradox: exilul ca formă ultimă a libertății! *Armura de aer* (1973) e un titlu sugestiv pentru rezistența în fața terorii. Volumul s-ar fi putut numi foarte bine *armura de cuvinte*, căci, deloc ludic, poetul experimentează acum grafic, cultivând letrismul. Oricum, într-o astfel de situație, mai importante decât cuvintele sunt spațiile dintre ele. Cu acest volum poetul părăsește orice problematică să-i spunem conjuncturală, luând de bună observația din *apocrifele sfântului Dada*, pe care tocmai am citat-o: coincidențele

nu hrănesc, într-adevăr, poezia. Așa încât, ceea ce urmează este o poezie a esențelor, fără nimic excesiv în imaginar, cu un anumit ton fastuos, generată, în fond, de credința definitivă în religia poeziei: „Nu se poate ca nimeni / să nu audă / măcar de departe / din clopotul moale al somnului / tăcerea mea / grea de gânduri strivită de iubire / șerpuind adânc / ca o apă subterană / pe sub deșertul obosit / al cuvintelor vechi // Parcă zac îngropat / de vocale surde de consoane oarbe / sub nisipurile lor pustii / ca o apă ascunsă / doar tăcerea mă poartă / strivit de gânduri greu de iubire”. Fără nicio îndoială, un volum de luat în seamă.

Dar în 1973, adică în anul apariției acestei cărți, poetul părăsește România stabilindu-se în Germania. Diferențe importante de la o culegere de versuri la alta există, dar peste toate aceste diferențe, de discurs și, în fond, de raportare la cuvânt, ceea ce dă unitate tuturor ciclurilor poetice este asumarea unei alte mize poetice, aflată pe un alt palier al existenței. Nu întâmplător moto-urile folosite acum sunt din cărțile sfinte, căci poetul construiește în virtutea descoperirii luminii și a dragostei ca esență a lumii. Miza acestei poezii privește captarea misterului, a tainei, într-un demers care nu se vrea nici contemplare posterioară a sa, nici facere demiurgică, ci mai degrabă trăire simultană. Poezia și misterul sunt consubstanțiale, iar moartea, invocată adesea, este doar o cale de ieșire din derizoriu. „Despovărat de trupul de plumb al vremelniceii”, poetul se situează într-un timp original, *fugind din privești*, cum spune un titlu. „Și ce mireasmă sacră moartea presară peste noi”, exclamă el la un moment dat. Problema pe care poetul o resimte acut este a consistenței ontologice a lumii. Întrebărilor de tipul „Unde să fie oare / granița dintre ființă și oglindire?” le urmează adesea răspunsuri care legitimează primordialitatea cuvântului, a ideilor, a zeilor. Sub semnul lui Platon și Aristotel, dar și al lui Nietzsche, poetul spune: „Zei sunt morți. / Noi suntem mormintele lor / trecătoare și-adânci – aproape nearătate / și strivite de umbra ursitei din care venim // [...] // Trecătoare morminte suntem pe care / cuvântul le uită și iarba nu le poate fugi / de sub tăvălugul ucigaș al istoriei”. Încrederea în cuvânt este, de fapt, încrederea în transcendență și în mântuire. Iar poetica aceasta este consecința unui întreg traiect care s-a dovedit gratuit și inefficient. „Sleindu-mă de vise / dincolo de patimi / în fiecare noapte dorm în alt cuvânt”, declară poetul. Or, cuvintele acestea, multe dintre ele construite cu ingeniozitate, multe aparținând unei sfere semantice care metaforic sugerează transcendența, înseamnă, ca și oglindirea, întrupare din dragoste. Timpul este totuna cu *existența poetică*, mai exact, cu intrarea materiei, a durerii sau bucuriei, în „teascul de taină” al morții și iluminării: „cum stau / culcat în aș-

teptare / rănită de teamă și oarbă / cu tălpile roase / de nisipul deșertului /
aud urcându-mi prin oase / o sfințenie grea și sălbatică // un vuiet de stele /
prăbușindu-se-n țandări / îmi umple fumegândul torace // văd o gură de rai
și de iad / deschisă asupra-mi // aripi de flăcări / îmi ard umerii / până la
desferecări de cenușe // de sub zvonul sălbatic / al grelei sfințenii / moartea
vine tiptil // în oarbă temere / rănit de-așteptare / morții nu-î mai dau soco-
teală”. Nimic retoric în poezia aceasta, niciun fel de patetism, doar trăirea ce-
rebrală într-o rafinată expresie. O experiență religioasă la mijloc?! Mai degrabă
o profundă experiență poetică, în măsura în care cuvântul însuși devine in-
strumentul raportării ființei la transcendență.

MARIANA MARIN. O ÎNALTĂ CONȘTIINȚĂ MORALĂ

„Mai curând patetică decât ironică, înfășurată într-o densă atmosferă sentimentală, plină de dramatism și lipsită de iluzii”, cum o definea Nicolae Manolescu încă de la primul volum, poezia Marianeii Marin nu poate fi cunoscută mergând dinspre text spre ființă. Poți radiografia în text cu o oarecare precizie dezamăgiri și frustrări, disperare și sarcasm. Iată una dintre elegiile cutremurătoare ale Marianeii Marin, mustind de o intertextualitate care nu exclude nici lirismul și nici fiorul tragic: „Între sânii mei a înnoptat moartea // Dar între mine și tine (se spune) / va exista întotdeauna o Europă sau o Mare Roșie. / Limba în care gândesc eu cuvântul moarte / nu este limba în care gândești tu cuvântul iubire. / Ceea ce azi ne desparte (se spune) / ne va despărți și mai mult mâine. / Iată de ce, cu toată întunecimea trecutului nostru, / pe care îl desfășurăm acum aidoma / unui pergament din vechiul Egipt, / îți cer să fugim în hăul *ce ni s-a dat*. / Acolo pistruii și părul tău roșu / vor înțelege desigur și vor iubi / limba sânilor mei // între care va înnopta și atunci moartea”. Este aici un refuz total al supremației textului despre care autoarea pare să spună, cel puțin în ultima dintre cărți, că nu se mai justifică prin nimic: religia lui s-a dovedit mincinoasă. Nu-i rămâne poetei decât să invoce divinitatea într-un spirit tipic modern, dispus să accepte că în absența ei totul e posibil. Ai impresia uneori, în acele poeme din *Mutilarea artistului la tinerețe* (Editura Muzeul Literaturii Române, 1999) care reconstituie anii de tortură psihică și morală, că singură divinitatea ar mai fi putut crea sensul. Diavolescul este, în acest caz, chiar lipsa de sens, pe care recursul la text încerca altădată să-l recupereze. Pentru că „golit de secunde și până la sânge, / Dumnezeu se întoarce pe partea cealaltă”. Trebuie să amintim aici un poem în care această criză legată de absența divinității se răsfânge direct, și nu manierist-teatral, asupra unui sine care și-a pierdut identitatea: „Și eu am fost o lucrare a lui Dumnezeu, / și eu am rostogolit până la scântei cercul / dintr-o copilărie sălbatică / până la marea cea mare / unde toate se trec, / se petrec, / se dezintegrează, / se amușină, / se bocesc / își întind cârja de pește. // [...] // Răsăritul n-are nicio noimă / cârja de pește e falsă, / ruginit, cercul rostogolit / îmi strânge tâmpilele ca un cor de bocitoare / amușinate

de dezintegrare / cu ochii flămânzi chiar de foamea / de lucrarea lui Dumnezeu care azi nu mai sunt. // A fost greșit drumul” (*Elegie balcanică*).

Oricum, am impresia că, așa cum prin privirea care urmărește mută șirurile de pe o pagină care înlocuiește o voce s-a pierdut ceva esențial din natura cea mai adâncă a poeziei – continuu să cred că poezia se adresează mai mult urechii decât ochiului –, tot așa ne-recunoașterea, sub semnul tipărit, a unei ființe aduce a discurs impersonal care alterează comunicarea. Altfel spus, am putea descoperi în spatele poemelor Marianeii Marin o ființă din carne și oase? În realitate, poeta însăși spune: „întreaga lume e dezamăgită / pentru că nu sunt la înălțimea ficțiunii / pe care o scriu” – și își dezvăluie sensurile ultime, chiar această neîncredere, în pagina care devine spațiu absolut demascator. Mariana Marin e de găsit în carne și oase chiar în poemele ei și ființa așa-zicând de hârtie este consecința unei strategii, a unui scenariu sau mai degrabă a unei înscenări de demistificare (e de recunoscut aici și o atitudine implicit polemică), iar limbajul poetic devine un limbaj al totalității. În măsura în care se construiește, ființa se și alienează, iar această înstrăinare ar putea fi trădată de permanentul joc dintre adevăr și impostură, relevabil atât la nivelul realului, cât și la acela al sinelui, pe care aproape orice poem îl propune.

Aflată în căutarea unei autenticități care implică o incomodă și provocată luciditate, Mariana Marin își mărturisește continuu, cu umilință, dezgust și cinism, raporturile cu o realitate – deseori propria realitate – mereu pusă sub semnul interogației. Identitatea sinelui și a lumii se oglindesc în fețe multiple, construindu-se și devorându-se în același timp – și, trebuie spus, nu din cauza vreunei apetențe cronofage a textului. Printre textualiști, dacă putem să spunem așa, autoarea volumelor *Un război de o sută de ani* și *Mutilarea artistului la tinerețe* este una dintre prezențele cele mai consistente, care substituie ființa de hârtie cu un trup maltratat, fixat în istorie, recuperat de o memorie neiertătoare, conștient de sine până la demență. Mă și întreb dacă titlul ultimei dintre cărți, o parafrază amar-ironică, la urma urmelor, se referă la teroarea realității *căzute*, sau la obsesia textualistă, dacă nu cumva este o subterană comunicare între cele două dimensiuni ale poetei. Oricum, niciodată tentația experimentului controlat și de efect nu ia locul privirii reci, tăioase, neiertătoare, care scrutează incriminator, sarcastic și rareori simplu ironic (dar și atunci e o ironie amară) propriul sine și balcanismul dezgustător, devenit context imuabil. Nu întâmplător citim la un moment dat aceste versuri: „gustul prostiei e același / în toate limbile pământului / și dacă mi-ai atinge acum ușor ochii / n-ai simți decât răceala metalului / prin care voi privi de acum viața” (*Lupta cu utopia*). Toate acestea fac din Mariana Marin o

conștiință puternică, un tribun care acuză fie condiția ontică a ființei și modul de manifestare a unei divinități încă răspunzătoare, fie condiția politică și socială a omului supus sordidului și alienării. Aceasta este și cauza pentru care poemele Marianei Marin au suportat rigorile cenzurii, poeta însăși fiind obligată să trăiască marginal, „la limita existenței”.

Sigur că acesta este unul dintre contextele care pot să explice și evaziunea de altădată în textualism (și nu este acesta doar cazul Marianei Marin), și asumarea directă a realului devenit ceva mai mult decât o simplă figură poetică: „Mania secretă și boala îi dăduseră totuși ceva: / patima descrierii sinelui de jur împrejur și-n adânc”. În poemele ultimului volum, de exemplu, textualismul, pe care într-o formă sau alta și Mariana Marin l-a cultivat, este dezavuat în favoarea umilinței de a resimți existența și de a trăi direct, fără surrogat și mistificări. Citim într-un loc: „Era o vreme a textelor / și a gradului zero în comunicare. / Până și moartea textua / pe deasupra orașului, / până și iubirea noastră / trăgea după ea tot mai greu / sacii de vid / Eram croșetați / la un text mult mai mare”. În finalul acestei poezii, numite *Comentariu la esul lui Alexandru Mușina privind eșecul generației '80*, poeta declamă: „va veni moartea și nu va avea niciun ochi”. Privind în urmă, pare inutil orice rând scris de pe poziția textualismului trădător: „De-aș fi știut să-mi pierd la timp umbra, / de-aș fi știut să mă arăt singură cu degetul, / să mă predau la timp poliției, / de-aș fi luat calea bisericii / ori de mi-aș fi perfectat complexul Karenina... / Nu înainte însă de-a arde totul filă cu filă, / de-a mă zmulge din toate literele care m-au scris” (*Complexul Karenina*).

Mariana Marin refuză biografismul frust, dar detaliază în linia unui descriptivism incriminator, inserat în veritabile meditații ori în monologuri care implică vocea celuilalt eu, care ascultă. Fără a fi vorba strict de recuperarea biograficului, Mariana Marin scrie o poezie a asumării realului, dincolo de orice idee preconcepută. Tocmai de aceea realul poate fi și sursa înstrăinării, și un mijloc de descoperire a sinelui mai profund. Oricum, revenirea la real implică deseori o poetică, pentru că textul brut care permite actualizarea lui este și un refuz al literaturii percepute ca un mijloc de alterare și mediere. Or, textul părea să fie, totuși, mai fidel acelei realități lipsite de metafizică, căreia sinele îi aparținea. Ceea ce se află în jur devine un ghid de comportament care exclude poezia în sensul ei direct liric, obligând-o să-și revizuiască statutul: „Un ochi de câine bătut / i-a răspuns unui alt ochi de câine bătut / să privească mai bine în jur / până când o să învețe să muște / să-și îndrepte gâtul și sufletul când / stelele-n sus / moartea aproape”.

Volumele Marianeî Marin se structurează pe atitudinile diferite la care obligă realul. *Zece mii de spânzurători*, poemul cu care debutează *Mutilarea...*, este, astfel, o profesiune de credință în favoarea trăirii pe viu a mizeriei umane, a lucidității care refuză să „păcălească realitatea”: „Până și zece mii de spânzurători / înălțate de-a lungul marilor literaturi / ar fi mai puțin înfricoșătoare / decât ceea ce mi-e dat să aud”. A percepe totul ca într-un fel de anestezie sau a te umili cu dragoste nu mai sunt, în realitate, atitudini posibile. „Bâlciul de dincolo de fereastră”, degradarea continuă, huruitul din jur, toate acestea devin poezie și provoacă o ciudată mirare. De altfel, când spune „te uiți”, „te miri”, folosind această persoană a doua care este tocmai semnul dedublării, Mariana Marin mărturisește: „Cu ochi îngroziți privesc”.

Ceea ce ni se pare relevant e faptul că poezia nu devine, așa cum se întâmplă cel mai adesea în cazul unor opinii deja convenționalizate pe urmele modernilor, unicul mijloc de mântuire. Scriind, poeta nu eludează această realitate agresivă. Dimpotrivă, a scrie înseamnă a pune luciditatea la lucru, a zgândări cu voluptate chinuitoare suferința, a te apropia de „complexul Karenina”. Într-o ironie, de data aceasta discretă, care alunecă în dezgust, ea mărturisește: „Dacă ți se întâmplă să fii și poet / atunci lucrurile se simplifică uimitor. / Nici n-apuci bine să te desparți / de bucuria poemului cald / că el te și situează în afara realității / pe care atât o iubești, / despre care scrii, / la vindecarea căreia vrei să participi, / dar pe care n-o mai suporti / așa cum îți este băgată zilnic pe gât” (*Semnul*). Este aici și un refuz al micului filistinism, disprețul față de comoditatea mic burgheză, ba chiar dezavuarea tematicii înalte. Poezia nu este altceva decât „o casă nouă, / ca un alt mormânt, / mai aproape parcă de cel definitiv, / mai aproape de ceasul / pentru care atât am trudit”. Cum precizam și ceva mai devreme, Mariana Marin refuză cu program acea poezie care ar putea mântui și care ar substitui existența. Ar fi acesta nu numai un semn al inautenticității, al contrafacerii, dar și al trădării. Poezia „urmează existența, niciodată înlocuind-o”, și demascarea realității se face astfel chiar și prin simpla ei numire.

Cât despre marile teme legitimate de tradiție, ele nu-și mai găsesc locul în opțiunile Marianeî Marin în primul rând pentru că scrisul acesta pare să nu mai accepte opțiunea. În fond, ca și realitatea violentă din jur, scrisul este acela care modelează existența autorului, abia el fapt secundar. Cu toate acestea, marile teme nu pot fi ocolite. Poemele Marianeî Marin sunt elegii și țipete abia reținute, monologuri dezamăgite și invocații disperate, care, pe fondul impac-tului avut de realitate asupra eului, ținesc mult mai departe decât un simplu proces de supunere la obiect. Moartea și vinovăția absurdă, neantul și conști-

ința acută a singurătății, scrisul și trădarea sunt numai câteva din obsesiile tematice ale acestei cărți peste care plutește un freamăt al disperării și al eșecului, o nemăsurată mâhnire și uneori accentul vindicativ. Numai că toate aceste teme nu mai sunt exerciții articulate cu atenție, în spatele cărora să se ascundă un echilibrat snob, orgolios care să-și exhibe gravitatea. Din umilință, cu dezgust, poeta își amintește, respiră aerul fetid, se dedublează cu speranța unei posibile și nenumite salvări. Chiar ironice: „Nu-mi pot reciti vechile poeme, / ființa care le-a scris s-a îndepărtat de mine, / cu mâna mea am alungat-o. / N-aș fi suportat s-o văd tăvălindu-se / în realitatea aceasta fără biserici / și fără de Dumnezeu. / M-am înlocuit cu o alta, / dar atunci când vine ceasul vecerniei / îmi aleg o întindere verde ascunsă în minte / ori o coajă de copac / și-mi fac semnul păgân al crucii. / Uneori realitatea mă prinde asupra faptului / și-mi îndeasă pe gât stelele ei roșii-n cinci colțuri. / Ajung acasă cu greu, / le vomit una câte una, / trag apa puternic. // Și toate-toate (se spune la noi din vechime), / se varsă în marea cea mare și neagră” (*Roșu și negru*).

În fond, de ce este poezia Marianeii Marin una dintre cele mai convingătoare ale optzeciștilor?! Există în poemele ei, dincolo de stil, scriitura etc., o forță care unește orgoliul revoltei și umilința: „Cu botul pe labe și în genunchi, / cu pucioasa curgându-ți prin vene, / distrugi și te autodistrugi / crezând că e doar scriitura / ceea ce încă scâncește în corpul tău (rămas imobil / aproape de capătul drumului)” (*Capătul*). Scriitura și posibilitatea de a te salva prin alienare se dovedesc doar o utopie care nu face decât să ilumineze proiecția morții, a declinului organic. De aceea, poezia Marianeii Marin se întemeiază pe o recuperare tragică a realului și pe o înaltă conștiință morală. Nu spunem că acestea sunt singurele condiții ale unei mari poezii. Ori că ele ar fi condițiile obligatorii. Dar poezia Marianeii Marin nu poate fi citită în afara acestor repere.

ANGELA MARINESCU. DELIRUL CA FORMĂ A TOTALITĂȚII

Deși poate părea cam *ex abrupto*, trebuie spus din start un lucru, care ține mai degrabă de metoda noastră încă ezitantă decât de substanța poeziei pe care o discutăm. Și anume: poezia Angelei Marinescu nu are nevoie de niciun fel de contraforți teoretici. Ca orice mare poezie, și aceasta își e suficientă sieși, și ca expresie, și ca existență. Dacă totuși facem trimitere la mărturisirile dintr-un interviu (la rigoare s-ar putea invoca și excelentele pagini de jurnal), o facem pentru că, publicat în „Facla literară” (nr. 5-6, 1999), acest interviu, însoțit de o mulțime de ipostaze fotografice, te proiectează în tumultul unei existențe devotate scrisului printr-o fatalitate fanatică. Consecința este un umanism de adâncime, care recuperează delirul, sfârșierea, masochismul și nebunia, un umanism pentru care o conștiință lucidă ca un cuțit taie în rădăcina lucrurilor, instituind un spațiu al antinomiilor definitive și al unităților mistice. În fine, iat-o pe Angela Marinescu interogându-și cu fervoare condiția: „Mă întreb dacă nu cumva, la mine, poezia nu este ea însăși o boală. Boala este o structură, scrisul este o structură. Nu poți scrie pur și simplu, trebuie să ți se întâmple ceva pentru a scrie. Mie mi s-a întâmplat boala mea, ceva din boala mea a trecut, inevitabil, și în poezia mea. Și, târziu de tot, când am ajuns la vindecare, poezia mea a luat în mine locul bolii mele”. Nu este singura mărturisire pe care nu o poți ocoli sau uita, dar este singura pe care o invocăm acum, pentru că textul poetic, scris la temperatura delirului din care, cum zice Ruxandra Cesereanu, cu greu mai poți ieși la suprafață, este copleșitor.

„Confesiunile” Angelei Marinescu se edifică pe identitatea dintre existență și text, expresia extrem de personală instituind o naturalețe damnată a spunerii, fără opreliști, fără pudori, exhibarea tensiunii făcând parte nu dintr-o strategie pragmatică, vizând cititorul, ci dintr-una care înseamnă amplificarea sentimentului de existență. Nu știu de ce, dar apropii această experiență poetică de fervoarea narcisistă a scriitorilor vienezi de la sfârșitul secolului XIX, căci o criză de identitate profundă este complementară urii de sine, o ură teribilă, cu excese, teribilisme, autonegări violente, cu un complex

comportamental care îmbină dorința de putere cu autoflagelarea. Firește că este aceasta o referință prea abstractă, dacă nu cumva și hazardată. Mai simplu s-ar putea vorbi despre fervoarea unei iubiri mistice, care înseamnă simultan anihilarea, dar și exacerbarea sinelui, fapt care ar explica structura fundamental oximoronică a existenței poetice pe care o fundamentează Angela Marinescu. Boala?! Zâmbetul ironic din câteva fotografii de tinerețe, din vremea sanatoriilor, ascunde, ca și poezia de acum, superioritatea celui care conviețuiește cu moartea într-o relație de maximă intensitate, cu o moarte care ia chipul iubirii devastatoare pentru un om sau pentru Dumnezeu.

De fapt, mi-am propus să vorbesc exclusiv despre ultimul volum, *Fugi postmoderne* (Editura Vinea, 2000), deși aproape jumătate din poeziile acestui grupaj au fost incluse în *Skanderbeg*, antologia publicată la aceeași editură, în colecția Ediții Definitive. La drept vorbind, câteva fuseseră incluse în *Cocoșul s-a ascuns în tăietură* (1996), restul, publicate anterior doar în periodice, deschizând amintita antologie. S-ar putea crede că orgoliul transformat în demers poetic o face pe Angela Marinescu să nu ne propună, în această antologie, o lectură progresivă, pe care o lasă, ca să zic așa, în seama criticilor și istoricilor literari, ci una ultimativă sau, mai exact, sumativă. Ceea ce contează pentru poetă nu mai este nici punctul de pornire, nici traseul parcurs – care conține câteva momente extrem de importante din perspectiva asumării damnote a unui anumit tip de discurs și a unei anumite expresii, prin urmare, și din perspectiva unei fundamentări estetice a scriiturii –, ci, temporal vorbind, experiența ultimă. Nu este, însă, vorba doar de orgoliu aici (oricum, depinde ce înțelegem prin orgoliu); asumarea experienței scripturale ca experiență existențială imperativă are un loc decisiv în proiectarea acestei imagini. Așa încât, dacă vorbim despre *fugi-le postmoderne*, vorbim în realitate despre ceea ce, prin opțiune, este Angela Marinescu acum, acesta fiind și singurul lucru care contează. Nu întâmplător subtitlul volumului este *Poeme din ce în ce mai exacte*. În căutarea exactității, Angela Marinescu își supune scrisul și existența unei veritabile torturi iluminatorii, care nu lasă loc niciunei nuanțe fariseice.

Dar despre ce exactitate este vorba? Ne-o spune poeta în *cuvânt-ul înainte* din *Satul prin care mă plimbam rasă în cap* (1997), cuvinte reluate și pe copertile interioare ale antologiei: „Cred că arta reprezintă exactitatea însăși. Adică să poți face artă înseamnă să te poți apropia de cea mai precisă expresie a limbajului. Precizie în sensul descoperirii unui spațiu mistic. Deoarece numai limbajul mistic poate cunoaște cu adevărat. Ce cunoaște, aceasta este o altă problemă. [...] Ceea ce am scris, așa cum am scris, este instrument de

seducție integrat ritualului. Textele mele sunt instrumente, ca să zic așa, erotice. [...] Dar, de fapt pe cine am vrut să seduc? Pe nimeni și nimic. Cred că am realizat acte de seducție pură numai față de divinitate. Singură, divinitatea a rămas vie în fața textelor mele și a ființei mele”. *Exactitatea* Angelei Marinescu ține de nevoia poetei de a-și fixa statutul ontologic, precar, în interiorul limbajului, pe care îl supune intențiilor de a recupera un sens integrator. Tot citind și recitind fragmente din diferite volume, poezii, mărturisiri sau cronici, descopăr ceea ce am intuit de când am văzut-o pentru prima dată pe Angela Marinescu, la unul dintre colocviile de poezie de la Piatra Neamț – un lucru care nu ține de estetic în mod evident, deși îl poate implica. În fond, Angela Marinescu refuză esteticul în sine, așa cum dezavuează textualismul. Cred că poezia aceasta aduce lirismul într-o zonă a infernului în care, la noi, în literatura română, el nu s-a mai aflat nicicând. E un infern provocat cu furie, dar, paradoxal, din dorința de a atinge sensul divin al existenței.

La drept vorbind, simt că, prins eu însumi ca într-o pânză de păianjen în țesătura acestei ultime cărți, o tot evit parcă, preferând și acum să citesc dintr-un text anterior, un *Blues*: „ambibiția mea devenea orgoliu abisal, privirea / mi-o făceam să fie indiferentă și rece, îmi calculam fiecare gest / chiar și atunci când alcoolul îmi devasta sângele (știi tu că pentru a-mi / păstra poezia trebuia s-o provoc? când am scris că îmi provoc eșecul, / poezia și moartea nu am mințit, am greșit, doar, ordinea în care îmi / aranjaseam cuvintele). / nu eram nesfârșită ca moartea, eram acum și aici, voiam totul în fiecare / clipă a vieții de parcă fiecare clipă era o întreagă viață”. O vitalitate provocată din spaimă, forța creată din neputință, iluminarea ca un orgasm, toate acestea sunt semnele unei automutilări, al unui autenticism care plasează poezia aceasta într-un spațiu poate cu adevărat postmodern.

În fața acestei experiențe, Angelei Marinescu i s-a reproșat când și când că nu ar avea expresie. Ea însăși povestește o întâmplare clujeană de felul acesta. Într-o poezie, nemulțumirea ei e legată de faptul că i se pune la îndoială chiar „nebunia”. Oricum, nebunia aceasta autentică („impudoarea de a trăi în văzul lumii”, de a-și „exhiba neliniștea, spaima, orgoliul și plictiseala”) este și consecința, și cauza unei expresii care dislocă limbajul și ființa. De aceea, în fond, spuneam că Angela Marinescu refuză esteticul în sine. Ea se întreabă într-un loc: „Oare câți dintre noi sunt atât de obsedați de literatură încât să fie capabili să servească spiritul ei care este unul integrator? Și oare câți politicieni autentici pot gândi politica astfel încât să nu o mute în afara textului?”. Este aici ceea ce într-un alt loc Angela Marinescu numește „nucleul etic” al poeziei, fără de care arta își pierde sensul. Expresia inconfundabilă a

acestei poezii mută existența în interiorul limbajului și limbajul în interiorul ființei. Nonsensul, neantul, noaptea, negrul, sângele sunt corelative cu experiența textuală, care închide și eliberează, care torturează și mântuie. Poezia aceasta nu interesează ca revoltă, nici ca rugăciune, ci pur și simplu ca experiență mistică ce fundează eșecul, boala, suferința ca mijloc de întemeiere textuală a sinelui: „din copilărie am sentimentul nopții înfipt ca o gheară de vultur în tâmpla mea dreaptă. / atât de mult am vrut să rămân neatinsă încât am chinuit-o pe mama ca pe mine. / mă simt vinovată că nu am fost de la început aproape un bărbat, / trebuia să-mi smulg dinții, să-mi tai pe stern cu cuțitul o cruce, / trebuia să-mi scot ochii, să-mi tai degetele de la mâini și de la picioare, / să nu plâng cu lacrimi, să nu vreau iubit, copil, prieten, dușman. / trebuia să văd cu ochii minții nu cu gura. / gura mea este atât de plină de carne încât a trebuit / să-mi tai rădăcina limbii și s-o înfig în biserică, / pe întuneric, lângă altar. / podeaua bisericii s-a umplut de sânge roșu, din gură, / de la limbă, alunec pe sânge nu pe scânduri. / vreau să intru în împărăția cerurilor pentru ca să nu mai fie cer”. Furia împinge autoflagelarea până la distrugerea divinității înseși. Fără niciun fel de reținere lingvistică, blândețea și revolta duse la extrem sunt forme de a genera o atitudine care are drept consecință dărâmarea oricărui idol, oricât de apropiat ar fi el: „sărăcia care vine de sus ca ploaia de primăvară face călugări și handicapați. / intru printre ei cu grijă. Îi mângâi și cad în genunchi. / îi sparg lui Cristos dinții ca să intru în gura lui / cu limba mea plină de-ntuneric revoltată la bătrânețe, cum aş spune; nebună în tinerețe”.

Aș insista pe această atitudine pentru că, în fond, doar pornind de aici trebuie să ne explicăm cum e posibilă apropierea Angelei Marinescu de o divinitate considerată fundamental rea. Presentimentul morții, boala, incompletitudinea, sentimentul genetic al eșecului, toate aceste stări aduc cu sine poziția damnatului, care-și găsește puterea și neputința în scris, într-un fel de rostogolire vicioasă care lasă impresia că salvează prin exorcizare. Scrisul este, de aceea, singura experiență fundamentală, și un imaginar în descendență suprarealistă, oniric și teribil, constituie suportul grotesc și alienant al căutării de sine. Suportul mistic al poeziei Angelei Marinescu rezida în suprarealitatea care, amplificând visul, biograficul, imediatul, devine experiență a transcendenței: „Când scriu, sunt cu ochii pe noapte dar sunt în plină lumină a soarelui. / privirea îmi descoperă, treptat, trupul nopții, / dezbrăcând-o de haine, până la piele. / privirea se întoarce de jur împrejurul nopții și-i studiază trupul. / are craniul perfect, ca de negru, gura frumos arcuită, / pieptul slab și, în coapse, îi stau înfipte două lipitori ca două ziduri. / când scriu și privesc în față noaptea,

umilința mea de a fi femeie se convertește / și se ridică ca un copac cu crengile din ce în ce mai lungi și mai arse, ca un copac în flăcări. / cu capul înroșit în foc lucrez, acum, umbra, ca pe o grădină. / în loc de sâni am două testicole ce atârnă și nu-mi lipsește decât foarte puțin pentru a ajunge dincolo. / scrisul a devenit ceva ca o noapte adâncă / în care îmi introduc mâinile până la coate [...]”.

Firește că, până la urmă, nu contează dramul de exasperare și de nebunie, în care Angela Marinescu crede cu toată forța, ci expresia devenită substanță poetică. Or, eu aș reține tocmai forța expresiei, refuzul oricărui artificiu și al oricărei conveniențe, limbajul exploziv, care dinamitează inerțiile mentale și de expresie. Angela Marinescu nu este poetul care să se mulțumească cu jumătățile de măsură. „Să nu fim sofisticați, să nu speculăm, sinceritatea este o armă”, declară ea într-un poem. Afirmația nu este deloc înșelătoare și nici consecința vreunui conformism mascat față de propria inclemență. Și nu este nicio contradicție între a fi sincer și a nu fi sofisticat. Din ce în ce mai exactă, asemenea copilului care, făcând pe chirurgul, taie cu bisturiul în speranța unei întâlniri cu misterul aflat dincolo de sânge, limfă și nervuri, Angela Marinescu își decriptează într-un fel aproape vicios zidul întunecos ce îi anihilează și îi substituie ființa. Transcriu aici un fragment de poem pe care, dacă-mi permiteți să spun astfel, l-am descoperit într-o formă oarecum similară și într-o pagină de jurnal. Dar iată poemul: „stau, în genunchi, în interiorul unui câmp pătrat cu margini exacte, / când mă rog în mijlocul câmpului meu pătrat, / plin cu iarbă, sunt exactă. / sunt înfășurată într-o aripă exactă, atât de strâns, / încât pielea a devenit ea însăși o aripă, / până și plămânii au devenit o aripă ce mă strânge / până îmi iese pe nas sângele din aripă. / nu mai pot vorbi deoarece aripa îmi acoperă gura / ca o cârpă, neagră, și gura își sapă un tunel, / pe dinăuntru, pentru a-și câștiga o oarecare libertate de exprimare / când sunetele sunt șoptite [...]”. Or, cum sfârșeste această experiență în care textul imaginat devine spațiu terifiant?! Printr-o întâlnire cu Cristos și cu moartea: „visez că fac dragoste cu Cristos, ca un fier cu alt fier. [...] mă pot bucura de moarte, / ca și de viață, cu condiția ca și moartea să fie de fier”. Oricum, cu cât negrul e mai copleșitor, pătrunzând nu numai în ființă, ci și în spațiile imaginare proiectate alienant, cu atât mai mult imaginile devin mai precise în detalii, confirmând astfel identificarea cu Unul, acel principiu invocat de câteva ori în acest volum, care înseamnă iluminare.

Este la mijloc, într-adevăr, „forță, disperare, neputința de a-ți controla expresia până la capăt”, dar dincolo de toate acestea, dovezi ale exaspe-

rării, „dorința de a spune totul” și, fără îndoială, dorința de a fi totul: bărbat și femeie, om și înger, dragoste și ură, exasperare și ironie, moarte și înviere. Oricum, nu cred că există în poezia românească de azi un gest poetic de o implicare etică mai radicală, într-un spațiu estetic obligat să-și retraseze limitele. Din punctul meu de vedere, poezia Angelei Marinescu ar trebui să facă obiectul seminariilor și cursurilor universitare. Ce poate s-o înfurie mai mult pe Angela Marinescu este să-i spui că în curând s-ar putea scrie teze de doctorat despre poezia ei. Sunt sigur că citește acum aceste rânduri cu superbie, sarcasm și cu dispreț.

La ce bun jurnalul unui poet?! Nu tocmai inadecvată, întrebarea este de-a dreptul dinamită de „spovedaniile” Angelei Marinescu, fie că aparțin ele interviului, jurnalului ori unui „simplu” cuvânt de scenă. Spun lucrul acesta pentru că, cu toate declarațiile altora pe tema frângerii granițelor dintre genuri, ea depășește cu orgoliu, violență și cinism limitele retoricii și categoriile teoriei literare, într-un discurs total, integrator, a cărui miză majoră este instituirea ființei ca *urmă*. Astfel, jurnalul nu mai aparține auxiliarelor interpretative, nici complicității confesiv-biografice, la fel cum poezia însăși e o „re-prezentare” „din ce în ce mai exactă” a sinelui și a... neantului.

Spuneam cândva că Angela Marinescu își supune și scrisul, și existența unei veritabile torturi iluminatorii, care nu lasă loc vreunei nuanțe fari-seice – și mi se părea că nu există în poezia românească de azi un gest poetic de o implicare etică mai radicală. Apărut în „Facla Literară”, interviul de la care porneam în comentarea *Fugi-lor postmoderne* avea forța să proiecteze în tumultul unei existențe devotate scrisului printr-o fatalitate pe care o numeam fanatică. Consecința esențială releva un umanism, un *alt fel de umanism*, care *recupera* delirul, sfâșierea, masochismul și nebunia. Într-adevăr, există în miezul demersului Angelei Marinescu o conștiință lucidă ca un cuțit care taie în rădăcina lucrurilor, instituind spațiul antinomiilor definitive și al unităților mistice. Este umanismul celui care conviețuiește cu moartea într-o relație de maximă intensitate și care, fixându-și statutul ontologic precar în interiorul limbajului, îl și supune intențiilor de a restaura sensul originar, integrator.

Azi, cuvintele acestea sunt potrivite în aceeași măsură pentru ultima-i carte de versuri (*Îmi mănânc versurile*, Editura Vinea, 2003 – ce titlu atroc!), ca și pentru proaspătul jurnal al agoniei – și nu știu dacă un vers (precum „*îmi provoc poezia eșecul și moartea*”), o secvență poetică (iată: „dar ce folos dacă eu pot / cu gura roșie ca focul să-l ating / pe Dumnezeu unde îi place lui cel mai tare”) ori un întreg poem exprimă mai multă furie și disperare și, în ace-

lași timp, mai mult calm și voluptate decât paginile din *Jurnal-ul scris în a treia parte a zilei* (Editura Muzeul Literaturii Române, 2003). În ce mă privește, mă adâncesc în paginile acestea din urmă cu aceeași intensitate cu care citesc poezia: jurnalul însuși e poezie, poezia însăși e jurnal, iar jocul acesta, al antinomilor paradoxale, dă seama nu despre trăirismul Angelei Marinescu (o știm prea bine: disprețuiește acest cuvânt), ci despre confruntarea ei cu neantul. În fine, Angela Marinescu însăși mărturisește: „*jurnalul meu a «înghițit» poezia mea*”, o afirmație care mizează pe eliminarea oricărei note elementar-biografice în favoarea unei spovedanii despre ființă. Atenție, însă: o ființă care e non-ființă. Iar din această ultimă constatare decurge atât situarea Angelei Marinescu în postmodernism, cât și o anume etică, deloc convențională și deloc comodă.

Raportarea la postmodernism n-ar trebui să fie o chestiune imperativă. În cele din urmă, am spune, ceea ce contează cu adevărat la un scriitor este gradul de creativitate și de autentic. Acestea sunt, însă, lucruri greu de măsurat, așa încât apelul la un fenomen care ține de-acum de istoria culturii poate oferi prilejul – și deopotrivă argumentele – unei situări axiologice. Pe de altă parte, există în discursul Angelei Marinescu (să se înțeleagă, însă, discursul e aici viață) o angajare ce o înscrie acut în prezent. Astfel, trimiterea la postmodernism este mai mult decât necesară, cu atât mai mult cu cât poeta răstoarnă câteva din clișeele care se vehiculează vesel în această chestiune. În fond, chiar atunci când spune că jurnalul i-a „înghițit” poezia, Angela Marinescu, dincolo de alte posibile semnificații, atrage atenția asupra unei permanente devorări a formelor (nu numai culturale și istorice), care nutrește o metafizică și se nutrește din una.

În vreme ce metafizica este trâmbițată de unii cu nonșalanță și inocență, pentru a fi exclusă, cu virtuozitate intertextual-ludică, de alții, Angela Marinescu o reinstituie într-un teritoriu care părea să o elimine definitiv, acela al fizicii, al corporalității, al materiei și, prin urmare, al devorării. Ca metodă, ea refuză *experimentul* în favoarea *tehnicii* și pulsul intelectual-livresc în favoarea unei participări care alienează și, deopotrivă, edifică. Pentru că „*are metafizică*” și „*este un atribut al puterii de a exista*”, nu există tehnică în afara ființei și în afara unor paradoxale arhitecturi lingvistice care, cu ajutorul structurilor antinomice, aproximează Totul. Tehnica înseamnă, finalmente, chiar un mod de a trăi pe muchie de cuțit, la întâlnirea contrariilor, la punctul de intersecție dintre negație și afirmație. Este și motivul pentru care nihilismul Angelei Marinescu e întemeietor. Același motiv pentru care postmodernismul ei înseamnă recuperarea unui sincretism original realizat prin ne-

garea și anihilarea sinelui. Ciudat cum negarea și anihilarea înseamnă, împreună, o mai înaltă afirmare a lui.

Mă veți ierta dacă voi da mai des cuvântul Angelei Marinescu, făcând, din umbra textului ei, scurte comentarii. Paradoxul nu poate fi supus exegezei, doar încadrat într-o, deja schițată, perspectivă. Pentru a reveni, Angela Marinescu își înscrie demersul existențial în spiritul recuperării Unului prin *unirea contrariilor* și prin *refuzul oricărei ipocrizii ontologice*. Iat-o mărturisind: „Aș vrea ca, atunci când vocea mea trece prin gât, să se audă scrisul (un hârșit de sfârșit de lume)”. Sau: „la judecata de apoi [...] voi avea orgoliul de a-mi converti obsesia în credință. Și credința în nebunie. Și nebunia în cuvinte. Și cuvintele în viață”. Pe de o parte, sincretismul originar – al vieții care e moarte, al genezei care e agonie –, pe de altă parte, o devenire a convertirilor succesive care dau sens întemeietor agoniei. În fond, Angela Marinescu este nu doar un martor, ci o ilustrare a agoniei – această, într-adevăr, *a treia parte a zilei* – care, prin limbaj și chiar printr-un anumit fel „primitiv” de a fi, trebuie provocată cu violență (căci „violența poartă blazonul auto-distrugerii”). Citim într-un loc: „Mie îmi plac orga, sunetele tari, muzica metalică, ostentația, plictiseala, carnea, negrul, întunericul, focul și Unul. Sunt primitivă până în pânzele albe”. Astfel, *jocul* și *focul* devin adevărate elemente ale unui „ritual” păgân de recuperare a adevărului, numit uneori Străinul; cuvintele Angelei Marinescu devin astfel o fină țesătură, ca pânza unui păianjen, în care ființa (propria ființă și deopotrivă aceea a adevărului) se construiește pentru a se devora pe sine: „Sfârșitul este aproape și eu nu am devenit, încă, liberă, cu adevărat. Când voi fi liberă, adică exact în timpul sfârșitului (al apocalipsei), când șerpii și cerbii se vor linge pe bot cu plăcere, voi împărți tuturor hrană și vin și un teren de joacă. Voi fi democrață cu spectrul morții pe față”. Nu știu dacă putem vorbi de cinism în cazul Angelei Marinescu; o ironie amară sfârșește prin a sparge limitele sinelui și a le proiecta în miezul originar.

În aceeași structură se înscrie experiența scrisului: „Eu vreau de la limbaj totul. Să cotrobăi cu o lumânare aprinsă prin interiorul lui, prin cotoane, prin pod, prin holurile lui imense și întunecate. Dau totul, vreau totul. [...] Atâta timp cât am puterea să scriu ceva mai mult decât o simplă constatare, voi lupta să obțin de la limbaj cât mai mult sens (ceva care să mă distrugă, cu sens). Ca și cu un iubit. Îi dăruiesc trupul meu, vreau trupul lui”. Ceva mai încolo: „Limbajul, pentru mine, este un animal sălbatic pe care încerc să-l îmblânzesc, cunoscându-l, dar, vai, pe măsură ce limbajul cedează, eu înnebunesc treptat”. Dacă ultimul volum de versuri se numește expli-

cit *Îmi mănânc versurile*, putem deduce că, deopotrivă, versurile își devoră Străinul. De fapt, nu există experiență mai apropiată de originar și de neant și care să aproximeze mai bine originarul și neantul decât aceea a scrisului; în acest sens scrisul devine o tehnică a cărei miză este instituirea și sondarea marilor coincidențe, recuperarea androginității. Iată câteva versuri: „Dacă nu am inspirație nu scriu / și acum nu scriu ci antiscriu / mereu provoc ceva ce nu mai este / s-a dus vremea când nu știam ce fac / și distanța dintre mine și sexul osos din stern / devenea tot mai mare ca un deșert / sternul ăsta sunt eu / bolnav ca o femeie fără sâni / sau ca un bărbat bâlbâit”. În jurnalul Angelei Marinescu, dese mărturisiri privind devenirea prin negație, iluminarea prin întuneric, nașterea prin devorare. Așa se explică de ce textul este un non-text, sensul, un non-sens, jurnalul, un anti-jurnal. Citim într-un loc: „Cum spunea nu știu cine, scriu ca să nu scriu, în niciun caz nu scriu ca să scriu. De fapt, scriu pentru că nu mi-a mai rămas nimic altceva, pentru că scrisul este acel Unu despre care vorbesc, sau acel drum spre Unu care îmi apasă creierul [...]. Scrisul este un antidrog și decât un drog ușor, nesemnificativ, mai bine ceva ce stă puternic împotriva”.

Repet, nu știu dacă este cinism în paginile Angelei Marinescu; e mai degrabă o iluminare – cu tot traiectul violent și sfâșietor către ea –, iluminare care se nutrește dintr-un violent orgoliu al negării proprii individuii. Să fie acesta sensul următoarei mărturisiri descumpănitoare? Ajungând să guste până și din zădărniciia plăcerii (se ascunde în jurnalul acesta un *Ecclesiast* de sorginte... nietzscheană), iat-o constatând: „Probabil că sunt un monstru”. Altundeva: „Astfel că sunt acum un monstru care, așa precum afirma nu știu cine, a iubit și el două secunde, și trăiește cu gândul la ceva ce vine de dincolo și care abia își mai găsește locul. Scriu ca să nu scriu, trăiesc ca să nu trăiesc (sau invers), mă cert ca să nu mă cert. Îmi provoc libertatea așa cum mi-aș provoca o durere când mă înțep cu un cui, o aduc spre mine, o studiez, văd ce pot face cu ea, o iau de gât și îi spun să își picure în creierul meu picăturile ei de apă vie”. Zic un *Ecclesiast* căci obsesia aceasta a întemeierii prin negare se naște din conștiința neantului, din viețuirea în proximitatea lui. Există, în fond, o fascinație a întunericului (focul abia aici își găsește un sens) și nu întâmplător ființa aceasta care glorifică ultragiul se compară „cu orbul și cu Dumnezeu”. Acesta e genul proxim, care dezvăluie că numai cu întunericul se poate comunica și că miezul comunicării nu e decât comunicarea însăși. Prin această înscriere se legitimează voluptatea neantului și devorarea de sine. „Urlă nimicul în noi” este un strigăt care se suprapune firesc peste mărturisirea „Nu vreau să seduc decât neantul”. În același sens:

„Îmi place să fac rău și să îmi fac rău [...]. Nu mai am față. Nu mai am credință. Nu mai am nimic. Vreau nimicul”. Sau: „Nu mă mai interesează decât lupta crâncenă cu neantul din fiecare cuvânt. Cât cuvânt, tot atât neant”. Ceva mai târziu: „Îmi place lipsa urmei, golul, neantul. Vidul de sens. [...] Însă comunicarea de acest gen este, de fapt, o non comunicare”.

Cum am spus deja, imposibilitatea comunicării duce, paradoxal, la o depășire a sinelui, a cărei consecință e marea recuperare, chiar marea întâlnire: „Obsesia mea este atunci când scriu despre tine, nu atunci când nu scrii tu despre mine. Străine, sunt una cu tine”. Mereu la limită, acest sine își trăiește damnarea cu un curaj care își strigă handicapul, umilința și slăbiciunea: „Locul meu este un non-loc și timpul meu este o gaură neagră. Fac ce pot. Mă descurc greu. Încă nu m-am sinucis”. Dacă ne amintim că Angela Marinescu se numea un monstru, atunci trebuie să avem în vedere capacitatea aceasta (slăbiciune sau forță? handicap sau aristocrație?) de a coborâ în materie, de a fi conștiință a materiei. Când declară: „Scrișul meu este revelația trupului meu”, Angela Marinescu face apologia unei existențe „primitive”, a iluminării, pentru care boala este o „bucurie a trupului”, eșecul, „o voluptate fără seamăn”, scrișul, „un animal care tânjește să prindă cu gheara clipa morții”.

Postmodernismul, dacă tot folosim cuvântul, presupune această răsturnare a valorilor și a sensurilor care strivește logica bunului simț, instituind, finalmente, o *etică*. Firește, este etica „monstrului”, ce valorifică locuirea în preajma neantului. „Nu există postmodernism în afara moralității și a conștiinței ei, pentru că postmodernitatea e o paradigmă a lucidității”, iar moralitatea aceasta, spune Angela Marinescu, „nu e numai parodică și detașată”. De aici, confruntarea cu neantul, denunțarea ticăloșiei, lupta pentru adevăr. „Eu nu cred în arta nemotivată, spune la un moment dat Angela Marinescu. Cred că arta este una dintre atitudinile cele mai misterioase la imperfecția lumii”. O atitudine care, așa cum am văzut, situează ființa deopotrivă înăuntru și în afară, făcând din boală, din absență, din întuneric un principiu constructiv: „Am orgoliul de a integra boala vieții celei mai simple”, sau: „Nici boala, nici moartea nu-mi mai dau de furcă. Ele fac parte din viață și le iau ca atare”. Este aici miezul eticii pe care o propune Angela Marinescu, o etică ce ni se pare că se înscrie esențial în modul existențial postmodernist. Dacă eu e non-eu, atunci șansa înscrierii în neant și în timp, în nimic și în tot nu e pierdută. Memorabilă în totul analiza fină pe care, în doar câteva rânduri, Angela Marinescu o face *Pădurii de mesteceni*, filmul lui Wajda.

Ceea ce ar mai trebui spus este că etica pe care o slujește Angela Marinescu nu este una a contemplației structurii lumii, ci una a revoltei, a ar-

derii, a auto-distrugerii. Din nou, însă, aceeași iluminare, pe care aş pune-o pe seama postmodernismului. Căci devorarea lumii şi devorarea de sine, consistente în planul realului, există cu aceeaşi forţă în planul ficţionalului. „Revolta mea era atât de mare încât am vrut să distrug tot ceea ce mă înconjura şi, mai ales, pe mine”. Dar, altădată: „Îl iubesc pe cel pe care îl critic cum iubesc animalul pe care îl mănânc. Devin una cu el. Pe cel pe care nu pot să-l mănânc nu îl pot cunoaşte şi îmi este indiferent”. Există şi alte mărturii în acest sens. Ceea ce cred că trebuie reţinut este că postmodernismul văzut astfel este o întoarcere la originar, în care timpul sincretic presupune perspectiva totemică. Monstrul de care vorbeşte Angela Marinescu are acest fundament ontologic. Aşa încât, a spune că „*scopul vieţii nu este artă*” – chiar dacă una din consecinţele ei fără îndoială că este – înseamnă a ne situa nu atât în miezul unei poetici, cât al unei etici. Scopul vieţii, am parafraza, este agonia. Sau lupta – „*cu limitele limbajului şi ale morţii*” – pentru a transforma căderea în sens.

Aşadar, Angela Marinescu?! Da, una din conştiinţele severe ale timpului nostru.

IRINA MAVRODIN. ROSTIREA TĂCERII

Oare întâmplător ultimul volum de poezii al Irinei Mavrodin se numește *începutul*? Ce înseamnă întâmplător pentru cineva care crede în *poetica hazardului*?! Un sens se naște din încheierea unei vieți. În tot cazul, singurătatea a devenit forță, discreția s-a metamorfozat în energie, durerea a întemeiat. Poate tocmai de aceea moartea este în poezia ei un revelator al morții, la fel cum tăcerea e modalitatea esențială de a comunica. În fond, Irina Mavrodin e o ființă profund poetică: cuvântul se raportează în permanență la ființă. Indiferent că e cuvântul din eseuri, din studii, ori din traduceri. Miezul e de căutat, de fapt, în poezie. De altfel, mărturisește într-un loc: „Nu am început cu traducerea, nu am început cu eseu, am început cu poezia”.

În fapt, preocupată de *eterna reîntoarcere* și de *punctul central*, Irina Mavrodin își construiește în permanență, prin cuvânt, ființa și pledează, în permanență, pentru cuvântul care este ființă. Și cine s-ar apuca să construiască o exegeză despre Irina Mavrodin ar trebui să pornească de la poezie. Ciudat – din nou, ne-întâmplător –, ultimele-i cuvinte din rubrica ținută de ani de zile în „Convorbiri Literare”, din aprilie 2012, vorbesc despre poezie, acel discurs epifanic, „fulgurație prin care cunoaștem marile adevăruri”, acea „cunoaștere prin face-re”, *șipăt* și deopotrivă *metaforă globală*. „Poetul este cel care, prin poezia lui [...], știe să rostească tăcerea”, spune Irina Mavrodin. A rosti tăcerea sau a fi rostit de ea, a ajunge la cuvântul esențial sau a ajunge la ființă prin cuvânt, iată câteva date ale ecuației în care gândește Irina Mavrodin poezia.

Am recitit, acum, la dispariția Irinei Mavrodin și volumele ei de versuri, și cuvintele scrise despre poezia ei de câteva din vocile critice cu autoritate. Radu Enescu considera poezia Irinei Mavrodin o „rugă, de o gravă grație și de o fermecătoare sinceritate, închinată elementelor firii”. Laurențiu Ulici vorbea despre un „lirism glacial”, dar și despre un „mimesis livresc” care „domină asupra rostirii naturale voalând lirismul”. Pentru Marian Papahagi, poezia Irinei Mavrodin „nu devine o celebrare senzuală a concretului decât printr-o mediere abstractă, printr-un filtru conceptual”. Ca într-un taler, așadar, deoparte cerebralitatea, livrescul, conceptualizarea, identificate cel mai adesea, și de partea cealaltă senzualitate, celebrare, tumult. În ce mă privește,

nu cred că o cenzură livrescă sterilizează rostirea naturală. Mai mult, mi se pare că abia tăcerea, condensarea, expresia esențializată fac ca tensiunea senzuală din poezia Irinei Mavrodin să fie mai vizibilă. O poezie a ardenței devine strigăt mut. Aș prelua în continuare un text scris cu mulți ani în urmă, după ce Irina Mavrodin publicase volumul *Vocile*. Spuneam atunci:

Irina Mavrodin nu scrie poezie așa cum o făceau un Călinescu sau un Perpessicius și nici nu-și transformă poezia într-un spațiu argumentativ al propriei critici. Iar ultima carte, *Vocile* (Editura Cartea Românească, 1998), cel puțin prin ineditele oferite, vreo cincizeci de poeme lipsite de grandilocvență și rafinate în tăietura emoțională precisă, propune un poet liric ajuns la maturitate, căruia nu-i sunt străine nici știința versului și a construcției, nici emoția profundă și cizelată a unei feminități delicate și gracile, stăpânită însă de o conștiință poetică modernă care nu o alienează. Niciodată nu simți, înaintea fiorului morții ori a iubirii, vreo tehnică poetică devenită metodă, iar gravitatea vocii, înainte de a fi expresia unei subtile cizelări și experiențe lingvistice, este consecința unei trăiri substanțiale.

Fără să elimine polemic feminitatea, ba făcând din ea chiar miezul unei poetici, Irina Mavrodin știe să refuze și patetismul, și afectul exhibat cu superioritate ori cu inocență, ridicând până și derizoriul cel mai violent la înălțimea unei ființe stăpânite de modul de existență al lirei. Aș cita, în acest sens, un poem dintr-un volum mai vechi, precizând, în acest context, că volumul pe care-l discutăm conține și o selecție din două cărți anterioare: „Sunt în contact cu universul / când tai această ceapă / în jurul ei se ordonează / pentru mine lumea vie // căutați-mă / acasă / în strugurii din vie / în focul dintr-o plită care nu mai este” (*Ceapa*). Și ni se pare important să precizăm că față de poemele selectate din *Picătura de ploaie* (1987) sau din *Reci limpezi cuvinte* (1971), textele ultimului grupaj în linie cronologică sunt parcă și mai unitare ca tematică și viziune, și mai esențializate ca ton. Mai mult decât atât, se impune acum o etică a poeziei, care explică și discreția amintită, și forța discursului liric.

Devenit mod de existență, dar nu în felul spectacular și exhibat care se cultivă îndeobște, Irina Mavrodin conviețuiește cu Proust și cu Stendhal, făcând din scris un obiect erotic și religios: „Să scrii în fiecare zi / iată un mod de a te ruga / a trecut o zi / și nu ți-ai scris pagina // memento mori / așează-te și scrie / oriunde oricând // nu aștepta Inspirația / fă-ți zilnic rugăciunea / îți strigă Stedhal” (*Memento mori*). Poezia devine în acest caz o incantație a ideii și a absenței, motivată de nevoia recuperării timpului pierdut, a vârstelor sau ființelor coborâte în neant. Sublimă și tragică este simpli-

tatea cu care, ca într-un ritual, vocea poetului reface orfic și esențial trasee existențiale: „Vreau să scriu poemul cel mai simplu / spre a-ți proslăvi absența / vreau ca vorbele lui să fie // la fel de adevărate / ca vorbele tale / vreau ca tonul lui / să fie la fel de nobil // și de firesc / ca gândirea ta calmă / ritmul lui se întrerupe acum / ca și respirația ta” (*Bocet*).

Sublimă și tragică este mai ales asumarea morții, pentru că, în definitiv, poezia Irinei Mavrodin, structurată pe această temă, propune un mod de existență solar, armonios, trecut însă prin filtrele voluptății. Construindu-se în felul acesta, ea caută într-un fel aproape hedonist bucuria mistică a întâlnirii cu întunericul care este esența luminii, transformând spaima și suferința în proiecții ale unei deveniri bănuite. Una din capodoperele Irinei Mavrodin se numește chiar *Bucuria*: „Iubitul meu este mormântul meu / mormântul îmi este iubitul / bucuria mă orbește / mă supune // norul acela care trece pe cer / e un mormânt plutitor / pe ape somnoroase / corabie încărcată de hoituri fericite // ce gustă deliciile descompunerii / mai dulci decât cele ale nașterii / spune-mi în ce capăt de lume / mă aștepti // mortul meu iubitul meu / schelet acoperit *cu mantia roșie / a dumnezeului care ne cheamă*”.

Firește că la un poet care meditează îndelung la identitatea poeziei și care o pune permanent în fața morții, pentru a-i radiografia esența mistică, a scrie este sinonim cu a trăi. Niciun motiv de glorie și de aroganță aici, căci poezia este semnul neputinței („prizonieră în viață / între două lumi / ce altceva să faci / decât să scrii acest poem”), iar a scrie nu este cu certitudine „un gest sacru”. Mai degrabă vocea care susține refuzul scrisului în favoarea gestului simplu și umil posedă adevărul. Scrisul e mai mult o formă a eșecului, dar, din păcate, nu o dată se asociază hybrisului: „A scrie poezie e o boală / cum? n-ai știut asta? / îți spune vocea / și mai cu seamă // umilește-te / și nu-i disprețui / pe cei care nu scriu / aroganța ta // s-a înălțat până la ceruri / mâniindu-l chiar și pe / bunul Dumnezeu / nu știi că orice poem // e scris pe nisipuri / mereu spălate de valuri?” (*Aroganța*). De aceea vorbeam la un moment dat de o etică pe care poezia Irinei Mavrodin o propune. Poezia ca instrument al recuperării nu poate exista decât stăpânind știința fragilității ei, neluând-o în posesie ca pe un obiect oarecare, în așa fel încât misterioasa-i discreție să devină energie orfică: „Tu trebuie să știi ceea ce / eu nu mai știu / învață-mă cu tăișul tău / cel mai rece // cât de fierbinte este lumea / Trupului pe care l-am uitat / cât de verde / este valea unde altădată / el s-a desfătat” (*Cântec*). Peste toate acestea, afirmații în mare măsură nuanțabile și poate insuficiente, poezia Irinei Mavrodin, dincolo de posibilele interferențe cu eseistica ei, impune textul ca mod de existență al poeziei,

acest lucru nediluând substanța existențială a unei lirici în cel mai propriu sens al cuvântului modernă. Ba dimpotrivă, textul ca identitate în sine devine prilejul unei experiențe aproape mistice, transmutând spaima în contemplație, dacă nu în voluptate, și întunericul în lumină.

Așadar, asta scriam în 1999. Azi, aș reciti câteva poeme. Iată *Copacul de aur*: „îmi este cu neputință / să mă uit în ochii iubitului / frunze de aur între noi se așează / mâinile și picioarele lui / sunt crengile copacului de aur / eu iubitele voi muri / odată cu tine la vară / un lup strălucitor ne va sta la căpătâi / cu gheare de aur va scurma pământul / ne va îngropa așa cum numai / copiii de zeu sunt îngropați”. La câteva pagini distanță, din același volum *Copac înflorit*, iată poemul *Avertisment*: „fericită este ziua nașterii lui / iubitul mă așteaptă acolo / bunăvoința soartei când ne va atinge / vom merge împreună prin realitate / iubitele tu creatorul meu / privirea ta distruge în fiecare clipă / ființa mea împăratească / iubitul meu are un veșmânt de sânge / curge sânge de aur peste mine / un lup cu blană de zeu este iubitul / o lebadă mă duce spre trupul de aur / luminoasă este ziua acelei morți”. Nu știu de ce Marin Mincu apropia poezia Irinei Mavrodin de aceea a Norei Iuga sau a Angelei Marinescu. Poezia aceasta e mai aproape de ceea ce scrie Ileana Mălăncioiu. O solemnitate gravă, care proiectează ființa în mit, într-un discurs esențializat, în proximitatea sau chiar în miezul tragicului. Iată: „Acolo / mă întorc mereu / către acel punct central / din care crește / un negru și / roșu copac” (*L'éternel retour*). În cromatica Irinei Mavrodin, roșul și negrul sunt semnele acelui strigăt care se hrănește din tăcere. În tot cazul, coerența ființei Irinei Mavrodin, a ființei ei textuale, ar trebui să-și găsească miezul în poezia ei.

GABRIELA MELINESCU. ETICA VISULUI

Un amplu interviu cu Gabriela Melinescu, pe care nicio încercare exegetică serioasă n-ar trebui să-l ignore, publica revista „Apostrof” în nr. 10 din 1997. Gabriela Melinescu a scris, cum îi mărturisește Martei Petreu, vreo douăzeci și cinci de cărți, în românește sau în suedeză, de poezie, proză, reportaje, multe alte volume de traduceri, desenează cu o mână (stânga, se pare) care are vocația misterului și intuiția fantasmelor și face gravură, trăind, de fapt, la granița dintre vis și realitate, în lumea dintre moarte și viață. Poate din cauza aceasta, și nu din motive care ar viza handicapurile criticii, cel mai bine este să o numim pe Gabriela Melinescu poetă. Din orice vers și din orice linie se întrevede o conștiință care interoghează sensurile ființei, asumându-și fragilitatea, dar și marea responsabilitate a cunoașterii și a trăirii după un cod impus de poziția omului față de absolut.

Firește că, pentru cine cunoaște desenele Gabrielei Melinescu, mai ales din revista „Argo” a lui Alexandru Lungu, interpretarea lor ar fi prima cale de acces către un univers imaginar generat de o vocație a fabulosului care a câștigat permanent în forță vizionară, în același timp în limpezime și în solemnitate. Acest drum ascendent nu este chiar greu decelabil în poezie, și o antologie precum cea de la editura Vitruviu (*Poezii*, 1997) îl pune destul de ușor în evidență, chiar dacă nici între volumele publicate în țară (poeta pleca din România în 1975, an în care îi apărea volumul *Împotriva celui drag*) și cele din Suedia, foarte apreciate acolo, rupturi de mare adâncime nu se produc. Se produc numai lămuriri, aprofundări, și la nivelul expresiei, și în planul forței imaginii.

Desenele arată ființe bizare, pești zburători, prințese cu un picior, cu fețe negre, îmbrăcate în rochii înstelate asemenea cerului, trupuri în care sălășluiesc copaci cosmici, pe brațele lor, întinse asemenea unor ogoare blânde, stând animale domestice ori fantezii amintind de *Istoria ieroglifică*, în fine, păsări cu chipuri umane, cu sâni, cu ochi halucinanți ori creaturi din lumea mai înspăimântată a medievalilor. Plutește peste toate acestea o înțelegere mistică asupra lumii, un abur de gratuitate fabuloasă cuprins din când în când de neliniști apocaliptice trăite cu o bucurie primară. Moartea, chiar,

este fratele, prietenul, viermele apropiat, ei i se închină rugăciuni, a devenit o zeitate nu blândă, ci firească, și formele geologie pe care ea le îmbracă n-o fac înspăimântătoare. De fapt, de dincoace, din lumea vieții și a realului, oamenii, ruși de tiparele originare, cu rămășițele lor de gândire magică, trăiesc sub atracția misterioasă a adâncurilor: „Fratele meu zace în adâncul mării / de mii de ani învelit / de alge, de delfini și arătări / despre care nimeni / să vorbească n-a îndrăznit. // Din când în când marea se umflă. / Pescarii cu bărbi lungi / se roagă în limba apei / de omul mării să-i ierte că l-au trezit. // Frate iubit din adânc, / te strigăm de după lespedea grea, / mânați de o pornire înțeleasă / numai de apa care stă între noi și ne bea” (*Litanie*).

O conviețuire biblică între viețuitoare altfel sălbatice, ca și cum am fi pe arca lui Noe, o pierdere în materia cosmică asemănătoare unei beții tăcute, bucuria de a te descoperi pretutindeni, acestea sunt câteva din sugestiile viselor Gabrielei Melinescu. Poate că modelul unei astfel de existențe ar trebui căutat și în Francisc din Assisi căruia poeta îi dedică un poem, numit simplu *Prietenul păsărilor și al peștilor*: „Franciscus din Assisi / pictat de Giotto într-un pur azur. / Franciscus, fiul unui bogat negustor. / Franciscus cel care și-a dat veșmântul scump / unui om sărac / stârnind furia tatălui său. // Astfel a încetat viața să-i fie o ispită - / imediat s-a dezbrăcat de toate hainele / fugind gol în lume / ca să mediteze: omul fără vanitate. / Astfel deveni el rușinea familiei, / rușinea celor care voiau să-l pună din nou / în lanțurile grele ale dorinței. / Dar nimeni nu poate să-l facă prizonier / pe cel care fuge fără veșminte / pe drumul spinos al devenirii. / El strigase celor fără curaj: / lăsați-mă să rățesc singur, / să am prieteni păsări și pești, / să învăț puțin de la puterea lor / de a suporta viața! / Să învăț de la ei cum să mă salvez singur! / Lăsați-mă să văd în sufletul meu întunecat! // Peste tot pe unde el trecea / era salutat / de soare și lună, / de arbori și pietre, / de mare și munți. // Și iarba creștea deasă / în urmele eterne / ale picioarelor sale”. Poemul acesta, în care „portret” înseamnă interpretare a unui mod de existență ce refuză forma în favoarea principiului și prezența în favoarea arhetipului, aparține unui volum publicat în 1993 (*Lumină din lumină*) care impune ca miez al lirismului o situație mistică în lume. Înaintea lui, poeta publicase mai multe romane, chiar două volume de versuri (în 1975 și în 1977) care erau probabil niște antologii sau niște traduceri, și – ceea ce ne interesează în mod special – volumele de poezii *Casa de fum* (1982) și *Oglinda femeii* (1986).

Ni se pare mai interesant să vorbim în primul rând despre poeziile publicate de Gabriela Melinescu după 1975, pe de o parte pentru că celelalte au beneficiat deja, la timpul potrivit, de spiritul analitic al unor critici cu intuiție

sigură precum Ion Pop, Nicolae Manolescu, Eugen Simion sau Mircea Martin, și, pe de altă parte, pentru că se produce acum o limpezire a discursului liric și o înțelegere mai accentuată a condiției poetului ca rațiune a cosmosului.

Poezia din *Casa de fum* instituie ca element decisiv al sensibilității lirice nu senzorialitatea discretă, cu toată febrilitatea ei de altădată, prinsă de cele mai multe ori în tonalități cerebralizante, ci principiul uniunii mistice a contrariilor și o percepere mitică a realității devenite astfel purtătoarea unor mesaje îndepărtate. Citim astfel primul poem al acestui volum, numit *Căutând pe regele analogiei*: „Căutând pe regele analogiei, / pe regele științei traves-tiului, / a trecerii în altă lume, / fac liniște în mine și ciulesc urechea. // [...] // Aud muzica primilor oameni căutând pe rege, / rugându-se de el să-i treacă în altă lume. / în urechi sună trofee de vrăjitori. / Văd acum ce sens are desenul apărut / în măruntaiele calde ale vulturului, / ce fel de mesaj conține diagrama făcută de păsări pe cer / Mă întreb dacă voi mai trăi până la noapte”. Poezia aceasta a morții nu face din criză un prilej de lamentație. Posibila criză este substituită chiar de o adorație care are ca obiect căderea. În acest context, a trăi înseamnă a glorifica pierderea, moartea, neantul, a cerși dragostea Diavolului ori intrarea cărnii în putrefacție, fără ca toate acestea să genereze un cinism al disperării, o negare a viului. Lumea fabuloasă din desenele Gabrielei Melinescu devine aici un semn al puterii de a iubi maleficul. În fond, recunoști aici, într-o poezie precum *Diavole, mă iubești tu?*, și pasiunea frenetică pentru viață, și filonul etic al oricărei creații de care poeta vorbise în interviul amintit. Pentru că a înțelege lumea ca fapt de existență, dincolo de convențiile binelui sau ale răului, înseamnă a citi în cartea lumii secretul participării formelor la tot și nu valorificările lor morale ori axiologice. Așa încât nu e ciudată mărturisirea Gabrielei Melinescu că *Biblia* este modelul ei literar. Un poem ca acela tocmai numit amintește într-un fel de *Cântarea Cântărilor* și de spiritul cărții sfinte care se construiește pe forța renașterii, a învierii. Există o adorație, de o carnalitate primitivă, în care violența ia chipul dragostei mistice dintre mireasă și mire ori dintre învins și învingător, chiar dacă simbolurile folosite sunt ale alchimiei și kabalei: „Spun: cu gură de aur îl voi mânca pe cel drag, / cu dinți perfecți îl voi mesteca pe dușman, / un ornament de perle va fi mușcătura mea pe ei” (*Cina cea de taină*). Doar că la Gabriela Melinescu învierea nu este precedată de crucificare, ci de voluptatea perceperii aproape senzoriale a metamorfozelor lumii și a devenirii ei. Este aici un fel de păgânism venit din riturile fertilității și prezența imaginilor fabuloase se explică și prin intrarea într-o logică a celebrării saturnaliilor. Iată poemul numit *Diavole, mă iubești tu?*: „Bem în onoa-

rea vervei, a vigorii planetei, / în onoarea demonilor de aur, a scarabeilor, pentru deriva continentelor, pentru vulcanii care vor erupe / pentru leu și pentru căprioară, / pentru misteriosul pentagon găsit la nord de Alpi / despre care nu se știe nimic, / Te întreb, Diavole, mă iubești tu? // De la naștere am primit în pântec lovitura Soarelui / și nu am încetat să ard în măruntaie. / Egrete și pajere fabuloase cu putere / se încrucișează în creierul meu. / Am onoarea de a trăi în splendoarea lumii / și nu am frică de răul gust. / Diavole, mă iubești tu? // Nimic nu e mai frumos decât eternitatea acestei clipe / când am în nări miros de pierdere, / parfum de distrugere. / Din drojdiile stricăciunii / un lotus va țâșni în gura mea”. Într-un poem inedit, Gabriela Melinescu chiar se mărturisește ca preoteasă a fertilității, care închină imnuri pământului și măruntaielor sale: „Târziu am traversat oceanul măruntaielor sale, / auzindu-i mașele grohăind ca demonii nemulțumiți / și când am ajuns în fața falusului său ridicat / am fost cuprinsă de o dorință violentă, / o foame protoplasmatică, asemănătoare foamei viermilor / și foamei salamandrei trecând prin foc. / Atunci am nutrit ideea că fertilitatea ar fi / un mister mult mai mare decât castitatea” (*Pământul, uriaș indecent*). De aceea, câteva poeme sunt închinare primăverii, energiilor viscereale care se sublimează în act sacerdotal.

Oricum, veritabile imnuri sunt poemele în care, parcă inițiată și trăind conform acestei inițieri în taina unirii mistice, Gabriela Melinescu cântă dispariția, terifiantul, noaptea. Într-un fel, ea nu ajunge la ceea ce critica din România credea că ar putea să o salveze de o anume oboesală care ar fi fost generată nu de o stare de incongruență, ci de artificiu, și anume la viziune. Și asta pentru că somnul, visul, fantasmele, toate acestea devin purtătoare unui mesaj care, chiar dacă vine din adâncurile subconștientului, instituie și omologhează *adevărul*. În interviul amintit, Gabriela Melinescu declara că treptele care instituie opera de artă sunt mai întâi visul, apoi divertismentul și, în al treilea rând, un sens etic. „Din Shakespeare sau din Homer, spune ea, noi reținem tot timpul că viața e abisală”. În fond, chiar visul, care stă la baza creației dintotdeauna a Gabrielei Melinescu, nu este altceva decât „primul alfabet al lumii”, „darul unei comunicări fără limbă” pe care l-ar stăpâni, cum ne spunea și Vico, mai întâi copiii, dar și poezii, care se sustrag gândului pentru a pătrunde în adevărurile nemediate. Un astfel de adevăr, transmis printr-o viziune jubilativă, supusă, însă, formulei oraculare și gnomice, este acela din poezia *Încă e noapte*, un fel de „geneză”: „Încă e noapte și mă gândesc în întuneric / la prima zi a lumii. / La început a fost lumina / și lumina era întuneric. / Căldura era frig / și frigul absolut era căldură. / În-

tunericul deveni solid / captiv în forme bizare. / Acești doi ochi crescui în cap / simt ce simte Pământul, când peste el crește verdeța. / Întuneric de lumină sunt / și pe colinele cărnii mele / răsare dimineața”. Toată bucuria această trimite implicit la dualitatea lui Christ și la o conștiință a superiorității ontologice. Depărtarea de trup ia chipul unei *voci* care spune: „nu beau, nu mănânc, nu respir”, „nu-mi fac casă, nu vând, nu cumpăr, / nu iubesc, nu urăsc, nu îndurerez, / nu implor”, „ca și cum n-aș fi mă stăpânesc”. Poetul devine chiar cel ales, mântuitorul celorlalți, corabia salvării („Prietenul meu îmi spune: îndură și trecut vei fi / în lumea fără seamă! / Corpul tău va purta ca o barcă / mulțimea ce nu se poate transforma”) și vede de dincolo de forme, dintr-un mit în care el este o zeitate intrată în lumea morților, evanescența oamenilor deveniți embleme ale cosmicului și ale lui Iisus: „Nimicul lucește în mijlocul casei. / Țin în gură un diamant. / Printre obiectele vii psalmodiez / cu pas amețitor de coribant. // Nimeni nu poate opri procesiunea / de oameni travestiți în crini. / Se vede casa noastră de fum / și toți cei care au picioare, aripi și rădăcini” (*Casa de fum*).

Din *Oglinda femeii* (1985) prea multe poeme nu sunt reținute pentru antologia de acum. Imnurile către noapte ale Gabrielei Melinescu culminează cu un text intitulat *Floarea soarelui*. Finalul lui, după un început evocator și melancolic care devine treptat expresia iubirii mistice dintre planta simțind vibrații telurice și astrul diurn, vorbește despre modul cum lumina și întunericul sunt frați: „Mulțumesc, soare, pentru floarea iubită / de cei atrași de lumină, grăbiți către crematoriu. / Tu, floare a sinucigașilor / pe care nimeni nu te poate opri să crești / și să strălucești / în grădina întunecată a vieții”. Altfel, este reținută și o artă poetică în care „arta magiei” – acesta e titlul poemului – este „fără urmă printre lucrurile trecătoare”, căci e suficient „să atingi corpul nevăzut / pentru a transforma / plumbul zilei în aur”. Iar „trandafirul lui Paracelsus” umple „cu aur sau sânge / grădina nevăzută a vieții”.

Cu *Lumină din lumină*, în poeme care ar putea părea didactice, Gabriela Melinescu îi are ca obiecte poetice pe Spinoza, Strindberg, Paracelsus, Milarepa și „câmpul cu meri al kabaliștilor”. Tot volumului de acum îi aparține deja citatul poem invocându-l pe Franciscus din Assisi. Este în toate acestea un spirit religios tulburat până la mirare și luminat de misterul existenței, al luminii prenatale, dar, peste toate, de taina tainelor, moartea: „Viața e o nevăzută scoică în care / întunericul fuge înainte și înapoi. // Și către ieșire așteaptă Soarele Morții / care va lumina ce niciun om nu poate bănuî” (*Andantino religioso*) sau „El spune că totul în natură formează o sfântă unitate, că țărâna vede zilnic fața noastră și sfântă este ea” (*Lumina plină*). Poezia

aceasta descoperă în orice detaliu principii, amprente ale angelicului, o fragilitate care metamorfozează orice spaimă în armonie. Unul dintre cele mai pline de sensuri poeme, tocmai din pricina simplității sale, este *Legendă medievală*: „Regele cu șoimul pe mână / muri la o vânătoare regală. / Ea se îndrăgosti de el, iar / mortului îi căzu ea / pe vecie dragă. // El părăsi cealaltă lume / călărind pe calul subpământean. / Ea părăsi lumea asta și-l întâlni / lângă hotarul de foc al morții. // Căci moartea se îndrăgosti de viață / iar vieții îi era dragă moartea mereu; / iubindu-se heraldic / cu inimile în gheare lucioase de șoimi”.

În sfârșit, ciclul inedit de poeme se construiește pe leitmotivul pământului care adăpostește energii și tipare originare, creaturi primare și bucuria adevărului pur. Mai mult decât atât, nu poeta contemplă acest spațiu privilegiat, ci cuvintele care păstrează „memoria unei științe divine”. În măruntaiele pământului sălășluiesc teribilele fantasmagorii care populează timpul solar al apocalipsei. Acolo este și centrul germinativ al visului. În fine, pământul însuși simte vibrația pierderii și transformării în dublul său mistic. Se găseau toate aceste lucruri și în volumele apărute până în 1975? Indiscutabil, universul poetic al Gabrielei Melinescu nu face salturi, ci doar se împlinește – și în felul acesta și renașterea, și uniunea mistică, și bucuria nu fac decât să câștige în forță, în argumentație lirică, în coerență. Așa se face că anumite afirmații făcute, cu ani buni în urmă, de Ion Pop referitoare la volumul cel mai bun publicat de Gabriela Melinescu înainte de a pleca din țară, este vorba de *Jurământul de sărăcie, castitate și supunere*, sunt valabile și pentru poezia ultimelor cicluri. „Punctele de maximă rezistență ale poeziei Gabrielei Melinescu trebuie din nou căutate îndeosebi în poemele care transcriu o experiență senzorială – stări de euforie, iluzii ale imponderabilului, angoasante tulburări ale sângelui”. Descoperim, de asemenea, și stările evanescente, și gustul pentru stilizările ceremonioase de care amintea criticul clujean.

De ce am vorbit, totuși, de etica visului? Gabriela Melinescu își asumă cu forță în ultimele volume o înțelegere mistică a lumii și știe că marile analogii nu se dezvăluie decât în vis, iar lecția pe care visul o impune este aceea a identității contrariilor. De pe poziția aceasta, vizionarismului așteptat altă dată de critica literară îi ia locul o energie primară care transpune ființa în afara corporalității ei, pe terenul ideal al esențelor. Nu vizionarismul propriu-zis (atât de vizibil în desene) este obiectul poeziei Gabrielei Melinescu. Nu vizionarismul gratuit, beat de obsesiile nocturnului visceral și de ale fantasmaticului. Ci acela care devine cunoaștere, adevăr, ba chiar și normă existențială, manual de supraviețuire. Astfel încât, devenirea Gabrielei Melinescu

este vizibilă și în opțiuni, și în expresie, iar vocea ei, inconfundabilă, seamănă cu cea a marilor inițiați, afirmă înainte de toate un mod de stare în lume, unul care este departe de umiliția creștină, însemnând descoperirea sinelui sub foile de plumb ale realului.

MARIN MINCU. CONȘTIINȚA FRAGILITĂȚII

Într-o „simplă notă” (remarcați, firește, orgoliul superb) cu care își deschide ultima antologie (din propria creație, trebuie precizat) numită *Despre fragilitatea vieții* (Editura Eminescu, 1997), Marin Mincu încearcă să ne propună dacă nu o nouă „biografie poetică” (lucru până la un punct, dar numai până la un punct, imposibil și nerelevant), măcar câteva sugestii pentru recitirea mai ales a volumelor de început, indiscutabil clasate. Primele două cărți ar ilustra, dincolo de vreo conștiință programatică, o „priză ontologică” prin intermediul căreia, la modul metafizic, dar chiar și istoric, este exprimată condiția scriitorului și a ființei în vremuri de ciumă... ideologică. „Nu că aș dori să-mi dau eu însumi vreo notă maximă sau că mă consider, la o adică, poet «disident» *avant la lettre*”, precizează autorul, căci el descoperă aici mai degrabă șansa poetului „de a vorbi individual despre *ce ne doare* sau despre *ce ne salvează*”. Lîmpede este că poezia a avut întotdeauna puterea de a transfera, peste voința autorului, problematici așa-zicând colective asupra individului pe care-l salvează printr-o viziune istoric sau ontologic integratoare. Dincolo de asta, raportându-se la romantism (trimiterea a fost făcută frecvent), imaginarul propriu-zis și relația dintre eu și lume care fundează acest imaginar își asumă și ideea claustrării, a demonismului, a revoltei, și nevoia unei coborâri în primordial văzute drept regresiune, fapte care constituie prin natura lucrurilor substanța unei „disidențe”. Așa încât am spune din start că poezia lui Marin Mincu își asumă această „șansă”, dar „revizuirea” (recitirea) pe care ea ne-o propune nu oferă mari surprize.

Marin Mincu, proteic, așa cum ni-l arată creația, și nu numai cea poetică, dar, evident, și ea, dorește mult să fie în această antologie altul. De ce spunem asta? Volumul de-acum (de aproape cinci sute de pagini) cuprinde un minuțios dosar critic care reproduce majoritatea articolelor și a cronicilor suscitade de cărțile sale de poezie. Într-o paranteză, aș atrage atenția asupra cuvintelor de mare rafinament scrise de Ion Negoitescu în 1971 despre *Calea robilor* și asupra veritabilelor studii semnate de Laurențiu Ulici (postfață la volumul antologic *Pradă realului* din 1985) și Ștefan Augustin Doinaș („Viața Românească”, nr. 9 / 1985) care par să satisfacă atât nevoile de sinteză ale spiritului,

cât și voluptatea analizei minuțioase de text. Prin urmare, exhaustivitatea aceasta interpretativă, inclusă în volum, te obligă fie la tăcere, fie la repetiție, deși poți bănuși că ea ar trebui să-ți impună o nouă interpretare.

Peste toate acestea, volumul cuprinde un singur fragment inedit. Dacă Marin Mincu ar fi publicat poezie în ultimii ani (cel din urmă volum, care dă și titlul volumului de față, este din 1987), firește că traiectul său interior s-ar fi modelat continuu. Așa însă, autorul propune tocmai la sfârșit niște inedite sub titlul *Prolegomenele existenței (Jurnal de adolescent)* care au fost scrise – îl credem pe cuvânt pe autor – între 1960 și 1962. Publicate atunci, poemetele acestea ar fi însemnat ceva în lirica românească abia ieșind de sub tutela proletcultismului. Azi, dincolo de faptul că dezvăluie ceva despre metabolismul scrisului lui Marin Mincu, ele par puțin vetuste. Poetul le-a publicat, evident, din dorința de a fi recitat, în toată amplitudinea sa, altfel. Descoperi aici atât elaborarea livrescă, autoreflexivă, tinzând către intertextualitate, cât și obsesiile originarului și geologicului. Adică semne din ambele etape și ipostaze mai vizibile ale poeziei lui Marin Mincu. Mai mult decât atât, prin deliricizare, poeziile acestea anunță parcă o etapă pe care Marin Mincu ar fi trebuit să o parcurgă abia după 1987.

Evident, nu vom contesta un lucru afirmat fără echivoc și fără excepții de critica literară și impus încă de la primul volum, *Cumpăna*, din 1968. Marin Mincu s-a construit pe sine cu perseverență, și-a urmărit – cum zice, într-o postfață pe jumătate polemică, pe jumătate lipsită de energie Valentin F. Mihăescu – fără ezitare programul propriu, în fine, a ținut – ține încă – mult la imagine. Ca să nu lase niciun dubiu asupra devenirii sale, pe care aparițiile editoriale o mistifică întrucâtva, oricum, nu într-un mod decisiv, poetul însuși reia la sfârșitul volumului o adnotare – apărută și în volumul din 1987 – în care informa asupra perioadelor exacte în care fiecare carte s-a plămădit. Pentru un cârcotaș, pare de două ori suspectă o astfel de insistență precizare. Pe de o parte, revenind la ineditele scrise la începutul anilor '60, trebuie să observăm că, dacă biografia interioară a poeziei lui Marin Mincu capătă un sens progresiv (nu calitativ, ci din punctul de vedere al opțiunii pentru un anumit cod poetic confirmat de istoria poeziei), atunci primele două volume pot avea semnificația unui declin, aproape oportunist, și că următoarele două, care fac trecerea către „poezia semiotică”, devin inutile. În acest punct, dar încă mai înaintat, poetul se află de prin 1962-'64. Repetăm însă, nu avem în vedere valoarea poeziilor din vreun volum și nici nu acuzăm – doamne ferește! – publicarea acestor volume. Pe de altă parte, atât de controlata chestiune a devenirii poetice poate fi considerată o falsă problemă, un

semn și al prea multei lucidități (explicabile la un critic care scrie o poezie valoroasă), și al fricii de doza de accident care participă la stabilirea ierarhiilor literare. În fapt, el însuși critic, știind deci din interior mecanismele cu care operează un critic, Marin Mincu n-are curajul să-și lase opera poetică doar pe seama criticilor. Oricum, biografia poetică este de la un moment dat, și aici apelăm, într-adevăr, la axiologie, inoperantă. Nu ne mai interesează că *Fals tratat despre miel*, *Vânătorii de berze*, am cita și toate poemele din *Despre fragilitatea vieții*, că *Osanna* ori *Alint* aparțin unei etape sau alteia. Contextele, chiar și cele sau mai ales cele ale biografiei poetice, au importanța lor în pătrunderea semnificațiilor unui poem. Este cazul *Luceafărului*, despre care Vianu a spus că reprezintă sinteza creației eminesciene întrucât, dacă toată opera s-ar fi pierdut, acest poem, singurul păstrat, ar fi putut oferi imaginea întregului. Ar trebui adăugat, însă, un amendament. Ipotetic *Luceafărul* ar fi putut face lucrul acesta. În realitate, n-ar fi făcut-o niciodată (rog cititorul să introducă aici o notă de relativitate) căci înțelegerea merge firesc dinspre tot spre parte. Fără cunoașterea întregului, fragmentul esențial poate rămâne obscur și lipsit de coerență, accesibil doar inițiaților, asemenea aisbergurilor etc. Oricum, dacă peste o mie de ani, ca într-un basm propus de Laurențiu Ulici, cineva ar găsi o poezie de Marin Mincu, important este ca acea poezie să se impună în primul rând prin relevanța ei și abia după aceea prin mărturia pe care o dă asupra vârstelor care au pregătit-o ori asupra acelor care, încrustate în ea, s-au născut după aceea. Ulterior, și firește că și lucrul acesta interesează, poezia aceasta poate să dea seama și despre modelul generației sau al grupării căreia autorul îi aparține, despre modelele generațiilor anterioare ori despre opțiunile autorului în acest sens. Dar, dacă acel cineva nu este un simplu arheolog interesat de orice urmă, asta se poate întâmpla numai *ulterior*.

În concluzie, când vorbim la Marin Mincu de o conștiință a fragilității, trebuie să ne referim nu numai la anumite aspecte tematice, nu numai la identitatea eului, a cuvântului ori a poeziei, ci și la o stringentă nevoie de metamorfozare, de permanentă schimbare. Conștiința aceasta este, în termeni eminescieni, o conștiință epigonică, deci și inconsistentă, și ea se răsfrânge mai ales în poezie, dar și în afara ei, iar acest *afară al ei* devine la rândul lui poezie, lume a ficțiunii. Peste toate acestea, exacerbări ale unui spirit de observație însetat de inovație, ne apropiem noi înșine, inevitabil, un impas. Căci nu suntem nici la jumătatea articolului despre poezia lui Marin Mincu, am epuizat ceea ce cu o sintagmă încăpătoare am fi numit aspecte metodologice, am apelat și la câteva digresiuni, nu prea multe, ca să nu su-

focăm totuși obiectul de abordat, și, în fine, trebuie să recitim poezia lui poezia lui Marin Mincu deși avem convingerea că totul s-a spus. Totul, cu excepția înțelegerii noastre care capătă o anumită formă, un anume stil, o anumită temperatură, și care devine astfel individualizatoare.

O des citată poemă – citată pentru ideologia ei mai ales – definește în *Proba de gimnastică* (un alt nume pentru proteismul poetului!) condiția lui Marin Mincu dincolo de orice conjunctură. Nu întâmplător poemul se numește *O stare permanentă* și nu întâmplător îi este dedicat lui Lucian Blaga. Dincolo de un vers, sau mai multe, parafrazate cu inteligență, el este la antipodul spiritului blagian cu care poetul s-a aflat într-o oarecare consonanță în primele cărți. Să-l citim, așadar: „marin mincu e în așteptare / un ochi crispat demolează cu furie / structura chimică a obiectelor / repune elementele în libertate // între goluri și plinuri / așa numitele pliuri interstițiale / mâna lui se strecoară vioaie / verușă de fum între două crengi // între crengile realului / din abundență frunze vorbe vrăbii / în răsfaș de forme / falnica practică semnificantă // a descoperi limba poeziei / mâna apăsată pe trăgaciul mașinii de scris / să împuște acel vers așteptat / singurul vers care doare // marin mincu stă aplecat / între formele stării de real / cea mai malignă dintre stări pe care / n-o vindecă niciun spital”.

Programatic fiind, poemul acesta nu lasă niciun dubiu asupra efortului dezinhibat al poetului care de-construiește realul pentru a-i reda libertatea și pentru a-l afirma cu mai multă tărie. Identitatea sa, fragilă, inconsistentă, vagă, se lasă vrăjită de voluptatea aproape erotică (senzualismul cerebral al lui Marin Mincu n-a fost nicicând astfel mascat) a pătrunderii între „crengile realului”. „Practica semnificantă” – falnică prin solemnitatea și orgoliul ei încrezător – este actul prin care, numindu-se, realitatea ia naștere, haosul devine cosmos, „dezmașul de forme informe” instituie lichidul cosmic amniotic. S-a vorbit mult despre o poezie a germinației cosmice, a suflului primordial și despre o poezie în care „vegetalul proliferază a-neantizând omul” (I. Negoitescu). Dar toate acestea pot fi găsite și aici, numai că în locul vreunei crize existențiale aflăm trăirea pur cerebrală a semioticianului care descoperă nu numai poezie, ci poezie a organicului în chiar transformarea realului în cuvânt ori a cuvântului în real. În fapt, geneza aceasta, care are drept principiu nu vreo voință oarbă de a fi, ci falnica practică semnificantă, conține în însăși esența ei ideea morții, căci versul, odată creat, consecință a transmutării informului în formă, înseamnă limitare sau boală (nu pasăre bolnavă, ca la Blaga) pe care n-o vindecă nimic. A vorbi în cazul acesta (sau pentru toată poezia lui Marin Mincu) despre expresionism este

superfluu, așa cum ar fi în cazul lui Mircea Ivănescu sau al lui Cărtărescu. Poezia aceasta (semiotică îi spune Augustin Doinaș) nu a trădat niciodată semnificativ „lirismul”, căci încă din primele volume abundența de tablouri grotești și teribile poate fi motivată de această nevoie a realului de a fi redus la cuvânt. Or expresionismul numai o astfel de reducere a realului nu suportă.

Să cităm, cu regretul de a renunța la texte care ne plac mult mai mult, un alt autoportret, numit de data aceasta, ludic și autoironic, *Probă de probă*, nu pentru vreo ideologie, ci pentru orgoliul pus în joc: „parcă scrie mai bine mincu ăsta / de când cineva îi ține mâna / și-l învață să construiască / figurile ambiguității // e un tip tenace ambițios / cam prea orgolios ca să răzbească / în prima linie pe deasupra / n-are niciun prieten // ține bine în polemică / s-a ridicat mereu mai sus / în înfruntări cu adversari de temut / e tare domnule // să-i dăm notă de trecere / dar nu mai mult decât atât căci prea / are succes în italia și nu știm / cine dracu-l susține”. Cum bine se vede, intrând în pielea unei voci străine, Marin Mincu se minimalizează conștient că asta i se întâmplă, ascunzând sub ironie, într-un fel macedonskian, mult sarcasm. Cum îi este proprie o vocație polemică, Marin Mincu n-a ezitat să lupte deschis pentru apărarea principiului primordialității în vreo chestiune. Mă întreb dacă nu cumva, prin ineditele puse acum la lumină, autorul nu e tentat să se afirme ca antemergător. Acuma, poezia aceasta semiotică a lui Marin Mincu, evidentă o dată cu volumul *Pradă realului* din 1980 (scris, atenție, între 1975 – 1978), dar impus cu volumul din 1987, a fost pusă pe seama a două cauze oarecum exterioare „biografiei” autentice a lui Marin Mincu. O dată s-a crezut că e vorba de o consecință a stadiilor sale italiene în domeniul semioticii (și sigur că un dram de adevăr se găsește aici). Altă dată s-a susținut că e vorba de un efect de sincronizare cu „experimentalismul” generației mai tinere, ceea ce, chiar dacă irită, nu poate fi în totalitate contestat. Noi credem, așa cum sugerăm, și în existența unei practici semnificante, ce-i drept, nu falnice, încă din volumul de debut. Marin Mincu e un macedonskian – construit însă pe un soclu de livrescă impersonalitate care creează impresia solarității. Așadar, un mediteranean Marin Mincu nu este. El poate părea astfel, împotriva cavernelor sublunare din poezia sa, dacă nu descoperim sub vestimentația semiotică gustul polemic al oricărui vers.

Cum nici cele două poeme (ele sunt ceea ce am numi imaginea tipologică a lui Marin Mincu) nu epuizează condiția celor nouă pagini dactilo puse la dispoziție de revista „Convorbiri literare”, cu riscul de a trece mult peste ele și de a-l irita pe Cassian Maria Spiridon, dar și împotriva voinței

noastre, recurgem la perspectiva diacronică, cu convingerea că sistematizarea, făcută sub imperiul lapidarității, nu poate fi decât stereotipă.

Așadar, în *Cumpăna* și în *Calea robilor*, aproape ca la George Astaloș, e copleșitoare identitatea geologică și mitologică a ființei care fie se descoperă în „pântecul cald” al cosmosului, fie are obsesia unei naturi plasmatică. Germinația în proporții uriașe, grotești, scăpată de sub control, în afara vreunei supraconștiințe care să țină lumile în echilibru, capătă nuanțele apocalipsei și coșmarului. Toate acestea se bizuie pe un sincretism anterior genezei, când marea, luna, iubita, moartea erau semnele și realitățile aceleiași nevoi de formă. Dar poezia aceasta este a unui cerebral, cu reflexe din Eminescu și Ion Barbu. Conștient de sine și de predecesori și niciodată beat de lume, construind cu rigoare și flexibilitate scenarii lirice, parabole, monologuri, elegii chiar, Marin Mincu se supune gratuității, căci dispărute, atenuate sau, mai degrabă, devenite deja convenție, crizele eului s-a transformat în spectacol.

Văile vegherii și *Eterica noapte* sunt deja volume de tranziție. Dacă anterior o conștiință modernă îmbrăca un imaginar romantic, de data aceasta imaginarul tinde el însuși spre modernitate, după un moment expresionist. Realul înlocuit de viziune provoacă lauda lucrurilor și a fragilității, cântece ale „migrației” sau ale „transhumanței”, un fel de bucurie păgână notată desori în imagini de stampă japoneză. O contemplație beată de dulcea otravă a morții, de „dulcele somn”, ia forma peisajelor metafizice, studiate cu intenția relevării primordialității. Greierul – atât de frecvent ca motiv – este expresia unității dintre originar și inconsistență. *Veghe*, *Freamăt*, *Rătăcire*, *Marea rătăcire* sunt titluri care situează ființa într-o ordine cosmică. Poemul *Alint*, o prelucrare după *Cântarea cântărilor*, ca și *Întoarcerea lui Agamemnon*, se diferențiază deja ferm de etapa anterioară prin construcție, prin asumarea iconoclastă a unei tradiții livrești, prin coborârea în derizoriu ori prin folosirea unui discurs constatat, de recuperare a realului. Poezia este a faptelor, vrea parcă să spună autorul, și de aceea – cu această nouă motivație, însă – Marin Mincu rămâne și aici realizatorul unor tablouri puternice, viguroase, de mare efect și de mare expresivitate, semn al unui timp damnat care și-a ieșit din țâțâni. Abia acum are loc înălțarea definitivă în zona impersonalității impuse de aluzii livrești, acum apar cu insistență fragmentele în alte limbi, pasaje autoreflexive, fruste ori derizorii. Înalta lor semnificație se subordonează temelor centrale ale poeziei lui Marin Mincu, moartea și scrisul. *Fals tratat despre miel* sau *Vânătorii de berze* recurg la poza cea mai banală pentru a arăta cum poetul e scris și ucis de cuvinte și cum încearcă el să vadă și să pipăie facerea poemului și facerea realității. Totul într-un discurs fie mono-

ton, fie alert și ingenios, fără sentimentalisme, epic și evocativ, cu multe paranteze ironice, care știe că realul trebuie privit cu „disimulată participare” întrucât e unul creat. Și cu toate acestea, acest real creat vrăjește și ucide. În fine, *Proba de gimnastică* este un exercițiu de virtualitate intertextuală și ludică, de teatralitate și ironie, de deliricizare și semiotizare a vieții.

Dar este Marin Mincu, după tot acest efort de sistematizare deformatoare, altfel decât l-a perceput până acum critica literară? La urma urmelor, lucrul acesta e mai puțin important și ceea ce contează este valoarea textelor sale care se impun peste conjuncturi interpretative.

ION MIRCEA. NARCISISMUL ARMONIEI

Printre echinoxști, obsesia blagiană a tăcerii a căpătat nu o dată un sens mai precis și, în fond, mai puțin metafizic, legat strict de activitatea editorială. Spun asta pentru că multora dintre ei, deși au învățat tainele versului și pe acelea ale metaforei de la maestru, le-a lipsit vigoarea fixării acestora în existență, prin subsumarea realului. Firește, povestea e de-acum veche, sau mai degrabă poveștile, căci avem în vedere și vocația, să-i zicem livrescă, a acestei generații post-blagiene, și disputa dintre, pe de o parte forța primară ori energia, chiar dramatică, a existenței, iar, pe de altă parte, spiritul rafinat, dar steril. De aici, poate, și *doar* cele patru plachete de versuri ale sibianului Ion Mircea publicate în aproape trei decenii (debutul editorial s-a petrecut în 1971), la care se adaugă două antologii, ultima, care a stimulat aceste rânduri, apărută sub titlul *Poezii* la editura Vitruviu în 1996. Este de bănuț înșă drept cauză, pe lângă formula lirică în sine, și o autoexigență elocventă, de remarcat la toți poeții a căror cultură poetică depășește în intensitate forța genuină și, nu-i așa?, oarbă a vieții.

Critica literară, care l-a plasat pe Ion Mircea în prima linie valorică a promoției sale, a văzut în devenirea acestuia, oricum imperceptibilă – și asta pentru că inefabilul pe care poetul îl cultivă deliberat nu se lasă ușor măsurat –, și trecerea lentă, dar aparentă, de la diafan la biografic – în fapt, poetul întreține peste toate tensiunea culturală a simbolurilor –, și pe aceea care marchează o întemeiere a fragilității devenite treptat ax al lumii. Azi, Ion Mircea nu mai reține decât un poem din volumul de debut, reproducându-le, cred, în totalitate pe ultimele două. Ce-i drept, volumul din 1984, *Copacul cu 10 000 de imagini*, este cel mai bun al său, iar cel din 1989, *Piramida împădurită*, a trecut ca și neobservat în tumultul evenimentelor politice. Poate că în felul acesta, constrâns și de exigențe editoriale, poetul renunță la ideea oricărei deveniri în fața valorii în sine.

Trebuie, totuși, precizat că de data aceasta poetul adaugă un ciclu inedit care nu depășește înșă câteva pagini, intitulat *Corabia lui Noe*, ciclu care experimentează un fel de limbă universală, pornind, printre altele, și de la următoarea precizare: „Așadar, textul acesta putea să se nască în oricare altă

parte a globului unde un Noe, un ‘ultim’ cetățean al lumii, poartă pe umeri nemărginita răspundere de a o perpetua, astfel că fiecare gest al lui, fie că își mulge vacile sau cultivă căpșuni pe Corabie, este unul exemplar, întrucât este un gest al umanității și un simbol al perenității ei”. Deducem de aici, dincolo de semnificațiile poemului în sine, că poezia lui Ion Mircea, fixată continuu pe sentimentul, niciodată acut, al fragilității găsește liman într-o ordine care nu-i este exterioară, dar pe care o impune lumii. Și, pe lângă asta, înțelegem că tema rostirii, a poetului care își manifestă sensul, e subsumabilă oricărei teme din zona realului prim. Altfel spus, nu numai că se înscrie în sfera cosmicului, dar poezia, rod al unui echilibru păstrat printre cărți, are pentru Ion Mircea puterea de a proiecta ființa în primordial. Biografismul acestei poezii, dacă există, dar este vorba numai de amintirea unor locuri sau a unor personaje – Sibiul, Alba Iulia ori Mircea Ivănescu – are un aer livresc și mizează tocmai pe insolit. Oricum, el proiectează eul într-un spațiu magic, aureolat de praful fin al amintirii. Dacă este într-adevăr un vizual, cum s-a spus, atunci Ion Mircea vede proiectată peste lucruri umbra sinelui, preocupată de fragilitate, moarte și iubire, orice fior pierzându-și tonalitatea ultimativă și transformându-se în idee: „Copil contemplând o viperă / și digerând imaginea viperei. // Pe urmă imaginea viperei / digerând copilul; // și imaginea viperei / digerând imaginea copilului” (*Copil contemplând o viperă*).

Lipsa de patetism și rigoarea metaforei, versul bine strunit și distilarea emoției fac din poezia lui Ion Mircea, în foarte multe cazuri, locul unor rafinate imagini. Ai impresia că multe din poeziile ample curg firesc către astfel de esențe, drumul până la ele nefiind decât un demers inițiativ pentru cititor. Este în astfel de frânturi o certă vocație pe care poetul știe să și-o cultive în a uni ființa cu cosmicul, moartea și iubirea, cuvântul cu realitatea care e declin. „Moartea e scâncetul acestei liniști. / Eu atârâ de cuvântul tău, cum atârâ de genele morților o clopotniță de lacrimi”, citim într-un loc, iar altă dată „Oceanul planetar / nu e decât o picătură de lapte străveziu / pe sânul unei negrese care doarme și visează / că naște”. Poeme ca acestea – ultimul citat, *Scrierea concavă*, funcționează ca motto al volumului din 1984 –, oricât ar părea de obiectivante și rupte de ființă se întorc mereu spre instituirea melancoliei ca tăram în care ființa se recunoaște în scris și în cosmic. Până la urmă, chiar acest refuz al eului biografic în favoarea unuia care apare travestit în semne, simboluri, imagini face din Ion Mircea un narcisist care substituie anvergura patetică a iubirii de sine cu contemplația caldă și mediativă a lumii, fie în vis, fie în imaginar: „Nu mi-e cu totul clar / cum inefabilul poate fi transmis cu limbă de moarte / dar lei și leoaice și eu am visat /

dar nu pe țărmul mării ci moartea imaginându-mi-o / după modelul oceanelor – o junglă transparentă / în care transparențe mai mari le iluminează pe celelalte / și le mănâncă” (*Cum inefabilul*). Contemplându-și ființa, iubirea și moartea prin reflectarea lor în oglinzi ale cosmicului, Ion Mircea pare să evite orice criză fixându-se definitiv în stări lirice purificatoare precum jubilația blândă, adorația, beatitudinea. În felul acesta, mai puțin spectaculos, poetul are acces la zone mai adânci și mai clare. În fond, el stă sub semnul lui Blaga, care e din când în când o referință declarată, și al lui René Char, din care, drept motto, Ion Mircea reține la un moment dat versurile: „În timp ce privim leul din cușcă / noi deja putrezim în memoria leului”. Moartea însăși se lasă contemplată, ca și geneza, de altfel, cu o oarecare voluptate. Iată fragmente din poemul care dă chiar titlul volumului *Copacul cu 10 000 de imagini*: „Dormeam pe pământ învelit în ziare precum aurul / cu vărsat de vânt al portocalei în hârtie de ambalaj / cu singura deosebire că nu eram aromat / ci fericit. Trupul mi-l purtam / cum ochelarii de soare pe întuneric. Dincolo / și dincoace de lentilele portocalii / însuși crângul înflorit de portocali dormea. / În orice moarte / bântuie o boare primăvărată / și cine n-a recunoscut n-a identificat / orbitoarea zăpadă cu fecale a zeilor / n-a văzut niciodată cu ochii primitivi ai morților”. O capodoperă este *Lecția de inițiere*, poem citat frecvent de critica literară și pe bună dreptate: „Preoții dacilor mergeau la Nil / să învețe meseria imortalizării sufletului. / Eu am fost la Balaton. // Au noțiuni precise despre verticala ființei. / Au și oțet și ouă. / Unul m-a întrebat dacă patronimicul meu e cel real / dacă nu mi-am tăiat berg-ul. / I-am răspuns că arborelui meu genealogic / I se administrează lapte de lupoaică / cu lingurița / de când era un puiet. // Ce-i drept, am gustat icre negre / colonia lor de furnici mi-a escaladat cerul gurii: Turnul meu Babel / robul voluptății am pomenit numele lui Dumnezeu / și am recitat versuri din primul lui volum. // [...] // De-acum sunt un inițiat / și-atât de blând / că aș putea trăi ca regii chthonieni sub pământ. Acest exod / inexorabil înspre moarte nici nu mă mai înspăimântă. / Totul e-n ordine. Veniți / a înflorit privighetoarea și liliacul cântă”.

Dacă ar fi să reducem imaginarul poetic al lui Ion Mircea la doar câteva versuri și dacă i-am sonda în felul acesta sensibilitatea, ar trebui să rămânem la acest volum din 1984, în care tema spunerii își asociază invariabil orbirea, muțenia, indiferența organică în fața cuvintelor ca și a lumii. Ca în transă, poetul continuă să vorbească lăsându-se, în fapt, vorbit. „Aproape nepăsător sunt la ceea ce spun într-atât mă mir că vorbesc”, declară poetul într-un loc. Dar altele sunt versurile pe care le credem exponențiale. În ace-

lași poem din care tocmai am citat, intitulat *Vai nouă, faraoni*, poetul afirmă: „Beat de beatitudine doar astăzi văd / astăzi când moartea e soarele meu”. Nu există dovadă mai bună a narcisismului care înseamnă la Ion Mircea în primul rând contemplare a morții într-o plenitudine care nu e nici exuberanță, nici teatral dionisiacă.

Singurele cauze ale alienării privesc reducerea poemului la condiția de text, poetul declarându-se „partizan al lui Dostoievski”, disprețuindu-i pe textualiști („Mă las răsfoit de-aceste ziare / se spune că Stendhal vedea în propria mamă un text / cât de nesuferiți sunt Doamne gramaticienii din postumitatea geniilor”), dar neputând ieși de sub mecanismele moderne ale facerii textului: „Acum plouă. / Sunt singur cu singurătatea unei mașini de scris. / Caligrafiat alături de un titlu cu multe vocale mă las privit de el”. Toate acestea vor să spună și că, dacă obiectele universului au la Ion Mircea o încărcătură semantică precisă, trimițând la consistența sensului, primordială, această cădere ia chipul unui divorț dintre sens și lume. Experiența textualiștilor nu-i rămâne așadar cu totul străină lui Ion Mircea, dacă nu cumva poetul ajunge la problematica cuvântului poetic tot pe cont propriu și tot datorită lui Blaga. Oricum, *Piramida împădurită*, volumul din 1989 al cărui titlu amintește de apetența modernilor pentru oximoron, în cazul acesta unul care mizează să descopere echilibrul dintre idee și pasiune, începe cu un motto care vorbește despre preexistența cuvântului în planul existenței: „Apropiindu-mă de moarte, / tot mai adâncă ești, viața mea, ca liniștea-n cuvântul liniște”.

Ceea ce trebuie reținut este că, împotriva acestei „descoperiri” de ultimă oră, poetul trimite acum la un alt mod de a citi „beatitudinea” de sorginte nervaliană din ultimul poem al ciclului anterior, citat ceva mai devreme. Poetul nu mai este, oricum, beat de beatitudine, ci își asumă criza beatitudinii. Sau poate că lucrul acesta să se datoreze faptului că poetul își pune din când în când masca dublului, că expresionismul său n-o rupe definitiv cu mijloacele „tehnice” ale romantismului? Cert este că de data aceasta Ion Mircea, într-un poem intitulat *Dublul* mărturisește: „Probabil că beatitudinea / nu mi s-a șters cu totul de pe fața schimonosită. / Întreaga mea înfățișare vorbește despre o coborâre / și, într-adevăr, / îmbătrânind la munte, eu am copilărit în cer. / Privirea mi-o înalță tot mai rar din țărâna cea albă. / Puțin adus de spate, / las impresia vie că am dezhumat / un glob uriaș, dar invizibil, / stau în noapte gârbovit, / cu brațele ca niște nori legănându-mi-se pe lângă corp / și amintindu-mi, sunt mântuit și mut”.

De ce vorbim totuși despre narcisismul temperat al lui Ion Mircea?! Este limpede că lunecând din ce în ce mai mult în materia din jur și reasumându-și tot mai mult modelul prim (un poem, și nu unul oarecare, se numește pur și simplu *Elogiu satului românesc*), poetul îmbracă cu tot mai multă transparență desenul ideatic și cu o aură fantastă orice contur. Tensiunea de care se încarcă locurile prin care trece memoria lui Ion Mircea nu este reductibilă la nota lor livrescă și nici la faptul că Sibiul poartă amprenta vechimii. Toate acestea vin din interior asemenea unui cântec rareori melodos; „În mine însumi m-ai înmormântat, / o, mamă, / printre cartofii acestui cer, / în sacul ființei mele m-ai cusut – / și nimeni nu mă vede, nimeni / nu mă vede, / nici eu nu mă văd, nici eu / pe mine însumi, / și soarele meu încă o dată a trecut, / încă o dată soarele meu, / încă o dată a trecut soarele meu” (*În sacul ființei*). Altfel, există în poezia lui Ion Mircea o anume solemnitate care face versul nemuzical, dar accentuat logic și expresiv. În felul acesta, Ion Mircea are, așa spune, curajul de-a se afla permanent în preajma materiei, invocând-o continuu, și de-a o „nesocoti” în același timp, căutându-și pretutindeni forța, stimulându-și-o, punându-și-o la încercare. Dar toate acestea se petrec nu în altă parte decât în vis căci visul atinge gradul cel mai înalt al trăirii. Un poem se numește *Moartea în vis*: „Vorbi-vom odată cu energiile ca Sfântul Francisc cu păsările? / [...] / Doamne, să mori în vis e cea mai pură însămânțare în ceilalți, / în ceilalți care te privesc cu ochii tăi / și văd moartea-n vis”.

Prin excelență, Ion Mircea este poetul care își contemplă fragilitatea, și-o expune cu o discretă voluptate, proiectându-se în felul acesta în situații excepționale, fie direct confesiv, fie prin intermediul unor simboluri. Dar ipostaza pe care el o reprezintă nu este aceea de om, ci de ființă creatoare și uneori de poet. „Un fel de clar revărs prin palme, prin păr, / tiara din coroanele regale mi-este piele, / peste tot sunt dus și arătat ca un adevăr, / oamenii vin cu vase la cuvintele mele” spune Ion Mircea într-un poem numit *Un fel de clar* care are drept moto cuvintele lui Radu Stanca „Sunt cel mai frumos din orașul acesta”. Iar într-un poem numit *Adorație*, umilința orgolioasă ia forma unui vers care spune „Decapitat sunt și scăldat în aceeași lumină”. Ideea suferinței și a risipirii fizice în materie pare să fie șansa ființei care numai astfel se recunoaște *în adevăr*: „Și limba mi-au tăiat-o-n somn / iar brațele în vis mi le-au tăiat, / și trupul meu de-atunci miroase-a poezie, / sudoarea mea se-aude ca o melodie / și plânsul meu e dublu-articulat” (*Mărturisitorul*).

Așadar, nu e în poezia lui Ion Mircea nici urmă din aerul obosit de care uneori e acuzată lirica echinoksiștilor, livrescă prin excelență, care, de

fapt, instituie ființei o dimensiune existențială multă vreme ignorată, și anume dimensiunea culturală. În poezia lui Ion Mircea, atâta câtă există, această nouă tensiune aparține în modul cel mai organic vieții care se fixează în orizonturi cosmice printr-o permanentă sondare contemplativă a crizelor.

GHEORGHE MOCUȚA. OMUL DE LITERE

Omul de litere / viața de hârtie se numește ultima carte de versuri a lui Gheorghe Mocuța (Editura Mirador, 1998), poet arădean care nu investește în acest titlu vreo utopie înălțătoare, ci, dimpotrivă, dezgustul său față de tot ceea ce copleșește prin prezență. „Însemnările” lui nu mai sunt zilnice, ci, cum e de așteptat la un spirit dezabuzat, „silnice”. Cu toate acestea, „viața lumii” – aici fiind incluse și propriile mărturii de existență – este înregistrată de poet nu cu fidelitate veristă, cum ne-am aștepta, ci printr-o selecție care însumează și enumeră mărturiile și cauzele dezgustului, într-un fel care nu exclude total o perspectivă ludică, poate involuntară. Cuvintele curg într-o dezlănțuire aproape necontrolată, până când limbajul pare să funcționeze de la sine, ca o mașinărie care își are propriile reguli și modul propriu de a fi gratuit. Un malaxor al neputinței și al simultaneității. Chiar intertextul devine în felul acesta un topos al gratuității, deși în subtextul atitudinii lui Gheorghe Mocuța stă o implicită revoltă.

Nu e oare o contradicție în toate acestea? Nu cumva, adică, era de așteptat ca la un spirit revoltat jocul de cuvinte, deviant, să lipsească? Or, poate că Gheorghe Mocuța își maschează, cu revoltele sale implicite, doar poza unei melancolii (melankolie, spune el) care evită în felul acesta excesul de sentimentalitate. Este cel mai posibil. Iată-l confesându-se, într-un fel care nu mai este de mult o noutate pentru poezia română: „un dascăl depeizat întors acasă din apostolat / și devorat de himerele altora / un sămănătorist melankolic / incapabil să-și administreze pământul moștenit / un visător pe care prietenii de pahar nu au reușit / să îl vindece / [...] / dar a venit vremea să ne exhibăm sentimentele / convingerile iubirea și ura / a venit vremea să umplem paginile cu tot ce / ne trece prin minte inimă și literautră / a venit în sfârșit vremea să apărem la televizor / să conversăm despre mao stalin ceașescu / despre lichele lachei linșaj libertate libido”.

Altădată, în *somnul națiunii*, Gheorghe Mocuța sancționează câteva din convingerile intime ale românilor, ironia lui permițând, pe moment, detașarea prin antifrază, poetul întorcându-se în final la o implicare afectivă. După enunțuri care spun „noi suntem români maghiari rromi / nu ne vindem țara

noi avem constituție / șvabii și sașii se pot întoarce liniștiți / pe plaiurile mioritice” sau „noi avem nostalgiile noastre / un tineret dârz intelectuali subțiri / dar avem și mineri care apără cuceririle revoluționare”, finalul recurge la ceea ce s-ar putea numi o mimare a ironiei și o demontare a valorii ei în plan etic: „pe vremea lui ceașescu s-a construit enorm / dar monstruos canalul dunărea – marea neagră / se vede binișor din cosmos / nu erau șomeri nu era valută / azi avem stupid people și jale multă, multă”.

Structural, Gheorghe Mocuța rămâne un sentimental care, deși nu mai crede în spațiul idilic al ruralismului, acordă încă un oarecare credit, nu tocmai lipsit de importanță, metaforei de care parcă ar vrea tot timpul să se debaraseze: „credeai că viața la țară / te va salva de spaime și nebunie / de trecerea timpului / și îți va aduce pe o tavă de argint / capul otrăvit al ratării”. De altfel, deși disprețuit, dar nu este, evident, vina lui, poetul ar vrea să se revendice de la gestul sacral al creației, actul poetic dorindu-se unul care să fie imitația acestuia. În realitate, viața de hârtie este o „beție de cuvinte”, inconsistență de care poetul nu mai e responsabil. Emoția poetică și, evident, tot ceea ce ținea de lirism este tratat într-o manieră fantastă, deconspirând orice lunecare în convenții sau în coduri poetice moderne. Sfârșitul de secol pare în felul acesta o teribilă utopie demistificată și devenită spectacol hilar: „lumea a amuțit autorul dă drumul textului / care le gâdilă urechile / îi înfioarează pe toți și îi înalță / cam la o jumătate de metru / în levitație / și deodată poc îi lasă să cadă / în beția de cuvinte a sfârșitului de mileniu”. Se schimbă oare datele discursului în cel de-al doilea grupaj de versuri, *amendament la instinctul imaginii*, în care apar „portretele” câtorva dintre apropiații poetului, de la „ovidiu pecican” la „romulus bucur” ori „domnul schwartz”? Nicidecum. Devenită ființă de hârtie, fie pentru că scrie sau este scrisă, orice figură coboară într-o complicitate promiscuă cu un prezent căruia nu-i reprezintă decât o altă față, nediferențiată structural. Acesta cred că este până la urmă mesajul poeziei (*punere în abis*) și al întregului ciclu: „ovidiu pecican scrie un roman / al cărui personaj principal e chiar vărul său / sandu / care pe când lucra la biografia romanțată / a vărului său ovidiu / a fost strivit de raftul tixit al unei biblioteci / s. f. / din această nevinovată punere în abis / nu putem ieși / decât în piața endependenți”. Ești tu însuși timpul pe care îl trăiești și singura formă de a supraviețui este dezgustul. Este lecția pe care ne-o comunică Gheorghe Mocuța prin intermediul omului de litere. A vieții de hârtie.

IOAN MOLDOVAN.
EXPRIMAREA SINGURĂȚĂȚII, TRISTEȚII
ȘI ABSURDULUI

Deși timpul este pentru Ioan Moldovan o categorie lipsită de metafizică și transcendență (cum ne-am explica altfel frângerea lui până la titluri precum *Joi de februarie*, *Miercuri de ianuarie*, *Duminică de iunie* etc.), el este recuperat cam în aceeași măsură în care săgeata eleatului, trecând prin puncte distincte, marchează totuși un traseu continuu. Altfel spus, deși reconstituit din fragmente, eul poetului se relevă cu o consistență dată de însumarea în real și de conștiința insignifianței. Nu știu dacă nu cumva, trecut de data aceasta printr-o experiență textualizantă de adâncime, lucrurile nu stăteau la fel în cazul lui Bacovia. Oricum, Ioan Moldovan este un bacovian, unul dintre cei cu multă personalitate, iar ultima-i carte, un *Tratat de oboseală* (Editura Clusium, 1999), propune și o asumare a sentimentului inconsistenței, și o coborâre în derizoriul existenței, chiar și o decriptare a claustrării, făcută cu speranța salvării. În plus, o mecanică absurdă bate ritmul fluxului cotidian, uneori în scenarii grotești, alteori în ironii amare, toate acestea pe fondul unei melancolii care știe măsura disperării. E o disperare a duioșiei, care acuză monotonia și mortificarea lentă în aceeași măsură în care transformă scrisul și speranța salvării în spaimă.

Ioan Moldovan scrie, trăiește, emite fapte și în același timp contemplă înspăimântat, scos din decor, învins de plictiseala lucrurilor și poate, înainte de orice altceva, fixat în afara sinelui. Acest fapt temperează într-un fel trăirea prea directă, expusă clamării, filtrarea ei prin ochii minții aducând un plus de dezamăgire. Eșecul e substanțial și organic într-un spațiu al indeterminării, în care ființa e obligată la impersonalitate: „Am visat că mor: alunec lin înapoi (să zicem) și rămâne / femeia cea mai dragă a visului micșorându-se / într-o lumină stacojie / Știam că acum mor, dar nu eram prea interesat / Decât că o uimire fără tristețe și un fel de / curiozitate abia amintită, ușor dezamăgitoare / Decât că dincolo era acum dincoace // Decât că intram într-o aceeași lume hohotitoare”. Căutându-și o mască sau invocându-și dublul căruia să i se adreseze, poetul nu învinge nicicum senzația neantului care se construiește

într-o manieră expresionistă: „Curg lacrimile pe față și nu le șterg / Dacă ies pe fereastră și dau din gură / plutesc și ajung printre vrăbii și porumbei de cartier / Numai că vălurește în jur pretutindeni / iarba neagră plină de fulgere”. Scribul, mainimicul, acestea sunt chipurile pe care le „exhibă” poetul, dar nu din orgoliu, nu cu voluptate, ci cu un fel de pudoare sinucigașă în care abia mai rezistă un aer narcisist. „Doamne, pentru tine nu-i un secret: / sunt ceea ce sunt – mainimic”. Recunoaștem în acest vers – emblematic – cenușa unui strigăt care își asumă tragic ascendența divină și, în același timp, neputința, amintirea timpului sferic și disprețul de sine. „Sunt această incintă înfulecătoare / o minge de piele, o vezică de pește / încercând cu stângăcie să fie sferică / să plutească”, citim la un moment dat, sau „Și-n această duioasă ticăloșire, cu totul nelalocul meu / printre vicii mă tot întreb / ce să-ți trimit, bunule bace, din / alba-neagra străinătate”. Sentimentul însingurării și imanența morții se adaugă confesiunii alienante, care insistă asupra irealizării sinelui: „viața mea nu mai e decât un comentariu apos ediție de cartier / am lăsat boala să prelucrez materialul gros al vârstei de-acum” sau „imitând doar imitând și iar imitând / topicul lexicul sintaxa unui nebun mort demult”.

Exercițiile de realitate pe care le propune poetul prin inventarierea spațiului sordid și amorf radiografiază, în fond, un prezent care nu se mai identifică cu ideea. În poezia lui Ioan Moldovan, declinul acesta, care se simte în orice vers, nu este o simplă temă poetică. Locuind în limbaj, poetul se află, totuși, dincolo de experiența stilului ori de experimentele gratuite. Nu întâmplător, recuperarea prin limbaj a unui luminiș, poate haideggerian, către care ne trimite titlul unei poezii, „Locu(i)tor”, dar nu numai el, are drept consecință blazarea, refugiul din fața imediatului și a cuvintelor („Demult n-am mai simțit că merită / să rostești o propoziție. Sonorul / repetă același clinchet – Unghiere tăind harnic / unghia mainimicului”), spaima de pericolul transformării ființei în convenție: „Mai tare însă decât toate mă înspăimântă rugămintea ta / de-a mai cânta ceva”. În fond, „nu scrie singur stilul”, ni se spune. Și, cu toate că poezia poate fi redusă la un simplu exercițiu retoric – evident, blamat de poet printr-o soluționare grotescă a figurilor („Vreau să beau o cafea, o beau / Vreau să scriu o poezie, o scriu / Mi-aduc numaidecât aminte de metafore, de / comparații: turturelele-n parc / pe ramuri încă neînverzite – niște lindenii”), scrisul devine o experiență thanatică: „Piatră vie și flămândă, piatră de afară / de tine o să-mi sfărâm capul – / acum dormi – alții cioplesc timpul cu sângele // Scribul scuipă pe piatră și șterge și șterge / mai posomorât ca însăși moartea / privind îndelung li-

vezile de vișini / fremătând de-un val matinal // Semnele ortografice le va pune / cine știe cine / cine știe când”.

Este în poeziile de acum ale lui Ioan Moldovan un scepticism sub care se ascunde deseori disperarea și o melancolie amară, întrucât nu doar textul a devenit o instanță devoratoare, ci și timpul, propriul sine, realul. În imaginarul lui, construit pe confesiune și pe epistolar, eul se definește adesea prin refuzul oricăror artificii și printr-o revenire la un nivel primar de existență. Poetul se situează, în fond, în locul unde propria-i irealitate sângerează.

ION MUREȘAN.
POEME DESPRE *SORA* ȘI DESPRE *IUBITA MOARTE*

Autor doar a două cărți de poeme, apărute la mare distanță una de alta, Ion Mureșan a fost situat încă de la debutul său, considerat exemplar, sub semnul lui Rimbaud și al lui Bacovia. Chiar dacă pot fi observate și anumite tangențe (nicidecum parodice și intertextuale) cu Arghezi, Nichita Stănescu sau Blaga, Ion Mureșan face parte din familia de spirite a damnaților, care trăiesc – cu o sensibilitate hipertrofiată – și alienarea în limbaj și în poezie, și singularitatea în social și în istorie.

Expresionist? Fără îndoială că, tipologic, există anume afinități cu acest curent literar, cu spiritul și sensibilitatea lui, cultivat cu o anume apetență uscată de grupul echinoxist, din care, cu toată vanitatea determinismelor, Ion Mureșan descinde. Un lucru extrem de important în cartea de debut privește organizarea volumului ca un corpus gândit în virtutea nevoii de a semnifica. Volumul, care debutează cu poezia *Glasul*, trimițând parcă la celebra gravură a lui Münch, pentru a sfârși cu versul: „Acum vreau să strig în gura cuiva, fie și în gura surdului mut”, este traseul unei accentuări a damnării. De altfel, nu e o întâmplare faptul că *Izgonirea din poezie*, ultimul grupaj de poeme – de fapt, un poem supraetajat în cinci secvențe distincte, considerat de toată critica drept cel mai important al volumului –, aparține unei *ADDENDE*. *Ceea ce se adaugă* aici nu este un lucru de o valoare îndoielnică (cum s-ar crede) și nici nu sugerează o modestie trucată, o simplă *cochetărie*, cum s-a spus. O *Addenda* fiind, poemul acesta chiar definește momentul ulterior încrederii în poezie – încredere aflată tot timpul în criză –, momentul care, altfel zis, nici n-ar mai aparține poeticului, ci supraviețuirii. Dacă la Eminescu, un romantic, blestemul devenea el însuși poezie, într-un fel de fatalitate a damnării („Da, ticălos e omul născut în alte vremi – / Sincer îți vine soarta s-o sudui, s-o blăstemi; / Blăstămurile însăși poet te-arată iarăși”), aici *izgonirea din poezie* coincide cu o nouă activare a existenței care nu poate fi decât poetică, fără ca acest lucru să însemne rezolvarea crizei, ci doar o depășire și perpetuare a ei. Pe de altă parte, cum o *Addenda* cuprinde nu doar textele mai puțin semnificative, ci și pe acelea cu titlu de document, ce document mai izbi-

tor pentru întreaga poezie a lui Ion Mureșan decât acest poem final care *însumează* criza întregii creații din acest volum? Oricum, cuvântul *expresionism* poate fi folosit în legătură cu poezia lui Ion Mureșan, chiar dacă termenul riscă să nu mai comunice nimic, definind în ultima vreme, prin exces, o intensitate existențială ceva mai accentuată. O întrebare, totuși, s-ar pune: este Ion Mureșan un expresionism de structură rimbaldiană?

La fel de bine s-ar putea vorbi de suprarealismul (eventual oniris-mul) lui Ion Mureșan, chiar dacă nu știu ca termenul în sine să fi fost invocat de critica literară. Nu există în poezia aceasta nimic din structura ideatică și din țesătura ideologică a suprarealiștilor. Lipsesc declarațiile în favoarea visului, a dicteului automat, a „vecinătăților fertile” sau a „hazardului obiectiv”, dacă suprarealismul nu va fi fiind, cumva, resimțit de Ion Mureșan ca prea convențional, lipsit de asumare existențială. Lucru cu atât mai posibil cu cât poezia lui, asemenea aceleia a avangardiștilor, dar trecând peste teribilismul negării și peste raportarea pregnant-polemică la un tip de literatură, atacă – cu o furie transformată dintr-o disperare sceptică în ironie, sarcasm și burlesc – o anumită identitate socială a ființei. Totuși, poezia aceasta trăiește deseori din imagini de pictor suprarealist, cu o încărcătură metafizică și în același timp burlescă, în care inocența se hipertrofiază în cruzime și atrocitate cinică: „Dacă vreodată vom ajunge în oraș / vei vedea și tu cum se deschid obloanele / cum femeile aruncă în stradă aripile de îngeri rămase de la masa de seară” (*De la fereastră*).

În cazul lui Ion Mureșan, *imaginea* este consecința unei anume căderi în istorie și în literatură. O spune elocvent *Poemul de iarnă*: „Ay nici lucrările zeilor nu-s atât de superbe ca o mare cultură în declin / formele perverse și hermafrodite se înmulțesc asemeni celulei canceroase / pe care iarna la gura sobei o poți urmări în plină perioadă de rut / trăind chiar desfătări senzuale în fața microscopului. / Câtă migală câtă migală – exclam – și cu buzele umede îmi sărut moartea pe botișor / sunt singur repede mă ascund într-o piele de cal și mă întorc în fereastră / cei care trec văd într-o fereastră o piele de cal singură / în sfârșit îmi mai spun dovedesc sentimente mai blânde față de propria-mi nebunie. / Descriu lupta mea cu imaginea câinelui: dinții scrâșnesc în hârtia fotografică / ah, am reușit să-i mușc o ureche. Mama și tata s-au urcat în podul casei / pentru a urmări lupta. Glorie glorie strigă și plâng fericiți. / Ei aud dinții mei scrâșnind în hârtia fotografică. Deschid gura și le arăt / semnul puterii mele: un firicel de sânge amestecat în salivă”. *La gura sobei*, poetul „admiră” cu ironie desfășurarea senzuală de imagini, hipertrofierea formelor riscând să însemne neputința de a capta realul. Căci,

spre deosebire de model (și aici „modelul” e Alecsandri), realul acesta văzut în *detaliu* devine amprentă a morții; nu duce la beția estetizantă a formelor din poezia cântăresciană, nici la excesul dinamitar și politic din creația Magdei Cârneli, ci provoacă o criză a inconsistenței sinelui. Mimând ludicul și miniaturizarea afectivă (de aici *botșorul* morții), poetul descoperă în hipertrofierea cancerigenă de forme precaritatea materiei, transformată, ca și sinele, în imagine reflectată. Fereastra, invocată și în poemul citat anterior, sau hârtia fotografică motivează acest spectacol (suprarealist?!!) al formelor, al substituirii și metamorfozării lor, și nu întâmplător multe dintre poeme se organizează ca tablouri. O sugerează explicit și câteva din titlurile poemelor. Totul e perceput însă într-un spectacol hilar, grotesc uneori, halucinant nu o dată (a se vedea chiar în versurile anterioare imaginea din fereastră și reacția părinților), scenografia aceasta încărcată semnificând tocmai suprapunerea de disperare și burlesc. În secvența citată, extrem de importantă pentru sensurile rimbaldiene ale întregului volum, pe acest fundal al inconsistenței, ființa poate crea iluzia recuperării sensului și a reîntoarcerii în concret; ba chiar iluzia întemeierii – însă, ceea ce cu adevărat contează pentru a vorbi despre eșecul poeziei și al frumuseții, orice întemeiere se săvârșește prin „crimă”, printr-o devorare simultană coborârii în urât. Iată finalul unui alt poem, în care lira întemeiază moarte: „Vine-un diavol blând plângând pe lăcră / O, literele cum mai țipă în cuvânt / E semn căruțe lungi de os se-nșiră / Pin coridoare vinete-n pământ”.

Dificultatea poeziei lui Ion Mureșan se datorează acestui mod de a lucra cu imaginile în literalitatea lor, surprinzătoare fiind asocierea elementelor concrete (se vorbește chiar de un bestiar anume) și starea de angoasă. Tematic, am putea vorbi, cum o face Marin Mincu, despre „starea de scriitură” a acestei poezii, Ion Mureșan fiind unul dintre foarte puținii poeți – el îi mai invocă pe Petru Romoșan și pe Nichita Danilov (ar mai putea fi invocat Matei Vișniec), care ar conferi „substanță maximă” textualismului optzecist. Într-o astfel de interpretare, „eul liric devine o formă de intermediere a întregului proces de naștere a poemului”, iar în cazul lui Ion Mureșan, „hiperconștient de dezastrele pe care le dezlănțuie actul scriptural asupra «realității», poetul se auto-«izgonește din poezie»”. Iarna, ca să ne întoarcem la titlul cărții, n-ar fi altceva decât *anotimpul absolut al textului*. Totuși, poezia aceasta nu e doar o stare de limbaj, ci și o stare de existență. Identitatea ființei în istorie, în timp, sentimentul acut al precarității materiei ca și eșecul scrisului, moartea ca liant al imaginilor angoasei coșmarești, iată tot atâtea teme – complementare – care echivalează cu o *întoarcere* a autorului în text.

Elocventă este poezia cu care se deschide volumul: „Trecea glasul surorii singur prin încăperi. / Nu vorbesc în numele voluptății dar lucrurile le ating / cum coapse de femeie aş atinge. Căci nu vom fi cruțați / în curând vom avea viziunea unei păsări / deasupra a mari grămezi de fructe. // Trecea glasul surorii singur prin încăperi. / Acest tron întunecat în mijlocul plantației / iar poetul e ca un iaz vânat toamna – / puterea lui e departe de el” (*Glasul*). Trecând peste sonoritățile din Bacovia și Trakl, există aici o comunicare subtextuală, nu și simbolică, a viziunii privitoare la precaritatea materiei și, finalmente, a poetului. Coapsa de femeie, pasărea, grămada de fructe, plantația, iazul vânat, toate sunt embleme ale procesului de disoluție. Poezia însăși, frumusețea care o reprezintă, sunt atacate de sindromul căderii. De aici trimiterea la Rimbaud, făcută elocvent de Nicolae Manolescu, care invocă și dezgustul în fața artei care s-a dovedit inutilă (adică ineficientă în plan metafizic), și o anume „primitivitate” deliberată, juvenil primitivă. *Anotimpul în infern* al lui Rimbaud este chiar *anotimpul* poeziei, al Frumuseții descoperite ca fiind amară. Ion Mureșan structurează aceeași ipostază: „Cât despre frumusețe: singurul mod de a mă lipsi de ea / stă în a-i săvârși faptele / iar la ospețele înțelepților sub mesele lor / printre picioarele lor să-mi continui nestingherit / jocul meu isteric cu pietricele albastre” (*Cât despre frumusețe*). Sunt multe versuri pe această obsesie ce culminează în poemul final, *Izgonirea din poezie*.

Gheorghe Perian atrăgea atenția asupra faptului că poetul nu apare aici doar în ipostaza de *rebel*, iar poezia nu e doar una a *dezmoștenirii* și a *non-conformismului*. Indiscutabil că există și ipostaza *poetului princiar, sacerdot*, în contextul apariției unei poezii *metafizice*, de *formulă ezoterică*. Numai că această poezie orfică și metafizică, de o anume anvergură, care nu creează doar senzația comunicării, ci comunică la modul propriu ceva, ascunde histrionic, sub masca seriosului și gravității, autoironia și sarcasmul. *Exploziile luminescente* coexistă cu *viziunile grotești*, cum constata în poate cel mai rafinat comentariu Radu G. Țeposu. Reinvestirea poetului orfic cu sens se face sub semnul burlescului. Aparenta lipsă de sens a comunicării e eliminată măcar de sensul acestei situări auto-parodice, generate de fapt de cauzele *izgonirii din poezie*. Iată tot o artă poetică, numită *Despre construcția unui mare hangar*: „Odihnesc dimineața în jilțul de argint / sub peretele gălbui al casei cu sfială vorbesc despre voi / și zic: uitați vinul negru / ce vi l-am promis. // Odihnesc dimineața în jilțul de argint / și aproape gândesc: într-un anotimp prăfos grădinile prietenului / au coborât sub o apă limpede... / Apoi: despre anevoioasa construcție a unui mare hangar / la țărmul oceanului”. Evident,

o poezie despre ridicola construcție a Frumuseții în fața morții. Limbajul sentențios, simbolurile consacrate, masca figurii abstrase în impersonalitate, toate acestea trimit către poezia oraculară. Metafora poeziei însă, văzute ca un hangar, metaforă ridicolă și tragică în același timp, plasează discursul pe un teren mai puțin sigur, acela al parodierii dezabuzate. Iată un alt fragment: „Atât de singur încât pot să-mi închipui ce aş simţi dacă aş săruta un păianjen / şi pot să-mi închipui că e atât de frig încât cuvintele crapă în gură / şi pocnesc ca pietrele în pustiu. [...] / Elena în rochie colorată de bal deschide uşa de parcă ar deschide / gura unui câine – ham ham ham mă ridic din fotoliu / şi încep să latru ham ham ham” (*Poemul de iarnă*).

În aceste condiții, discuția despre *postmodernismul* lui Ion Mureșan rămâne una deschisă. Poezia cu care debutează cel de-al doilea ciclu al cărții, o artă poetică din moment ce se numește *Poemul despre poezie*, definește actul poetic prin prisma înstrăinării: „Toată viața am adunat cârpe să-mi fac o sperietoare / îmi amintesc zilele în care ascuns sub pat îmi desăvârșeam lucrarea / grămada de pantofi vechi pe care îmi rezemam capul uneori când e gata noaptea de noapte sting lumina și numai bănuind-o acolo / încep să urlu de spaimă”. Sigur că strigătul final ne reamintește de gestul emblematic al expresioniștilor, un lait-motiv în poezia lui Mureșan însuși. Un text sfârșește de exemplu cu această imagine cutremurătoare: „Mă plimb prin oraș cu pânze de păianjen în gură”. Dar în acest poem despre poezie, strigătul final, de spaimă, este expresia recuperării biograficului – e aici un biografism fantast și oniric –, dar poate fi foarte bine și consecința unei recuperări a literaturii: ludicul a devenit un exercițiu de asumare a grotescului coșmaresc și a terorii. În plus, cum am văzut deja, așa-zisa încărcătură orfică a poeziei lui Ion Mureșan e dublată de o tendință relativizant-hilară, al cărei scepticism nu ajunge la parodie, dar folosește sarcasmul dezabuzat. Sunt toate acestea măcar semene ale postmodernismului, pe care nu are sens să-l căutăm cu obstinație într-o poezie suficientă sieși.

După 12 ani, în *Poemul care nu poate fi înțeles* nu apar, așa cum s-a crezut, „modificări tectonice”, chiar dacă „se dilată aici nota infernală, cu întreg cortegiul de dezabuzare și cinism” (C. Regman). „Transcrierea obsesivă de deliruri, viziuni și revelații, în linia stilistică a plasticii expresioniste și onirice” nu este tocmai un *scop nou* al poeziei lui Ion Mureșan. La rigoare, s-ar putea demonstra mai degrabă continuitatea de adâncime dintre cele două volume: aceeași obsesie a strigătului stins, într-un spațiu „bântuit de viziuni cutremurătoare”, aceeași cruzime a imaginilor datorată situării „În miezul delirului”, mimând uneori ingenuitatea și grația, însoțită uneori de burlesc (iată primul vers

al volumului: „Îngerul vorbește cu mine cu voce de broască și cu voce de pasăre”), în fine, aceeași complementaritate dintre tema poeziei și a morții, cu un accent mai puternic pe eșecul ființei (o poezie se numește chiar *Viață distrusă de poezie*). Sunt acestea câteva din constantele poeziei lui Ion Mureșan, o voce cu adevărat inconfundabilă atât prin forța mesajului poeziei sale și prin particularizarea câtorva teme, cât și prin particularitățile retorice ale discursului. *Maimuța, paiața, idiotul* sunt acum ipostazele poetului care cunoaște și eșecul poeziei, și preeminența morții. Viziunile cutremurătoare, imaginile terifiante, urâtul fiziologic, toate acestea sunt consecința unui „exces de exactitate”. Realul se constituie, spune titlul unui poem, prin uitare; pe de altă parte, simțurile și-au schimbat funcțiile: poetul vede cu pielea, ceea ce înseamnă identificarea totală cu criza ontologică a lucrurilor: „Acest vișin înflorit. / Ochiul însângerat, ochiul mare cât o vită / stă rezemat între crengile lui. / Ochii mei mici, ochii mei atât de mici încât privirea cum nu poate ieși prin ei / iese prin piele ca o spumă roză. / Aceste lucruri le-am spus lui Ariston cel beteag și chel, / aceste lucruri mi-au adus pieirea” (*Primăvara*). Ochiul e unul dintre motivele recurente ale acestei poezii, ca și gura, de altfel, care, devenită o materie inertă, anunță moartea („gura, un clopot de carne”, citim într-un loc, iar altă dată: „gura mea se apropie de poezie ca de un strop de urzici”). Ochiul însuși, imagine emblematică pentru poezia vizionară, este un semn al morții: „Acum, iată-l, îl vedeți și dumneavoastră, iese surâzând, / vine spre noi cu o găleată ruginită în mână / și ne arată, pe fundul ei, printre bulgări galbeni, printre pietricele, / cum sare, cum se zbate, cum se rotește înnebunit / un ochi mic, negru, răutăcios” (*Grup de bătrâni lângă casa poetului*). În condițiile în care propriul corp al poetului (materia însăși) e un *sigiliu al morții*, excesul delirant al imaginilor are rolul unei exorcizări, purificare în care supliciul și extazul coexistă. În și prin poezie, poetul nu descoperă un echilibru fragil, ci continua flagelare, un fel de somptuozitate a suferinței. Poezia?! Este chiar această hipertrofie a sentimentului morții, dacă nu cumva chiar instituirea ei: „Bucuriile tale din lacul de gheață, împreunarea cu dobitoacele / și că ai purtat părul morților – toate le-am scris aici. / O, Ebrisa, Ebrisa, în posteritatea neguroasă / se pregătește un cântec care o să-ți mănânce capul. / Dar și acela e scris aici. // Crede-mă, albinuțele astea ca rugina sunt ființe spirituale, / nu auzi cum pocnesc ca dopurile când intră și ies din zidul de fier? / Ca și copita despicată sunt cuvintele ce limba ta le despică: / partea mustoasă, pentru rostit, ducă-se *in intelectu!* / partea rece, metalică, e scrisă aici. // O, Ebrisa, Ebrisa, Domnul a chemat deja îngerul și i-a ras părul capului, / cu mâna Lui a scris Cifrul, părul deja a crescut și el se apropie târându-se prin hățșuri. / Aici va veni, aici îl

vom rade din nou și pe țeasta lui rozalie, aplecându-ne, vom citi... / Atunci, nesfârșitul tunel de buze din spatele buzelor tale / își va înceta bolborositul. Și cu distincție va rosti numele Morții” (*Convorbiri cu diavolul*). În absența transcendenței, scrisul – ca recuperare și devorare a totului – este în același timp principiu creator și principiu distructiv, atrăgând după sine imnul și elegia. Cuvintele, *albinuțele astea ca rugina*, aparțin demoniului: salvarea pe care o propun este ironică și, de altfel, ele seduc prin partea lor *mustoasă*, a expresivității exterioare, perturbând accesul la sens. Îngerul este chiar acest sens originar (*Cifrul*) a cărui re-descoperire (nu individuală, ci istorică) coincide cu *numele Morții*: sublim eșec și supremă împlinire. Iată motivele pentru care această poezie metafizică asociază vizionarismul cu grotescul în aceeași măsură în care situează în complementaritate sarcasmul ironic și elegiac cu tragicul burlesc.

Poate să fie o bizarerie de neînțeles încercarea de a scrie despre aceeași carte, la distanță de câțiva ani – să tot fie vreo șase –, dar, în realitate, nu-i decât un pariu: să recitesc cartea cu care Ion Mureșan debuta în 1981. Să o recitesc înainte de toate nu în sensul în care folosește Matei Călinescu acest cuvânt, devenit la el concept, ci într-unul fizic, elementar. Evident, cum va fi spus critica literară până acum, nu e o carte ușoară, nici în sensul apropierei de sensurile pe care le conține, deci în acela al descifrării, și nici în acela al suportării ei, al empatiei. Căci, dacă cu adevărat pătrunzi în labirintul infernal al lui Ion Mureșan, riscul e de a nu mai putea găsi calea de întoarcere. Oricum, experiența labirintului lasă urme, fie și numai la nivelul provocării intelectuale. Este, așadar, pariul unei confruntări cu mine însumi. Voi descifra la fel? Voi trăi la fel? Voi găsi firul pe care îl țese Ion Mureșan pentru a pătrunde în labirint și, cel puțin în ce mă privește, și pentru a ieși din el?! Căci, fără îndoială, un poet veritabil, cum Ion Mureșan este, nu dorește decât să se afunde în abisurile lui, cu speranța că-i va descoperi finalmente miezul. Se va lua la trântă cu Minotaurul? Se pare că Ion Mureșan o face, în felul lui, de fiecare dată...

Așadar, *Cartea de iarnă*, cartea care articulează, aproape epic, adică într-o gradare din care nu lipsește o tensiune maximală, cu atât mai puțin un deznodământ, traiectul distrugerii de sine. Dar o distrugere care ia, veritabil punct culminant, forma exultanței, mai mult, a nebuniei. „Frica degenerază în extazul fricii” spune un vers dinspre finalul volumului. Or, viziunile lui Ion Mureșan, situabile în zona imaginarului suprarealist, poate că-și găsesc sâmburele germinativ tocmai în frică. Numai că, dincolo de spectaculosul imaginilor și de acela al scenariilor, există o transgresare a propriului sine, proiectat într-un

fel de viziuni candid, aproape mistice. Ca o culminație a disperării, prin urmare ca o purificare a ei, viziunile acestea sunt tocmai expresia fricii și consecința extazului. „De gală” fiind, scos de sub apăsarea materiei și devenit cumva spectral, sau numai straniu, spectacolul acesta, care e în permanență o mărturie a sinelui, face chiar din senzația artificiei dovada disperării. O disperare resorbită în ea însăși. „Mă plimb prin oraș cu pânze de paianjen în gură” sau „Acum vreau să strig în gura cuiva, fie și în gura surdului mut” sunt versuri din secvența ultimă a volumului, care nu enunță soluția tăcerii sau fatalitatea ei, ci mai degrabă imposibilitatea salvării, a imposibilității cunoașterii unei salvări, și culmea singurătății, resorbite în nebunie. Și vorbesc, fie și impropriu, despre imposibilitatea cunoașterii având în vedere mai ales cea de-a patra secvență din *Addenda* volumului. Iată: „Eu duc pe umăr steagul singurătății și nu-l duc spre locuri de desfătare. / Mă opresc uneori și zic: / – Trăiește-ți viața conform gramaticii ! / Pornesc mai departe și pustiu sună în aer foșnitoarele maluri ale trupului”. Așadar, nu gramatica este regula vieții, ci trupul. Limitele lui, fie și foșnitoare, înscriu ființa în timp – doar că ochii și urechile, elemente obsesive ale imaginarului, hipertrofiate, malformate, trădează realul – și lasă deschisă calea, salvatoare?, a nebuliei, a căderii în sentimentalism derizoriu. De aici, refrenul, care urmează parcă drept un ecou al foșnitoarelor maluri ale trupului: „Buchețel de trandafiri ești tu iubita mea, / Buchețel parfumat de trandafiri”. Dacă iubita aceasta n-ar fi chiar moartea, atunci, evident, Ion Mureșan ar rămâne cumva în zona artificiilor poetice la îndemână. Dar țin să cred că tocmai căderea în candoare, semn al unui extaz întors, e consecința prezenței, de-a lungul întregului volum, a acestei iubite, Moartea, singura, în fond, căreia Ion Mureșan îi închină bizare și stranii imnuri.

Cum s-a ajuns aici?! Cred că Ion Mureșan nu e străin de o atentă regie a poemelor întregului volum, o regie cu atât mai atentă cu cât mai ascunsă. N-aș intra neapărat în detalii, deși aș risca fixarea câtorva repere ale devenirii până în acest punct, chiar și numai pentru a da cu tifla interpretării mele mai vechi, pe care, pentru a nu diminua din asprimea tăieturii de-acum, n-am recitit-o. Va fi ajuns ea oare până aici? Or, pentru a reveni, la începuturi iubita Moarte este doar sora, coborâtă poate din proiecțiile lirice ale lui Trakl. Un ciclu, cel inițial, mi se pare închinat în exclusivitate ei, în vreme ce al doilea, e datorat singurătății. În proximitatea morții, ea, singurătatea, e gândul copleșitor, gând născut din tremurul cărnii. Finalmente, teribila damnare se datorează faptului că până și sora Moarte a murit. Abia astfel ea devine iubita. Dar, pe cât e cu putință, să detaliem.

Cu *Glasul*, primul poem al volumului, intri deja în spațiul viziunilor stranii care denunță amenințarea, una din care nu a dispărut o secretă, ciudată, nefirească voluptate. Amenințare a morții? Da, căci în prezența ei, care pulsează în ființă, ochiul construiește tablouri asemănătoare picturilor supra-realiste, hrănite de același suflu disperat, nu într-un tot străin de angajarea expresioniștilor. Firește, nu vorbim de doctrine aici, ci de o realitate poetică din care doctrinele se pot, eventual, hrăni. E treaba lor, firește, de care noi suntem vinovați. Ion Mureșan nici atât. Iată: „Trecea glasul surorii singur prin încăperi. / Nu vorbesc în numele voluptății dar lucrurile le ating / cum coapse de femeie aş atinge. Căci nu vom fi cruțați / în curând vom avea viziunea unei păsări / deasupra unei mari grămezi de fructe. // Trecea glasul surorii singur prin încăperi. / Acest tron întunecat în mijlocul plantației / iar poetul e un iaz vânat toamna – / puterea lui e departe de el”. Purtat de o putere străină, înstrăinat, poetul vede peisaje și locuri stranii. În aceste condiții, nu poți să nu te întrebi dacă glasul surorii nu e cumva chiar glasul morții. Oricum, în miezul poemelor lui Ion Mureșan se află secvențele unor enigmatice scenarii, expresia unei gândiri abisal-metaforice, prin care plutește o lumină mistică. În tablouri altfel senine pulsează ciudate amenințări, și nu întâmplător poemul pare să se așeze într-un bizar paralelism cu viața lui Iisus. Asemenea unei învieri, să fie poemul tocmai o consecință a morții? De nu cumva poemul trebuie încă să mai aștepte această șansă. De văzut în sensul acesta cel de-al doilea poem al volumului, *Care cu trestie dulce*, din care citim aici fragmentar: „Atunci copilul aude Meșterul / zămisind lyra lângă Marea Roșie / un roșu cântec adastă în vizuina dihorilor. // în amurg Meșterul purtat pe targă verde / prin munții sticloși ci păunul / stă în mijlocul negustorilor de vite învățându-i: // «Poemul să mai aștepte patruzeci de zile...»”. În fine, această înscriere în frumusețe e, deopotrivă, o cădere în moarte. De aici, semnificația sa ambivalent-oximoronică. „Râsul în hohote”, stare caracteristică poeziei lui Ion Mureșan, e consecința acestui fapt. Este semnificația explicită a unui întreg poem, *Splendidele grădini ale Semiramidei*, din care citim aici versurile inițiale: „Cu viclenie s-a năpustit frumusețea asupra mea / ca o cățea turbată s-a năpustit frumusețea asupra mea”. „Marele hangar” de la țărmul oceanului pe care poetul l-ar construi ține tocmai de această edificare de sine în direcția recuperării și salvării poetului care a devenit un mântuitor căzut în derizoriu. Sau poate lumea însăși e un templu, marea construcție pe care poetul nu o poate ilumina decât apropiindu-se de moarte, asumându-și sensul ei printr-o metamorfozare de sine. Este, cred, semnificația poemului numit *Cât despre frumusețe*: „Carnea mea carnea mea

galbenă / cea mai cumplită venire a iernii te socot. / Puterea mea îmi îngheață mâinile / Puterea mea îmi îngheață inima. // [...] // Carnea mea carnea mea galbenă / cea mai cumplită venire a iernii te socot. / Despre iluminarea marilor construcții / cu lumânările de seu ? – Aceasta da. / Cât despre frumusețe: singurul mod de a mă lipsi de ea / stă în a-i săvârși faptele / [...]”. Într-un fel sau altul, toate acestea sunt poeme închinare morții, bizarei ei frumuseți, care articulează lumea în construcții.

Or, cea de-al doilea ciclu face un pas înainte în direcția reprezentării spaimei. Aici, viziunile reprezintă modul în care un timp agonizant își instituie prezența. Iată cel de-al doilea poem de aici, numit *De la fereastră*: „Dacă vreodată vom ajunge în Oraș / vei vedea și tu cum se deschid obloanele / cum femeile aruncă în stradă aripile de îngeri rămase de la masa de seară”. Este un timp al singurătății și al metamorfozelor. Reluând motivul lui Alecsandri pe care l-am putea numi *iarna la gura sobei*, poetul face o morfologie a vizionarismului: singurătatea generează metamorfoze care pătrund, de fapt, dincolo de formele vizibile ale lumii. Este aici o hipertrofiere a lumii care păstrează poetul într-o stare de contemplație, „trăind desfătări senzuale în fața microscopului”. În locul spaimei, un fel de exultanță. Oricum, poetul pulverizează realul și refuză orice fel de mimetism. Așa se explică faptul că „ei aud dinții mei scrâșnind în hârtia fotografică”. Să fie această distrugere a realității o încercare de a pulveriza singurătatea?! Oricum, singurătatea ia aici forma iubirii propriiei morți, a extazului în fața amenințării, totul însă de o stranie care se datorează spaimei. Citim într-un loc: „Atâta bunăcuviință câtă la un mort iarna / după o noapte geroasă i se fac pe pupile flori de gheață o splendoare / încă putem admira forma corpului gol în zăpada de pe cântar în care iată / tocmai acum se cuibărește un câine roșcat. În sfârșit a vorbi lângă flacăra unei lumânări / e la fel cu a vorbi la gura unei peșteri”. Altundeva: „Atât de singur încât pot să-mi închipui ce aș simți dacă aș săruta un paianjen / și pot să-mi închipui că e atât de frig încât cuvintele crapă în gură / și pocnesc ca pietrele în pustiu”. Cum am văzut deja, în final, imaginea acestui sărut al păianjenului revine; nu mai e vorba, însă, de o simplă imagine. Deocamdată, să reținem această radiografie a singurătății absolute, care nu permite nici măcar prezența lui Dumnezeu. Viața ca hazard, ca simplu joc de cărți, devenită un spectacol, iată culminația acestei singurătăți care urmează strigătului surorii moarte, care trecea singur prin încăperi. Citim: „grăbiți-vă / grăbiți-vă în grădină sub o umbreluță portocalie a început / jocul de cărți iar eu Bestia îmi voi începe poemul / lăudându-vă pe fiecare pentru frumoasa dumneavoastră moarte”. Altundeva, în chiar finalul acestei

părți, discursul deja pulverizat, fragmentar, frânt, al unei lumi căzute în haos. Singurătatea generează haosul, infernul: „... se vor răscoli cimitirele de animale / câinii vor fi hrăniți cu vertebre de miel... / ... noi înțelegem că orbita trădează planeta... / ...Kynos kephalai Kynos kephalai grăbiți-vă grăbiți-vă / în grădină sub o umbreluță portocalie / a început jocul de cărți”.

Or, odată cu *Autoportretul la tinerețe*, poetul își asumă moartea ca pe o salvare a frumuseții: „Trebuie tată să rămâi între lucrurile utile / eu voi locui în podul casei voi bea vinul tare / eu trebuie să exprim acel sunet fantastic de tăios ce se naște / când numele se izbește deasupra lucrului pe care îl denu-mește. // trebuie tată să rămâi între lucrurile utile / eu voi dansa în vis arătându-mi-se / felinare umbroase”. Oricum, este momentul în care chiar sora Moarte pare să fi murit. Iată finalul poemului imediat următor, numit *Cel ce pictează poezia*: „Copii în mantii sticloase – vorbește soră – / pe fruntea ta pete de vin înghețat / sub podea șobolani scârboși – vorbește soră – / pe scări căprui se apropie cel ce pictează / securea găsită pe colina albastră”. Or, sora Moarte nu răspunde. Astfel, poetul nu mai e Maestrul care cânta cândva la lyra, ci un diavol; acum la lyra cântă diavolul, iar cântecul lui e plânset blând. E forma în care poetul, diavolul sau un nebun, exultă în fața apei negre. În aceste condiții, ca un nebun, poetul ridică „monument adevărului”, acelei singurătăți care își datorează existența nu lumii, ci ochiului și urechii poetului care, în absența realității, construiesc un spațiu teluric, un fel de singurătate care produce monștri ai abisului. Nimic nu preexistă acelor viziuni întunecate, a căror singură finalitate este distrugerea de sine. Mai exact, ele sunt semnul distrugerii de sine. Fără văz, fără auz, poetul nu poate percepe realitatea decât în această formă, a iubirii pentru moartea care deja a dispărut. De multe ori, „simțurile oferă un spectacol de gală al perceperii lumii”, acel spectacol „la gura sobei”, născut din hipertrofieri și metamorfoze. Or, poetul ajunge prin acest spectacol la negarea propriilor simțuri, în așa fel încât și trăirea vieții în afara gramaticii se dovedește infernală. Or, gramatica rămâne inaccesibilă. Să fie acesta sensul *izgonirii din poezie*? „Zadarnic noapte de noapte cu auzul înfipt în urechi ca un baston pentru orbi / pipăi crăpăturile memoriei, / căci nici măcar un șobolan nu iese și nici măcar un șoarece de câmp / și nici gândacul de bucătărie, răzbate numai vocea mea / din care cuvântul se înalță ca șarpele din ou și se repede la lucrul denumit / și-l umple cu bube și semnificații. / – Ay, propoziții, propoziții, întunecate smâncuri în capul omului!”. Realitatea ia, așadar, chipul poetului, un chip sfârtecat de moartea surorii Moarte, distrus de moartea iubitei Moarte. Prin porțița aceasta pătrunde în poezia lui

Ion Mureșan carnavalescul, spectaculosul hilar. Dar hilar din cauza disperării. Nu întâmplător hohotul de râs este pecetea poeziei lui Ion Mureșan.

Și-acum, după această incursiune în labirintul poeziei lui Ion Mureșan, ce-mi rămâne? Să mă întorc la textul vechi, spre-a-l compara cu această incursiune în hohotul de râs al unui poet care privește în abisuri fascinat de ipoteza că acolo ar putea-o regăsi pe Euridice. Încercare eșuată și mereu reluată. Să mă întorc așadar la textul vechi? Dar aceasta e o experiență pe cont propriu...

MARCEL MUREȘEANU. HĂRȚUIRE, DA, DAR TEXTUALĂ

La editura Helicon, în deja celebra colecție a poeziei românești, Marcel Mureșeanu nu publică, așa cum s-a întâmplat în foarte multe cazuri, o antologie. Înainte de toate, poate pentru că din „fețele” devenirii sale, cele inițiale (poetul a debutat editorial în 1969, în colecția „Luceafărul”) i se vor fi păstrând azi autorului mai puțin reprezentative, puțin anacronice, interesante eventual pentru istoricul literar. Este clar că ultimele cărți, după ce Marcel Mureșeanu va fi trecut și prin tiparul unei lirici duioase a rusticului, și prin experimentul racordării la sensibilitatea optzecistă, aduc un plus de expresivitate pe fondul unei inteligențe mai ascuțite și de tot cinice, datorate însă nu blazării, ci ironiei. E de observat lucrul acesta în *Călător în insomnii* (1991); un plus de colocvialitate și de carnavalesc se instiutie în *Am fost de față* (1993), însă, chiar și așa, cu aceste antecedente, volumul de la Helicon din 1997, *Capriciile săgetătorului*, este, dincolo de valoarea sa poetică indiscutabilă, o surpriză. În fine, dacă am discutat de valoare, nu are importanță, să zic așa, faptul că în clasamente deja făcute și în panorame bătute în cuie, poezia lui Marcel Mureșeanu nu-și găsește locul, cu toată originalitatea expresivității sale. Nu are importanță în sensul că aceste carențe nu se mai datorează autorului.

Cultivând ingenuitatea și mirarea, pretându-se la savante puneri în scenă, Marcel Mureșeanu este un rafinat care mai lasă din când în când, deliberat însă, impresia delicateții. Masca aceasta, de tot drăgălașă, îl prinde bine dacă știi că în spatele ei se ascunde un spirit dedulcit la mistificări: „Ce poți face într-un sat verde / pe timp de vară? / Bune lecturi, bune mâncăruri / de la răsărit la apus / poți conțeni să te miști ceasuri întregi / poți recita din Pessoa / dar dacă rămâi singur / îți vine să plângi / e o descoperire recentă / îți vine să plângi și gata... / până te usuci / până trece pe lângă tine cineva... / Și atunci taci! un resort te redă lumii. / Ce face lumea cu tine / e altă povestel!” (*Dulceață de nuci*).

În realitate, Marcel Mureșeanu întreține cu prisosință imaginea unui histrion ludic, care vânează și sancționează cu voluptate inocența, prostia, convențiile, lăsându-se furat de jocul scenariilor paradoxale, aproape borgesii-

ene, având ca subiect moartea, jocul și bunele sentimente. Iată o *Scrisoare deschisă cu abur*, poem memorabil prin jocul de umilință și orgoliu și prin naturalețea tonului: „Iosif Visarionovici, batiușca, spune-mi / scumpule, pentru Dumnezeu, / ce s-a întâmplat cu Șostacovici?! / Ce-a făcut nenorocitul acesta / de l-au lăsat pe drumuri? / Tocmai i-a născut nevasta, / și n-are o rublă pentru laptele copilului! / Iartă-l, părinte al popoarelor, bunule, / s-a dus peste tot și ai lui l-au alungat, / fug de el pe stradă, / aflând că te-a mâhnit, idiotul... / Bănuiești că de la opera aceea de trei parale / i se trage, de la „Lady Macbeth”, / muierea dracului / Chiar acum a plecat de la mine / și-mi strigă că se omoară. / De ce să-l ai pe conștiință, sfântule, / Pe conștiința ta fără de pată?! / Pune pe cineva să arunce o vorbă / la Pravda, / una mică și mototolită / cât să-l scoată din bicisnicie! / Că a ta este puterea / și noi toți ai tăi suntem, / diavolul nostru neprețuit, / (doar știi de glumă, batiușca!). / Închei în așteptarea proprie-mi morți, / mareșal Tukacevski” sau iată scurtul poem numit *Toți ca unul*, exemplar pentru misterul construit datorită plăcerii răsturnării inerțiilor: „Pe câmpul numit Căcăriște / a căzut un avion / nimeni în el / nimeni agățat de vreun copaci / prin nori / ori zdrobit / pe vreo piatră / ei și / veți zice / da! da! numai că asta se întâmpla / pe vremea când înconjura-seră / turcii Viena / într-o joi, în iunie”.

Capriciile lui Marcel Mureșeanu vor fi fiind, în subtext măcar, o replică dată celor care cu sute de ani în urmă îl făceau celebru pe Goya. Din cele de azi lipsește însă și macabrul, și ceea ce s-ar putea numi grotescul crud, nota terifiantă și acuzatoare fiind substituită de o vocație a scenariilor peste care plutește un duh liric și ludic. Nu știu – ar trebui să mă informez și să verific supoziția –, dar poate că nu pot arăta altfel capriciile unui săgetător. Cert este că Marcel Mureșeanu vânează cu voluptate („mă înțelegi acum / că suntem făcuți pentru a ucide / victima și călăul se trezesc deodată / unul în brațele celuilalt / și nu-i firesc, oare, să facă / fiecare ce știe?!”), disprețuiește cu detașare („oare mă știi prețuind altceva / decât disprețul față de Tot” spune el chiar în prima poezie a volumului), în fine, stă de vorbă cu morții și-i amăgește pe cei vii. Cum spune într-un vers, el știe că „cea mai bună armă este atacul” și poate tocmai de aceea știe să facă din orice fapt disperat un mijloc de captare a miracolului existenței. Capacitatea lui de a se bucura este, în fond, nelimitată, chiar dacă bucuriile lui par să fie ale unui mic dictator care se distrează inventând lumi posibile pentru supușii săi.

Cine-l cunoaște pe poet, știe că Marcel Mureșeanu nu-și construiește în poezie un eu poetic mistificator, și asta pentru simplul fapt că, înainte de toate, el își construiește cu artă de miniaturist, dar diabolic – să punem cu-

vântul între ghilimele –, sinele biografic. Și poezia este în acest sens cea mai bună dovadă. Deși în fiecare poem altul – capacitatea lui de invenție este nelimitată –, poetul este până la urmă identic cu sine în această neostenită goană după adevărul propriei ființe.

Marcel Mureșeanu nu mai este de mult (doar) caligraful rafinat și sentimentalul rustic din vremea primelor sale cărți de poezie. Mutațiile în timp au fost observate de critici precum Laurențiu Ulici, Mihail Iordache sau Petru Poantă, pentru care volumul *Matineu*, din 1984, reprezenta o veritabilă piatră de hotar, chiar dacă semne ale spiritului fantezist, ludic, ironic și burlesc puteau fi întrevăzute într-o oarecare măsură și în volumele anterioare. Cert este că prin aceste particularități, devenite notele distinctive ale poeziei lui Marcel Mureșeanu, poetul clujean, stabilit pentru câteva zeci de ani la Suceava, se afla la vremea respectivă în sincronie cu o parte a poeziei optzeciste, afinitățile cu Emil Brumaru și Leonid Dimov situându-l, pe de altă parte, în categoria oniricilor ludici, grațioși, peste care Marcel Mureșeanu așează un subtextual spirit grav, prins ca într-o capcană în hățișurile interrogative ale textului. Nu întâmplător o poezie a ultimului volum se numește chiar *Himerism*, căci un spirit fantasmatic situează la același nivel, al formelor care există prin ele însele, elemente aparținând realului sau visului, trupului și spiritului, istoriei și experienței individuale, în fine, unor entități opuse. „Tot mai multă carnație / prind personajele mele din vis”, mărturisește Marcel Mureșeanu într-un loc. Or, o astfel de afirmație poate deveni emblematică pentru poezia aceasta, a lumii reduse, din spaima dizolvată în ludic, la esențial. De asemenea, nu întâmplător volumul însuși se numește *Hărțuire textuală sau a doua față a crinului* (Editura Remus, Cluj-Napoca, 2001), căci poemele acestea coboară, prin imaginarul unui spațiu medieval, cu accentul pe materie și pe corporalitate, în hățișele visului, acolo unde întrebările despre moarte capătă o turnură ludică, jucăușă, de o tristă șăgălnicie. Dar reducerea lumii la text nu înseamnă plasarea pe un teren mântuitor al iluziei, ci asumarea burlescă a sensului precar al lumii. Iată ultimele versuri ale poemul cu care se și deschide volumul: „viața și moartea / piatra și iarba / urcă pe trupul meu / ce va face Dumnezeu acum cu mine? / trimișii lui îmi ating tălpile / îmi spală picioarele de pământ... / nu te speria, zic ei, / asta e tot!” (*Ontofanie*). Histrionic, colocvial, ironic, Marcel Mureșeanu este asemenea unui spectator care privește cu ochi străin, conciliant, cald spectacolul trecerii, al morții, al ființei. E un ton familiar care plasează în spații intime întâlnirea cu Maica Domnului, cu trimișii lui Dumnezeu și cel mai adesea cu cei ai morții dacă nu cumva cu Moartea însăși. Fără îndoială că e o po-

ezie a inteligenței textuale aceasta, care mizează pe jocurile de limbaj (iată poeme numite *Că toți de la caldarâm ne tragem* sau *Războiul celor două poze*), pe structuri palinodice, pe înșelarea așteptărilor, în fine, pe asumarea derizoriului și a anecdotei ludic-parabolice, toate cu scopul atenuării gravității. În realitate, dacă gravitatea e întrucâtva atenuată, problematica morții – tema centrală a cărții – se instituie din penumbre cu mai multă putere. Iată un poem, intitulat *Marțea mâțelor*, care instituie ludic o veritabilă poetică a inactivității, o artă poetică, în cele din urmă, care mizează pe actul contemplării distante și hâtre: „Două pisici cu gheare mari și ascuțite / stau în fața oglinzii și ce văd? / alte două pisici cu gheare mari și ascuțite! / ești departe, vere Pons, ești departe, / văd în spatele lor, ieșind de sub dulap, / doi șoareci cu mustățile lungi / și cu limbile scoase a dispreț... / și mâțele ce fac atunci, pe dată adică? / se-ntorc, îi înșfacă și-i devoră! / nimic mai greșit, verișoară Bette! / îi ignoră! / rămân acolo nemișcate, pentru că ele știu / că nimic nu doare mai tare / și nu aduce mai iute moartea...”. Pe bună dreptate, în prefața acestei cărți, Irina Petraș îl numește pe Marcel Mureșeanu un „îmblânzitor de angoase”. Instrumentele pe care le folosește poetul sunt proiectarea într-un imaginar ludic, refugiul în contemplația cald-ironică, în vreme ce poezia se definește ca un teritoriu distinct, al oglindirii unei inconsistențe care, conștientă de sine, capătă forța spiritului.

MIRCEA MUTHU. ARHITECTURI DE ABSENȚĂ

În 2004, Mircea Muthu a împlinit șaizeci de ani; prilej de a publica nu un nou studiu de balcanologie, de comparativism ori de teorie asupra culturii, ci un volum de versuri. Este al doilea, după *Esențe*, apărut la editura Clusium exact acum zece ani. Se vede că, aproape de ființă, poezia e investită cu puterea de a o exprima mai exact, de a-i susține devenirea și treptele. De altfel, profesorul îl invocă într-o pagină memorialistică pe Hermes Trismegistul, care i-ar fi învățat pe greci arta scrierii: „Întregul Univers ar fi afirmat el, nu e decât o singură Carte, un Manuscris unic, un gigantic sul de papirus al Cerului și al Pământului. Aplecat asupra tabletei, Scribul, strămoșul nostru, fixase cu condeiul urma trecerii și a lumii sale, «ca să [se] știe»”.

Grafi (Editura Clusium, 2004), volumul de poeme apărut de curând la aceeași editură Clusium, își are rădăcinile în două din ideile care structurează fraza de mai sus. Mai întâi, e vorba de convingerea că, dacă eventual nu întemeiază, scrisul este singurul sigiliu al prezenței. Astfel, ce altă dovadă mai bună a ei decât un volum de versuri? Studiile, cu cât mai docte și savante, cu atât trădează mai mult. Ciudat cum, intrate în rigori exterioare, ele devin semn, de nu și prilej, al înstrăinării. Nu-i vorbă, s-ar putea ca tocmai în felul acesta, printr-o sacrificare de sine, să devină cu adevărat mărturii ale altor prezențe în lume. În fine, un poem de-acum, asupra căruia voi reveni, se numește chiar *scribul*. Apoi, e vorba de conștiința situării ființei într-un joc secund, într-un spațiu bidimensional, al amintirii, al tabloului ori, în fine, al scrisului. Ceea ce există, inclusiv sinele cel mai profund, nu are o altă consistență: e doar un semn. Aici văd eu motivul pentru care un poem e dedicat lui Basho, altul lui Kavafis. Nu e vorba doar de o condensare a expresiei ori de un anume suport al imaginarului, ci de o poetică. În felul acesta, *grafii*-le sunt nu numai dovada prezenței în lume, ci prezența însăși. În fine, să spunem deocamdată că de aici, din această mutare a ființei în semn, și nu e vorba de o ființă eterată, ci chiar de una memorialist-biografică, se naște și neli-niștea, și atitudinea senin-melancolică. Privită ca amenințare care substituie trecerea și moartea, această mutare a ființei în semn are reversul său: incan-

descența e purificată până la înseninare. Arderea e lumină, la fel cum trăirea e anamneză.

Caligrafii (un poem se numește chiar *Caligrafie*), poemele lui Mircea Muthu nu se întemeiază pe această miză estetică, ci pe una existențială. Motivul bibliotecii se asociază astfel, inevitabil, cu acela al morții: „Parfum de fructe cu miros de moarte / urcă spre cer din frunzele de aur; / tăcut, dispare leneșul Octombrie / adânc în Valea Regilor din noi / și scribul – harnic și nesigur – / timp înghețat pe raft așază, / cum, în orbitele la fel de goale, / înfloresc doi trandafiri de sânge / dintr-o memorie iarăși vinovată / în noua bibliotecă din Alexandria” (*scribul*). Dar moartea, ca fixare într-un timp înghețat, ca înflorire a trandafirului de sânge – astfel, ca imagine purificată de orice exaltare a cărnii. Transferarea angoasei în frescă, iată pariul acestei poezii. De fapt, e un mijloc de a transfera cultura în natură. De obicei, modernii încearcă o mișcare inversă. Pentru Mircea Muthu asumarea crizei se face, însă, prin decantarea ei: „Să te retragi, ușor precum apa / limpede după vărateca ploaie, / lăsând în urmă grâul verde / și macii înfloriți; / Să te retragi, încet, precum aurul / spre miezul pământului / distilând esențele târzii”.

Există în poezia lui Mircea Muthu obsesia, purificată de orice stridență, a morții. Voi reveni asupra acestei chestiuni. În permanență, însă, ea e dublată de o restaurare a sensului. Încă din prima poezie a volumului, *albia de cuvinte moarte* e dublată de *respirația calmă a Oceanului*. Poate că acesta este și motivul pentru care imaginarul se structurează în așa fel încât articulează un câmp metaforic al trecerii. Câteva poezii se numesc elocvent *între*. Apoi, amurgul, țărnul, frontiera, exilul, târziul, refluxul, toate acestea sunt semne ale unei glisări și, în același timp, ale unei complementarități care face inutil strigătul. Cât despre *vechea frontieră cu barbarii*, prefer să citesc acest vers prin prisma refuzului poeziei-boncăluit, de care vorbea Blaga. *Ochiul orb rostogolindu-se pe țărnm* este imaginea emblematică a unei poezii retrase în sine, pentru care nu vederea e semnul ființei, ci proiectarea în amintire; agonia e *mântuit așur*. Fiind vorba de vedere, aș face aici câteva observații asupra cromaticii din poezia lui Mircea Muthu. Atât de prezent, roșul e semnul crizei. „Un roșiatic osuar” ori „câmpia roșie din Aragon” dau tablourilor tensiunea unor frisoane. Totuși, ele sunt adesea „muiate în aur”. Pe de altă parte, există două poeme, dintre care unul e cel final, în care nu roșul e prezent, ci galbenul și negrul. „Se-nfruntă galbenul cu negrul”, citim într-un loc. Apoi, iată poemul final: „Încet coboară linia rotunjind / trupul de șarpe gata să adoarmă / pe un deșert de cărți, vegheat de mare, / lângă un zero, iarăși: elipsă suspendată / ce-adună-n sine galbenul și negrul / și un migdal, în as-

fințit, pe creastă / a înflorit, tăcut, a doua oară”. Poem elocvent pentru transformarea angoasei în senină recuperare a sinelui. Se poate scrie un întreg studiu despre o faună mutată în poezia lui Mircea Muthu din natură în text: „o caracatiță coboară”, „împătul găștei sălbătice”, „un bivol roșu seara”, „greierul zdrobește liniștea”, „broasca sare-n lacul fără apă”, „albina enigmatică, regală”, „un crab pe linia vânată de piatră”. E un inventar poate incomplet. Amintindu-ne de Basho, astfel de poeme sunt mai degrabă mărturia unei glisări spre mormântul paginii, mormântul acesta în care totul e prezent și absent în același timp. E ca și cum, până la urmă, un desen clar ar muta existența în tiparele vechi ale ruinelor unei arhitecturi eline. Cât despre faună, totuși, poemul final trimite la „trupul de șarpe gata să adoarmă / pe un deșert de cărți, vegheat de mare”. Șarpele, deșertul de cărți, marea ca semne ale împlinirii, ale unei armonii sustrate timpului.

Sunt, însă, în cartea aceasta câteva poeme care ar trebui citite nu pentru a fi puse în slujba unor demonstrații, ci numai pentru valoare lor intrinsecă. Mă gândesc la *remember* sau la *între II*, o pledoarie în favoarea poetului care creează dacă nu lume, sens: „Cu grijă Poetul alege semnul: / îl despică, îl scrutează, îl combină / cu altele, chiar inventează uneori / numai ca să poți vedea / minuscula gânănie balansând / pe firul, proaspăt răsărit, de iarbă / în minunea începutului de zi”. De fapt, cu adevărat aș cita poemul numit *paralele inegale*: „Ai fost iluzia mea, / dintre toate cea mai frumoasă / ai fost; un an a trecut / și parcă n-ar fi fost – / doar peștele acela se mai zbate / pe cheiul umed, în Pireu; / Am fost eșecul tău / cel mai frumos, probabil / că am fost; un altul trece iar / și parcă nici n-ar fi – / doar perla vie, dintr-o vară, / dispare-n ochiul limpede / și rece, între munți”.

Așadar, *grafii*-le, ca mijloc de a exista, înscriind în ființă trecerea. Și, totuși, nu-i posibil ca nu existența, ci nimicul să nască aceste „stranii forme”? Dacă-i așa, poezia lui Mircea Muthu ar trebui, în fapt, recită. Argument al adevărului ei.

ALEXANDRU MUȘINA. EXPRESUL MAI MULT DECÂT TEXTUL

Prin prisma unor particularități distinctive ale poeziei optzeciste, critica literară a remarcat de la început caracterul reprezentativ al poeziei lui Alexandru Mușina, dar și nota individuală extrem de pregnantă. „Inteligența remarcabilă” și „capacitatea lui de a folosi registrele limbii” (Nicolae Manolescu) sunt consecința unei lucidități și a unei perspective ironice asupra realului, „fotografiat” cu rafinat cinism. Așadar, „poet al realului” (Eugen Simion), dar numai într-o primă instanță – și este, oricum, un real proiectat într-o mitologie a derizoriului –, Alexandru Mușina este mai ales poetul unor stări de spirit, construite (la rece?!) cu o evidentă știință a efectelor. Poate că definirea cea mai pătrunzătoare a poeziei lui Alexandru Mușina o face Radu G. Țeposu, care-l numea pe poetul brașovean „un sentimental educat la școala sarcasmului și a ironiei, cu gustul persiflării și al demitizării”, numindu-i poemele „elegii sarcastice”, astfel plasându-le la intersecția dintre „sarcasm și ideal”. Evident la toate nivelele textului, post-modernismul acestei poezii nu exclude perspectiva „noului antropocentrism” de care vorbește poetul.

Într-adevăr, *Budila-Express* – text alcătuit din șase secvențe distincte, fiecare construindu-se în jurul unei atitudini poetice, a unui anume „motiv” – este, finalmente, o „elegie sarcastică”. Avem de-a face aici cu o sensibilitate ultragiată și fermecată de concret, sedusă, în același timp, de soluțiile intertextualității, cu o apetență către totalitatea integratoare, în care totul – stări contradictorii, perspective distincte – fuzionează.

Poemul, unul de construcție, presupune existența unor nivele diferite de lectură, simplitatea fiind numai aparentă; doar întregul relevă substratul poetic angajat în deconspirarea unui cotidian absurd și, în același timp, ludic și în construirea unor semnificații pe măsură. Cele șase secvențe ale poemului par să fie etapele unui traseu biografic de „inițiere”, dar o inițiere parodic-burlescă în derizoriul alienant și în gratuitatea textuală. *Introducere*, prima dintre ele, este o lamentație pe tema damnării și înstrăinării, într-un limbaj vădit și intenționat prozaic, care pune față în față tema paradisului pierdut și realul grotesc. Rezumând, urmează imaginea caricaturală a unei lumi hidoase

asumate fără voie (*Senzație*), invocarea noului context existențial, adică situația în exilul artificului uman și poetic (*Context*), răzvrătirea sarcastică, într-un fel de imn pe dos (*Defulare*), „filtrul” pulverizator al lucidității care i-realizează lumea și o reduce la o dimensiune nihilistă (*Filtru*), pentru ca în final biografia însăși să dispară, eul să se „topească” în înregistrarea mecanică, în fotografierea fără nicio doză aparentă de disperare a unor anunțuri publicitare. Dar sarcasmul e cu atât mai puternic cu cât acum perspectiva autorului, relevată de paratext, este neutru-detașată. Iată traseul unei inițieri ironice, a unei purificări prin anihilarea ludică a personajului din text. Proliferarea realului, într-o lume fără sens, proteiform-hilară, sfârșește prin excluderea individului, devenit doar prin autoironie „fotograful” rece, neutru, cinic. În fond, *Budila-Express* este o poezie despre teroarea lumii obiective.

Dar este cu adevărat elocvent acest poem pentru „estetica” sau măcar pentru procedeele „postmodernismului”? Într-un loc, Alexandru Mușina susține că „o călătorie cu troleibuzul poate deveni o adevărată aventură existențială a cunoașterii”. *Budila-Express* este poemul transcrierii unei astfel de experiențe biografice – plasate sub semnul unei mitologii reale sau burlești – într-un spațiu cotidian care face posibilă și tenta sentimentală, și satira neagră sau ironia cinică. Chiar și numai titlul poemului transformă experiența de navetist a poetului – ajuns eroul unei existențe fără transcendență – într-o lungă călătorie printr-un tărâm hilar și grotesc. Trenul muncitoresc – spațiu al derizoriului și al sordidului – este emblema unei noi „renașteri”, a materiei. Poemul e, în felul acesta, chiar subversiv satiric.

Revenind la secvența inițială, se configurează aici datele unui paradis pierdut, „clipa ce repede” a studenției, peste care „rânjește” „moaca roșcată a servietei”, „tâmpă, fericită”, inconștientă. Existența însăși, ca totalitate, este pusă sub semnul unei mecanicități lipsite de sens: „Stingem lumina și transpirăm”, spune poetul, mizând și pe efectele contrastelor comice, și pe reducerea la organic a ființei. După imaginile suprarealiste, unele parcă din Jarry, de un realism butaforic („Din când în când se aude trompeta, / Mașini greoaie ca niște hipopotami stropesc / Pavajul încins, vânzătoarele din cofetării / Fac streap-tease și, goale, se bat cu frișcă, din când în când / Câte-un director se umflă ca un balon, se înalță / Apoi se sparge, dispărând din univers, din când în când / Câte-un afiș / Multicolor ne promite Noul Ierusalim / în schimbul a treizeci de bani sau al tăcerii”), urmează fața proteiformă a „catacombelor realității”. Paradis pe dos, trenul este un spațiu al speluncii și degradării fiziologice. Ca un renașcentist, cum implicit era Gargantua, spre exemplu, eroul acestei călătorii printre sălbatici – „abori-

geni” care au „cultul secret al stomacului, sexului și capului plecat” –, trăiește teroarea pe care o transformă în laudă ironică și în bucurie a inventării, prin intertext, prin invenție lingvistică, prin hiperbolă carnavalescă, a unui paradis pe dos. În spatele elogiului se ascunde ironia sarcastică și voluptatea secretă, oarecum narcisistă, a organizării textului ca spațiu suficient sieși.

Până la urmă, repetarea invocației imnice „Budila-Express! Budila-Express! Budila-Express!”, pe fondul pluralului autoironic al majestății („Și noi am știut, și noi am iubit, / Și noi am avut și-am putut, am scris și-am citit”), e consecința unei nostalgii, fie ea și ironice, a unei „tandreți” motivate de refugiul în text. Contrapunctic, semnificantul înghite însă semnificatul și, de aici, furia disperării care „filtrează” un univers uman redus la forme caricaturale, grotești, subumane: „Atunci au năvălit, izbucnit, explodat: / fofilatorii și scatoscotocitorii pontatorii și antemergătorii / lingecuriștii și drogheriștii femeile de cauciuc și cele evidențiate” etc.

La un alt nivel al textului, sunt invocate câteva modele culturale, în primul rând Ovidius, exilatul la Tomis (căci noua viață a eroului din *Budila-Express* se desfășoară „În ținuturile boreale...”) și, prin contrast, Nicolas Poussin, cel care exclamase *Et in Arcadia ego!*, Arcadia fiind ținutul simbolic al vieții patriarhale și idilice. Sunt și alte trimiteri ironice, la Eminescu, la Ion Barbu, la Roland Barthes, fapt care face ca sensul să fie întotdeauna îmblânzit de jocul textual. Ceea ce cu adevărat e surprinzător ține de capacitatea lui Alexandru Mușina de a fi satiric, sarcastic, fals inocent și ingenuu, aluziv, brutal, cinic, discret, rafinat, de a folosi cu ușurință registrele limbii într-un spectacol care nu mai e al lumii, ci al cuvântului. Până la urmă, realitatea nu stă sub semnul Infernului, ci Purgatoriului. Firește că acesta e unul din sensurile majore ale poemului, care coexistă cu tenta subversiv-demascatoare. Poemul e plin de referințe aparținând unui fel de tărâm mitic, unei noi mitologii în care realul e transgresat. Întorsura-City, Teliu-Valley, Transpirantz, Flowers-Tow, Las Crasnas sunt toponime dintr-un spațiu care urmează să fie deja cucerit, date dintr-un tărâm necunoscut, legendar, asociabile tărâmurilor nedescoperite încă ale Vestului Sălbatic. Rolul lor nu era conjunctural – de a proiecta spiritul demascator într-un spațiu al nimănui. Am crede că tocmai o astfel de manieră, parabolică, folosită din plin în literatura din perioada comunistă, e sancționată aici. În fond, realitățile imediate fac obiectul nu doar al unei laude inverse ori al ironiei sarcastice, ci și al unui limbaj direct denominativ. „Aerul de celofan”, „conformismul și vocația inerțială”, „Dumnezeii județeni”, „laurii de staniol”, toate acestea culminează cu secvențele a doua și a treia din *Filtru*, ultima apelând la clișeele discursurilor ofi-

cializate, care impun fizic, prin brutalitate primitivă. *Trebuie și e necesar*, scrise cu majuscule și întrerupte de interjecții ale violenței, relevă viețuirea sub semnul imperativului și impersonalității. Imaginile din final – îngeri în costume naționale – sancționează o lume artificială, idilică și pitorească la modul convențional, în fond, inautentică, clădită pe minciună și, prin urmare, hidoasă. Dar toate acestea nu au valoare poetică în sine, ci doar în măsura în care *subversivitatea*, făturișă sau nu, dă viață unei viziuni poetice. Or, aici e disperare, dezolare, dezgust, sarcasm, dar și voluptate a textului ca spațiu care înregistrează realul, la care se adaugă și un farmec al intertextualității și aluziilor culturale. Nu e nicio îndoială, așadar, asupra reprezentativității acestui poem pentru o întreagă generație și pentru felul cum a perceput ea postmodernismul.

Ironist discret, furat de parodii sentimentale, aproape prețios în deconspirarea erosului, Alexandru Mușina rămâne, ca mulți alți colegi de generație, undeva pe raftul al doilea al poeziei contemporane, împotriva „exemplarității” sale. Exploratorul acesta al jocului dintre sentimente și convenții, care știe că totul este „În loc de” (volumul *Tea* se deschide cu în *loc de prefață* și e redundant să spun că sfârșește cu un poem intitulat în *loc de postfață*), cunosător de clasă al poeziei moderne și nu numai, este dispus să transforme orice eveniment derizoriu, chiar transcris cu un anumit gust pentru proză, în substanță poetică și să se joace cu bunele sentimente, locul solemnității luându-l un cinism gratuit. Demitizând cu perseverență, el ajunge la un scepticism privit cu rezervă și cu detașare, persistând însă într-un halou discret de emoție aproape minulesciană: „draga mea, cum să-ți mai scriu / o minunată, de dragoste poezie / când: *unu*: nu mă mai crezi / în stare de-așa ceva, / *doi*: ar valora pentru tine / mult mai puțin ca un video, ca o mașină, / sau ca o vacanță / într-o vilă” exclusivă” la mare și / *trei*: eu însumi sunt prea obosit / ca să te mai pot dori cu adevărat?”. Niciun fel de iluzie nu persistă în această lume unde orice mască este scoasă, din spatele ei arătându-se nu un univers hidos, ci unul foarte aproape de o referențialitate nemetafizică, redusă la sensurile primare, biologice, iar acest fapt nu provoacă păreri de rău; Alexandru Mușina nu știe ce-i regretul, ci numai bucuria textualistă. Iubită este o convenție poetică așa cum o convenție este hiperlucidul poet, care nu-și poate propune decât să uite sau să se joace în jurul componentelor eroticii. Poezia aceasta restituie, în fond, simțurilor adolescente o inocență pe jumătate mimată, redusă la un scenariu sofisticat și simbolic (a se vedea *Sustragerea*) sau la sexualitatea candidă și în același timp primară. Luate peste picior, elegiile lui Alexandru Mușina sunt „tâmpo”, liedurile sunt „do-

mestice”, universul casnic substituind orice aer pur: „Prințesa mea e o femeie oarecare, / Are sânii căzuți și fundul cam mare. / Îmi spune «ești leneș, nimic nu te interesează», / Îmi zice «se vede că nu îți pasă, / Nu-ți pasă»”. Poveștile lui, cele mai multe amoroș-demitizante, nu mizează întotdeauna pe vetustatea studiată. În *Duminica blondă. Nuvelă*, femeia este, într-adevăr, vițica, pistruiața, cea care nu are alte griji decât pe acelea ale micului sex aflat poate în pericol. Privind în urmă și rememorând, iată-o „puțin adusă de spate / Cu zâmbetul ei puțin stânjenit. Și tâmp. / Cu mersul ei de găscă, împleticit, / Am înțeles. Nu mi-a părut rău. Nu îmi pare / Rău nici acum. Asta e tot. Asta e”. Este *Animalul femeie*, Teo sau Teobaldina, mai exact este timpul studenției, cu locurile și poveștile ei bine știute, disprețuind condiția micului burghez așezat la casa lui, cu inerțiile inevitabile. Dar, din când în când, căderea în concretul existenței stârnește accente sarcastice, oarecum subversive: „Se poate trăi fără dragoste. Ca o vită, / Ca un buldozer. Ca un protozar. / Fără miros, fără culoare, fără mâini, / Fără picioare. // în eprubetă. În zid”. Rareori un abur fantast sau anume distorsiuni absurde sunt de găsit în „epigrafele” lui Alexandru Mușina, și mai ales în textele din prima parte a volumului, atunci când odele închinat „cinstului mădular” sau celelalte imagini fruste sunt în cumpănă cu „micile exerciții de stil”: „Oh, atât de în rochie, atât de în mov, / Încât șarpele negru s-a împotmolit pe hârtie / Și bâlbâie-acest început de poezie”. *Vignetele, flasurile, scenele de gen* sau pur și simplu *întâmplările* fac din poetul brașovean unul din exponenții cei mai elocvenți ai noului lirism, hrănit din proză, ironie, cinism, luciditate. Iar sentimentalismul este în acest caz întotdeauna consecința parodierii sau a persiflării.

GELLU NAUM. O RECITIRE ÎN CHEIE ETICĂ

Intrarea unui scriitor în conștiința publică atrage după sine, o știm prea bine, dezavantajul reducerii operei sale la câteva afirmații care reverberază ca un ecou; folosite ulterior inertial, deși vorbesc despre adevărul operei, sunt cel mai adesea afirmații simplificatoare, sau, poate mai exact, alienante. Acoperit de o carapace de felul acesta, textul devine cumva inutil și, sieși, tot mai străin. Nu-i vorbă, „reducerea la esență” înseamnă consacrarea, pătrunderea în manuale și, finalmente, în canon. Dar o astfel de reducere la esență atrage după sine clișeizarea. În aceste condiții, ce anume mai poate genera o fractură care să mobilizeze re-citirea? În cazul lui Gellu Naum, în legătură cu care se pot vehicula afirmații care-l plasează în cercul larg al suprarealiștilor, o astfel de șansă putea fi oferită de volumul postum, publicat de Simona Popescu, în 2002, *Calea Șearpelui*. În tot cazul, nu suprapunerea peste suprarealism e în măsură să vorbească despre forța poeziei sale, ci abia diferența de el (chiar când e dificil de conturat portretul-robot al poemului suprarealist). Și aici e vorba despre un exercițiu care încă rămâne să fie făcut.

Așadar, *Calea Șearpelui*. Volumul, publicat în 2002 – moment care ar fi putut deveni piatră de hotar în reinterpretarea întregului –, este scris în 1947-1948. Prin urmare, e de văzut în ce măsură el poate constitui, nu atât în istoria receptării, cât în metamorfoza interioară a poetului, un punct nodal. Astfel, abia așezând lucrurile în ordinea lor firească, critica literară ar putea să identifice nu numai un traiect, ci și viziunea care îl generează. Or, *Calea Șearpelui* – scriere despre care unii ar putea crede că excedează domeniul literaturii /poeziei – angajează plenar ființa – și dacă textul nu se înscrie în granițele literaturii, de ce n-am crede că tocmai aceste granițe nu-s relevante și suficient de încăpătoare? Oricum, Gellu Naum nu are pretenția că face literatură, concept pe care îl asociază unei socializări a scrisului pe care o dezavuează. Prin urmare, nu literatură și nici măcar poezie nu scrie Gellu Naum, ci un discurs esențial subiectiv, având ca reper identitar problematica morții și, prin reflex, a libertății sinelui. Un discurs inițiat, ascuns celorlalți, adresat sieși, a cărei finalitate nu e emoția estetică, ci construirea de sine. În aceste condiții, chiar acceptând că, la rigoare, textul nu e literatură (căci nu

vizează esteticul, ci eticul, și nu implică un dialog social), el nu poate fi ignorat. Implicând o viziune, trebuie văzut în ce măsură ceea ce scrie Gellu Naum după acest moment e descifrabil și luminat prin instrumentele oferite astfel.

Or, în ce anume inițiază – cu solemnitate hermetică – *Calea Șearpelui*? Succint spus, miezul întregii viziuni e focalizat în *musa*, cuvânt asociat mâinii stângi, adică aceleia care, nesupusă rațiunii, conștiinței, va elibera ființa. Iată un fragment din textul, emblematic, încifrat, inclus în conturul mâinii stângi: „EA E MÂNA VULTURULUI – MÂNA CARE VEDE ȘI AUDE PRIN ORGANUL EI PRINCIPAL, DEGETUL <MUSA> – EA VA ELIBERA în CURÂND ȘI MÂNA SCLAV SAU MÂNA DREAPTĂ PENTRU CĂ VULTURUL ARE NEVOIE DE AMBELE ARIPI CA SĂ ZBOARE LA ÎNĂLȚIMI EGALE – FĂRĂ SĂ MAI CADĂ ÎNAPOI TRAS SPRE PĂ-MÂNT – VULTURUL IUBEȘTE CU PASIUNE STÂNCILE – ACOLO VA FACE – ACOLO FACE CHIAI – DRAGOSTE – DAR ZBOARĂ GREU ACUM CU O SINGURĂ ARIPI – CU UNA SINGURĂ – CU ACEASTA – CU MÂNA LIBERĂ CU MÂNA <MUSA> – DAR în CURÂND – O – în CURÂND – ÎȘI VA ELIBERA ȘI MÂNA DREAPTĂ – MÂNA SCLAV – ARIPI A DOUA DE CARE ARE NEVOIE PENTRU CA SĂ POATĂ ZBURA LA ÎNĂLȚIMI EGALE CU EL ÎNSUȘI – LA ÎNĂLȚIMI NEMAIPOMENITE”. Volumul are ca obiect tocmai posibilitatea eliberării de conștient și cucerirea, în felul acesta, a unei libertăți care înseamnă ruperea sinelui de orice context individualizator. Ca într-un ritual, Celălalt (aici chiar El însuși, din moment ce poemul stă închis în manuscris fără a intra în zona comunicării publice și deci a utilitarismului social) e inițiat în așa fel încât să se libereze de conștient și să se purifice de spaima propriei morți. Iată un fragment: „Curăță-te de pasiuni, chiar când le crezi nobile, chiar când au toate garanțiile acceptării tale. *Poziția* e greșită în ele, e maladivă. // Pentru a te face mai favorabil, e nevoie să mă joc, într-un fel sau altul, cu conștiința tău, pentru că pe el nu-l pot suferi. / El împiedică forța ta. Tu, liber, nu va mai fi nevoie de aceasta. // [...] // Îți repet însă: liniștea, libertatea ta ar fi înlăturat toate. Liniștește-te, reia-ți cu mai multă dârzenie libertatea, zdrobește fără milă fărâmele de conștient care te mai încearcă, revino în centrul lumii, chiar dacă nu pricepi încă bine totul – și ai să vezi”. Firește, nu e nevoie de o receptare estetică aici (deși ea există implicit), ci despre ritualul unei inițieri, de un „utilitarism” care privește libertatea sau, mai exact, eliberarea sinelui prin pătrunderea lui într-un alt orizont de cunoaștere. Nu duc aici demonstrația mai departe și pentru că afirmațiile sunt cumva explicite. Prin reluare succesiv-

vă de-a lungul volumului, ele cresc în intensitate și proiectează chiar traiectul eliberării. Or, legătura unui astfel de discurs cu poezia lui Gellu Naum e previzibilă mai ales atunci când în joc este tema morții. Ultimul text al volumului invocă moartea ca maximă eliberare. Reiau aici câteva fragmente de început și finalul acestui poem (pe care l-aș numi, tribal, didactic). Iată: „De trei ori Casyopeya te va trezi din somn. / A treia oară va fi schimbarea de piele, aceea pe care o vei cunoaște sub numele de moarte. / O ciudată liniște îți va cuprinde inima, o liniște necunoscută încă, pe care o vei confunda cu tristețea. / [...] / Nu te lăsa pradă exteriorului, care a rămas același, nici formei pe care ceilalți o iau drept tu. / Acestea te pot reîntoarce. / Rămâi cu taina ta, puternic, liniștit, curat. / Amintește-ți că la prima deșteptare, când încă nu începuseși, Casyopeya era de diamant. / Numai tu ai văzut-o. / Oamenii șchiopi sunt copiii lunei. / De acum rămâi la această stare, pentru că panicile nu te mai pot atinge”. După părerea mea, nu poate fi exprimată vreo rezervă în legătură cu poeticitatea acestui text, care se hrănește din sublimul depășirii sine-lui concret. Moartea, ca etapă, ba, mai mult, ca experiență necesară salvării, iată substanța unei iluminări prin poezie – și semnificația titlului întregului volum se clarifică astfel. Calea Șearpelui este soluția salvării individului de individualitate și resemantizarea, din această perspectivă, a morții. Dar, în realitate, nu atât această chestiune mă interesează, ci felul cum o astfel de viziune spune ceva despre poezia însăși a lui Gellu Naum și despre felul în care ea se desparte de suprarrealism.

Aș invoca înainte de toate un poem din volumul *Drumețul incendiar* (1936), numit *Un centaur siluind arborii poemului*, întrucât mi se pare relevant pentru felul în care Gellu Naum își asumă, explicit, poetica suprarrealistă. Firește, suprarrealismul nu se poate reduce doar la atât, dar, în context, e un bun punct de pornire. Iată: „E o înaltă școală aceasta / să-ți scobești creierul ca pe un nas / și din adâncuri să scoți mucii triști ai poemului / [...] / Camarazi poeți ajunge / destul am gădilat poemul pe burtă / el dansează cu luna pe buric / ascultând oasele de castagnetă ale monezilor / [...] / destul am mirosit pudic rozele / purtând ghetetele cu ștofă ale poeziei clasice / cântecele noastre de dragoste sună fals / și sub carnea pudrată apar ridurile hidoase ale bătrâneții / [...] / voi fi un centaur siluind arborii poemului / voi ști să confund cel mai gingaș sex / cu o stropitoare / și dacă va fi nevoie voi ști să-mi / aprind pletele din cenușa lor / să iasă pasărea măiastră a cântecului nou”. Persiflarea violentă a afectării patetice și a sentimentalismului, denunțarea „contractului social” implicat în mimarea stării poetice, a mimării autenticității dublate de meschine orizonturi lucrative, dărâmarea teribilistă a

falsului și artificului, toate acestea au ca revers citirea literală a lumii, o citire care nu-și refuză cinismul și depoetizarea. Dincolo de toate acestea, centaurul va ști să distrugă nu numai realitatea exterioară, ci să se distrugă pe sine în slujba „păsării măiastră a cântecului nou”. Deocamdată, Gellu Naum nu ne spune ce este această pasăre măiastră. Ne putem întreba dacă la acest moment al creației sale, în gesturile sale teribilist-anarhice, poate bănuși măcar ce ar putea să însemne. De văzut, în fine, dacă pasărea măiastră va fi fiind o trimitere, cât de vagă, la Brâncuși. Dar e aici, în contextul arderii de sine, o incandescență care oferă garanția proiectării cumva în obiect a propriului sine. E o mutație care nu mai are deloc de-a face cu sentimentalismul poeziei fie ea numită tradiționalistă sau modernă. Cu eul acestei poezii, un eu cumva localizabil în ființă. În fine, văd în această incandescență resorbită în pasărea măiastră a cântecului nou opțiunea pentru grandios. Și dacă poemul debuta cu un anarhism ce localizează ființa în concret, finalmente această viziune grandioasă asupra poeziei depășește cred chiar mizele suprarealismului. Poemul e plasat aici într-un orizont etic care rupe barierele pure, adică gratuite, ale suprarealiștilor. De precizat că, în acest caz, centaurul anunță date fundamentale din semnificația de mai târziu a vulturului.

După această incursiune, revin la întrebarea privind felul cum scoaterea la lumină a textelor din *Calea Șerpelui* poate oferi indicii pentru o nouă interpretare a poeziei lui Gellu Naum. Căci, ori Gellu Naum se multiplică în euri distincte (fenomen care n-ar fi străin modernismului), ori, dimpotrivă, trebuie restaurată (sau descoperită) organicitatea ființei sale, cale de acces către adevărul poeziei pe care și-o asumă. Indiscutabil, ceea ce scrie Gellu Naum după *Calea Șerpelui* nu mai sunt texte de inițiere, ci poezie pur și simplu. Dar are poezia aceasta fire de contact cu adevărurile formulate ritualic în volumul păstrat ascuns, semn tocmai al cheii pe care îl conține? Propunem doar o ipoteză și, cine știe, altcineva se va fi angajând în încercarea unei demonstrații pe spații ample, care, nota bene, ar putea să și eșueze. Chiar și așa, cred că e un exercițiu care merită să fie făcut. Voi apela la poemul *La început* din volumul *Fața și suprafața urmat de Malul albastru* (1994): „La început vorbeam cu vocea mea albastră / simțeam cum cade roua din cuvinte / fratele meu Andrei cel mort și sora mea Virginia / mă așteptau în casă mă strigau / «să nu rămâi afară e riscant» // dar eu intram în stânci de parcă n-aș fi auzit nimic / și vocile se dizolvau în mine / adăugau și retrăgeau ceva / o respirație nouă // cântau cocoșii stelele erau de întuneric rece”. Proiecția din final a eului în dimensiuni cosmice, supraindividuale, de coordonate mai degrabă expresioniste, e consecința unei rupei a subiectului de spaimă

morții. Căci, indiscutabil, *La început* e un poem pe tema morții, văzute însă nu ca un sfârșit, ci ca un început, nu ca agonie crepusculară și telurică, ci, dimpotrivă, ca celebrare a armoniei. Cocoșii care cântă și stelele de întuneric rece anunță o geneză. Or, depășirea subiectului și a oricărei lamentații pe tema morții plasează emoția lirică în zonele sublimului. E în versurile de început ale poemului o solemnitate care mută evenimentele din planul concretului într-o hiperrealitate. Rămas afară, adică în viață, eroul e chemat în casă, acasă chiar, de frații morți; aici, în acest spațiu supramundan, faptele sunt exemplare: vocea e albastră, iar din cuvinte cade roua. Citite literal, aceste imagini sunt mărturia unui spațiu care oferă coordonatele libertății, ale unei debarasări a eului de tot ceea ce trimite la materialitate și la subiect, la conștientul care ratează. Or, toate acestea observate, efectul poetic e realizat cu ajutorul conjuncției adversative *dar*. Căci, dincolo de continuitate, ce presupune ruptura sugerată astfel? Intrarea în stânci, ca o intrare în materia absolută, face, oricum, ca totul să se condenseze în subiect, în așa fel încât orice pierdere e, în realitate, o împlinire. Astfel se explică identificarea morții cu o respirație nouă.

În fapt, citesc acest poem în lumina libertății promise din *Calea Șarpelui*, în așa fel încât moartea apare dincolo de orice lamentație (romantică sau postromantică), ca proiecția sinelui într-o obiectualitate absolută. În idee. Să fie aici ilustrată ipostaza centaurului care face posibilă „pasărea măiastră a cântecului nou”? În tot cazul, pe tema morții poetul nu se lamentează, ci construiește viziunea unei depășiri, poate sub puterea transfiguratoare a ritualurilor hermetice. Tocmai de aceea în cazul lui Gellu Naum estetica este o etică.

P.S. La distanța câtorva ani de la scrierea acestor rânduri despre poezia lui Gellu Naum, nu pot să nu invoc „misteriosul text”, cum spune Dinu Flămând, al lui Fernando Pessoa numit chiar *Calea Șarpelui*, „schița unei teozofii”, text inițiat deopotrivă, publicat în portugheză pentru prima dată într-o ediție din 1985, tradus în românește în volumul *Ultimatum și alte manifeste* (Humanitas, 2012). Îl invoc cu speranța că analize de detaliu vor explica spiritul comun pe care cei doi poeți îl angajează în poezia lor.

EMIL NICOLAE. DORINȚA DE A FI O RELICVĂ STRĂVECHE ARUNCATĂ PE ȚĂRM

Poezia de până acum a lui Emil Nicolae a fost prea bine definită de Laurențiu Ulici, care vorbea de confesiune discretă, de transformarea unei impresii oarecare în idee poetică, de o introvertire care duce în plan expresiv la cultivarea diafanului, a calofiliei, a evanescenței. Cum ultima carte de versuri a lui Emil Nicolae era, de fapt, tocmai din 1983, am putea bănui că în spatele acestei îndelungate tăceri se ascunde nu numai opțiunea pentru un mod de existență poetică mai puțin spectaculos, dar poate mai responsabil, ci și nevoia unei schimbări. Laurențiu Ulici însuși conchidea că, deocamdată, poetul „se exprimă sub posibilități”. În fine, prin *Omul de hârtie – thriller* – cu 16 replici grafice de Dinu Humeniuc (Editura Crigarux, Piatra Neamț, 1999), Emil Nicolae nu e fundamental altul, deși prima impresie ar putea să-l plaseze în zona tumultuoșilor mânați de fervori și energii colosale, dacă nu cumva chiar în zona suprarealiștilor. Spun asta pentru că, iată, cartea aceasta, stând sub semnul unui motto din T.S. Eliot, pare să dea senzația unui amplu poem, a unei epopei moderne despre limitele ființei umane, dacă nu cumva este chiar dovada trecerii concrete printr-o istorie agresivă. Am putea să trecem peste subtitlul, în realitate, autoironic, ca să percepem textul în toată anvergura lui, structurat pe discursul celor șapte *martori*, fixat în timp la date dintre care unele, 1968 sau 1971 sau 1989, au o motivație politică certă.

Nu-i este străină lui Emil Nicolae, care se fixa altădată în observații delicate pe obiecte derizorii, deși grațioase, perspectiva unei construcții ample, care ascunde o criză substanțială, și nici amploarea versului, cu răsfrângeri în politic sau moral, expresie a unei revolte abia trădate. Însă „temnița” lui Emil Nicolae (motto-ul este: „...fiecare cu temnița lui”) este, în cele din urmă, *realitatea poetică*, problematica poeziei lui nefiind una existențială, ci una culturală. „Tranzacția dintre natură și cultură”, cum sună o jumătate de vers, face obiectul unui discurs în care cel puțin câteva din constantele acestei poezii se regăsesc în toată transparența lor.

Astfel, nu există nicio îndoială că fondul poeziei lui Emil Nicolae este melancolia centrată pe complexul imaginar al contemplației, chiar dacă astăzi o

astfel de ipostază este pusă chiar de poet pe seama trecutului, prezentul fiind unul al crizei: „Odată și-odată cineva trebuia să-și asume și riscul acesta / adică să spună că omul e un proiect eșuat / deasupra pământului aerului apei și focului – chintesență / strecurată cu viclenie peste grădina dintâi sufocând-o cu îmbrățișarea / moarte însământată în propria-i viață / vis pe care nu-l visează nimeni / [...] /înainte ca toate astea să se întâmple / înainte de a i se dezvălui neașteptata și hulita lui cădere / în lumea celorlalți / obișnuia să stea culcat pe spate cu mâinile sub cap / în răcoarea după-amiezelor de cositor pe patul îngust din bibliotecă / urmărind cum se perindă pe tavan umbrele lor proiectate prin fereastră / și încercând să ghicească în care din ele i s-a cuibărit destinul / rememora atunci peștera legendară ca pe un refugiu închis”. În realitate, refugiu în tărâmul protector al literei s-a autonomizat de contextul permanentei amenințări și a fricii care a însoțit-o, devenind în sine voluptate ascunsă. Melancolia lui Emil Nicolae este, de aceea, melancolia orfevrierului care se pierde în voluptăți, în tăceri misterioase, în știință ascunsă. Poezia aceasta, care nu dezvăluie niciun fel de ezitări, ci o siguranță în spatele căreia se ascunde devoțiunea unui ascet, s-ar putea numi foarte bine *comentariu* la o realitate ocultată, rămasă neinteresantă în sine, aceea a vieții reduse la datele ei esențiale. Nimic derizoriu, de fapt, nimic accidental în obiectul acestui discurs liric, care trece cu ușurință de la versul rafinat-hermetic („înverșunat prințul demonilor / bâzâie și dă târcoale / măști mele de piatră / însă eu știu că până și / zâmbetul cel mai nevinovat / ar părea o insulă de nisip / în bătaia vântului / de chipul acesta de care am nevoie / ca să pot pași peste calea ferată”) la cel direct, nu mai puțin sceptic („oricum nu va afla mai multe lucruri despre frumusețea / care l-a subjugat / pe când era copilul privind mereu în sus / pe când era adolescentul grăbit să ajungă acolo / pe când era tinerelul bucuros de roadele tronului firav care stă / pe când era bărbatul nedumerit de zădărniciile faptelor sale / pe când era bătrânul înșelat de toate acestea”) ori la cel persiflant-ironic și demitizant („a aflat că viața e un marș victorios și că somnul e un marș plicticos / și că visul e un marș coregrafic și că dragostea-i un marș demografic”) ori chiar sarcastic și grotesc („coșmarul de pe strada lăaturalnică a burgului medieval / când a căzut pradă acelor fiori ciudați care l-au silit să contemple / trupul femeii tinere atârnat de un felinar cu picioarele-n sus / și cu sânii aproape furișați de sub bluza albă / pe cadranul zidului circular legănându-se / ca un pendul mișcat de foșnetul fluviului din apropiere”). E în poezia lui Emil Nicolae o opțiune fermă pentru o înțelepciune resorbită în scepticism și melancolie, căci poetul nu e sensibil nici la retorica revoltei, nici la scenariul grotesc, deși le poate cultiva pe amândouă cu siguranță. Sensibilitatea lui este a orfevrierului, a buchinelului, a celui pierdut în

voluptăți misterioase, iluminat de o altă înțelegere a lumii care-l absoarbe din cotidianul derizoriu și-l proiectează sub căldura nostalgiei: „dorința de a fi o relicvă străveche aruncată pe țărnam / răul fast și strălucitor tânjind în preajma echilibrului / refugiat pentru totdeauna în adâncuri / așadar a înțelege că răsăritul e numai o iluzie și apusul o realitate / lumina un dar al mării nemeritat și pierdut între faldurile atâtor nemulțumiri”.

Dar, peste toate acestea, Emil Nicolae e departe de a mai putea fi numit, ca în puținele cărți din urmă cu câteva decenii, un miniaturist și un delicat. Opțiunea lui este, ferm, alta, și ea privește viața în marile mecanisme care o sechestrează. „Cultura” să fie oare, într-adevăr, și de data aceasta, invocata temniță din poezia lui Eliot? Iată-l pe poet adresându-se poeziei: „oho poezie nu te mai furișa nu te mai ascunde în pliuri / caligrafice pentru că tainele tale au fost siluite în public / toate reflectoarele sunt pe tine și te acompaniază fanfare celebre”. Sub apăsarea copleșitoare a „cetății bolnave”, poezia delicată, a discreției, a caligrafiilor nu poate fi decât blamată.

Fără să se desprindă total de imaginea melancolicului de odinioară, Emil Nicolae știe că încremenirea în ipostaza aceasta nu-i este profitabilă nici ca poet, dar lucrul acesta pare să fie mai puțin important în sine, nici ca ființă morală. De aceea, ruptura programată se vrea un act de asumare, fie și ironică, dacă nu cel mai adesea autoironică, a timpului și a eșecului ontologic: „Deși trudise o viață printre cărțile vechi și rare / bătrânul bibliotecar continua să se miște sfios de parcă l-ar fi ros remușcarea / că din nepriceperea lui s-a rupt armonia lucrurilor năvălite în lumea asta / peste noi printre noi și-n locul nostru / [...] / gestul lui semăna mai degrabă cu dezamăgirea aristocraților care / s-au retras din viața publică la 40 de ani ca să se ocupe de estetică / descoperind astfel teoria haosului absolut / adică un fel de lege care spune că un poem trebuie ucis de următorul / ceea ce vrea să însemne că de fapt / un poem nu poate fi ucis decât de un alt poem”.

NICOLAE PANAITÉ. ESTETICA TERAPIEI ORFICE

Cu ani în urmă, Traian T. Coșovei îl situa pe Nicolae Panaite sub semnul „luptei cu conceptele”, convins fiind că poetului îi lipsește capacitatea de a construi emoțional, realizându-se mai ales în planul reflexivității, al introvertirii. Volumul *Semnele și înfățișarea* (Editura Moldova, 1995) nu se îndepărtează de această definire; doar că ceea ce i se părea poetului-critic „incapacitate” devine condiție asumată a poeziei, poetul construindu-și „un mod personal de existență” la nivelul riguros al ideii și nu al imaginarului.

După *Norul de marmură* (1981) și *Alergarea Copacului roșu* (1985), volumul de acum, în fond o reeditare și completare a unuia cu același titlu apărut în 1990, dar „pierdut” în tumultul evenimentelor acelor vremi, are în centru combustia unui mistic modern, unul pentru care lumea e alcătuită din semne care au rostul să-i releve omului continua metamorfozare a lumii și figura divinității. Poezia lui Nicolae Panaite, cu reverberațiile ei religioase, nu poate fi asociată însă, cum s-ar putea crede, vreunui nume celebru al aceleiași sfere tematice, pentru că „sentimentul religios”, dacă-l putem numi astfel, este la el provocat de o continuă întâlnire cu moartea și de dorința construirii unei identități care să-i permită mântuirea.

Din aceste motive, Nicolae Panaite își impune tonul imnic, solar – o solaritate în agonie –, cu convingerea că totul este o misterioasă transmutare în scris, în poezie, în logos. „Ce înălțare! Câte înțelesuri! Încins era totul... / prin cenușă se topea întunericul... / sângele mă părăsi / mă striga / devenind cerneală de scris ...” – spune el într-un loc. Altă dată, o astfel de poezie a jubilației, a bucuriei reținute, îndurerate are chiar rostul de a redefini esența lumii, făcând până și din zonele ei tenebroase vibrație poetică: „de atâta veșnicie a înflorit / carnea pe mine / eu înălțarea la cer a vieții tale / îți voi dărui versete / pe care și îngerul negru le va asculta”. Așa se și explică titlul volumului, între „semne” și „înfațișare” manifestându-se chiar destinul poetic. Cuvântul este pentru Nicolae Panaite trăire sacrificială, iar singura formă de existență autentică este cea din interiorul cuvântului: „de fiecare dată ne reîntropăm / în forme nemaiîntâlnite / în pântecul cuvântului // [...] // Clopotele bat... // eu sărut sunetele / și gura ca de plumb fierbinte / se dezlipește greu”.

Ceea ce nu s-a observat este că o spaimă permanentă își arată cu tărie chipul, cu atât mai mult cu cât, prin exerciții lingvistice, poetul încearcă să o evite, să nu și-o recunoască. Ținută cu greu în chingi, neliniștea cutremurată e marcată de tăietura grea a frazelor care devin „învățăături”, norme de existență, cod de legi care cultivă, nu cu voluptate, ci lucid, cu dramatism, ieșirea din timp, împlinirea prin dezindividualizare: „dacă intri vei muri și te vei naște / o epidermă plină de aurore / îți atinge ochii / pe chip îți apare sufletul / întunericul îi ca jocul / suferința te străpunge / precum rădăcinile huma / alungă-te de tine / desprinde-te de tine / învață cartea lui Iov / și vei purta mantaua Amurgului”.

„Mâna cuprinsă de spaimă”, „însemnele de aur al durerii”, „sângele înfloreste prin întuneric” sunt câteva imagini, metafore construite cu grijă, echilibrat, ale autoimpunerii unui exercițiu de supraviețuire prin suferință de către un introvertit sceptic care-și pune pe chip masca de duminică a împlinirii. Dureroasa existență concepută ca voință de a fi nu poate ocoli, cu toate refugiile în miturile biblice, în aluziile livrești, semnele crizei trăite în termenii poeziei moderne: „pe sub pământ câinele albastru / se aude lătrând / eu rup flamurile negre și vin înspre tine / ca un fugar vin / care-și aruncă hainele / și ele înverzesc / noapte de noapte / cu un felinar în mână / tu înconjuri casa / eu mă apropii de ea / ca un mag de Bethlehem”.

O devitalizare continuă – „sol al melancoliei” se numește într-un loc poetul – capătă forma unei înfruntări agonice. Un scrâșnet îndurerat, care nu mai vine din ostentație, ci din asumarea destinului, este consecința unei împliniri a suferinței. Cel care crede că „ființele noastre nu vor primi / pedepse peste puterile lor” își autentifică existența prin ceea ce T. S. Eliot, într-un text folosit ca motto de Nicolae Panaite, numea rugăciune, rit, disciplină și faptă, toate acestea ocolind cu orgoliu calofilismul: „cu sânge lustruiesc ieșirile din beznă / mă năpădesc și ard secunde mătăsoase / sticloșii fulgi ai lor brusc se lipesc de case / pe ale căror geamuri moartea le sfărâmasă”. Poemul pe care îl cultivă Nicolae Panaite este sobru, grav, departe de materia cotidianului; conștiința oficerii într-un templu dă poeziei lui un ton monoton, neutru, nespectaculos, parcă desubiectivizat. În fapt, poetul evită patetismele, ocolește tonul firesc, caută cataracte în jurul conceptelor care îl luminează. Fără frica cerebralității, grav și înalt, el pare, într-un moment în care mult mai prezente în poezie sunt biografismul și tumultul cotidian, puțin desuet în credința și în solemnitatea credinței lui. Realitatea prin care poetul „pășește” este aceea a metaforelor și a miturilor nepoetizate: „«de ani cinci mii te aștept / a morții-mpărăție nu mă mai înspăimântă / de-acolo am

andrele cu piramide-n vârf / și-om împleti eternul secundă cu secundă (...))». Astfel de „descrieri” ale sinelui sfârșesc deseori într-un gnomism al dezamăgirii cenzurate de cuvântul aspru ori de trăirea lucidă.

Ciudat este că acest anticalofilism se transformă într-o grijă aparte, vizibilă, acordată expresiei care pare uneori căutată și găsită cu dificultate. Lipsa de afectare se transformă ea însăși într-un fel de afectare. Peticul, discreditat în favoarea enunțului alb, rece, stâncos, se reconstruiește tocmai din exigențele sporite și din austeritatea imaginilor. Este, se sugerează, un fel de penitență („când scriu cu penița înmuiată în / întuneric pe întuneric” – se spune la un moment dat) care ia forma unor dorite stângăcii, căci Nicolae Panaite are oroare, din conștiința înaltă a menirii divinatorii a poeziei, de orice „cădere” în convenții poetice și prozodice, deși totul se transformă în convenție.

Tumultul fără seamăn („o lumânare de carne aprinsă ai ajuns un arbore de fosfor”) este concentrat în concepte, în versuri arse din care transpare numai cenușa interogației, ori în metafore obscure ce însumează neantul pe cale să nască, metafore gata să mântuie lumea, nu însă și pe sine: „și în poem tu intri / ca într-o locuință în flăcării în care se aud strigăte / rând pe rând îi mântui pe toți / rămâi singurul locuitor al lăcașului / dorind să ieși nu poți / pe tine însuși / nimeni nu te poate salva”. Procedul acesta, mai bine zis fenomenul acutizării crizei prin austerități, este bacovian și pune în fața realului discursul care-l înregistrează. Poetul nu se află în fața realului, ci a cuvintelor înseși devenite realitate primă: „privește frazele-ți proprii cum se mișcă / gleznele lor – obiecte de cult – / strălucesc ca frisoane de aur”. Diferența provine și din faptul că „întunecarea ființei” nu sfârșește la Nicolae Panaite cu mărturisirea disperării, ci cu abolirea timpului, a istoriei, a arti-ficiilor și cu o recuperare a extazului originar. Dar în acest extaz se profilează mereu o estetică a terapiei orifice și a biciuirii trupului ispitit spre facile situații în lume.

Niciun dubiu nu mai persistă în privința poeziei lui Nicolae Panaite. Poetul a optat pentru înalta ei misiune chiar cu riscul de a părea anacronic. Parcimonios, el știe, asemenea importanților poeți, că poezia mântuie. De aceea, ar trebui să vedem în Nicolae Panaite un adevărat poet și o înaltă conștiință.

IUSTIN PANȚA. POEZIA CA GEST FATAL

O atentă analiză a poeziei lui Iustin Panța, de la *Obiecte mișcate*, volumul de debut din 1991, până la grupajul consistent de inedite publicate în prima antologie postumă (*Cealaltă obișnuință*, Editura Dacia, 2002), ar putea constata, pe lângă un fond comun de tensiune emoțională și pe lângă anumite constante la nivelul structurării discursului, câteva mutații nu lipsite de sens. E posibil, firește, ca ineditele acestea, care ocupă jumătate din carte și care constituie obiectul acestor rânduri, să se fi aflat încă într-o etapă de laborator – îngrijitorul ediției, Dumitru Chioaru, prieten al poetului și poet al rafinamentelor el însuși, nu precizează nimic în acest sens. Însă am sentimentul că lucrurile nu stau deloc așa și că *denudarea procedeeelor*, devenită o strategie a acuității, și o anumită atitudine față de actul poetic, capătă aici accente în măsură să pună dacă nu într-o altă, măcar într-o mai bună lumină întreaga poezie a lui Iustin Panța. Nu întâmplător, cred, acest ciclu de inedite, care dă și numele antologiei, e alcătuit dintr-o suită de poeme purtând toate același titlu, *Încerc să scriu o poezie*, precedate de un text, „explicativ” întrucâtva, *Nu-i supărați pe poeți...* Aș spune că *Încerc să scriu o poezie* e un titlu simptomatic pentru meditația asupra poeziei văzute ca gest fatal.

Să ne înțelegem: dacă în volumele anterioare era vizibilă apetența pentru un lirism al scenelor (care nu trebuia însă nicicum redus la atât), un scenariu al ansamblului există acum, care face ca fiecare poem să reia obsesiv câteva contexte existențiale, toate prilej de sondare implicită a identității poeziei. Mai mult de atât, textul de deschidere al ciclului, glisând pe același motiv al obiectelor calde sau agresive din atmosfera spațiului închis uneori până la teroarea salvatoare a unei statui devenite capcană, construiește metaforic nevoia unei rupturi, care se dovedește în cele din urmă imposibile. Titlul însuși al ciclului ar putea fi elocvent în acest sens. Însă, într-o nouă locuință, sub semnul vechii melancolii, mai exact al bucuriei prezente care umple forma veche a melancoliei, personajul iese în căutarea cărții văzute în fereastră unui anticariat. Dar anticariatul e închis pentru ceva vreme și, de aici, pariul: „Oare cartea aceea, dacă nu poate fi procurată imediat, nu ar putea fi scrisă?”. Pariu fatal, repet, căci ceea ce scrie Iustin Panța sunt, într-adevăr,

texte oarecare în căutarea *poesiei* – formă lingvistică acreditată de poet și dintr-un imbold implicit polemic, și din nevoia unei definiri de substanță –, texte care ar putea fi numite eventual *poezie*. Altfel, *poesia* e numai tăcerea de după, tensiune a orgoliului, a neputinței și radicalității. Iată câteva sfârșituri de poeme: „Aici mă opresc, am să încerc să scriu o poezie”, sau: „Dar mai bine să încerc eu acum să scriu o poezie”, sau, poate cel mai elocvent: „Aș încerca să scriu o poezie, dar, Doamne, cât de greu este să scrii, să așezi cu-vinte meșteșugit unul după celălalt, și chiar toate literele, toate «a»-urile, «m»-urile, «n»-urile și așa mai departe...”. Ipoteză valabilă însă doar în măsura în care și opusul ei este la fel de justificat – căci astfel, ca un veritabil anarhist care se constituie într-un pol al restaurației, Iustin Panța, dezavuând cam toate valorile moderne, și nu de pe poziția celor postmoderne care sunt și ele supuse tirului insurgent, discreditează chiar ideea poeziei ca artificiu, dar și ca substanță excesiv articulată – lucru care și explică în bună măsură opțiunea lui pentru un mod de structurare a discursului cu totul în afara convențiilor impuse de orice fel de tradiție. Astfel, ultimul fragment citat ar putea fi citit mai degrabă ca o ironie la adresa rafinamentelor autoscopice ale limbajului din care ființa dispăre. Tocmai această ezitare continuă, acest echilibru fragil al lucrurilor – poezia însăși e un astfel de lucru simplu care nu dezamăgește niciodată – dezvăluie miezul lirismului lui Iustin Panța, care nu e reductibil nicio dată la o idee, chiar dacă poemele sale abundă în aforisme și judecăți nu o dată paradoxale sau cel puțin nonconformiste și incomode, cultivând toate un fel de nitzscheanism al asprimii, demnității și cruzimii aristocrate.

Repet, însă, nu la acest nivel – extrem de incitant în sine – trebuie radiografiată miza poeziei lui Iustin Panța, care lasă impresia nu o dată că folosește decorurile, micile scenarii bizare, paradoxele în vederea unei cunoașteri, cel mai adesea din sfera eticului și, mai presus de atât, din sfera cognitivului. Plasate într-o zonă de hieratism, de irealitate fragilă, printr-o mișcare a contextului (doar spațial cel mai adesea) și evident, a obiectului, faptele devin deodată prilejul unor mici revelații și cauza unor sentimente dubitative. A descompune gesturi și stări, a înregistra cu încetinitorul simultan cu dilatarea cosmică a timpului, a re-citi datele concretului într-un fel halucinant sunt mijloacele pe care le folosește Iustin Panța pentru a dinamita clișeele unui tip de civilizație, atât în ceea ce privește comportamentul cotidian cât mai ales modul de a înțelege iubirea și moartea. Totuși, nu poezie de cugutare scrie Iustin Panța, nici ceea ce se numește îndeobște poezie de cunoaștere, deși este evident că, împotriva prezenței unui personaj cu care poetul se identifică, nici de un lirism subiectiv în adevăratul sens al cuvântului nu se

poate vorbi, ca să nu mai amintesc de faptul, evident, că el se situează la polul opus gratuității de orice fel. Acestea sunt chiar fantezmele cu care Iustin Panța se luptă, expresie a unui timp căruia el nu-i condece niciun fel de justificare.

Și atunci cu ce se nutrește acest lirism al tensiunilor dubitative reluate ostentativ până când micile scenarii devin în complementaritatea lor mari câmpuri metaforice ale unei ființe amenințate de pericolul înstrăinării și a cărei singură soluție este pietrificarea, închiderea în propria statuie, în propriul corp de gheață (a se vedea în acest sens excelentul poem cu numărul IX)? Este aici o convingere structurală, la care trimit și cele două motto-uri ale ciclului, privitoare la pătrunderea printr-un anume fel de a fi – în general printr-o etică a renunțării la sine realizată prin acutizarea imaterialității obiectelor – la taina lucrurilor. Or, de aici decurge nu nevoia de a uimi, cultivată în diferite feluri de succesive vârste poetice, ci nevoia de a provoca uimirea, ca soluție în fața inaccesibilului. Iată acest fragment util demonstrației noastre: „Orice carte care pe lângă teza sa nu-și conține și antiteza nu este împlinită și nu poate constitui, așadar, o valoare. // De cele mai multe ori nu este de căutat nici adevărul, nici dreptatea, nici măcar pompoasa cunoaștere. Trebuie căutată uimirea (chiar și cea a omului prost) – și deseori, cu stupefacție înțeleși deodată cum că ea coincide cu cele de mai dinainte – cu adevărul de pildă, sau cu minciuna, sau, ca să folosesc un cuvânt *tare*, cu morala”.

Deasupra tuturor, așadar, un mod de a fi, sub semnul *emoțiilor intense*, care plasează ființa în afara ei și a categoriilor incompatibile, bine / rău, tristețe / fericire etc. „Adevărații îndrăgostiți, citim într-un loc, se iubesc și ca elementele din natură”. Altă dată: „Mă bucur – atunci când mi se întâmplă așa ceva – cu acea bucurie solidă, plină de tristețe. Pe de altă parte și aceasta va trebui să fie valabilă pentru mine: să mă întristez cu acea tristețe viguroasă, plină de bucurie”. Sunt doar două exemple, deasupra cărora plutește nevoia unei integralități a ființei prin ea însăși. Aceasta este, cred, miza de substanță a poeziei lui Iustin Panța și de aceea, fascinat de poezia lui, trăiesc regretul de a nu fi putut aici decât schița o analiză.

AUREL PANTEA. POEZIA CA HERMENEUTICĂ

Negru pe negru (un alt poem) (Prefață de Ion Pop, Postfață de Irina Petraș, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2005) se numește ultima carte a lui Aurel Pantea. De ce *un alt poem*? Poate prin raportare la volumul omonim din 1993, poate din nevoia delimitării (discret polemice) de confrăți. Deși cred că mai degrabă prima dintre ipoteze e valabilă (căci Aurel Pantea se luptă cu sine, nu cu alții), aș remarca decisa angajare a lui Aurel Pantea în articularea unei poetici proprii: o „poetică vetustă”, a cărei miză ține de o cunoaștere trans-subiectivă. Propriul sine, limbajul, moartea fac obiectul acestei cunoașteri care-și trăiește interogativ limitele. Niște limite pe care aș îndrăzni să le numesc înseninate, și vom vedea de ce. Oricum, în centrul poeticii lui Aurel Pantea nu se află un subiect, ci un obiect. De aici, trimiterea la Trakl. Citim în unul din primele poeme: „Iar e seară. Drumurile toate duc tot ca la Trakl, în *Grodek*”. Or, în *Grodek*, poemul lui Trakl, „Toate drumurile duc în negru putregai”. Nu vorbim aici despre expresionismul lui Pantea, temă incitantă în sine (dragă, să zicem, lui Al. Cistelec, dar, asta e, și nouă), cu atât mai mult cu cât imaginarul, oricât de aspru în tendința sa către concept, e uneori copleșitor. Un expresionism care se hrănește din proiectarea în ființă nu prin peisaj, ci prin interiorizare implicit-hermetică a imaginarului. Iată poemul din care citam ceva mai devreme: „Ineficient ca îngerul Domnului dintr-o poetică vetustă / e simțul meu neexersat al morții / când toate simțurile sunt plecate și rămân găurit / ca o pupă din care ce era de ieșit a plecat de mult, // îți mulțumesc, Doamne, pentru simțul acesta precar, / acum, / când toate mamele stau deschise / să primească morții ce nu vor învia”. În fine, având în centru un subiect devenit obiect, poetica lui Aurel Pantea exclude „exasperarea sau bucuria”, privite elementar, ca stări ale unui eu individual, lăsându-se pradă unei imaginații devenite natură în sine. „A sta în mut” – sintagmă reluată de câteva ori de-a lungul poemului, cu un oarecare caracter de centralitate – presupune tocmai această participare a subiectului, care și-a pierdut orizontul individual, la identitatea lumii. Tocmai de aceea „prezentul e o simplă iluzie”; subiectul însuși devine una.

Cât despre moarte, limbaj, sine precar, toate acestea, complementare, intră într-o zonă de contemplare unde neliniștea tragică se iluminează. Nu despre vreo cădere e vorba în poezia lui Aurel Pantea, ci, dimpotrivă, despre un salt într-un fel de conștiință a materiei care trăiește din cădere. Iluminare? Mult și – poate – greșit spus, din moment ce nu despre un salt în afară e vorba, ci despre o plonjare înăuntru. Citim într-un loc: „Dacă mi-aș pune instinctele / pe o creangă carbonizată și ea ar înverzi, înflori, / asta înseamnă o înțelegere între automatul din mine / și un alt fel de inconștiență, / în fața căreia rațiunea pură și rațiunea practică / stau și se socotesc”. Despre un alt fel de inconștiență e, așadar, vorba în această definire a sine-lui, o inconștiență (sau o rațiune) incorporată în materie. Consecința e un fel de glorificare surdă a morții, asemănată unei devorări erotice. Cât despre limbaj, el este mijlocul prin care moartea se realizează: „Și moartea, da, ea, în timp, cu tot timpul, cu tot timpul în gură, / iubindu-se cu timpul, metresa văzându-mi sarcasmele și invitându-mă, / cu timpul în toate gurile ei, are tot timpul și toată vremea de spus, / ea are verbul în care sensurile sunt negre, cu el ne / iubește, ne spune acest verb, / cu timpul în gură și în noi toate limbajele / devin nisip, nisip lichid, o subțire placentă în care ei îi place să se tot nască, / rostește-ți moartea, naște-ți moartea și amuțește / pe veci, stau cu moartea în gură / și vorbesc în neștire”. În fine, în această fenomenologie a depășirii subiectului, *salvatorul* e tot una cu *nimicitorul*, *victima*, tot una cu *cel care agresează*. Moartea, „bestia neagră”, stă „la umbra tuturor sensurilor”, sau, cum citim în alt loc, „numai oboseala, un fel de iubită a sorilor morți, / mai face lucrurile să semnifice”.

În poezia lui Aurel Pantea, aspră, austeră, rigidă, subiectul își interoghează în permanență identitatea. Acea inconștiență de care aminteam mai devreme nu elimină spaima alienării. Dimpotrivă, ea capătă o energie elementară, mutând-o din psihologic (și din modernitate), în organic (și în arhetipal). În unele poeme, totul se articulează pe înregistrarea seacă a unei identități în alertă, mascate de indiferență: „Așa, acum, cel ce se anunță este altceva decât tine, este / cu totul altceva decât om, pentru că asta este, de fapt, să fii / altceva decât om, este așa cum ai pieri și nu ți-ar păsa, fiindcă / nu ți-ar păsa cine ar pieri [...]”. Alteori, ea este metamorfozată într-un fel de fascinație a morții, care anulează conștiința de sine: „Întinsă, gust placid de peștoaică moartă are azi iubirea. Îmi place / să mă uit la privirea mortului, acolo se mișcă nimicul / și secretele lui festinuri, / acolo e prădătorul ce se complăce în a fi victimă, e un scandal, azi / iubirea mea a venit la mine și s-a plâns că va muri, / niciodată n-a fost pradă, a fost violator. Mi-e scârbă să

pun la lucru limbajul, / scriu, eu, acum, / și nu știu cine vorbește în poem”. În lumea lui Aurel Pantea, totul este altceva. Un vers o spune explicit: „Azi m-a văzut cel cu totul altcineva”. Așa încât, orice eșec la nivelul subiectului este o proiectare în sens. O reîntocmire, cum îi place poetului să spună. De aceea, moartea și limbajul sunt una. Negru pe negru mi se pare că semnifică tocmai suprapunerea limbajului peste moarte în identificarea lumii – și a subiectului – ca obiect, ca ființă care depășește subiectul. Penultimul poem vorbește foarte clar despre mesajul care transcende individualul și în căutarea căruia subiectul se află: „Pulverizează-te, fii lumina pe care o vede limbajul / când îl simte în tine / pe cel care va muri, / azi sunt voios, iar simt nevoia de a corespunde, / dincolo și dincoace de granițe se fac transferuri, / vreau să fiu informat în legătură cu mesajul / pe care tații îl poartă, îl uită / și-l aruncă în morman”.

Astfel, poezia este, în accepțiunea lui Aurel Pantea, un mijloc de înțelegere a subiectului ca obiect, ba chiar o exegeză a lui. Cum eu e altul sau e altceva, poetul depășește moderna criză a înstrăinării: pierderea e și o împlinire, iar moartea, tocmai experiența ei. Pe terenul alterității, salvarea este, așadar, posibilă. Dar este vorba despre o salvare care rămâne ancorată în craterele subiectului. Fiind altceva, subiectul nu se uită pe sine și tocmai această urmă a sinelui dă forță poeziei lui Aurel Pantea. Aparținând unei generații (de fapt, mai degrabă biologic) care a coborât în biografic, Aurel Pantea a scris un studiu despre „transcendența plină”. El însuși, un poet al ei. Oricum, din biografic el a scos la lumină, cum face, dar altfel, și Ioan Es. Pop, strigătul spaimei. Iată: „Am sorbit din pahar, / în mușenia dinlăuntru n-am mai aflat nicio privire, / în cârciumă creștea încet arătarea ce ne însoțește, / printre răsese, printre gesturi, printre foarte firești întâmplări, / se așeza crâncen și lent evenimentul fără nicio urmare”. Dacă moartea e poarta care face posibilă trecerea subiectului în obiect, acea reîntocmire de care aminteam mai devreme, ea rămâne, totuși, o experiență a subiectului. Întemeiat de moarte, subiectul îi simte apropierea nu ca pe un concept, ci ca pe o agresiune.

În fond, hermeneutica lui Aurel Pantea (a se citi poezia lui) are ca obiect tocmai alteritatea. Ultimul poem, din care abia am citat, conține un comentariu al autorului, asupra pronumelui la acuzativ din versul „[...] dispare un glas [...] trezind în *tine* [...]”. Spune Aurel Pantea într-o notă de subsol: „Un acuzativ despre care, deși e întâlnit adesea în poeme, nimeni nu va ști niciodată nimic. Cel mult, retorii, de toate vârstele. Poate și ontologii ar face oarece exerciții exegetice. Acel acuzativ e de dinainte de textul poemului [...]”. Nu ducem comentariul până la capăt. Ce e de reținut este că acest tu la

acuzativ, adică oblic, face obiectul poeziei lui Aurel Pantea. Acest tu care este totuna cu propriul sine și, deopotrivă, altceva.

MIRCEA PETEAN. CARTEA DE LA JUCU NOBIL

Balade și idilă este subtitlul celei de-a doua cărți de la *Jucu Nobil*, fapt care demonstrează explicit că Mircea Petean își construiește trilogia sa transilvană atent nu doar la identitatea unei lumi, fie ea oricât de subiectivă, sau, la drept vorbind, „biografică”, ci și la instituția diacronică a limbajului poetic. Altfel zis, poezia se constituie nu doar ca un spațiu al existenței primare, ci și ca unul al intertextualității, în care experiența proprie se decantează în aluzii, referințe, sugestii, nu o dată parodice. Numai că îndepărtarea de „surse” nu este altceva decât un mijloc de apropiere de sine, într-un fel care nu exclude ludicul, autoironia sau gratuitatea.

Dacă ar fi să vorbim riguros despre tematica acestei poezii, atunci fi-rește că, trecute printr-un filtru baladic și idilic, adolescența și tinerețea poetului constituie experiențele care focalizează întregul demers, fie el oricât de fastuos și solemn. Nu e la mijloc decât proiecția vag mitologizantă și epică, în spatele căreia se ascund pe de o parte oameni și fapte, pe de altă parte, experiențe scripturale. *Eu și Bazil al meu* e un poem, amplu ca toate celelalte, cum de altfel stă bine unor balade, care dezvăluie, ca să zic așa, tocmai această metodă poetică: „Bazil este prezentul / acut ca o rană / dilatat ca o imagine telescopică / vorace ca un rechin / hiperlucid și distinct / nicidecum rupt în două de patru cămile mânate în sensuri opuse / cum afirmă necunosătorii // tu amână așteaptă renunță cum numai tu te pricepi / aprobă încuviințează supune-te // tu înregistrează Faptele – / între voi își dilată porii o foaie de hârtie albă”. Bazil (adică Bazileus) este expresia unei alte opțiuni estetice, dialogul acesta între „voci” fiind dovada legitimității sale. Iată-l pe Bazil mărturisindu-se autoparodic: „vorbirea unora e graba câinelui plus chinul demagogului / în pană de oxigen / cei ce nu sunteți răciți – domnilor – vă rugăm să treceți dincolo / până la noi ordine în camera rezervată filateliștilor / acum între noi fie vorba cuvântul – domnilor – e / damnațiune / eu sunt convins că poetul ar renunța bucuros la cuvinte / dacă nu s-ar fi lăsat de fumat / tăcerea – domnilor – singură tăcerea / iar nu liniștea de care atârână ciucurii lumii / poate da seama de real”. Comentariul vocii auctoriale la această replică acreditează de fapt acest punct de vedere,

oarecum discordant cu propria poetică, așa cum se instituie ea în textul propriu-zis: „drept care Bazil al meu care a văzut destule / inclusiv pe unii încercând bascule de cuvinte cu autogrederul / a jurat să rămână mut dar / să nu uităm a menționa ceea ce se zvonește anume că / poate vedea fără alte mijloace structura atomică a lucrurilor / indiferent dacă sunt sau nu cu anima”. Pe jumătate grotesc, pe jumătate livresc, acest dublu al poetului relevă fața ascunsă chiar a poeziei lui Mircea Petean, care nu mizează doar pe o discursivitate teatral-ironică, exhibată cu o anume ingenuitate, așa cum pare poezia lui la o primă vedere, ci și pe imagini rarefiate, fie că este vorba de transfigurări care pun în prim plan, oarecum epopeic, biograficul, fie că este vorba de proiecții, ce-i drept, mai rare, livresc-mitologizante. Asemenea lui Bazil, poetul însuși declară într-un loc: „apoi am învățat prețul tăcerii dinlăuntrul cuvântului / și am făcut negoț cu tăcerile dintre cuvinte / fără să fi devenit cu toate acestea niciodată bogați / în schimb ne-am câștigat respectul celor din morminte” (*Camargue*); o replică, de fapt, la acuzația implicită pe care poetul o va fi auzit: „nu-i decât închipuit elitist siluitor de limbă și disprețuitor de / neam / [...] / e prolix e carierist și în fond nu-i decât un nenorocit de poet urcat / de la sat”.

Aparținând unei generații de la care se revendică aproape *ostentativ*, cum zicea Petru Poantă, poetul dezavuează experiența textuală în sine, pândită de pericolul prolixității și dezumanizării. Cu toate acestea, el fixează conjuncturalul în scene care funcționează drept corelative ale unei anecdote oarecare, fără un substrat (subtext) de adâncime. Nu-i lipsește însă acestei poezii momentul de așteptare, care să privească lumea, personajele, locurile, faptele printr-o lentilă care elimină orice interes din afara textului însuși: „coordonatele locului sunt valea / cu râul / și înspre sud piscul // există voința de-a arunca funia în așa fel încât să se încolăcească / în jurul piscului / să strângă / și să formeze un nod // liniștea iezerului / țărnut de mușchiul tăcerii / va fi făcută zob când ancora ascensiunii se va prăbuși într-însa”. Sigur că la mijloc este o discuție chiar despre tipul de lirism pentru care optează Mircea Petean. Biografie, anecdotă, lume, fapte, toate înregistrate fără nostalgie, cu o precizie care nu exclude, însă, aura legendară. E oarecum contradictorie în acest context tensiunea tăcerii, în măsura în care ea ar trimite către o experiență extra-textuală. Or, reumanizarea lirismului nu are altă identitate decât aceea oferită de text: „nu ascet nici filozof nici alpinist nici speolog nici esthet nici / mistagog / nu botanist nici zoolog nici șaman nici meteorolog nici măcar / geograf / (ci geografia trăită ca istorie a

unui colț de pământ urcat la / conștiință de sine / ca *firul de lejnicioară cu florile-i albastre pe trestiile naltă* (Inocentul).

Exilat în propriul text, imaginând în formă de text, rememorând sub presiunea textului, poetul scrie convins că instituie în felul acesta un ritual al salvării idilice a lumii, a cărei realitate primă mai hrănește din când în când o aură melancolică, fie și inventată. Tocmai de aceea, primul poem al volumului, *Poștalionul*, mi se pare extrem de relevant, călătoria (un poem se numește chiar *Anii de ucenicie ai călătorului de profesie*) constituind emblema acestei luncări în text ca într-un labirint al cărui sens nu poate fi prins într-o formulă. Nu interesează dacă în centru se află Tezeu, ci doar ca „descinderea” și „înaintarea” să devină o experiență continuă. Aceasta e miza poeziei lui Mircea Petean, care provoacă limbajul într-un fel care înseamnă racordarea echinoxismului la experiențele poetice de tip postmodern.

MARTA PETREU. CEREMONIILE DEMISTIFICĂRII

Inteligență, luciditate și fervoare, iată câteva atribute ale poeziei Martei Petreu, identificate încă din volumul de debut și prezente și în ultima apariție editorială. O antologie fiind, *Falanga* (Editura Dacia, colecția Poezii Clujului) reconstituie, totuși, un traseu al denunțării iluziilor prin asumarea versului ca instrument de sfășiere iluminată. Altfel, mutațiile de la o carte la alta sunt nesemnificative; ar mai fi poate de adăugat opțiunea clară pentru o etică demonică (după primele cărți, Ion Bogdan Lefter o situa pe Marta Petreu în categoria „orgolioșilor moraliști”) în defavoarea concentrării conceptualizante, particularitate vizibilă și ea la început în poemele de doar câteva versuri, puternice în lapidaritate. Cu timpul, această din urmă trăsătură s-a topit în angajarea existențială, poemele Martei Petreu având forța discursului direct, organizat arhitectonic, structurat ca demonstrația rece a unei ființe ultragiate.

Există în poezia Martei Petru nu doar curajul numirii fără rezerve a lucrurilor dure, „adevărată incizie pe epiderma sentimentului”, cum spunea Nicolae Manolescu, ci și o anumită voluptate reținută a atrocității, o pasiune a răului identificat în enunțuri care lasă să se întrevadă devotamentul față de poezie. Confesiunea demistificantă, biografismul sever, cinismul cald al autolapidării, toate acestea se constituie într-un discurs auster, lipsit chiar și de patetismul flagelării. Pe sine însăși poeta se contemplă cu detașare, propria-i existență devenind miezul unei experiențe poetice. Unul dintre cele mai frumoase poeme este chiar acela care dă titlul acestui volum: „Bărbații mei – de-o oră sau de ani / viii și morții la grămadă – / bărbații mei da trupuri mirositoare asudate / sub care am scâncit (din voluptate sau din politețe) // Da. Unii îmi plăceau / iar alții – unul-doi – deoarece-i iubeam m-am programat să-mi placă / Da. M-am culcat cu ei pe apucate // Bărbații numărați ai mei / închiși în mine ca-ntr-o eprubetă / s-au strâns acum aici: sunt o falangă / Mai bine zis: i-am strâns aicea eu / i-am instruit i-am numărat metodic / să nu-ndrăznească vreunul să-mi chiulească / Sunt stânjeniți cum ar purta aripe / căci poartă arme-atribute: / făloși stângaci duc lancea și scutul meu macedonean / Ei te privesc atent cum te iubesc / cum mușc gingaș din carnea ta de fiară / Privește-i și tu calm: le aparții: la judecata din

urmă / sunteți încolonați ai mei cu toți / falnica mea falangă de bărbați falanga mea macedoneană // Și-ascultă-i. Te cheamă în cor șoptit să mergi cu ei / să-ți iei în pază arma ta și scutul / Și numărul de ordine-n falangă // Oho. Eu m-am iubit cu ei. Și-unii din ei puțini / mi-au dăruit plăcerea / Da. Mi-au trecut prin carne și prin minte / Nevătămați îi port pe toți în mine / îi țin în creier ca-ntr-un sarcofag / îi număr ca mărgelele pe ață / îi aranjez pe vârste și manii îi pedepsesc i-absolv a noua oară // Privește-i. Te cheamă / te-ademenesc pe tine bărbatul tânăr animalul fraged: / vor să te scuie să te consoleze vor să mă vândă ție pe degeaba / vor – binevoitori – să te prevină vor să-ți șoptească la ureche / ce-ai să pățești culcându-te cu mine / Ei. Bărbații mei. Eu le-am gustat saliva // privește-i. Nu e nevoie însă să mă vândă / Îți spun cu voluptate ce-o să vină: sexul tău fierbinte / sângele tău saliva ta ori sperma / și – dacă-mi plângi pe pânțele ca alții – lacrimile tale / picurând rotunde / le metamorfozez da toate astea / în cerneală // Oho. Iubitul meu. Cerneala cu care scriu nerușinat poeme // Iubitul meu. Tu. Odiseu de-o vară // Da. Scriu poeme fără de rușine / călcând desculță pajiștea de cioburi / cum aș călca-n picioare carnea voastră // senină / calc desculță prin mlaștina cu săbii / de parcă m-ați purta-n triumf pe scuturi // Voi. Mercenari semeți plătiți cu versuri / soldați ai mei. Trufașa mea falangă // Da. Îmi calc sub tălpi destinul / Deasupra noastră – cer înalt de vară // Iar eu nu mint spunând că scriu cu sânge / și neuroni ce se-ard la mine-n creier ca niște biete becuri prăpădite / supuse / unui voltaj insuportabil // Da. Scriu cu sânge. Cu sânge al meu. / Și cu cerneala / ce curge lent – în loc de spermă – din trupurile voastre noduroase // Soldați ai mei pe care-i duc Dincolo” (*Falanga*). Discursul acesta de tragedie antică e al unei Antigone îndrăgostite, care-și asumă cu o seninătate orgolioasă eșecul, slăbiciunea, fragilitatea.

Poetica Martei Petreu se instituie tocmai pe această metamorfoză, care înseamnă simultan transferarea existenței și a morții în scris, spațiu ritualic al salvării: tot ceea ce se întâmplă, chiar și scrisul, ține de un regim arhetipal al existenței; concretul capătă aura elegiacă a sublimului. Totul este posibil pentru că scrisul a căpătat în timp datele unei experiențe exorcizante. Într-un *Album de familie*, poeta declara: „Nu mai pot scrie: / verbele lipesc de hârtie bucăți ude de creier”. Or, lucrul acesta vrea să însemne refuzul sfâșietor al oricărei convenții idilizante, al oricărei artificializări a contextului de identificare a ființei. Înstrăinarea, disocierea corp-spirit, identificarea ființei cu alteritatea, toate acestea favorizează activarea unei analize devenite vers, a unui „loc psihic” dominat de verticalitatea creierului.

Fără îndoială că, dintre poeții români, numele cel mai apropiat care ar putea fi invocat este al Angelei Marinescu. Aceeași luciditate atroce și același regim al existenței văzute ca teren al experimentării. Ceea ce o desparte pe autoarea *Vârstei de fier* – așa cum își numește Marta Petreu ineditele din această antologie – de autoarea *Fugi-lor postmoderne* este patetismul cald al creierului care plasează experiențele sub semnul unei seninătăți tragice și, dincolo de acest fapt, austeritatea verbului poetic. Nu întâmplător poeta folosește la un moment dat cuvântul *ceremonie*: în absența divinității și a iubirii, nu-i rămâne poetului decât să glorifice nimicul, neantul, neființa și acest discurs ordonator despre sfârșirea care ține lumea în echilibru: „Cât despre mine vezi bine eu am ieșit din pielea mea / eu am plecat eu sunt departe / Jupuită de vie carnea mea taie acum depărtările / despică noaptea de toamnă mânjește cu sânge zarea de dincolo // Tu fă această ceremonie / în amintirea iubirii / (oho! M-ai iubit așa cum grădinarul își sapă adânc cu hârlețul grădina): / deci în amintirea cruzimii” (*În amintirea cruzimii*).

Alături de Mariana Marin și de Magda Cârneci, alături mai ales de Angela Marinescu, Marta Petreu impune o radicalitate a discursului poetic a cărui revoltă de tip demonic e generată de o asumare etică a ființei, de conștiința vie care asociază cerneala cu sângele și sperma, iar creierul, cu lava și smoala. Textele Martei Petreu sunt, fără îndoială, poemele unei apocalipse de o seninătate stranie, consecința unei devoțiuni în fața vieții.

IOAN PINTEA. MORMÂNTUL GOL

Continuând vechea deschidere spre alegoria mistică și spre solemnitatea aurorală, din Transilvania descinde Ioan Pinte, preot (cum ne și așteptăm prin prisma tradiției) și un apropiat al lui N. Steinhardt, de numele căruia i se leagă în bună măsură destinul, și îl am în vedere nu doar pe acela editorial. De altfel, chiar ultima carte a lui Ioan Pinte, volumul de versuri intitulat *Mormântul gol*, are o prefață de Steinhardt, semn poate al devotamentului discipolului față de magistru.

Spun toate acestea și pentru că poezia lui Ioan Pinte nu poate fi ruptă de exercițiul spiritual, chiar dacă religiozitatea ei nu mai este axată, ca a ortodoksiștilor interbelici, pe localizarea mitului biblic ori pe contopirea mistică, prin iluminare, cu divinitatea. Așadar, el refuză deopotrivă și literaturizarea, pe care astfel o și dezavuează ca fiind o trădare a semnificației poeziei înseși, și trăirea ca pe un dicteu automat a misterului divin. Cu toate acestea, aluzia biblică se află permanent în miezul discursului poetic, fără să-l trateze „imperialist”, tot așa cum deschiderea vizionară, cu toată aplecarea poetului către solemnitate și cultic, permite elaborarea unui imaginar viguros.

În fond, atunci când s-a vorbit de alegoria mistică pe care ar cultiva-o Ioan Pinte, afirmație aparținându-i lui Adrian Popescu, s-a avut în vedere nu numai trimiterea ocolitoare la sensuri de adâncime și la o hermeneutică personală, ci și o morfologie proprie a discursului poetic, realizat printr-o succesiune de imagini și printr-o anume improprietate a obiectului poetic, continuu aproximat, fapt care are drept consecință un efect de hermetizare. Aici cred că ar trebui căutată personalitatea poetică a lui Ioan Pinte, care își confirmă cu această a doua carte de versuri o maturitate semnalată de critici de la început.

Ioan Pinte are atât siguranța detaliilor care, fără a deveni pedante și fără să dea impresia sterilității, conceptualizează, cât și știința construirii unui întreg, singura problemă fiind în a întreține la un nivel înalt o anumită tensiune care nu trebuie să fie decât lirică. Aproximarea de care vorbeam, și care ajută în bună măsură alegoriei ambigue, trebuie să stea la o asemenea distanță de obiect încât să-l plaseze totuși în zona recognoscibilității. Ambiguitatea nu exclude sensul, fără îndoială, și cred că Ioan Pinte știe prea bine acest lucru.

Unul din poemele pe care le-am reținut se numește *Retorica înfășată* III: „peste noi stau capete de animale / gurile reci în trufie și rânjetul lor atinge / pieptul cu o sărutare de noapte / vine frica răpitoare vine frica la subsuoara ta / tulburându-ți părul bate din aripi fâlfâind / peste vegetația carnivoră înfiorând-o / demult n-am mai văzut răni în pieptul tău / toate oasele trag / pielea în jos te văd / și ești nevătămat unde-ți este suferința / ce ținut barbar în fața curajului / răspunsul meu la picioarele întrebărilor / peste noi stau capete de animale / sângerând peste cămășile mele albe și negre / stă mijlocul argilei strigând: / eu sunt Frica nu-și fie frică / lovește cu putere cu scâncet / și vei săruta solzii șarpelui ridicat”. Plin de întrebări, de contradicții, de nedumeriri, fără să se confeseze lamentându-se și nici ridicând ofrande, poetul construiește un spațiu în care orice detaliu este o mărturie a sinelui și a ființei umane în general, o mărturie a naturii oximoronice a insului aflat permanent în fața apocalipsei și a fricii (să nu uităm că volumul de debut al lui Ioan Pinteă se numea chiar *Frigul și frica*), dar și a iluminării.

Cum însă poemul citat anterior se numește *Retorica înfășată*, trebuie să fim mai circumspecți față de simpla interpretare emoțională a imaginilor, totul putând fi proiectat pe ecranul unui metadiscurs, preocupat înainte de orice altceva de identitatea cuvântului. De altfel, Ioan Pinteă exclude el însuși emoția din zona de interes a poeziei sale, dacă nu cumva a poeziei în general, preferând să urmărească realizarea unor efecte puternice prin asocierea imaginilor viguroase, de sorginte biblică, dincolo de orice idilism, cu trăirea personală, reductibilă la esențial și la ceea ce nu mai ține propriu-zis de o biografie personală.

Mai mult, scrisul ca atare devine obiect poetic, plasat în același context, modern, al căderii în inconsistență. E de reținut însă nu problema în sine, pe care un poet venit dinspre biserică e cu atât mai firesc să n-o ocolească, ci îndrăzneala atitudinii, pentru că imaginile ca atare exact acest lucru fac: transmit o atitudine. Nu există în poezia lui Ioan Pinteă gratuitatea esteților, chiar dacă expresia pare uneori căutată, iar efectele, indiscutabil, sunt bine controlate. Ca orice alegorie, și aceea construită prin intermediul imaginilor și a metaforelor vizează impunerea unui mod de existență. În acest caz, nu poți să nu observi cum ți se impune solemnitatea, dar nu una purtată ca pe o mască pe care o poți din când în când da jos de pe față, ca mod de a viețui. Și lucrul acesta, care ține de o anumită naturalețe și familiaritate, este cu atât mai surprinzător cu cât, cum remarcam ceva mai devreme, discursul nu este cu totul impersonal și frisoanele unei crize existențiale se întrevăd ici și colo, chiar și când obiectul ei îl constituie identitatea cuvântului și a faptei poetice: „singură

ți se deschide gura și printre dinți / ies șiruri negre de furnici / înaintea buzelor alipite mușuroaie dulci – urechile / pregătesc sezoniera locuință de vară / acoperișe s-au lucrat peste urechi / și doar părul despletit amintește coliba de iarnă / și lut a înaintașilor sălbăticia / singură și se deschide gura – forța / stă deoparte și veghează îndârjirea ușilor / amenințând limba – și printre dinți / intră cârțile / din aproape-n aproape divinizând / rămășițele / ridicând înlăuntru recolta atârând / în căpriorii fumului după ardere / grămezi de pământ peste îndrăzneala / rădăcinii campestre”. În fond, ne putem întreba: fragmentul acesta de poem instituie un adevăr despre degradarea cuvântului original sau despre moarte? Este aici un limbaj autonom care se generează pe sine și se risipește pe sine continuu, sau o ființă care se salvează în materialitatea ei printr-o permanentă cădere? Întrebări fără răspuns, în fond, pe care nu le rezolvă nici titlul poemului și nici ultimele-i versuri. Numindu-se *descrierea chipului după a doua natură*, poți fi sigur că poetul a urmărit chiar această complementaritate de adâncime, care pune alături cuvântul și ființa, cea de-„a doua natură”, a cuvântului, fiind mai autentică decât cea originală. Pe de altă parte, finalul textului confirmă ipoteza că poemul trăiește în umbra gesturilor din alte vremuri, cu suport ontologic: „peana și stiloul călimara cu cerneală îmi stau toată / noaptea pe noptieră lângă ele o coală ministerială / și un început de poem despre zile fierbinți datorie / violență victorie / de câte ori vecinul trage apa la baie mă ridic / în mijlocul camerei și aștept inspirația de multe ori / sosește dimineața pentru că duhul bate acolo unde vrea / și când vrea / acum privesc pe fereastră / peste redute au ridicat cearceafuri albe eu mă așez / în fața televizorului și pregătesc finalul acesta: / toți mi-au spus : au fost zile fierbinți s-a căzut la / datorie au ieșit cu piepturile goale au strigat victorie / au strigat fără violență au murit pentru noi / și voi vedeți / cât de mediocru se poate termina un poem!”. Luciditatea cu care e privită existența cotidiană este una a deconspirării dezamăgirilor poetului privind în aceeași măsură condiția sa de *om al cetății* și de *scriitor*. Iar dezamăgirea aceasta mai păstrează o undă nostalgică, oricât de mult ar căuta poetul impersonalitatea salvatoare. Aproape că regreți refuzul lui ostentativ de a privi mai des și mai insistent spre sine însuși, pentru că acest gest n-ar fi avut drept consecință, cum probabil crede Ioan Pinte, vreo alterare a mesajului solemn-religios, ci mai degrabă o îmblânzire a lui. Or, această îmblânzire ar fi făcut discursul mai tensionat poetic. Să fie, totuși, Ioan Pinte interesat mai mult de altceva decât de poeticitate? Iată o întrebare la care va răspunde doar evoluția lui.

ȘTEFANIA PLOPEANU ȘI AVATARURILE SCRISULUI BARBAR

Una dintre temele poeziei Ștefaniei Plopeanu, dacă nu cumva, printr-o oarecare extrapolare, tema centrală a ei, privește ipostazele sub care se prezintă instanțele literaturii în raport cu *materia*, numită când realitate, când istorie. Așa se și explică de ce interogațiile asupra propriei identități scriptice sunt, dacă nu chiar frecvente, extrem de semnificative. „Ce scriu eu aici, pe terasă, așa de exotic și de barbar?” se întreabă la un moment dat poeta, trimițând parcă la contextul bacovian. Și se întreabă astfel cu toate că singura realitate devorantă pare să fie acum aceea a scrisului: suficient lui însuși și existând prin sine însuși. Acuma, ce-i drept, scrisul acesta, *exotic* și *barbar*, stă sub semnul unei conștiințe lucide, aproape reci dacă n-ar fi încălzite uneori de o tandră umanitate, dovadă a unui lirism care nu refuză afectul, deși îl pune în slujba găsirii propriei naturi abstracte. Tăios și cerebralizant, refuzând apropierea muzei ca și artificii retorice, numind direct eșecul, trecut deja dincolo de filtrele sentimentului, discursul acesta poetic instituie o gravitate a numirii, care-și devine propriul ei obiect. În așa fel încât, în urma unui conflict considerat de substanță, *exotismul* este, într-adevăr, al florei și faunei implicate, care ajunge să fie de natură strict scripturală, iar *barbaria* privește singularitatea discursului și a atitudinii. N-aș invoca aici *cafeneaua goală*, deși contextul metonimic e de asemenea elocvent.

Chiar dacă titlul poate părea orgolios patetic și cumva redundant, cartea ultimă a Ștefaniei Plopeanu, care și face obiectul acestor rânduri, se numește, deloc întâmplător, *Cum stau eu aici pe terasă și contabilizez obscenitatea istoriei* (Editura Vinea, 2001); lucrul acesta deconspiră înainte de toate un raport – între subiect și obiect, între conștiință și fapt –, avatarurile unei confruntări care nu se poate sustrage limitelor spațiului închis pe care conștiința și faptul îl impun. Rar e invocat și „fratele cetitor”, dar, pe fondul identificării eșecului și a morții ca traiect existențial obligatoriu, ceea ce constituie cu adevărat miezul prezentei poetice este, de data aceasta, tensiunea dintre *cuvânt*, *scrib* și *existență*. Firește că, într-o primă instanță, existența – care proliferază în forme inutile și obscene prin lipsa lor de sens metafizic

(în spatele lor nu se ascunde nici conștiința individuală, nici supraconștiința istoriei) – apare ca o realitate în sine, *semn* (și distincția ni se pare extrem de importantă) *al abrutizării* și nu abrutizare propriu-zisă. Poate tocmai din această cauză, ea, realitatea, numită și istorie, este de o concretețe care-i dezvăluie *enormitatea și fragilitatea* în același timp. Trebuie spus că poezia Ștefaniei Plopeanu înregistrează frecvent aceste forme ale istoriei, care există ca semn al căderii. Repet, însă: toate acestea nu sunt decât semnul lipsei de sens. Nu întâmplător, cred, unul dintre ultimele poeme trasează, cu un fel de nostalgie a concretului, limitele alienante ale cuvântului: „*Să nu scrii niciodată despre / mine un poem, să nu scrii niciodată / un text, să-mi scrii ce / este imposibil și rușinos, viața asta / de morți despăturiți, de / logodnici văduvi și / totuși eterni, să-mi scrii chiar aceasta: / ceva / care să nu fie doar cuvânt și / eu să-ți răspund ție cu ceva / care să nu fie doar cuvânt, orice / altceva, o ruină, un rid // o așteptare, o vină, un pahar / plin cu fiere, o cruce...*”

E cu atât mai interesant acest fapt cu cât el e perceput ca motiv al crizei existențiale. Refuzându-și orgoliul orficilor, Ștefania Plopeanu nu acreditează ipostaza adamică a poetului, care întemeiază lume prin cuvânt, ci pe aceea a poetului care trebuie mai întâi să pipăie materia concretă și abia ulterior să o re-cunoască prin cuvânt. De aici, vibrația umană a unei poezii care pentru o clipă ar putea crea senzația frigidității. Iată detaliile, fragmente care împreună constituie iluzia existenței: „Chiar dimineța, când deschizi ochii, pacea / aceasta din lucruri, ninsoarea / rarismă a adevărului brăzdând / aerul, nu te satisface; înfricoșat zici: dar / dacă o mai fi ceva dincolo? Inutil / să-ți spun că ceașca aceasta de ceai, ușa / casei, pragul neprofanat, sunt unice / lucruri pe pământ și din ele / s-a făcut lumea”. Ciudat, dar tocmai această materie pipăită cu un rafinament al voluptății cerebrale își dovedește inconsistența; prin urmare, poetul își definește singurătatea ca spațiu pur, sustras oricărei contextualizări valorizante, construcție piramidală proiectată în sine, idee pe care o ține în viață doar duhul morții: „*Nici pedepsit, nici mântuit, ci singur / atât de singur este insul din / mintea zeului, încât / va fi silit să caute ceva / măcar un fir de iarbă, o ființă / lipsită de cuvânt, de sunet / să-și poată dăruia iubirea / de parcă sentimentele ar fi otrăvuri / care se cer vărsate / fără speranță, fără nădejde / și fără leac, așa cum vântul / își dăruie lui însuși sărutul și parfumul / și sămânța – și stă ce stă și apoi pleacă / și caută în mers de-a pururi / ceva, și lustruiește piramide, fețe umane / și valuri mari de apă, munți de aer / ridică singur din senin și cară / poveri imense, -n ceruri le ridică / apoi le scapă sau le prăvălește / sorbite-adânc în nefi-*

înța oarbă / a trecerii prin lume, le iubește / uituc, în treacăt și le părăsește / și însuși moare brusc”.

O artă poetică fiind, textul acesta definește poetul, asemenea *morții*, *durerii* sau *cuvântului* – toate acestea constituind *obiectul* altor poezii –, ca realitate în sine; supus trecerii și având consistența zeului, el se situează dincolo de vreun utilitarism metafizic și dincolo de vreo motivație orfică, în chiar propria-i existență. Singura care se justifică prin altceva decât prin sine însăși este *istoria* și tot ceea ce generic se poate defini prin acest cuvânt. Atât de concretă, istoria e în realitate absentă – în vreme ce sensul, prin virtualitatea lui, acel *vid al cuvântului* dintr-un poem, e pregătit să devoreze referentul. Miza acestei poezii privește tocmai natura duală a lumii, lunecând între semnificant și semnificat, aducând cu sine încărcătura conotativă a morții. Împotriva rigorii discursului, și nu este numai o rigoare sintactică, ci și una a ideii, există deseori în poezia Ștefaniei Ploeanu, aparent rece și cerebrală, o tensiune care constată eșecul materiei și nostalgia ei, eșecul cuvântului, totodată, și nostalgia abisalului. Aș cita unul dintre poeme despre care s-ar putea spune că reprezintă mai degrabă o excepție prin vibrația umană, mult mai vizibilă aici decât în alte texte: „*Cred că s-a întâmplat ceva / care are de-a face cu / sângele obscen, cu neexprimarea / liberă a dorinței de un miros, de un / regret, cu voluptatea nărilor secrete / ale păcatului și cu / jalea aceea de tine însuși când / îl săvârșești, demn de milă / într-o intimitate mârșavă, furată, / care are drept asupra-ne / de parc-ar fi mama noastră străină / și ne dictează o durere, o naștere, / o fugă, o părăsire, o reparație / numai prin ruinare, prin prăbușire / amarnică – secretul acesta cumplit / în care toți ceilalți sunt de neadmis, // de nedorit, bucuria / de a-ți face o bubă, de-a o țâșni / singur, pentru tine, / ca semn de exclamare al cărnii*”. În același timp, printre poemele memorabile, unul are ca obiect chiar eșecul aparent al poeziei, căci redusă la o gestualitate a rutinei alienante, ea totuși întemeiază. Am putea vorbi aici mai degrabă despre *gândirea slabă* a lui Vattimo, dar preferăm să cităm poemul: „*Îndeplinesc gesturi / fanatice, țipătoare: / ciorba pentru toți, tăierea animalului / în bucăți; faptele / mele milostive / nu vor rămâne-n Istorie – / ca acrobațiile mirajului / de pe Vârful Omului... / Ca și cuvântul ăsta, ce-l / vezi că moare, și totuși rostirea / lui o clipă în gând, te consolidează: poemul / nici nu mai are alt rost; / este / deschiderea simplă a gurii / la ospăț, între o lingură / cu hrană și altă lingură, un cuvânt / aruncat turtura de formă // ca să se știe că exist, că / am gură, mă hrănesc și eu / tot cu rădăcini, cu ierburi, / și mă îmbrac fastuos pentru / ocazia derizorie*”.

Trăirea în obscenitatea istoriei ca autoflagelare, perceperea materiei ca eșec al întâlnirii cu sensul, ruina ei în fața unui sens generator de lume, așteptat continuu, dar niciodată lăsat pradă simțurilor, iată traseele existențiale pe care poezia Ștefaniei Plopeanu ni le propune, într-un mod care ne atrage în același timp atenția asupra naturii cerebrale a lirismului. În versuri în care neliniștea și ezitarea se instituie printr-o forță subtextuală neezitantă, Ștefania Plopeanu vede în chiar perpetuarea mecanică a istoriei sensul ei discret elegiac și în același timp temeinic.

IOAN ES. POP. DESPRE *RELIGIA MORȚII*

După *Ieșirea fără ieșire* (1994), carte care îi aducea lui Ioan Es. Pop un important premiu și teribilele amenințări ale unui profesor din invocatul sat maramureșean, critica literară n-a ezitat să vorbească despre o nouă voce poetică, matură și inconfundabilă, pe cât de originală și discretă, pe atât de autentică. Peste ani (nu mulți), *Porcec* (Poetii orașului București, 1996) este mai mult decât o confirmare. Cele patru cicluri, dezvăluind o unitate a spațiilor, a timpilor și a vocilor lirice greu de învins analitic, sunt mari poeme despre moarte, scrise de o conștiință tragică și ironică, măcinată de spaime care luminează, o conștiință salvată de neant prin aneantizare. Ai de la început, de la primul vers, intuiția valorii – așa cum simți de pretutindeni aerul îmbibat de obsesii ale unei antichități care a făcut din tragic calea spre purificare. Pe Ioan Es. Pop îl vezi cumva deasupra timpurilor, având acces la o secțiune monadică a lumii, formulată în limbajul timpului său. Deși o citire ascensională nu este lipsită de sens – vom miza pe ea, de altfel – trebuie, totuși, să o spunem: micul Porcec, scriitorul, cezarul, casa de la țară, o casă Usher „scufundată între noroaie dintr-o voință care-i aparține numai ei” ori însoțita insulă Capri în zile de toamnă sunt variațiuni ale aceleiași forme de intersectare a derizoriului unor întrebări cu permanenta criză a ființei, în încercarea de identificare a morții, a fețelor ei luminoase și grotești. Tocmai de aceea stau alături, într-un subtitlu care nu folosește nicio majusculă, semn al dezrobirii de orice vanitate, *ioy* cel lepros, *iova* (poetul?), biblicul *iona* și (poate nediferențiatul și eternul) *ion*.

De asemenea, din capul locului ar trebui spus: într-un fel burlesc, dar și absurd-ionescian, scrisul redevine la Ioan Es. Pop o experiență originară, care implică și persiflarea sceptic-amară a eului ori a divinității, și disperarea născută din situarea în derizoriu. Nu poți să nu citezi prima parte a poemului de început – am numi-o „geneza” – deși memorabile întru totul sunt poemele lui Ioan Es. Pop și selectezi cu mare dificultate: „la început a fost sfârșitul. apoi agonia. apoi uscatul. / apoi, pe 16 noiembrie, l-am văzut pe iova trecând aplecat / prin intersecția victoriei cu lemnea. era vinerea și era seară. / acum, ascultă: n-aveam bani și voiam să uit. l-am ajuns pe iova,

/ i-am cerut lui iova bani și iova a tăcut. / pesemne era-n divorț pe atunci, pen'că și-a luat deodată / cununa de spini într-o mână și a trântit-o jos ca pe-o căciulă. / ce faci? am zis, lasă-l, a zis bufnița / și a trecut peste creștetul lui croncănind, / lasă-l, a zis, *resemnare* este / numele lui de alint". Confesiunea devine lent un discurs aneantizat despre experiența scrisului – care se identifică cu o halucinantă eschatologie: „acum schimb lemnul creionului de la o săptămână la alta / cioplesc trunchiuri tot mai groase, ca să pot ascunde / degetul ăsta care crește nemilos împotriva-mi, / tot mai gros, mai amenințător. // și poate într-o zi mâna n-are să mai poată ține / scândura uriașă îndărătul căreia va trebui să-l ascund / și atunci nădăjduiesc că se va prăbuși peste el și-l va / sugruma, și sper atunci să-l aud sufocându-se, / să-i văd sângele cum sare de sub unghie ca dintr-o gură căscată, / mărturisind că el era adevăratul tău întâi născut". Scrisul însuși devine un topos, hiperbolizat și coșmaresc, al spaimei. Poetul se identifică cu lucrurile, e o carte, o stradă, un sicriu, o cameră undeva sub pământ, pereții îi sunt propria piele, „sudaorea iese deja prin tencuială” – dar, în același timp, el este mereu și altceva, o conștiință care vede, fără niciun fel de iluzie, cu o senzorialitate bacoviană, dureroasă, și cu o nihilistă melancolie damnată. A scrie, cum face micul porcec, ori a dicta crima, cum face în Capri cezarul, a bea într-un cimitir ori a locui orașul inert înseamnă același lucru: a te pierde pe tine însuși și a glorifica pierderea. Ce ne interesează deocamdată este să remarcăm acest sens al scrisului. Trăind în spaime și neliniști, inhibat de eșecuri, poetul știe să instituie – și nu printr-un discurs parabolic, prea cerebral – o experiență mereu prezentă, ca o halucinație, și un univers alienat prin distrugerea oricărei distanțe și stratificări. Căci nu numai timpul dispare în poezia lui Ioan Es. Pop, ci și spațiul, formele. Totul, și mai ales scrisul, este damnare: „scriu greu. vâr vârful creionului în piele până unde / dau sub ea de mine. scriu cât de-adânc simt eu că trebuie să scriu. / zgârâi țesuturile, scormonesc în vene, râcăi în os până-aud / grafitul cum îi trece prin sicriu. // [...] // scriu până când litera se scufundă sub carne. Într-o zi voi fi citit / numai pe dinăuntru. voi fi o carte în propria-mi piele. / și de nepătruns. și când mă vor deschide / am să mă mut pe cealaltă parte a mea. voi rămâne / mereu interior. vor căuta. voi râde. // așa că hai la megara ori hai la berbecul, bătrâne, / dar astăzi e ultima oară, căci mâine / n-are cum fi născând mâine”.

În fapt, primul ciclu al volumului se structurează chiar pe ideea scrisului care nu mântuie, ci păstrează într-un fel de alertă ființă, atacând-o fizic. „Degetul ăsta care crește nemilos împotriva-mi” și unghiile s-au înfipt în palme, au străpuns pereții, au domesticit experiența morții. Cu toată atmo-

sfera macabră și terifiantă, nu lipsește ironia amară, detașarea, fie și vagă. A se vedea poemul în proză numit chiar *micul porcec*, urmărind un destin construit pe umilință, grotesc și obsesie, care apelează spre final la „poemul spectacol”, replica eroului mizând pe un discret sarcasm: „se prevăd neșanse potrivite pentru vara asta. / trecutul decade și e limpede că un an ca ăsta / n-o să mai prind eu vreodată. // se prevăd neșanse mari în vara asta, zău, / toamna abia se mai poate ține sub stern / și ciroza-n ficat. / dacă ar fi chiar și numai pentru-atâta, / fie numele domnului lăudat”.

Cuvinte din sicriu, cuvinte dintr-un fel de jurnal de după moarte sunt poemele lui Ioan Es. Pop. Momentele de resemnare vin să autentifice o continuă mortificare, gloria unei morți care se instituie ca fapt banal, de o familiaritate care coboară orice gravitate pe terenul intimității. Unghii crescute nemăsurat de mari, ieșind prin scândura sicriului, spărgând pereții camerei, sânge curgând în loc de apă sau bătând la ușă creează un univers halucinant căruia Ioan Es. Pop – printr-un discurs în proză, lipsit de metaforă, depoetizat și păstrând, tocmai datorită literalității, o înaltă tensiune lirică – îi dă dimensiunea unei solidarități cu cotidianul intim: „*trebuie să fi râs mult aseară, pentru că dimineată / aveam gura plină de sânge. și toată ziua de azi / mi-a mers neobișnuit de bine, cu doar rare presimțiri, / și cu o mare poftă de viață, cum de puține ori am avut. // firește, la un moment dat mi s-a părut și mie că aud / în bătaia inimii o oarecare delăsare, / dar o delăsare meritată, ca după un război câștigat / asta mi-a făcut mai bine, să ne odihnim în sfârșit amândoi, / inima mea și cu mine*”.

În locul în care nimic nu se întâmplă, în moartea care seamănă a viață, paradoxurile par firești, absurdul e la el acasă, iar frazele lui Ioan Es. Pop, enunțuri ale unei voci tot mai împăcate cu moartea, care fac până la urmă din moarte suprema glorie, mizează într-un fel de stereotipie bacoviană pe *frig, a bea*, hoinăreală fără sens: „de asta, când beau, mi-e bine, mult mai bine, / deși beau în fiecare seară și mi-i foarte bine / că beau mereu. tocmai pentru asta nu mai beau mereu, / dar beau întruna și poate că numai dimineata mi-e frig, / însă dimineata tuturor le e frig și nu se bagă de seamă / că eu tremur altfel și umblu pe drum așa cum alții / se clatină, și încă mai am bani cu ce trăi”.

Cel de-al doilea ciclu e, într-un fel, unul familial, amintind ca ideea de Cristian Popescu, dar și de *Lilieci* lui Marin Sorescu. În centru se află tot tema morții devenită sărbătoare. În finalul unui poem, moartea-casă ajunge imboldul vital și principiul ultim al existenței: „Am băgat de mult de seamă: în orice casă mă așez, casa aceea îmbătrânește brusc, se întunecă și devine

casa de-acasă. Așa cum tot ce iubesc obosește deodată, începe să gonească spre stingere, se grăbește să devină cenușă”.

Poemele acestea, unele cu accente traktl-ene („seara, mai ales, când sfârșitul e-aproape / ura se cuibărește în hainele pentru somn, singură în așternut”, ori „vei înțelege: noaptea suie deasupra casei un / soare rece, uci-gaș, lumina lui vânăta cade cu rafale de grindină / peste acoperiș, o auzim numai noi, o vedem numai noi, / altfel de ce crezi că ieșim în fiecare dimineată / pe drum clătinându-ne și cu ochii halucinați, / cu cearcăne mari cât cearșafurile?”), propune un spațiu al valorilor răsturnate: lumea se naște din ură, întunericul e cultivat cu cinism, dumnezei sunt fabricați cu greață. Ființei îi lipsește motivația ontologică și tocmai de aceea e copleșită de grotesc. Ioan Es. Pop nu e blasfematoriu, nici iconoclast – pentru asta ar fi trebuit ca Dumnezeu să existe – chiar dacă într-un loc spune: „*nu mă pot ruga decât cutremurat de oroare. pentru asta / mă ascund și acum în pivniță, în întunericul ei putred și gros. / dar mă rog mai ușor acum, ca și cum m-aș pregăti de un mare adio*”. Poezia sa instituie ca adevărată ontologic lumea fantoșelor în care își descoperă sinele și ceea ce reținem nu este vehemența tonului, inclemența față de o divinitate ridicolă și absentă, ci dorința de a atribui nimicului, pe fondul unei mari nostalgii, atributele divinității: „*la treizeci și șase, am învățat să mă rog. am făcut cu chiu și vai / rost de un dumnezeu al meu, o păpușă din gumă, ferfenițită, / cu buzele groase, cu o mână sărită din umăr, / cu cauciucul de pe pânțele tăiat. până la urmă, / numai atâta dumnezeire mi-a fost dat mie să aflu / și nu-i, poate, păpușa asta din gumă cel mai puțin dumnezeu / ce i s-a dat unui om. // [...] // e drept, cu dumnezeul ăsta din gumă o să fiu mai puțin iertat, / dar așa, schilod cum este, pare mai puțin nepăsător. / și când mă rog nu urlu, n-are rost, oricum n-aude, / totuși i-am retezat urechea, ca să-mi pară / că dacă i-o lăsăm m-ar fi putut auzi. deci când mă rog / nu urlu. nu mă jelui. nu cer îndurare. am învățat să mă rog / ca la orice lucru fără rost. nu mă mai uit la cer, / e limpede: nu am venit de-acolo*”.

Sentimentul unei singurăți cutremurătoare mai dă sens acestui erou care toposului de altă dată îi adaugă pivnița, casa nopții, spațiul ororii. La Ioan Es. Pop damnarea și alienarea țin loc de conștiință de sine. Damnații moderni – și Ioan Es. Pop e unul dintre ei – înlocuiesc romanticul motiv *viața ca vis* cu unul mai puțin uzat și estetizat, parcă din nevoia unui nou autenticism, o nouă coborâre în infern, *viața e moarte*. Dar infernul în care coboară (eroul poeziei lui?) Ioan Es. Pop, deși coșmaresc și halucinant, nu mai stârnește frisoane, ci protejează. Conștiința însăși a eroului intră într-o letargie vindecătoare. Nicio iluzie, nicio utopie nu mai pătrunde în acest univers

situat în afara dihotomiei rai – iad. Nu există decât întuneric, iar cele două lumi – lumea noastră și lumea cealaltă – sunt învăluite de somnolență, uitare și confuzie. Diferențele nu se mai văd, iar infernul ține loc, aproape fără ironie, de paradis: „*anul subțire al pulberii e aproape de sfârșit. / și nici nu l-am simțit prea bine, ba chiar aș zice / că ne-a fost mai bine ca altădată, uneori am fost chiar fericiți, / ceea ce nu se poate spune și despre alți ani ai noștri. // poate asta se datorează și faptului că anul acesta / am fost foarte obosiți și am dormit mult mai mult ca-n alți ani. / ba poate nici nu ne-am trezit ca-n alte dăți / și am fost deznădăjduiți cu măsură, dacă pot spune așa*”.

Alternativa acelei morți naturale din primele cicluri, moarte nebăgată în seamă și aparținând familiei, este oferită de *Toamnă la Capri*. Alternativa – e mult spus. Poemele de-acum sunt discursurile epistolare ale cezarului care îndeamnă la înțelepciune, violență și asumarea vanităților. Este impresionant tonul impersonal, tragic și în același timp grotesc, oarecum alb, care are ca temă ființa însăși. Ciudat cum, împotriva lentorii spunerii, influențe vizibile, care nu diluează deloc originalitatea lui Ioan Es. Pop, vin dinspre lumea teatrului. Un Ionescu, un Beckett, Vișniec sau Sorescu și, poate, mai ales Jarry sunt, ca să zic așa, verii lui Ioan Es. Pop. Ubu-esc este eroul acesta tiranic și fragil, temându-se de uzurpatori și de prosperitate, copleșit – în sfârșit – de spaima morții, pe care încearcă să o alunge ucigând, eventual, femeile sau înmulțind războaiele, personaj trist, până la urmă, căruia nefericirea i-a devenit casă, adică mormânt, căruia ideea existenței destinului nefast îi surâde. „Bietul meu idiot, ucigaș din gratuitate” este formula cu care cezarul își recunoaște, de fapt, vechea iubire, predestinată, și semnificația în cartea lumii. Mare e forța vizionară a acestui erou care spune: „*am despre viață amintiri fără frumusețe. / poate doar lipsa de fericire mă împinge să cred / că omul nu e făcut pentru ceea ce visează. // ai văzut ce repede scad oamenii iubind? / biet idiot, nu-mi pare rău că las pe mâna ta / acest sfârșit; faci parte din înțelepciunea lui*”. Învățăturile acestui erou sunt învățăturile sceptice ale spaimei și apropierea morții îl face să-și dezvăluie într-un fel ceremonios și decadent vanitățile, exersându-se abia acum la școala ei: „*adu-mi aminte când e primăvară iarăși, poate / vom porni campania chiar în primăvara care vine. / dar ați lăsat în încăperea mea draperii prea groase / și mi-e cu neputință să mă mișc acum până la ele. // [...] / viața mea / n-a pornit tocmai bine iar moartea începe și mai prost. de asta te rog: / du scaunul meu lângă fereastră / ea e mai departe acum decât granițele imperiului / și nu visez la ceea ce visezi azi tu*”. Un poem remarcabil, care ilustrează din plin natura contradictorie a acestui erou este *cunosc un om care învinge moartea-n eritreea*.

În final, într-o expresie tinzând spre lapidaritate și maximal, Ioan Es. Pop propune, drept lege a bucuriei, un fel de tratat de mortificare. Orașul e, de data aceasta, spațiul închis care protejează de moarte și de alteritate prin asumarea morții și a pierderii identității. Eroii lui Ioan Es. Pop prețuiesc nimicul, îl cunosc și îl cultivă. Nașterea devine în acest loc marea vină „pentru că, spun legile noastre, încă o viață nu face decât să aducă după sine încă o moarte”, iar asupra firilor „zgomotoase, supărător de vii”, care vorbesc „de averile lor, despre dragoste și ură, despre mâine și ieri” se întinde disprețul. Orașul, ca în viziunile lui Giorgio de Chirico, e un tărâm al nimicului, al ne-timpului, al renașterii zeilor, al „întunericului mai strălucitor decât lumina”, al unei noi ideologii mântuitoare și, deci, al al unui nou război salvator. Continua ironie tragică definește această viziune axată pe câteva fraze, variațiuni pe aceeași temă, a gloriei căderii. „Religia orașului nostru e descreșterea și destrămarea [...]. Nimicul, neîncrederea, neputința au devenit treptele creșterii noastre-n descreștere”, citim într-un loc. Altă dată: „noi prețuim doar ceea ce se întunecă, decade și se apropie de asfințit. Ne vlăguiește tot ce se naște și umple” sau „Moartea, în schimb, a scăzut, a ajuns o întâmplare domestică”.

Fragmentul care conține cel mai bine ideea întregului ciclu și punctul ultim al traseului parcurs de-a lungul volumului de Ioan Es. Pop este, cred, următorul: „Nu trebuie să te lauzi că ești. A fi înseamnă a avea ființă, și deci o avere mai primejdioasă decât cea a lucrurilor la vedere. De aceea, când mor, morții noștri nu sunt foarte morți, pentru că nu pleacă dintr-o viață deplină, ci din una care seamănă mai mult a umbră. Și nici viii noștri nu sunt foarte vii, pentru că îi ajutam de mici să ducă doar atâta viață câtă pot muri netulburați”.

Amară este această lecție care propune, dintr-o mare tulburare, trăirea în neant. Singura bucurie a vocilor lui Ioan Es. Pop e pierderea ființei, a sensului, a runei. Într-o lume fără utopii, coborârea în Infern e marea împlinire, dar nici ea nu lasă loc vreunei frânturi de lumină, căci lumină e numai întunericul. Așa încât, ironia tragică este la Ioan Es. Pop atitudinea prin care burlescul și solemnul, grotescul și înțelepciunea ridicolă, derizoriul și absurdul stau față în față, se oglindesc și se confundă. Căci tot ironia tragică face din coborârea în Infern o înălțare și din moarte un pedestal, cel mai înalt, al vieții.

Nu știu să fi întâmpinat vreodată, în încercarea de a interpreta o carte de poezie, atâtea dificultăți ca în cazul ultimului volum publicat de Ioan Es. Pop, *Petrecere de pietoni* (Editura Paralela 45, 1993). După citiri și recitiri, începutul oricărei fraze se transforma, ciudat, într-un fel de fadă strategie involuntară, care nu făcea decât să mă îndepărteze de o substanță existențială-

lă pe care o (pre)simțeam copleșitoare. Mă îndepărta chiar de propria înțelegere (orice înțelegere adevărată e identificare, o știm cu toții), de neformulat încă în cuvinte. De fapt, *nu poți* să scrii pentru că, deși *cunoști* prea bine și *Ieudul fără ieșire*, și *Porcecul* – pe care, de altfel, *ți l-ai asumat în scris* –, și *Pantelimon 113 bis*, impactul e prea puternic pentru a fi conceptualizat. Să fie la mijloc banalul instinct de apărare a cărui problemă criticii serioși nici n-ar trebui să și-o pună?! Dar poate că, iată, prin dedublare (un fel de înstrăinare care iluminează e dedublarea), depășesc impasul care mă împingea fără voie către o analiză a rădăcinilor teribilelor obsesii ale lui Ioan Es. Pop în cele câteva poeme „recuperate” din paginile revistei „Nouăzeci”, publicate între 1990 și 1993 și constituind aici, în volum, un grupaj median. O analiză nu neinteresantă, dar, oricum, sterilă, chiar dacă identifici acolo spațiul fascinant al viziunilor în care monstruosul, grotescul, oribilul, depozitate în materie, adăpostesc urmele unui sens, un Christ purtându-și crucea.

La drept vorbind, poezia aceasta, care culminează cu o *glossă* și care mizează deseori pe construcții lapidare, tulburătoare în adevărul lor întors, paradoxal, seamănă unei evanghelii oculte care cultivă suferința, înstrăinarea și disperarea. Evanghelia fiului care-și caută în zadar tatăl și a cărui cruzime față de sine însuși amintește fugăr de *Rugăciunea unui dac*. Pe de altă parte, în umbră, evanghelia derizorie a omului care nu mai păstrează nimic din semnificație jertfei, în condițiile în care „Cel Așteptat nu va veni niciodată”, ori, de va veni, va fi „biet cerșetor ghebos și zdrențăros, murdar și izgonit din orice casă”. Dar poate că mă înșel.

„Metafore” despre *golul* care se află acolo unde-ar trebui să se găsească divinitatea, poemele acestea – a căror încărcătură epică e fixată într-un biografism fabulos – se hrănesc, de fapt, din angoasele morții, din absurdul și monstruoșitatea exacerbarii materiei care, ca în delir, suficientă sieși, oripilează și înspăimântă. Iată, o uriașă groapă de gunoi adăpostește viziunea procesiunii christice. Într-un timp în care „din lume consistența s-a scurs” și „golul umblă singur pe ape”, „obișnuitul și familiarul sunt mai puternice decât nefirescul, convulsiile și catastrofele”. Altfel spus, în obișnuit și familiar se adăpostește terifiantul – și de aici se naște o întreagă poetică a impasului existențial. Ioan Es. Pop consumă drogul fascinației răului.

Ce rost ar avea însă exercițiul glisării către întreg a acestor observații, în condițiile în care forța în sine a poemelor eludează încercările acestea comune de raționalizare?! Cu atât mai mult cu cât, exersând în direcția paradoxului, Ioan Es. Pop poartă un întreg război – subteran, tocmai pentru că e consecința unor crize existențiale – cu modernitatea. *Greață la mal*, titlul elocvent al unui întreg

grupaj, se structurează în jurul acestei stări agonice („poate să nu fie acesta chiar sfârșitul, dar istoria e gata”, citim în chiar primul vers) din care nu se iese prin simple artificii retorice, nici prin simple convenții privind depășirea limitei. Perceperea își asumă aici, într-un fel care ne amintește de filozofii istoriei, câteva interogații crude, dar într-un fel care plasează în prim-plan un verdict instituit de spaimă, dezgust și agonie: „strada londra nu mai dă-n strada paris ca pe vremuri, / așa e-n pustie, nisipul schimbă granițele mereu. / în ce paradigmă am fi trăit noi acum dacă europenii / nu și-ar fi întipărit-o pe-a lor peste tot? / ar mai fi Dumnezeu mort? Am mai clama sfârșitul istoriei? / să vedem: s-ar mai plimba gore toamna cu mâinile la spate / fără alt viitor decât trecutul său și al unei seminții aidoma lui? // cum am gândi dacă ar fi biruit aici / civilizația neagră și densă a africii? / dacă o civilizație – alta – ar fi găsit celălalt drum? / am mai fi dat de tot atâta agonie? / de tot atâta spaimă și dezgust?”. Spaima, dezgustul și agonia sunt stări care exprimă absența destinului și o înșelătoare ieșire din impas. Un întreg poem, din care nu putem cita aici decât fragmentar, angajează această conștiință istorică a lui Ioan Es. Pop, un vizionar, de bună seamă, pentru care sensul fatal al declinului coincide cu nesperata șansă (dar câtă ironie e în acest cuvânt!) a reducerii ființei la materie, a existenței *pure*, ca un fel de *voință oarbă de a fi*, dincolo de vreun sens asumat: „odată ajuns aici, timpul face o buclă / și te-nconjoară cu grație. În locul cavalcadelor și al / alergăturii cu răsuflarea tăiată până la capătul străzii, / unde nu te-așteaptă decât groaza / că urmează alte străzi după care trebuie să alergi, / în locul lor și al tuturor lucrurilor / fără de care până mai ieri ți s-a spus că nu vei supraviețui, / vine acum această buclă suavă / și-ți zice: a fost destul, prea destul, / alergarea putea să-nceteze de mult. / dar pentru că trebuia să consumi o anume energie, / numai pentru că trebuia s-o consumi, / te-am lăsat să te zbengui, / să crezi că ar putea să conteze vreodată / dacă pierzi sau câștigi. // [...] // cu tine, cel mai neînsemnat dintre muritori, / închei în triumf ceea ce aveam de închis – / netotule, calci pe cadavrele mai-marilor lumii, / am înaintat până la tine numai ca să te prind viu, / să-ți arăt pe câte capete încoronate poți călca / și cât de important mai este faptul că mai ești în viață, / dar nu pentru a face mai mult, / nu pentru a pune mâna pe imperii, / nu pentru a fi iubit și înțeles, / ci doar ca să pricepi că sfârșitul n-are / nevoie de eroi, / ci de netoți ca tine, / care nici nu trebuie să-nțeleagă, / nici să se facă înțeleși”.

Deloc întâmplător, ultimul poem al volumului, numit nu *aleea cu gropi*, ci *groapa cu alei*, inversează cu totul raporturile. Culme a spaimelor asumate familiar, și aceasta e dovada faptului că ne situăm într-un moment de iluminare ulterior disperării, poemul acesta demistifică orice iluzie. „Sinele

locatarului” nu e altceva decât materie, iar eternitatea „vuieste” „În aceste delicatese / care încă fermentează”. Departe de plăcerea pentru atrocitate și exhibare a lui Macedonski, Ioan Es. Pop duce cruzimea de sine – un sine care-l încorporează și pe Dumnezeu, și istoria – până la iluminare. *Șlagărele de concentrare*, ciclul cu care debutează volumul, se construiește tocmai pe obsesia cărnii, teritoriu al delirului și, în delir, al salvării. Ce salvarea e, însă, aceea întemeiată pe sfâșiere?! Nici scrisul nu înseamnă altceva, și-aici ar trebui citite cu atenție *argumentul împotriva* și *crezul cu ianuș*, sinteza unei poetici edificate pe disperare. Cum primul dintre ele e în intenție (o intenție mistificatoare, desigur) doar simplu *argument* și cum fragmente din cel de-al doilea au apărut într-un interviu al poetului (publicat de revista „22”), deducem că orice cuvânt – și existența însăși – devine poezie, adică fatală denunțare a crizei instituite chiar în iluzia depășirii ei.

ION POP.
MARGINALII ASUPRA RĂZBOIULUI DINTRE
SEMNIIFICAT ȘI SEMNIFICANT

Dacă nu este neapărat firesc, ar corespunde măcar așteptărilor să încep aceste pagini despre poezia lui Ion Pop prin invocarea profesorului, a criticului, în fine, a relațiilor – fragile sau consistente, complementare sau disjunctive – dintre laturile spiritului său. Problematizarea acestor „dispute” n-ar fi chiar inutilă, din moment ce poetul, cu o prezență (publică) ceva mai discretă, stă parcă în umbra criticului. Oricum, ceea ce ar putea constitui măcar premisa consistentă a unei astfel de discuții este întrebarea privitoare la existența unui proiect existențial comun. Or, angajării științifice, născute mai mult din devotament cultural decât din angoasă existențială (ipostază nu cu totul de abandonat, însă), îi răspunde în poezie o sondare a sinelui în măsură să dea seama despre o identitate în criză. Privind lucrurile la suprafață, supunerea la obiect înseamnă în studiile lui Ion Pop refuzul oricărei efuziuni subiective, chiar dacă și în acest caz e aplicabilă prea cunoscuta formulă „stilul e omul”. Dar omul e, totuși, mult mai mult decât lasă să se vadă (sau să se întrevadă) analizele despre Nichita Stănescu, Lucian Blaga, avangardiști sau Gellu Naum. Repet: cine știe dacă nu cumva angajarea acestor științifici nu are în spate premisele unui refugiu. Oricum, stăpânindu-și cu rigoare excesele, cenzurându-și efuziunile, pudic și retractil, Ion Pop construiește prin poezia sa singurul spațiu cu adevărat mărturisitor, o emblemă a ipostazei de *ființă în lume*.

Pe de altă parte, critica a discutat adesea despre natura livrescă a unui discurs liric care a putut părea desangvinizat sau măcar cenzurat și în aceeași măsură edificat de o conștiință culturală dominantă. Afirmățiile, care semănau adesea unor judecăți făcute doar cu jumătate de gură, puneau în prim plan știința de a construi în defavoarea oricărei ardente, surdinizate în discreție. Într-o excelentă cronică la cartea de debut, Petru Poantă, plasat pe un convingător teritoriu al nuanțelor, observa la un moment dat că „Regimul preferat al poetului rămâne luciditatea. Stările sale sunt provocate, însă nu mimate”, pentru a concluziona: „Fondul real e melancolic, dar mereu

fiind supravegheat prin ironie, nu transpare decât *știința* de a construi poemul”. Fixată astfel în liniile sale generale și confirmată de o lentă evoluție, ea însăși prilej de incitante observații – căci mutațiile și schimbările de accent nu lipsesc –, poezia lui Ion Pop, așa cum crede Gheorghe Grigurcu într-o prefață la un volum din 2002, pe care-l vom invoca în rândurile imediat următoare, poate părea astăzi ilustrativă pentru „o mișcare de emancipare, pe cât de puțin clamoroasă pe atât de tenace, de sub tutela livrescă, resimțită ca o primejdie”.

Sigur, acest puzzle de citate, vertij care te farmecă nu atât prin imaginile succesive cât prin motivațiile care duc la construirea unui portret în mișcare, nu poate suplini punctul de vedere subiectiv. Cu atât mai mult cu cât ai impresia că negarea fiorului livresc, acuzat din start de eviscerare, devine o modă revizionistă, plasată în zona prejudecăților stimabile. Ca și cum situarea organică în cultură ar exclude posibilitatea operației pe cord deschis. Ca și cum, de asemenea, situarea organică în cultură și în sens n-ar putea atrage după sine conștiința eșecului la nivelul asumării realului concret. Să recunoaștem că, fără niciun fel de analiză mai adâncă, a vorbi despre livresc înseamnă astăzi – neputincioasă prejudecată – a accepta situarea pe un plan valoric secundar. În ce ne privește, într-un fel sau altul vom reveni asupra chestiunii. Cu atât mai important, așadar, volumul *Descoperirea ochiului* (Editura Cartea Românească, Colecția Hyperion, 2002), o antologie care însumează creația din cele cinci volume anterioare publicate în vreo treizeci și cinci de ani trecuți de la debut.

Pentru început, aș aproxima natura acestui discurs liric cu ajutorul a două imagini, complementare în fond, care ar putea fi considerate emblematice. Una dintre ele, aceea a *ferestrei*, apărea insistent în primele volume, care aveau ca obiect interogarea propriei identități, a propriilor *marginii* puse mereu în criză și salvate prin soluția sceptică a ironiei. Că ironia nu face altceva decât să confirme un eșec ne-o spune Ion Pop într-o paranteză aparținând unuia din poemele inedite. Citim aici: „Cât despre ironie, Unchiul nostru, al tuturor, / ne-a lăsat-o, cum se știe, pe veci, / ca pe-o tremurătoare, mereu însângerată / moștenire”. La începuturile sale, însă, lirismul lui Ion Pop glorifică cu o anume ingenuitate situarea *jumătate pământ, jumătate mare*, marginile care permit închegarea formelor și totodată migrarea. Tema morții sau a trecerii – tot mai consistentă spre final –, pare acum mai degrabă o prelungire a nevoii de a vedea, dincolo de forme, identitatea ascunsă a lucrurilor. Într-un poem care se numește *Geologie*, Ion Pop, în acest moment un cerebral care construiește geometric mizând totul pe sintaxa poemului, e mai degrabă fascinat de posibilul spectacol al identității – care atrage după sine procedeul

detașant al ironiei: „Poate că noi, cei în rotire continuă, cei în veșnică ardere, / suntem doar un strat de construcție, poate că / mișcările noastre neliniștite nu sunt decât încercări / de a găsi locul, acea singură așezare / care ne potrivește cu cei ce stau sub noi, / ca să se-nchege, negru-n nemurirea lui, / scheletul unei noi planete. // [...] // Plin de primejdii e întreg ținutul / avem atâtea șanse de-a fi zei – [...]”. În acest context, *Biata mea cuminenie* – titlul cărții de debut – exprimă și altceva decât o tandră autopersiflare, care ar ascunde o atitudine fermă și un verb acid. Chiar văd în acest titlu sensul unei fragilități și conștientizarea unei vulnerabilități care deocamdată se salvează prin situare protocolară. Sintaxa, cultura, cerebralizarea, ironia constituie un întreg scenariu al intrării în posesia declinului, văzut, din exterior, ca un lucru străin ființei și de aceea posibil de privit cu detașare. Poezia *Sfinxul* mi se pare o adevărată artă poetică pentru această strategie existențială: „Te-am construit cu răbdare, sfinxule – / pe patru picioare trebuia să cobori spre mine, / și-ai coborât încet, de sub secure și daltă, / din piatră, din lemn, din densa ceață. // Trebuia oricum să te-arăți, / răspuns al sălbaticii lumi, născător de-ntrebări mai cumplite, / atât de-ncet pășind, încât doar moartea / poate că ar fi observat pașii tăi siguri – / gudurându-te, scheunatul tău dulce mă apăra. // [...] // Tu însă taci și îți vezi înaintea de drum, / te-ntreb o dată, de două ori, de trei ori te-ntreb, / tu însă taci nemișcat pe picioare egale, / precum te-am construit atent, cândva. // Mă lași să mor, învingându-te, / sfinxule, primejdia mea”. În poezia mai nouă, declinul este asumat – și de aici concentrarea lirismului în jurul morții, ca mijloc de ruptură între ființă și sens, și în jurul poeziei, ca soluție posibilă de recuperare a sensului. Dacă nu cumva poezia accentuează ruptura dintre sens și existență.

Deocamdată, ai impresia că eul se construiește chiar în momentul în care, sub presiunea unei agresiuni, el simte premisele crizei. Fereastra, semn al marginii, este spațiul intermediar în care se proiectează problematica identității, emblemă a unei fragilități nutrite de imposibilitatea unui veritabil refugiu în cultură. Iată-l pe Ion Pop spunând: „Trăia, așadar, unul, încă tânăr, aici, / în acest cub de aer. Prietene / îi erau fereastra – și-o lungă frază” (*Palidul spațiu*). Pe de-o parte, așadar, *cubul de aer*, semn al realului care apare în diferite ipostaze, toate având mai mult sau mai puțin conotația agresiunii, iar pe de altă parte refugiul, fie în problematizarea în sine a limitelor, văzute uneori ca murmur, fie în limbaj, adică în poezie. Ceea ce este cu adevărat interesant este că, în cele din urmă, orice încercare de salvare eșuează, în vreme ce realul devine prin chiar ceea ce este singurul mod posibil de existență metafizică. Între cultură și natură, în descendența lui Blaga și a expresioniștilor, Ion Pop alege –

atâta cât poate – modul... barbar al existenței, căci realul, și moartea pe care orice ipostază a sa o implică, nu poate fi ocolit. „Da, mi s-a dat o fereastră. / Să mă privească, prin palida sită / frunze și păsări se cern, fixe lumini, / zidul de calcar, inscripția rușinoasă, / vocea și lacrima trecătorului. // Poate și aerul spre nord, spre sud, / eliberat de memorie, / spre mine, curat, / trece / prin purgatoriul rece”, citim la un moment dat într-o poezie intitulată chiar *Da, o fereastră*. Oricum, asupra acestei chestiuni ar trebui să revenim, căci fereastra este la fel de bine un mod de re-cunoaștere a realului, ca și un mod de asumare a poeticului. Una din ultimele poezii ale volumului, numită chiar *Fereastră*, începe astfel: „Am desenat mult și în unghiuri drepte, / încrezător în dreptatea dreptunghiului. / Puținul / ce mi-a fost dat, într-o singură / odaie îl adunai, cu numai / o fereastră dreptunghiulară / prin care vedeam cerul, trecutul, / verdele și cenușa. // Fereastra, singura mea / nesângeroasă capcană – / trecea câte-o pasăre-n zbor / devenind / dintr-o dată esențială, / trecea un nor, – o clipă / era și al meu”.

În fine, cea de-a doua „imagine” de care îmi agăț analiza este chiar aceea din titlul cărții, *descoperirea ochiului*. Într-una din ultimele poezii ale volumului, Ion Pop mărturisește: „Dar, Doamne, eu nu sunt sfânt / și cele scrise până aici sunt doar un fel / mai catifelat și mai la adăpost / de a vorbi despre moarte. N-ar avea / niciun rost să-mi cer / ca pe vremuri, scuze / pentru cutare surprinzătoare / comparație. Gheața, geometria / există undeva, fără îndoială, / și se vor topi și îndoi în noi, / cu siguranță, într-o zi” (*Oră*). Ceea ce aș reține acum din acest poem este tocmai conștiința că orice refugiu salvator – cultura și teritoriul livrescului înainte de toate – sfârșește în moarte. „Mă vei avea, fii pe pace, fundătură a destinului”, sună un vers dintr-o poezie intitulată *Ochiul*. Toată poezia lui Ion Pop este articulată, deși lucrul nu e întotdeauna făcut la vedere, pe acest motiv existențial. Printre cărți, poetul își imaginează moartea cu o oarecare seninătate neutră, încântată totuși de farmecul culturii, ulterior fremătând de neliniște, abandonând ironia solară în favoarea elegiei, care nu mai e deloc în ofensivă. Este drumul parcurs, să zicem, de la poezia *Aici* până la o altă *Oră*, aflată la doar două-trei pagini de cea citată anterior. Prima este una dintre poeziile remarcabile scrise de Ion Pop. O cităm aici, din exigențe tipografice doar fragmentar: „Aparămasă-n urechile mele cândva, / dintr-un râu de care-am uitat, / se evaporă într-un spațiu cu lupte, / cad, se ridică, ceasornicul ține minte, – / în cuibul de fier cântă mierla analfabetă. // Ci vino, fluture, și te așază / pe *Nebănuitele trepte*, pe *Struktur der modernen Lyrik*. / Fii tu o târzie insignă pe pieptul / atâtor morți frumoși, înfruntă tu / însângerate gheară a sfînxului, / botul lui

cosmic, preistoric motan. // [...] // Aici, / printre cărți cu grijă-așezate, imaginând / sângele meu în scădere, moartea, transfigurarea, / slaba memorie a posterității”. La capătul celălalt, o poezie în care se simte din plin prezența eșecului, deficitul de existență, golul materiei pervertite de căutarea obsesivă a unui sens. Ion Pop este unul dintre acei poeți căruiua materia, rusticul, elementarul nu i s-au revelat decât ca sens, și tocmai de aici nostalgia și ironia amară. Cităm de asemenea fragmentar: „Ai putea, așadar, / să fii liniștit. De mâine / hermeneuții vor fi-n vacanță / până ce-n marile magazine / se va băga iarăși / Sens, sens. Iar unii spun că dacă / ne-om așeza cu toții, cumînți, la coadă, / poimâine, începând de la ora 9, / se va da, poate, / și puțină Istorie. // Numai tu, iarbă contemporană, / nu-ți oferi nicio clipă / de repaos și contemplație, / numai tu, iarbă, crești / verde și nesimțită, / oh, cât de verde, verde, / verde și nesimțită”.

În fine, *descoperirea ochiului* trimite la această cunoaștere de adâncime a eșecului, care, percepând vizual formele, identifică în cele din urmă criza în neputința de a aparține cu adevărat formelor, istoriei, realului, acelor elemente care inițial puteau părea sursa agresiunilor, cauza eșecului. Pe fondul acesta elegiac, multe poeme sunt în subsidiar imnuri închinare naturilor simple, rusticului, primitivului, existenței. *Fereastra*, ca să revenim la acest topos esențial, permite contemplarea lumii concrete și, în această oglindă, o auto-contemplare nostalgică. Ochiul nu vede atât formele, nu vede nici măcar rusticul, nici chiar istoria, ci eșecul ființei care se situează în exterior și care nu se poate rupe de identitatea sa livrescă. Oricum, lecția pe care Ion Pop o presimte permanent în lucruri se referă la faptul că ochiul trebuie să vadă exact ceea ce vede. Glorificarea tristă a morții în excelente elegii coincide cu încercarea de asumare a existenței în sine, care își este propria cauză, propriul scop, și care, prin urmare, suficientă sieși, nu are nevoie de alte motivații metafizice. Cu o ironie amară, Ion Pop mărturisește: „Poetul s-a prostiț, și-a ieșit din minți, / nu mai vede / decât / ce vede. / în locul oricărei metafore / preferă / pâine și apă. // Ce-i de făcut? // Așteptând răspunsul, / l-am internat aici, / în poem” (*În locul oricărei metafore*). Iată, prin urmare ce descoperă ochiul. El, care s-a blindat „În oase, / în carne, / în sânge”, constată că până și „Sensul – scris cu majusculă de poet – putrezește”, singura soluție fiind formulată astfel: „Alții mi-au povestit despre fericirea / cârțiței, despre ale râmei lumi de splendoare. / Și despre-o lumină ce te-ar orbi / dacă vreodată te-ai mai gândi / să te apropii de mare”. Oricum, poezia intitulată chiar *Descoperirea ochiului* atrage atenția asupra faptului că disputa dintre natură și cultură poate deveni în sine caducă, în vreme ce sentimentul eșecului nu mai

are nevoie de niciun fel de explicații: „Îndată ce l-am desenat, mi-am dat seama / că deosebirea / dintre triunghi și mine / e foarte mare. // dar, orice-ar spune bătrânul dascăl, / mângâindu-și mustața / de focă geometrică, / diferența asta / mă lasă rece. // Ți trebuie uneori o viață / ca să-ți descoperi ochiul, / să afli că / Vavilonul pe care-l plângi / e chiar Vavilonul / pe care-l plângi”. Este poate și sensul unuia dintre poemele cele mai reușite ale cărții, *Interferențe*, peste care plutește nu numai duhul cald al evocării, nu numai discreta ironie sceptică, ci și nostalgia senină a culturii întrupate.

În aceste condiții, eșecul și criza sunt mai degrabă ale celeilalte existențe, ale celei care părea să ofere o soluție și pe care o putem numi generic, cu o sintagmă din poezia numită *curriculum vitae*, existența gramaticală. Includem aici miturile, sintaxa, limbajul, poezia ca act cultural, care substituie – toate – existența concretă și moartea concretă. Nu lucrul acesta e, însă, cel mai important, ci metamorfozele sub care poate fi privit și trăit acest spațiu cultural al ființei. Care sunt, așadar, formele sub care se arată acea *lungă frază* ce, alături de fereastră, îi este poetului *prietenă*? Evident că, mizând totul pe acea realitate imediată dar inaccesibilă, limbajul înstrăinează. A numi lucrurile și mai ales a numi ființa înseamnă deja a muta existența din planul concretului în planul iluziei: „Spun *sunt* și m-am și îndepărtat, – [...] // O, dacă gardul ar putea vorbi, dacă piatra, / dacă frunza și iarba, nisipul și pasărea, / ce tăcere îngrozitoare ar fi, ce liniște grea, – / îngrijorate, toate, de despărțire. // Vorbesc, vorbesc, împingându-mă în preistorie [...]” (*Spun sunt*). Într-o *Elegie*, de asemenea situabilă în descendența lui Blaga, limbajul funcționează ca un mormânt protector. Sigur e că scrisul își asociază inevitabil sentimentul trecerii și imaginea clepsidrei, a marginii – metaforă a morții. „Caut vorbe ovale, / cuvinte lacrimă, vorbe nisip, / vocale pentru o limpede margine”, citim într-un loc. Totuși, cel mai adesea limbajul stârnește ironia – în sens romantic – a poetului; cu excepția subiectului, totul e reductibil la imagine, la aparență: „dormiți, dormiți, în fericite grădini suspendate, / până la urmă casa rămâne o sumă de cuvinte”, citim la un moment dat. Se poate glosa pe această temă, căci ea concentrează, în fond, problematica relației dintre cultură și natură, dintre sens și existență, problematică decisivă pentru poezia lui Ion Pop. Altfel spus, cum putem angaja existența în resorturile ei fundamentale prin modul nostru individual de a ne raporta la realitate? se întreabă poetul – și este aceasta una dintre întrebările pe care le poți simți printre rânduri și în traiectul exegetic al criticului Ion Pop. În sensul acesta, fără îndoială că *poetica* lui Ion Pop este o *etică*, lucru bănuit din demonstrațiile anterioare, dar care ar trebui demonstrat și în favoarea căruia nu mai aducem ca argument decât câteva

versuri: „Din februarie până-n iunie – / și n-am mai scris niciun vers. / Pe deal iarba a crescut până la brâu, / nodurile toate au urcat până-n gât, / la televizor / încordarea internațională s-a mai destins, / tot mai înalte sunt culmile / civilizației și progresului” (*Din februarie până-n iunie*).

Evident, Ion Pop este un rafinat care repudiază rafinamentul gratuit, având tot timpul în spate un proiect existențial, iar scrisul, cu toate posibilele sale riscuri, constituie mijlocul de a transforma dorința în act, iluzia (existenței) în mărturie, dacă nu cumva chiar soluție a întoarcerii în istorie: „Dacă viața aceasta dăruită mi-a fost / Doar pentru a caligrafia și pune virgulele în gângăvelile Pythiei, / teamă mi-e că am greșit ușa. // [...] // Dar dacă tot e să mor / înecat într-o tulbure frază, / să nu tac, să n-o las să-și înscrie / în pacea auzului meu / feroasa caligrafie. // Dacă tot, dacă tot e să mor, / vino, tu, sânge, prăbușește-ți cascadele, / rostogoliți-vă, bolovani ai memoriei, / să fie în mine / un zgomot asurzitor” (*Dacă*). Oricum, corespondența dintre semnificant și semnificat este doar o iluzie, cum ne spune unul dintre tulburătoarele poeme scrise de Ion Pop (*Profesorul îmi mai spune*), „metaforele, ca și viermii, / sunt la fel de periculoase”, iar ființa rămâne „cu un picior în geometrie, / cu celălalt în confuzie”, semn al unor dispute care constituie miezul unei poetici substanțiale. Ce s-ar mai putea adăuga la cele spuse deja? Analiza propusă aici scapă din vedere detalii, nuanțe, în anumite încheieturi ar putea fi chiar contrazise cu argumente viabile, dovadă chiar a faptului că o poezie aparent ușor situabilă poate oferi surprize și se poate sustrage observației reci. Ceea ce contează, în fond, sunt cele câteva poeme cu adevărat memorabile, unele invocate aici, demne de orice antologie a poeziei românești contemporane.

Poezia lui Ion Pop îmi amintește, nu știu exact de ce, de lirica ultimă a lui Cezar Baltag. Să fie vorba de faptul că, după evoluții asupra cărora nu insistăm acum, atât de diferite, în fond, fiecare dintre acești poeți ajunge la o tăietură în cristal a durerii? Să fie vorba, pe de altă parte, despre exemplara demnitate a discursului în care se dizolvă neliniști thanatice? În fine, orice apropiere mizează pe aproximarea unei identități, nimic mai mult. În așa fel încât posibila afinitate e doar un prilej pentru a vorbi în cazul *Elegii*-lor în *ofensivă* (Editura Vinea, 2003) despre radicalizarea unei conștiințe poetice articulate riguros în timp atât în direcția unei seninătăți înfiorate, cât și a simplificării unui discurs a cărui solemnitate e doar umbra vizibilă a melancoliei.

Poeziile de acum ale lui Ion Pop sunt cu atât mai exacte în neliniști cu cât, în verb și în imagine, tind spre tăietura precisă a versului clasic ori a

haiku-ului: „Iată, în clipa asta, / după care atât de rău o să-ți pară, / până și tu te gândești / la o picătură de sânge / căzută pe-o foarte mare / tobă”. De ce, în umbra unor confesiuni analitice, poezia ia forma *imaginii*, a cărei balanță apasă nu atât pe rafinament, cât pe efectele tulburătoare? De ce capătă ea forma unor *scrisori* adresate Profesorului sau arhitectura unor *narațiuni* problematizante?! Cred că e vorba despre o motivație mai adâncă decât lasă să se vadă echilibrul dintre adevărul emoției și geometria construcției, care e numai o consecință. Și această motivație privește relația dintre *existență* și *contemplarea* ei. Poetica lui Ion Pop nu se mai construiește pe oglindirea detașat ironică a lumii și nici pe interpretarea ei. Și când ironia mai apare, ea denunță un sine fragil și, complementar, iluziile hermeneuților: „Am aflat astăzi că haosul stă la pândă / în orice cotlon al meu. Oricând și oriunde / mi se pot răscula atomii. / Voi fi, de-acum, / o mare decepție pentru astrologi / ce-o să mai poată ei citi, descifra, / ei, bravi hermeneuți, / în gloata murdară, în mlaștina unde / mi se împotmolesc zodiile?”. Poetica aceasta se instituie pe ideea răsturnării echilibrului dintre *existența* lumii și *interpretarea* ei, în așa fel încât *întoarcerea autorului* concret e o miză în sine, dar și prilejul unor revelații meditative. Nu cred că întâmplător primul poem al volumului, numit *Oră* (și mai există câteva poeme cu acest titlu), elimină hazardul asociativ și dedublarea interpretativă în favoarea materiei care poartă în sine, dincolo de orice comentariu, semnele timpului: „Cât de ciudat! Pe când simțeam că tocmai se pregătește / să cadă din trupul meu subțiat / marea picătură de sânge, / eu citeam o carte despre *Limitele interpretării*, / în loc să mă gândesc, / cum mult mai firesc ar fi fost, / la limitele Textului. // Dar, toate au, pare-se, o vreme a lor. / Și ea a și venit. Norii pe care-i văd / lunecând, lunecând, / și care-ar putea să fie / un fel de creiere evaporate, / știu acum sigur că-s numai nori”. În opoziția dintre Text și interpretare, poetul descoperă primordialitatea Textului – căruia, prin revelația propriei dispariții (obsesiva picătură de sânge), el însuși îi aparține – și în felul acesta, până și materia cea mai voalată, norii sau... ora, copleșește prin concretețea ei aflată dincolo de orice subiect. Subiectul însuși nu este altceva decât materie fiindu-și propria semnificație. În felul acesta, recuperându-se calitatea semnificatului, se păstrează și unitatea dintre semnificant și semnificat. Or, directetea discursului – care ia forma imaginii eliberate de accidental, a scrisorii, a dialogului imaginar, a visului ori a micilor narațiuni, scenarii etc. – se explică chiar prin acest refuz al interpretării, al abaterii de la adevărul primordial al existenței care este deja sens, deși fatal. Memorabilă poezia *Profesorul îmi mai spune*, unde ironia ascunde mult scepticism. Să nu fie, însă, scepticismul – ca și ironia, de altfel – o încer-

care de reumanizare a sensului?! Departe de a mai fi semn al detașării, ironia e înțeleasă ca o asumare tragică a condiției umane: „Cât despre ironie – citim într-un poem –, Unchiul nostru al tuturor / ne-a lăsat-o, cum se știe, pe veci, / ca pe-o tremurătoare, pe veci însângerată / moștenire”. Oricum, e aici un refuz al ambiguității, al polisemiei („Eternitatea / autentică [...] / nu suportă polisemia”) și deopotrivă al metaforei („Metaforele, ca și viermii, sunt la fel de periculoase”). Prin urmare, adevărul constă nu în interpretările care se dau existenței materiale și nici în iluziile care o însoțesc, ci în precizia concreteții ei. E la mijloc o despărțire tandră de obsesiile filosofilor postmodernității și deconstructiviștilor, și spun tandră pentru că am în vedere faptul orice tentă polemică este submersă fiorului existențial.

Forțând nota, am spune: iată revelația pe care acest volum, consecință a unei alt fel de asumări decât culturale a existenței, o dezvăluie. *Elegiile în ofensivă* înseamnă, în realitate, o re-întemeiere a sinelui prin refuzul de a mai accepta măști livrești. Și dacă elegiacul a fost întotdeauna o constantă a poeziei lui Ion Pop, de data aceasta el se afirmă determinant. Poemele lui de-acum nu au nevoie de astfel de încercări de contextualizare, poate forțată. Câteva dintre ele sunt memorabile poeme despre moarte, a căror seninătate a învins angoasa pentru a întemeia un fior ce, crescut la școală livrescă, își găsește o adâncă motivație ontologică. Un exemplu e *Vis cu Profesorul*: „Am avut astă-noapte un vis cu Profesorul, – / intrasem în sala de lectură a Bibliotecii / unde foarte ciudat / era întuneric beznă. Se auzea / foșnet uscat de pagini – de ce / citești așa pe-ntuneric, gândeam, – / apoi s-a ivit, printre rafturi negre, / un copac cu ramuri de sânge toate / și câțiva prieteni nemișcați și muți / sub ele, la lumina globulelor. // Și nu știu cum, am ieșit. Afară, / în piața pustie, cu dale reci, / stătea singur Profesorul, / între două valize cu vuiete. // «A uitat că-a murib» mi-am spus. / Apoi, dintr-odată, / ca într-o poezie de Gellu Naum, / au început să tune privighetorile”. Contextualizările acestea interpretative pot fi contrazise cu ușurință de un vers ori de o poezie, semn tocmai al faptului că orice dogmatizare este aici pasageră. Căci dacă afirmasem că redescoperirea primordialității lumii înseamnă o reumanizare a discursului și a lumii înseși, cum să interpretăm atunci o poezie precum *Opus Magnum*, în care, ceea ce este unitar – opera devenită corp în sine – intră în categoria perisabilului. Doar interpretarea întemeiază cu adevărat, ni se spune. Iar suprema interpretare e moartea: „Împrăștierea va veni doar ceva mai târziu, / ca o destindere, / ca o subtilă analiză a Textului, ușor deconstructivistă, / ca o frumoasă, tandră copilărie regăsită / după atâtea constrângeri și stavile / ale marelui, unic Sens. // O dată cu albinele, cu larve-

le de cărăbuși, / cu fluturii, cu iarba, / cu furnicile”. Este acesta corelativul acelei *Ore* cu care se deschidea volumul. Sau poate că singura realitate palpabilă, deopotrivă operă concretă și interpretare a ei, este aceea a morții? Iată miezul unei poezii hrănite din apolinice înfiorări, din neliniști geometrize.

Moartea care dă sens? Nu lipsește din ultimul volum de poezii (*Litere și albine*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2010) semnat Ion Pop înfiorarea, neliniștea, spaima generate de sentimentul morții. Chiar și în ciclul intermediar al volumului (*Forum*), care e expresia întâlnirii cu vestigiile trecutului, poetul privește totul cu ochii întorși spre sine: „Mult le-a trebuit restauratorilor, / zise inscripția, / până ce au reușit să recompună, / din miile de fragmente risipite / cuplul din nou fericit din luminosul, / surâzătorul / *Sarcophago degli sposi*. // Încurajat de exemplul din fața mea, / optimist dintr-odată, / mă gândesc cu tandrețe la ziua / când albe mâini uimite / mă vor aduna, poate, ciob cu ciob, / refăcându-mi zâmbetul, privirea, / și melancolia de-acum. / Vor avea nevoie / de multă, foarte multă răbdare / și nu de puțină imaginație. / Și aproape tot ce trebuie / pentru o Înviere” (*Sarcophagul etrusc*). Privind o frescă, intrând în catacombe, trecând, cum spune, printre ruinele și muzeele Romei, Ion Pop își construiește textele în jurul sentimentului timpului, glisând între fragilitate și un anume eroism al fragilității. În celelalte două cicluri ale volumului, chiar dacă experiența timpului e mult mai acută și mai directă, poetul proiectează vizual niște scenarii ale temperanței, în care memoria, evocarea, imaginația construiesc un teritoriu al melancoliei.

În tot cazul, referința nu e expresionistul Edvard Munch – chit că un poem se numește chiar *Strigătul* –, ci impresioniști precum Signac ori Seurat. O paranteză din poemul intitulat chiar *Litere și albine*, în care amintirea zumzetului de altădată al albinelor e substituit acum de cel al globulelor roșii, face trimitere explicită la ei: „Păcat – gândesc acum – pentru Signac, / și pentru-al său confrate, Seurat, / că n-au ajuns să mai trăiască ziua / aceea și că nici / de Someș și de mine n-au putut să știe – / ar fi avut, desigur, ce picta”. Un vizual, și unul trecut prin cultură, ale cărui imagini nu sunt metafore puternice ale angoasei, ci blânde descifrări de sensuri, Ion Pop trasează scenariile unei redesenări a armoniei. Un fel de vârstă paradisiacă răspunde, sub amenințarea morții, neliniștii: „Adolescent, licean, în zile-nsorite de mai, / întors de la oraș în livada bunicilor, / obișnuiam să mă urc / într-un măr înflorit, / cu o carte-n mână, / și las să se-amestece, / printre polenuri de aur, / litere și albine. / Alcătuiau / în jurul meu un cerc în care / nu mai știam / al cui e zumzetul, a cui lumina. / Iar eu eram exact în centrul lui. //

[...] // Acum, când mărul e de mult cenușă / și când din loc în loc / de-albine și grăunțe de polenuri / îmi zumzăie în jur numai globule, / biete scânteii sărind / din propriul meu sânge, / eu tot în centru sunt și plin de-azururi”. Finalmente, risipit în pulberi de lumină, poetul are sentimentul unei unei ciudate împliniri. De-aici ipoteza că moartea dă sens.

În tot cazul, nu strigăte, nu lamentații vom întâlni în poezia lui Ion Pop: „Nu vă speriați. Nu vă pândește / nicio primejdie. Puteți / să treceți liniștiți pe lângă mine. / Nu are niciun rost să vă vârați / degetele-n urechi, nici să vă ascundeți / după copac / ori după zid. // nu, nu vă fie teamă. Astăzi nu, / nu voi urla. / Din când în când / mai trebuie să arătăm șu puțin respect / pentru Ordinea Universală”. Confesiunile lui sunt *un fel de elegii* sau *cântece simple* în care ființa rămâne fidelă unei geometrii care nu permite stridențele. În fond, cu toată opțiunea pentru cultură – vizibilă chiar în faptul că evocările leagă ființa de cărți –, poetul se întoarce spre un mod natural de a se înscrie în timp. Să fie tocmai cultura intermediarul care face posibil scepticismul? De fapt, un scepticism proiectat în lumină, posibil poate tocmai pentru că existența însăși e trăită cumva metaforic. Sângele, moartea, semnele pierderii sunt percepute, de o ființă care trăiește în interiorul culturii și a poeziei, ca metafore. Tocmai de aceea durerea e lumină, iar poetul face „exerciții de înseninare”. Strigătul, disperarea, gemetele, urletele, cum citim în poemul intitulat *Chiar așa*, ar „bruia Lectura”; altfel spus, înțelegerea sensului. În căutarea lui, poetul își desenează ființa fragilă – fragilitatea însăși – într-un discurs unde melancolia înseninează și neliniștea evocă timpuri armonice.

ADRIAN POPESCU. EROS ȘI AGAPE

Orice carte publicată de Adrian Popescu îți amintește că ești în fața unui poet important, care, într-o discreție exemplară, își reafirmă, dincolo de orice spectaculozitate, propriul demers liric, vizionar și livresc. Unul dintre echinoxistii de primă linie, el face din orice experiență biografică – chiar și din acelea proiectate în imaginar – o experiență intelectuală, tot așa cum fiecare experiență intelectuală se legitimează prin decantarea ei în vers. Un odobescian, în fond, Adrian Popescu luminează cu propria-i fragilitate care devine rafinament o existență structural poetică.

Ultima dintre cărțile lui Adrian Popescu, intitulată *Fără vârstă* (Cartea Românească, 1998), confirmă multe din observațiile criticii literare făcute de-a lungul timpului. N-am recitat acum volumele anterioare pentru a vedea în ce măsură s-ar impune mutații decisive în discurs și în atitudine. În schimb am revăzut câteva pagini critice semnate cu ani în urmă de Marin Mincu, Eugen Simion sau de un „coechipier”, Al. Cistelean. Și trebuie să recunosc că paginile acestuia din urmă, din *Poezie și livresc*, mi s-au părut exemplare nu numai prin intuiție și spirit dissociativ, ci mai ales prin puterea de a vedea dincolo de o poezie sau alta ceva esențial dintr-o ființă poetică. Oricum, multe din observațiile referitoare la unul dintre primele volume ale lui Adrian Popescu, *Câmpiile magnetice*, publicat în 1976, sunt aplicabile cărții de-acum. Lucrul acesta spune multe, mărturisind indirect autenticitatea unei voci care nu devine manieră, deși pare să se repete la nesfârșit, într-un fel de monotonie controlată și studiată, în spatele căreia se ascunde fervoarea unui proiect autoconstructiv.

Călătorind pe țărmurile unei Grecii sălbatice sau într-o Italie solară, prin pădurile Bucovinei ori prin austeritățile Norvegiei, poetul acesta solar, care îmbracă nostalgiile în armonie și iluminare, deschide porțile unor țărâ-muri imaginare, proiectate în vis. Nu am deloc impresia că o vegetație de seră ar domina acest țărâm al sensibilității lui Adrian Popescu. Altfel spus, nu simt deloc artificii care ar altera și diminua forța primară a discursului poetic, deși este foarte clar că efectele sunt minuțios calculate, că interogațiile sunt consecința unui fior îndelung controlat.

Poetul acesta al unei smerenii franciscane nu se lamentează nicicând, nu știe ce este clamarea suferinței, nu iese din căldura unui timbru uniform, vag evocator, care are forța de a-și proiecta identitatea dincolo de orice limitare conjuncturală. „Corpul fără vârstă” este consecința acestei recunoașteri a transcendenței în chiar principiul muzical care ordonează poezia lui Adrian Popescu: „Înotând redevin adolescentul ce-am fost / corpul meu gârbovit și greoi descoperă corpul fără vârstă, / am dinainte ostrovul împădurit, când dimineața devreme / sparg cu brațele oglinda egeică. // [...] // în fine am ajuns la cafeneaua literară a lui Temis / ascult vocile transmițând vibrațiile sinelui: / câte ființe sunt în tine, copila, femeia, înțeleapta / nestatornica și fidela, Poezie cu nume de stol? // Mie care dintre acestea îmi este venit? / Numele uleios, senzual, sau cel de reci ape montane? / Împărțindu-te generoasă te pierzi câștigând / altă tinerețe, un strat de aur peste cel vechi?” (*Elegie egeică*). Există în poezia de acum a lui Adrian Popescu o întreagă strategie a recuperării vârstei paradisiace și a copilăriei, o strategie a ieșirii din timp. Poetica lui nu poate fi ruptă, așa cum reiese din versurile tocmai citate, de această abstragere din timp, care permite manifestarea câtorva ipostaze ale eului aflat în căutarea armoniei. Din poezia lui Blaga s-a păstrat, în fond, acea temperatură afectivă a „verii eterne”, a paradisului care se arată pretutindeni atâta vreme cât geografia interioară îl cuprinde.

Firește, pornind de la unul dintre ultimele poeme, am putea identifica și reperele unor posibile modificări în timp ale ființei poetice, și cauza multora dintre înfioratele interogații care instituie vibrațiile discursului poetic. Mărturisește poetul: „În clasa fiului meu pe tablă: «zei uranieni / și zei chthonieni», schemă tranșantă. / Așezat în banca plină de scrijelituri / măntreb: «eu cărora le-am slujit în tinerețe?» / celor solari, desigur, / dar acum spre sfârșit de cei chthonieni mă simt / mai apropiat. / Voi mai avea timp, Doamne, să mă întorc în / cortegiul celor solari, înainte de moarte?” (*Chthonieni sau / și solari*). Întrebare pur retorică, aceasta din urmă, întrucât poetul se află la intersecția decisivelor cupluri, mânat permanent de un „dor fără sațiu”. Într-un medieval oraș transilvănean, el visează liniștea sudului pe care îl și instituie în planul realității. Trăind, chiar și la nivelul imaginarului, experiența unor trasee care ar putea crea senzația împlinitei existențe, poetul coboară tot timpul într-o memorie veche, absorbit de misterul și căldura altei vieți. În fine, pentru a nu extinde prea mult spațiul acestei discuții, el ezită permanent „la diferența, altfel clară, dintre Eros și Agape”.

Multe din poeziile lui Adrian Popescu sunt, la urma urmelor, poezii de dragoste, în care fie e invocată o iubire de demult, cu atmosfera paradisi-

acă generată de misterul timpului care o învăluie, fie sunt parafrazate versurile celebre pe tema iubirii ale vreunui alt poet. „Pe drumul chihlimbarului te-aștept, / pe lângă fumurinde case și câmpuri nisipoase, / pe unde-am fost împreună în altă viață, / mai sălbatică, mai caldă, / cristal e acum lumea noastră și fum”, citim la un moment dat, sau: „Ochii și mâinile tale sunt aceleași ca în urmă / cu ani când pe colorate covoare țesute în casă / în genunchi mă rugam Cerului să te pot atinge / sfios ca un adolescent îmbujorat de emoție. // Azi, stau pe un pod cenușiu în orașul săsesc / unde, aievea sau în vis, am dibuit ușa spre cabana / minusculă, spre focul iubirii; / sub pod apa curge murdară și indiferentă”. În fine, iată aceste versuri: „În patul de fier mă chemi, cel fără de moarte, / iubirea noastră ajunsă la perfecțiune e însăși / moartea, care nu ne mai sperie; / îmbrățișându-ne unul pe celălalt, ea e-a treia / nevăzută, între noi, un abur tandru al / smârcului”.

Un îndrăgostit discret, atent la meandrele timpului și pierdut în contemplație, pare Adrian Popescu chiar și atunci când îți sună în urechi, într-o formă sau alta, versuri din *Cântarea Cântărilor*. În realitate, poeziile acestea sunt încărcate de un fior religios, tragic în esența lui, construit pe o conștiință, dacă-i putem spune așa, sofianică. Adrian Popescu știe foarte bine acest lucru și de aceea perseverează, fără a lăsa deloc impresia că e preocupat în primul rând de stil, în a căuta transcendența. Nu întâmplător prezentul e, ca să zic așa, „fără vârstă”, iubita e fără corp, totul se proiectează în anotimpul, în general călduros, al altui an. Nu întâmplător „un gust de Paradis” – titlu al unei poezii – se insinuează în orice gest și în orice detaliu afectiv. Poeziile lui Adrian Popescu nu sunt poeme ale morții, dar multe din imaginile chiar foarte concrete care configurează un anumit topos al armoniei se organizează în mari simboluri care adâncesc sentimentul contopirii cu o divinitate care se arată în lucrurile din preajmă. Niciodată însă nu-l însoțește disperarea sau criza, ci o clasică elevație, îmblânzitoare de mari temperaturi. Arderile mai pot fi recunoscute în cenușa timpului, tot așa cum ardorile cuplului se recunosc în imaginile canonizate ale cuplului primordial.

Un ton blând, liturgic, de imn lipsit de ostentație, venit cumva din natura însăși a lucrurilor, iată una din consecințele structurii livrești a poeziei lui Adrian Popescu: „Bând ieftine băuturi în bucătărie cu tinerii / și învățându-i o învățătură ce nu e în cărți, / vorbindu-le despre iubire în vremea internatului, / despre durerea care pe toate le absolvă, dacă iubim. // Ezitând totuși la diferența, altfel clară, dintre Eros și Agape. // Chipul tău e bine modelat de degetele lui Dumnezeu, / pe care pre puțin îl ascuți în rugăciunile-ți solitare, / fică a Neîncrederii de ce nu mă crezi că El ne privește

/ neîncetat și pentru fiecare dintre noi se apleacă pe Cruce?” (*Sfârșitul verii ploioase*). Iubita de altădată, drumurile aprinse de soare sau întunecoase parcurse cândva, trecute azi prin filtrul unei memorii care proiectează totul în vis, peisajele domestice, uneori fruste, pătrunse oricum de misterul propriei existențe, toate acestea proiectează ființa într-un timp paradisiac, al tainicelor corespondențe. Un limbaj al lucrurilor este mărturia sensurilor mai adânci pe care poetul le intuiește în vraja adormitoare a locurilor.

Dincolo de reperele geografice în care își cartografiază ființa, în scurte evocări filtrate de intuirea miracolului, dincolo de detaliile percepute cu un ochi atent la reverberațiile afective, poezia lui Adrian Popescu se organizează în jurul a două teme mari, iubirea și timpul. Propria-i identitate se construiește astfel pe un fond elegiac-nostalgic, în care recuperarea unei vârste paradisiace și redescoperirea vârstei eterne se suprapun peste sentimentul de pierdere inerentă a sinelui. Amintirea locurilor prin care altădată descoperea miezul vieții are pentru Adrian Popescu nu violența pasiunii regăsite, nici fervoarea tumultului dezamăgirii. Poezia aceasta nu mizează deloc pe surprize, pe schimbări bruște de ton, pe înșelarea așteptărilor. Totul are o curgere lentă, toamnătească, în care freamătă neliniștea singurătății și a amurgului: „Nu-s tânăr o știu, dar iubirea mi-i tânără încă, / nebun sunt de dorul de a mai fi împreună, o dată, / prin sătuce din sudul sărac și socratic, / prin burguri cățarate pe coame de deal; / calabrez m-a crezut femeia fidelă Fidenței, / îmbiindu-ne în măruntu-i negoț să intrăm, să gustăm; / hirsut, păduros, silvan, transilvan, / sunt, totuși, parte din tine, măcar prin adopție” (*Elegie italică*). Un spirit însetat de echilibru, rafinat și poate bucolic, cu certitudine însă apolinic tocmai pentru că și-a îmblânzit dionisianismul, Adrian Popescu își poartă prin lume spiritul pentru a-și cizela trupul, cultivă solaritatea și singurătatea, în fine, trecutul ideal, pentru a alina vârsta tentată de chtonic și prezentul imobil, profan, redus la imanență. Smerenia lui are, cu toate acestea, suficientă forță pentru a da tragism unei rugăciuni precum aceea cu care se încheie volumul: „Târziu mi-am pierdut inocența adolescentului, / când eliberat mă credeam de ispitele lumii, / acum mai seamăn eu sfântului ce vorbea cu păsările, / sau sunt doar o pasăre pe care-o hrănește / din milă Dumnezeu? // Nu eu, ci nebunul rufos, coama rebelă duhnind a slin, / el împarte firimituri porumbeilor din jurul statuii ecvestre / din orașul meu transilvan și baroc, / el e mai aproape de Assisi decât mine, / care, tânăr, pa Francisc l-am cântat. // Căzut în păcatul de-a iubi efemerul, / viața mea e moartea, ca plată a căderii, / totuși, împreună cu corul celor din Purgatoriu strig: / «Nu-ți întoarce, Doamne, Fața de la mine!»” (*Târziu mi-am pierdut inocența*).

Adrian Popescu cântă, de fapt, miracolul ca instrument al deificării, celebrează memoria ca mijloc de asumare a transcendenței, locurile prin care și-a plimbat vârstele, ca posibilitate de a-și dezvălui și întemeia iubirea. Natura sa livrescă, și demonstrația o face mai mult decât convingător Al. Cistelean, nu duce nicicând la o sterilizare a sensibilității. Până la urmă, *Fără vârstă* este cartea unui vizionar care exultă în surdina, fără să-și exhibe nici umorile, nici patetismul, convins fiind că paradisul poate fi pipăit, călcat cu piciorul, filtrat prin retortele memoriei.

CRISTIAN POPESCU, UN NOU ÎNCEPUT

Dacă *Levantul* lui Mircea Cărtărescu este, într-adevăr, „piatra tombală” a creației poetice românești, atunci poezia lui Cristian Popescu (1959-1995) promite, prin fervoarea ei existențială, prin modul inaugural al definirii poeziei și prin caracterul adamic al formelor, șansa unui nou început. De altfel, nouăzecismul, pe care poetul l-a susținut (s-a aflat chiar în fruntea unei reviste numite „Nouăzeci”) a și fost asociat unui moment de *re-umanizare post-textualistă* a poeziei (Marin Mincu). În viziunea poetului, poezia anilor ‘90 ar „cuprinde în sine (într-o rostire frustă, directă) reportajul gaze-tăresc, eseu, forme narrative ale romanului, forme ale folclorului urban, multe elemente ale oralității etc.”.

Firește că prezența unor elemente de continuitate cu generația anterioară, căreia Cristian Popescu i se subsumează doar în aparență, poate să înșele. S-ar putea vorbi în această poezie despre *biografism*, *cotidian*, *derizoriu*, despre *umor negru* și, fără îndoială, despre *intertextualitate*. După titlul ei, placheta de debut (*Familia Popescu*, 1987) pare să fie „monografia” familiei poetului și, indiscutabil, a anumitor locuri dintr-un București fie el și proiectat mitologic: univers de mahala, din stirpea picturii naive, cu surogate, manechine, lăutari și, mai ales, tramvaie care ascund amintirea ființei. Tramvaiul 26 este una dintre metaforele polarizante ale acestei poezii semnificând casa, localul de nuntă, în cele din urmă biserica, așadar semnificând poezia, timpul, Dumnezeu. Lipsite de solemnitate, sau pătrunse de o solemnitate sumbră și luminoasă în același timp, poeziile se intitulează *Telefonul din colțul străzii*, *Arborele genealogic*, *Local familial*, *Despre tata și noi* sau *Str. Cornelia*. Iată și un fragment de poezie: „Toată familia mea benchetuește la «Local Familial». Bere. Lăutari. Mama aduce liliac alb în halbe. Verișoare. Toasturi. Antren. Bunicul după teighea ascute cuțit pe cuțit, privește buchetul de liliac, râde”. Cum observa Radu Sergiu Ruba, unul dintre colegii de generație și unul dintre prietenii de la cenaclul „Universitas”, Cristian Popescu a construit „o mitologie a cartierului nostru, Vatra Luminoasă – Pantelimon”, supunând unui tir coroziv „toate tabuurile constituite, tirania lor și, la urma urmei, Sacrul în toate epifaniile sale de dincoace: familia, cu mama, sora, tatăl dispă-

rut, moartea acestuia, secretele, arta, condiția de artist a personajului Popescu, nunta, mireasa, mirele, copiii, Eminescu și... propria sa moarte”.

Chiar din aceste cuvinte nu e greu să remarcăm anumite diferențe de adâncime de ceea ce presupunea, generic vorbind, optzecismul. Întrebarea e în ce măsură poezia aceasta ar putea fi subsumată postmodernismului – și dacă lucrul acesta s-ar întâmpla, cu ce folos?! Există la Cristian Popescu o radicalitate a existenței poetice și a poeziei în sine, un fond obsesional într-o structurare comico-tragică, un *umor negru* asociat *disperării sentimental-apocaliptice în ton de cântec de mahala* (Alexandru Condeescu), în fine, există, într-un limbaj burlesc, o febrilitate care transformă poemul în rugăciune, psalm și necrolog (toate acestea în forme cu totul neconvenționale), nemaîntâlnite în poezia românească. Chiar și când sunt *idile despre București* (idilele, cum s-a spus deja, anunță *psalmii*), poeziile lui Cristian Popescu se structurează în jurul unui „frison metafizic” (C. Stănescu), căci singura, majora temă structurantă este Moartea. Poeme în așteptarea Apocalipsei ar putea fi numite aceste poezii în care realitatea imediată, umilă, *urâtă*, nu este altceva decât forma viscerelor divinității. „Și când mergi cu metrul, spune el într-un loc, să te gândești că umbli prin mațele Mântuitorului, prin tunele, ca o defecație de pâine și vin”.

Realitate exterioară (spațiul social al dictaturii, impunând un timbru urmuzian și kafkian) și realitatea obsesivă a morții construiesc, împreună, o biografie în care totul – Iubirea, Arta, Poezia, Dumnezeu ori Nebunia – este o aproximare a morții. Coborâtă printre obiectele derizorii, desolemnizată, devenită o întâmplare oarecare, prezentă ca miez ontologic în orice obiect ori în orice ființă, Moartea semnifică posibilitatea conviețuirii perpetue, ca într-o iluminare, cu neantul. În Familia Popescu a intrat, ca să zic așa, Moartea, și fără această prezență nimic nu poate exista, căci ea, ne-o spune poetul, înseamnă „liniște, odihnă, bucurie”. „Moartea este un simbol perfect. Ea ne indică în mod direct faptul că fiind ceea ce este, este altceva. Orice ai adăuga morții, acel lucru «adăugat» va fi purtat spre lumină”. Are dreptate Sanda Cordoș să afirme că „rareori literatura s-a așezat cu o asemenea fervoare, cu fascinantă, pătimașă devoțiune în slujba morții”, că tot ceea ce ar putea să se subsumeze poeziei cotidianului e relevant în direcția formelor devenite „prezențe seducătoare ale morții”. Așa încât, chiar și la acest nivel, trecând așadar peste faptul că ironia e înlocuită de umorul negru și ludicul, de o gravitate situată în plin burlesc, afinitățile cu optzeciștii sunt numai aparente. Și dacă pentru Mircea Cărtărescu poezia trebuia să uimească, Cristian Popescu mărturisește că „poetul este producător de uimire și de tăcere”.

Într-un eseu monografic extrem de incitant, Horea Poenar preferă să adauge descendenței optzeciste a lui Cristian Popescu o tradiție pre-optzecistă (care merge de la Caragiale, la Urmuz, Bacovia sau Nichita Stănescu) și, cu totul neașteptat, dar, prin prisma lirismului „văscos, fără margini și fără contururi precise”, cu totul motivat, poezia lui Whitman. Mai exact, el îl numește pe Cristian Popescu „un Whitman întors, odiseic și entuziast, renunțând la expansivitatea eului în lume în folosul interiorizării lumii în eu, capabil de ritm și de percepția vie a poemului ca destin”. În acest context, apropierea de optzeciști, ca și de postmodernism, trebuie făcute cu extremă precauție. Pentru că, așa cum prezența morții oferă șansa unei seninătăți, grotescul distrage atenția de la urât în favoarea iluminării. Locurile din București, evenimentele familiei sau discursurile politice plasate într-o mahala care e, în cele din urmă, singura realitate a eului reprezintă un mod de înțelegere, de cunoaștere și de purificare a suferinței și nebuniei.

Firește, mutațiile la nivelul limbajului poetic și la acela al viziunii asupra poeziei și implicit asupra lumii sunt fundamentale. Cum demonstrează Horea Poenar, Cristian Popescu *se leapădă* de câteva importante convenții ale poeziei, părănd că se realizează exclusiv în afara lor, în vreme ce optzeciștii le recicla, într-o intenție recuperatoare. Ei nu renunțau, totuși, la împărțirea pe genuri, și foloseau convenția tematică, chiar dacă ceea ce comunicau ei se plasa în interiorul literaturii și al facerii ei. În fine, dacă poezia nu mai presupune niciun gen propriu, nicio temă anume, nici metaforă sau un tip de configurare, în schimb ea este *adevăr, destin, iubire*, într-un enunț care implică oralitatea și asumarea totală a fatalității ființei. Ceea ce mi se pare extrem de important e faptul că ruptura și opțiunile nu sunt rodul unor intenții polemice, care ar fi atenuat forța implicării existențiale. Oricât de surprinzătoare ar fi mutațiilor pe care le provoacă la nivelul limbajului poetic și la acela al identității poeziei, nu literatura îl interesează pe Cristian Popescu, ci viața. Este un paradox doar aparent, căci în realitate aici poate fi căutat chiar semnul poeziei rupte de convențiile limbajului.

Sigur, există schimbări de la un volum la altul și s-a vorbit deja despre pregnanța propriei poetici mai ales în ultimul dintre ele (*Arta Popescu*, 1994). O problemă privitoare la prezentul existențial se concentrează pe identitatea eului, văzută ca o instituire a destinului în materie, la polul opus rupturii enunțate de Rimbaud. *Eu este cel ce sunt*, reclamă poetul în virtutea unei sinteze numite *eu-și-destinul-meu*, faptul în sine implicând complementaritatea moarte-iubire-divinitate. Indiferent dacă este vorba de *psalmi* sau de

necrologuri, așa cum se subintitulează poeziile din acest ultim volum, totul are un singur nume: *Arta Popescu*.

Cât privește primele două volume (*Familia Popescu*, 1987; *Cuvânt înainte*, 1988), acestea au fost maltratate decisiv de intervenția cenzurii. La drept vorbind, poate că altitudinea modului deconspirativ și subversiv practicat de Cristian Popescu n-a fost atins de niciunul dintre poeții optzeciști, cu excepția, să zicem, a lui Liviu Ioan Stoiciu, și asta din două motive. În poezia optzecistă a existat permanent, pe lângă problematica existențială, uneori plasată pe un teren secundar, o miză literar-polemică; în plus, „angajarea” (existențială) s-a făcut prin intermediul jocului intertextual, privit ca spectacol fascinant în și de sine. Oricum, cele două volume au doar aparent girul poetic al lui Cristian Popescu și poate că același lucru s-ar putea afirma și în legătură cu ultima sa apariție editorială. Lucrul devine evident o dată cu publicarea într-un număr special al revistei „Manuscriptum” (1-4 /1999), a unui întreg caiet – 457 de pagini scrise – numit *Arta Popescu*, în măsură să releve câteva aspecte importante privind laboratorul său de creație. Aflăm de aici cum lucra Cristian Popescu și, în fond, ce înseamnă identificarea poeziei cu adevărul. Textele publicate în diferite momente, fie în cele două volume cenzurate, fie în *Arta Popescu*, sunt doar momente tranzitorii dintr-un discurs continuu, reluat cu mici sau decisive modificări, și are dreptate Mircea Martin, care vorbește de „natura obsesională și vizionară a talentului” lui Cristian Popescu, să susțină că „nu vom ști niciodată care ar fi fost versiunea considerată de el definitivă”. Știm foarte bine: este ceea ce constata Petru Creția în legătură cu manuscrisele eminesciene.

În acest caiet, stau alături variante transcrise la nesfârșit, proiecte de sumar, ciorne de scrisori, transcrieri de versete biblice, în fine, citate din clișeele discursurilor ceaușiste devenite punctele de rezistență ale unor poeme de substanță caragialeană, cu un umor absurd și terorizant, toate acestea dovada unei combustii lipsite de calcul, a unei ardențe care face din scris experiența fundamentală. Viguroasele satire anticomuniste, excluse de poet din volum din cauza posibilității ca ele să fie considerate expresia unui principiu poetic minor, nu sunt lipsite nici ele de fior metafizic. Comicul burlesc prezent aici este mai dezasperant decât tragicul, așa cum spunea Ionesco referindu-se la Caragiale. Peste toate domină, însă, creionul care taie variantele abandonate, experiențele eșuate, în pânze de păianjen construite ad-hoc, o imaginație ludică și grotescă ce desenează profiluri, schițe, autoportrete sentimental-hilare, pline de dezgust, de grotesc și de seninătate. Prin chiar experiența scrisului, poetul reia la nesfârșit un text, cu mici sau decisive mo-

dificări, într-un fel de ritm obsesiv al trăirii, fiind mai atent la instituirea propriei experiențe stimulate de resuscitarea unui vertij al textului decât de vanitatea formei destinate tiparului.

E de presupus, astfel, că poemele tipărite în volumul din 1994 sunt astfel întrerupte dintr-un proces a cărui finalitate, Cartea în sine, singura posibilă, rămâne suspendată. La un moment dat, la sfârșitul *Poeziei*, text așezat într-un elaborat cadru grafic, incluzând și un autoportret naiv-sarcastic, citim: „copiat, desenat și – poate – terminat: miercuri 6 septembrie 1989”. Un alt exemplu, referitor la un proiect de sumar, exemplu elocvent și pentru „universul” poeziei lui Cristian Popescu, există la pagina 220. Proiectatul volum trebuia să fie alcătuit din trei secvențe: *Familia Popescu*, care ar fi cuprins *Local familial* („de încadrat aici *Cartierul*, *Rudele din provincie*”), *Tramvaiele*, *Despre tata și noi*, *Dana Popescu*, *Sfaturi din partea mamei*, *La comemorarea bunicii*, *Subsemnata...*, *Arborele genealogic*; a doua parte s-ar fi numit *Pop[ești]*, în care ar fi fost incluse *Arta Popescu*: *Dansul*, *Teatrul*, *Filmul*, *Muzica*, *Cercul*, *Grădina*, *Femeia lui Popescu*: *marioneta*, *planul de la [...]* și, într-o a treia secvență, *Tov. Popescu*, *poet de mahala*: *primul „Discurs”*, *al doilea „Discurs”*, *al treilea „Discurs”* ș. a. În fine, a treia parte ar fi trebuit să cuprindă poeme precum *DESPRE GĂZE*, *DESPRE CARTE*, *DESPRE POZE*, *FERESTRE ȘI ICOANE*, *DESPRE TREN ȘI TRAMVAIE*, *DESPRE MANECHINE*, *DESPRE NUME*, *DESPRE OGLINZI* etc. În paginile ulterioare, modificările sunt substanțiale. Volumul capătă alte titluri, o variantă ar fi fost *Interludii și postludum la „Arta Popescu”*, iar planurile prezentate sub aceste titluri, provizorii, cum se precizează într-un loc, arătau cu totul altfel. Așadar, o febricitate cu totul rară și ardența unui spirit devotat poeziei și morții, nu publicității. Cristian Popescu dezavua „competiția” poetică, ideea de originalitate ca și pe aceea, tot convențională, de valoare estetică. Să spunem că nu accepta nici ideea autonomiei esteticului. Singura care conta era existența și de aceea mărturisește, de data aceasta probabil polemic, că modelul lui este *Cuviosul Ioachim de la Bistrița*, „bun caligraf și «scriitor» de cărți bisericești” care „facea antologii «personale» de înțelepciune ascetică”.

Finalmente, de ce scria Cristian Popescu?! Pentru că „povestea e un mod de a învăța moartea”, spune el la un moment dat. Și continuă: „Lăsându-te (de)scriș de poveste îți asumi și îți instaurezi în fiecare zi trăită propriul tău sfârșit. Căci orice poveste pe care ți-o rostești, rostindu-te, poartă înăuntrul ei sămânța neîncolțită a morții tale și, poate, o va face să încolțească spre lumină. Deci cartea (povestea din ea, povestea mea) o scriu condus de o blândă împăcare, impulsul de a o scrie (de a fi citit de ea) fiind

acela de a mă lăsa cuprins de această împăcare consistentă. Cartea o scriu și ea mă pune în prezentul liniștii extaziate a morții mele. Sfârșitul cărții este începutul propriei mele vieți”. Prin tot ceea ce face, Cristian Popescu militază pentru *poemul activ, anti-nostalgic*, prin care se instaurează *frumusețea apocaliptică a prezentului continuu*, un *proiect anti-Babel*. Fără a fi teribilist, el declară „Scriu din aceleași motive din care există și lumea”. Aceasta este miza și forța poeziei lui Cristian Popescu.

SIMONA POPESCU.
EGOGRAFII – LITERALMENTE ȘI ÎN TOATE SENSURILE

S-ar putea insista probabil nu doar asupra unui palier implicit polemic (subteran!?) al poeziei Simonei Popescu, care, uneori pe tonalități aproape sarcastice, sancționează *versul* și *poezia* – în amintirea parcă a supra-realiștilor care vorbeau despre *pohem*. E limpede că nu aici trebuie căutată miza acestei poezii, chiar dacă, printre rânduri, *Noapte sau Zi* (Editura Paralela 45, 1998) instituie o poetică anume, care substituie materia poeziei cu fragilitatea aproximării ei și, finalmente, a aproximării – nedeclarate – a sinelui. De aceea, poezia Simonei Popescu folosește ca pe niște simple instrumente nu numai cotidianul, amintirea, biograficul, dar chiar și visul sau glisarea prin senzații. Nu alt statut au afectele, privite cu suficiente rezerve pentru a fi cel mult jucate, locul lor fiind luat, printre altele, de trăirea unor mici *aventuri lirice*, surprinse în frânturi, risipite într-o materie amorfă, un echivalent al nonsensului. Numită nu întâmplător *poem*, *Noapte sau Zi* este, totuși, cartea unei melancolii nutrite deopotrivă de nostalgia concretului și a sensului, căci sinele instituit prin poem – și care nici nu există în afara lui – se definește numai prin orbecăirea în labirint, dincolo, oricum, de posibilele disocieri între noapte sau zi, între trup și creier, subconștient și rațiune. Să fie aceasta o nouă posibilă raportare la Orfeu?! Cert este că avem de-a face cu o foarte interesantă experiență poetică – din care cutezător țâșnește nu experimentul, ci problematica nediscursivă (și ne...-lirică) a re-cuperării ființei.

Firește, acest fals dialog între *noapte* și *zi*, care sfârșește prin a afirma nu complementaritatea celor două nivele ale ființei, ci dorința identității lor, consecință parcă a unei autodevorări permanente („Iar mintea pregătea o noapte-n plină zi / și-n corp acum este soare”, citim la un moment dat, versuri reluate spre sfârșitul poemului, sau, și mai elocvent: „Un canibal / un eliberator / acolo în pădurea abstractă?”), permite atât coborârea în „țesutul cotidian”, cel mai adesea prezentat cu ajutorul amintirii care proiectează faptele sub o aură inocentă și ludică, uneori însă și sub una livrescă, prin intermediul unei discrete intertextualități, cât și lunecarea prin zonele incerte ale visului, în care pulsează „aburii tari ai nopții”, o faună anume și chiar

niște fantasmе neieșind din teritoriul oarecum gratuit și fascinat al reveriei. Și chiar dacă teritoriile se întrepătrund, astfel încât teluricul sau idilicul co-boară în cotidian iar materia palpabilă mobilează visul, nu aici trebuie identificată miza acestei poezii, ci mai degrabă într-un ritm (compozițional) al instituirii sinelui. Indiferent de unde ar veni, imaginile sunt hieroglife ale unei simultaneități în care eul se recunoaște – el însuși proprie divinitate creatoare. Producător de sens, poetul este, din această perspectivă, producător de lume, chiar și atunci când montează într-o ordine aparent aleatorie secvențe preluate, din vechi caiete, din caietele și din visele altora, în fine, din propriul trecut sau din trecutul cultural al umanității. În același timp însă, fiecare lucru își este propriul demiurg – și de aici sentimentul unei lumi existând autonom, într-o auto-fascinație care legitimează ordinea: „Al naibii ce frumos și limpede și calm și fără cuvinte / își văd de treabă toate fără mine» – / părea că îmi ziceam eu mie / în fiecare dintre-aceste nopți. / Așa am înțeles, în fine, cam cum e să fii *Aer Magnific Circular* / nimicul pur înregistrând aiurea impersonal (impersonal?)”.

Oricum, în partea a doua a poemului, mișcarea ascendentă prin care se ajunge la enunțul final („SĂ RĂMÂI / AȘA!”) e tot mai vizibilă – semn că, sub faldurile fluxului de imagini, Simona Popescu construiește riguros, deși rigoarea e puțin vizibilă. Iar ceea ce construiește ține de identitatea în același timp abstractă și concretă a ființei, nedependente de timp, nesubiective, dar luminoase. Departe de înstrăinarea și alienarea modernilor, cu atât mai departe de edificiul *vieții ca vis* al romanticilor, Simona Popescu transformă impersonalitatea într-un mod de a fi sub semnul integralității („Știam prea bine că / visez în visul meu. / Știam prea bine. / Stăteam așa și / mă uitam la mine”) și, mai ales, dincolo de teroare trecerii. A exista în /prin poem („Trecut-au anotimpuri de când mi-am început poemul (poemul?) / Nici nu știam ce formă o să-i /să-mi dea”) înseamnă a te situa într-o poziție privilegiată, nu numai dincolo de timp („Atât de luminos / printre ruine calde / că numai în Atena / sau poate-ntr-un tablou aș fi putut să fiu!”), ci deasupra relației dintre creator și creat. Mi se par de o importanță deosebită pentru semnificația poemului versurile care urmează: „Ceva din tine vorbind la doi metri de tine / ceva din tine plutind deasupra ta. / Totul e la fel de real ca sirena cu două cozi / văzută pe o casă-n chip de stemă / departe într-un burg cu multe cupole aurii / la fel de real ca și cele cinci straturi de înțelegeri / care te fac să eziți. / Căutare (în) voluntară. Bâlbe / și râs aiurea timpilor morți / imagini aberante și zeci de vise ce / au să cadă la montaj / o hăcuire pe hârtie / (ei numesc hăcuirea ordonare...) / nu, n-am să ordonez... /

bâjbâi / bâjbâi ca un miop ce sunt / și-mi place bâjbâirea și // și nu-ncerca să înțelegi ceva ce știi prea bine: / «nu-l poți vedea pe văzătorul vederii / nu-l poți auzi pe auzitorul auzirii / nu-l poți gândi pe gânditorul gândirii» // iar poemul / n-am să-l termin / n-am să-l termin n-am să-l termin n-am să-l termin / tot ce-mi vine în minte e / o sirenă cu două cozi / mica sirenă – îți amintești (și vrăjitoarea!)”. Importante și pentru că aici poezia se suprapune existenței – care nu permite nici ea hăcuirea numită ordonare –, dar mai ales pentru că înțelegem cum, situată în interiorul unei lumi, căreia nu-i poate înțelege sensul, ființa e legitimată de continua peregrinare, de scrisul succesiv, de situarea simultană în sine și în altceva, în interior și în afară.

Acesta e universul gândit de Simona Popescu într-o articulație deloc lăsată pradă accidentului sintactic-arhitectural, dovadă chiar a faptului că *Noapte sau Zi* nu este un poem din zona lirismului confesiv, a poeziei-boncăluit, cum ar fi zis Blaga. Altfel spus, pe de o parte un sine poetic, senin prin prisma situării în plasma germinativă a lumii, pe de altă parte, o conștiință poetică, înseninată ea însăși de forța gândirii poetice. De-o parte, căderea din sine – o... înălțare, de fapt („i-e bine cum mă simt așaaa... / pe din-afară”, sau: „Într-un târziu cad – în sfârșit / în pivnița *impersonală*”), și o transgresare a vârstelor (totul e, astfel, prezent: „În visul meu eu nu am față / și nu am vârste / și nici nume”), de altă parte o conștiință ordonatoare, care nu vede cu pielea, care nu trăiește amniotic, din senzații, și care face, din tot acest joc între noapte și zi, o hieroglifă de un alt nivel.

Așadar, pe de o parte, dilema privind relația dintre subiectul și obiectul visului, situată însă în substanța lumii, pe de altă parte, poetul, instanță orfică, situată în exteriorul acestor permanente glisări. Scrisul e un *somnilocvii* doar din perspectiva aceluia eu cuprins în fenomene, nu și din aceea a conștiinței ordonatoare. Poate ca lucrurile să nu stea cu adevărat astfel. În ce ne privește, tocmai datorită acestei ultime disocieri, *Noapte sau Zi* ni se pare expresia unei voci – și a unei autorități – care trebuie cu adevărat crezută. Atât cât poate fi crezut pe cuvânt cineva care refuză orice convenție vizibilă și care, convins de autenticitate propriului demers, o autenticitate edificată pe situarea în exterior, știe că se află dincolo de vreun risc veritabil.

NICOLAE SAVA.
CONȘTIINȚA TEATRALITĂȚII ȘI FRAGILITATEA EI

Aflat la a cincea carte, deși a debutat tocmai în 1983, Nicolae Sava este, fără îndoială, un parcimonios. De altfel, *Viața publică*, ultimul volum, apărut la Casa de editură Panteon din Piatra Neamț, este singurul publicat după 1989 și conține ceva mai puțin de cincizeci de poeme. Ce anume justifică o asemenea zgârcenie?! Un bacovian, Nicolae Sava preferă discreția, ascunzișurile comode – pe care provincia i le oferă din plin –, capul ascuns în nisip, căci celebritatea i se pare „o broască țestoasă” și orice expunere, un viol, orice privire pe care trupul său cu o epidermă prea subțire o suportă, o rană. Pe de altă parte, poezia sa – poeme în proză, mici scenarii închipuite, monologuri, uneori parabole ori simple „descrieri” ale amintitei agresiuni – reia cu mici variații motive cultivate cu asiduitate în volumele anterioare.

O anume sterilitate este, în acest caz, inevitabilă – și Nicolae Sava ar putea să declare asemenea lui Bacovia că nu e vina lui dacă vorbele ori gândurile i se transformă în vaiete și uneori par versuri și poeme. Dar care este atunci vina poetului? Este aceasta o întrebare la care poemele lui Nicolae Sava te obligă, căci peste sensul cuvintelor plutește un duh de vinovăție, de umilință, de smerenie. Într-un psalm care se numește chiar *Vina*, Nicolae Sava își plânge, fără prea multă variație, într-un fel de monotonie acută, „nefericirile” care i „se prefac în cuvinte și rămân întipărite în memorie”, nefericiri fără motiv, în umbra cărora se află peste conștiința greșelii, a păcatului, a singurătății: „Doamne nu te întreb cu ce ți-am greșit de mi-ai dat numai mie povara aceasta care crește cu fiecare zi dar în afara trupului meu unde să plec [...] invidia o cunosc neînduplecată poftă a cărnii o știu neputința mi-e soră de suflet sunt copilul păcatului cine ar putea să se mai coboare până la mine poate moartea (câteodată) când nu are alte plăceri” (*Vina*). Conștiința orgolioasă a damnării unice, izolate, alternează la Nicolae Sava cu identificarea altruistă cu ceilalți, cu coborârea în ordinar. Un anume nonconformism îl face să denunțe conveniențele mondene, snobismele savant-civilizate care obturează sentimentele direct exprimate, gesturile nefardate și nude precum râsul cu poftă, fredonarea unei roman-

țe, plânsul de bucurie, în văzul tuturor, ori culesul unei flori. Este aici, de fapt, apanajul tristeții copleșitoare care ia forma metaforelor delicate, îngenu: „Dator eram cu un vers la fiecare din prietenii ce mai fac tratament cu rouă de-aprilie”, mărturisește poetul.

În același timp, Nicolae Sava declară: „Noi nu suferim de altruism nici de candoare nu avem mai multă decât măcelarul ce-și iubește meseria la nebunie” (*Nu suferim*). Asta nu-l împiedică să fie deseori ironic. Dar ironia lui Nicolae Sava e amară, sceptică, îndurerată: „(știu că impertinențele mele vor supăra conștiințe) dar clasicii suferă de singurătate calea mea liberă dinamita va exploda în punctul calculat păcat de îngereasca dumneavoastră liniște” (*Un fel de răspuns*). În fond, Nicolae Sava propune niște discursuri cu încărcătură epică, lipsite – într-un fel de manieră bacoviană – de retorică, de „stil”, discursuri care sunt expresia renunțării triste la sine, a unei impersonalități care seamănă mult cu nepăsarea și indiferența: „eu niciunde nicum niciodată țineam cu tot dinadinsul să flutur o idee până la capăt dar drumul pierzaniei era totdeauna foarte aproape dar dacă doriți pot fi fericit” (*Dacă doriți pot fi fericit*). Folosirea acestui tip de proză nu este deloc o întâmplare: o lipsă anacronică de cuvinte, „penuria” asta care „s-a întins ca o molimă” și care „face ravagii prin casele mari” îl determină pe Nicolae Sava să vorbească despre viața publică în chiar termenii ei.

Oricum, prin „caietele” sale de versuri, poetul participă la o amortire generală a simțurilor, un fel de mortificare ce ia chipul poemului: „Trece timpul de unul singur printre noi indiferență totală din partea marii majorități la care subscriu și eu câteodată prin caietele mele cu versuri bate vântul de câteva secole știam că provincia ne joacă feste măsuri nu am luat suntem cei mai cuminți poeți ai veacului acesta dulce și pur sufăr vedeți din cauza lipsei de cuvinte penuria asta s-a întins ca o molimă și face ravagii prin casele mari dar secolul nu se termină aici va mai ploua probabil și mâine dimineață cu erori și eroi de zăpadă dar impacientarea (boală comună) nu vă va obliga decât să faceți cale întoarsă în blândul secol arhicomentat în care n-o să vedeți poeții mergând la braț precum șomerii din Europa noastră bolnavă ci vom sta cu sufletul la gură când o bunicuță de tablă va spune la nepoței haidetei copii să mai dăm o pagină va învăța ușurel altă pagină și nu i se va întâmpla nimic nimănui iar noi vom râsufli ușurați până la pagina următoare a frumoasei legende” (*Probabil tot un poem*).

Nicolae Sava, adică un martor al vieții și al secolului, care „dictează ca să se știe”, duce în spate toată melancolia fără de nume a celorlalți. Dar discursul lui pare – și acesta e lucrul cel mai important – mai obosit, dacă

nu cumva și mai puțin surprinzător, decât în volumele anterioare. Să fie acest volum pasul pe loc pentru saltul următor?

Puține sunt vocile critice care să nu fi acreditat discreția poetică a lui Nicolae Sava și monotonia jucată a prozopoemelor sale a căror mască afectat-sentimentală ori retorică ascunde, în fapt, ironie și despărțire parodică. Poetul se află acum abia la a patra carte, deși a debutat tocmai în 1983, însă această carte, în care se adună aproape toate scrierile anterioare, nu mai accentuează nici narcisismul, care lăsa altă dată impresia sentimentalismului pudic, nici accentele satirice din „viața publică” ori intenția parabolică sub care poetul își asuma cu gravitate condiția ființei reductibile la discurs și devenite fragment al lumii. De data aceasta – și repetăm: chiar dacă este vorba și de texte preluate din cărțile anterioare – Nicolae Sava devine explicit în fervoarea cu care susține o teză nonconformistă împotriva contemporanilor săi, chiar poeți care continuă să cultive expresia cizelată. Poezia lui Nicolae Sava pare să fie, ne-o spune titlul, una exclusiv a mesajului. La urma urmelor este vorba de un volum care se intitulează *Proză, domnilor, proză!* (Editura Axa, 1997). Însă teza lui Nicolae Sava, subsumată imperativului categoric, nu este nici pe departe una exclusivistă și nici furioasă, ci mai degrabă, descinzând din poemele continue ale lui Mircea Ivănescu, axată asupra ei înseși. Poezia lui Nicolae Sava se contemplă cu pudoare ironică și în cele din urmă se autodevoră lăsând în urmă-i cenușa biografică din care și-a extras seva. De aici și sentimentul că te afli în fața unui poet veritabil, atent să-și construiască chipul din fragmente, dar nu prin anularea totală a crizei interioare, de aici și observațiile unor critici care, văzând fie doar componenta presupus bacoviană a monotoniei venite din stenografierea realului, fie doar caracterul monocord, vorbesc de un poet fără evoluție care de la un punct încolo se repetă și obosește. Oricum, nonconformismul lui Nicolae Sava nu se exprimă doar la nivelul limbajului poetic, ci și la acela al raportării poetului la real. Or, „poetul” în ipostaza lui Nicolae Sava păstrează ceva din conștiința căderii pe care o avea demonul romanticilor și are frisoanele pe care i le provoacă situarea sa într-un real agresiv. În timp ce „familia mea funcționează cu benzină”, și este aceasta emblema „secolului”, poeții, chiar ei, se lasă furați de superficialitate și de declin. O „elegie personală” începe cu aceste mărturisiri travestite: „Nu mai scrii nimic de o vreme bătrâne te-ai îndopat cu glorie ușoare ești fericit că-ți trăiesc toți prietenii între copertile cărților de bibliotecă”. Altfel, pe Nicolae Sava îl agasează spiritul burghez, micul filistinism, relațiile de putere și, de aceea, sarcastic, monologhează „În fața unui scaun”

ori pare sufocat chiar de poemul care amplifică poluarea morală și neșansa de a trăi aici și acum. Un poem intitulat *Autobuzul*, construit pe dulcea ignoranță a spiritului comun, pe ideea călătoriei adormitoare în care conștiințele își pierd consistența, explodează spre final într-o imprecuație sinucigașă, ce-i drept, pusă în paranteză, de genul: „dar întrerupeți poemul acesta tâmpit și deschideți fereastra”. Rare sunt la Nicolae Sava accesele de felul acesta, și asta pentru că poetul este un interiorizat căruia, în fond, izolarea îi face bine, nedreptatea și barbarismele îi cultivă delicatețea ori melancoliile pe care poetul nu știe cum să le întrețină mai bine fără să le exhibe și fără să le expună pericolului manierizării, artificiului mincinos. Alienarea este mediul natural în care poezia lui Nicolae Sava crește asemenea unei plante și „fragmentele de roman” sunt imaginile deghizate ale unui eu copleșit de întrebări și de singurătate, căci în absența lui Dumnezeu cuvintele rămân o simplă iluzie a mântuirii: „Doamne nu te întreb cu ce ți-am greșit de mi-ai dat numai mie povara aceasta care crește cu fiecare zi dar în afara trupului meu unde să plec nefericirile mele se prefac în cuvinte și rămân întipărite în memorie oare vor trece anii peste toate aceste confuzii oare sufletul meu îmi va fi favorabil vreodată? invidia o cunosc neînduplecata poftă a cărnii o știu neputința mi-e soră de suflet sunt copilul păcatului cine ar putea să mai coboare până la mine poate moartea (câteodată) când nu are alte plăceri nu toți iubim ce trebuie iubit cu adevărat zicea un înțelept care n-avea ce să mai zică poate pentru asta purtăm mereu o povară pe umeri dar oare eu sunt cel care trebuie să scrie despre toate acestea?” (*Vina*). Poezia acesta este exemplară pentru sensibilitatea romantică a lui Nicolae Sava, una atinsă de boala ironiei care amplifică golul.

Pe Nicolae Sava îl auzi rar citindu-și poemele, vorbind despre poezia sa ori făcându-și, din umbră, oricât de mascat, reclamă. Și când își citește poemele în public, se simte cumva stânjenit și parcă vinovat. Publică, de altfel, atât de puțin încât prezența sa e mai degrabă o amintire. Ciudat, oare, că n urmă cu ceva vreme, într-o revistă din vestul țării, cineva îi închina, crezându-l mort, un necrolog?

La drept vorbind, cunosc puțini poeți care, ca el, să se fi pus atât de devotat în slujba poeziei, căreia nu-i cere nimic în schimb, nici glorie, nici confort social, nimic altceva. Departate de capcanele vinovate ale narcisismului, de exhibarea de sine, de acea neîncredere care generează stridențe, Nicolae Sava slujește poezia – și frumusețea – cu ardoarea cu care își mortifică ființa concretă. Cu cât ființa-i concretă se retrage mai mult în ea însăși, cu atât poezia i se încarcă de forță, de o tensiune în care simți radicalitatea și

imperativul unei etici. Dinspre ființă spre poezie lunecă o austeritate care înseamnă adevăr, forță, credință. Nu mă-ndoiesc că, asemenea unui interbelic, el ar putea să spună că, la noi, trăiesc prea mulți poeți și prea puțini grădinari. Conștient de sine, exigent până la tăcere, Nicolae Sava e ultragiă de confrății care-și clamează prezența. Poate de aceea, mutându-și biografia în bibliografie, el își transformă propria existență în poem, lucrând asupra ei cu o perseverență care nu iese din limitele discreției. Nu-i vorbă, e o discreție fundamentată pe demnitate, nu pe retorică. Iată-l spunând: „Nu mai vine poetul, nu vine – / doar înlocuitorii. [...] // Nu mai vine poetul, rămânem tot singuri / înlocuitorii lui trec precum luna pe cer. / Înțeles cu destinul mă prefac în poem / și aștept să vină poetul. Îl va crește / cu grijă și părinteasca lui înțelegere / cu care îngrijești un pom fără roade. // Un semn mi l-a dat, a răsărit luna. După / aceasta pot să plec în alt univers mai curat” (*Nu mai vine poetul*). *Fericiți poeții inspirați* suna un titlu mai vechi, care urma unui text în care poetul era văzut asemenea unui clown care acceptă jocul social al publicității și exhibării: „poemul lui de recitat îl știe aproape pe de rost cu el a cucerit atâtea săli cu elevi chiar cu intelectuali am putea zice poemul lui care începe în forță și se termină grațios obligând publicul să aprobe din cap și să zică ai văzut domnule cum știe s-o aducă din condei? Poemul de recitat nici prea lung ca să plictisească nici prea scurt să creadă acesta că poetul nu e în stare să conceapă texte dolidora de înțelesuri [...] (*Poemul de recitat*). Uneori, rar de tot, vocea coboară spre sarcasm („unii au iată gușă de-atâtea trăiri metafizice” – *Stelele-n cer*); altfel, poetul e interesat exclusiv de propria identitate, situată în zona generozității și a devoțiunii. Citim într-un loc: „doamnă viață doamnă viață eu nu călătoresc să ajung undeva ci doar răscolesc din când în când amintirile oamenilor”. De altfel, în ultimul volum, *Insolența nopților* (Editura Axa, 2004), tonului sarcastic îi ia locul conștiința exigenței proprii dublate de sentimentul acut al neputinței, al eșecului. E ca și cum frumusețea i-ar rămâne în veci inaccesibilă, așa încât poezia se naște tocmai din căutarea exigentă a ei, din conștiința acestei exigențe: „Mă obligați să lălăi și eu în corul acesta / infernal, chiar dacă nu am voce / pentru corul acesta infernal. / Vocea mea nu se mai aude dar este. // [...] «Intră și tu în rând cu lumea, nu mai sta așa, / deoparte» – mi-ați zis și am intrat și eu în rând / să nu mai stau așa, deoparte. Am sosit între voi / dar cu sufletul meu cum rămâne? // mă obligați să mângâi duios aceste obiecte / de care v-ați atașat mai mult decât era necesar. / Le iubiți precum iubesc eu iarba care n-a fost / a mea niciodată. «Nu-i așa că e frumos, îți place?» / Ca o pasăre care nu

zboară din plăcerea / de a zbura deasupra tuturor, zic: ce iubesc eu / nicio-
dată nu va fi al meu. Niciodată” (*Dar cu sufletul meu cum rămâne*).

Prin urmare, poezia implică pentru Nicolae Sava o etică: necerând nimic poeziei și dăruindu-i totul, el își accentuează singurătatea stranie și speranța deșartă a comunicării cu ceilalți, a împărtășirii propriei devoțiuni care se împlinește doar atunci când poemul, iarăși speranță deșartă, l-ar devora: „Prin orașul / pardosit cu potcoave istorice trec / pentru a mă holba, împreună cu voi, la cei ce / încă trăiesc. Poate că într-un viitor istoric și fericit / un poem mă va devora cu superbie și, încet încet va dispărea în orizontul din ce în ce mai cețos / al patriei. // Dacă poștașul meu tânăr îmi aduce numai facturi / și ziare, pentru cine să mai beau acest pahar / cu pelin, pentru cine să încordez din nou ceasul în seara / aceasta, în moartea aceasta? / pentru voi care citiți și cotizați la suferința aceasta?”. Așadar, concluzie provizorie, demnitate a expresiei în poezia aceasta care se hrănește din generozitate, devotament, fragilitate, neputință și singurătate, ca și cum poetul și-ar construi, anonim, identitatea abia pierzându-și-o, abia edificând cu ea tere-nul poeziei înseși.

În acest context, o paranteză. Critica literară, cred, va fi rămas cum-va datoare poeziei lui Nicolae Sava. N-am citit vreo cronică despre ultimul volum – iată, eu însumi scriu la distanța a cinci ani de la apariția ei – și nu-mi amintesc să fi citit despre celelalte cărți texte memorabile. De susținere sau de analiză. În antologia din 1997 (*Proză, domnilor, proză!*, Editura Axa), care cuprinde poeme din cele trei volume anterioare, există câteva extrase – din Cezar Ivănescu, Radu G. Țeposu, Cristian Livescu, Al. Piru, Romul Munteanu, din alți câțiva critici – care, deși favorabile, par să rămână cumva distante și străine spiritului acestei poezii. E vorba, totuși, de analize corecte, de interpretări comprehensive, de recunoașterea valorii unui poet inconfundabil. „Un sentimental pudic și orgolios”, spune cineva, care „trăiește brutal și – spune altcineva – se fotografiază cu cravată”. Sau, iată, „un melancolic sobru (conștient, deci, de semnul său temperamental) căruia îi repugnă gestica teatrală și efuziunile declamatorii”, autor al unor „prozopoeme”, „expresie a unei exasperări deopotrivă literare și biografice”. De reținut, dincolo de toate acestea, cuvintele lui Al. Călinescu, o voce ea însăși a exigenței. Iată: „Un poet remarcabil, utilizând o formulă insolită și dificilă”, pentru ca, după o succintă analiză, concluzia să nu lase loc niciunui dubiu: „Nicolae Sava mi se pare una din cele mai aparte și mai puternice personalități poetice afirmate în ultima vreme”. Cuvinte spuse în 1989, după ce poetul publicase volumul *Privighetoarea*. Ulterior, în 1995, Nicolae Sava avea să publice (în ce tiraj?

cu ce difuzare?) *Viață publică* și, după mai bine de zece ani, volumul de-acum. Între ele, antologia de care vorbeam. Să fie acesta motivul tăcerii criticilor? Unul dintre ele, cu siguranță, deși nu singurul. În fine, revenind la analiza făcută de Al. Călinescu, aș reține ideea „retorismului afectat, mimând deseori dicteul suprarealist, dar păstrând în fapt o coerență strict supravegheată”. În plus, se vorbește despre „tema autobiografică”, „poetul scriindu-și *istoria* din frânturi de vise și de amintiri, din secvențe disparate, din fragmente de confesiune și din monologuri”.

De ce insist asupra acestor chestiuni? Pe de o parte, pentru că rămâne de discutat echilibrul acesta dintre retorică și antiretorică, dintre „poză” și „adevăr”, lucru care poartă, fără doar și poate, amprenta bacovianismului. Câtă retorică, am spune, atât adevăr. Nicolae Sava refuză retorismele, artificul, dar, finalmente, se construiește pe sine ca personaj care are conștiința proiectării existenței în text. Or, e acesta un mijloc de a reautentifica ființa și existența, de a le da un plus de adâncime. De fapt, de depășire a biografiei. Oricum, problema aceasta, a adevărului, sincerității, teatralității, e una dintre cele care pot să facă obiectul unor atente analize, putând să releve ceva din miezul poeziei sale. În fapt, multe fragmente poetice au ca obiect exact această chestiune. Aș da doar câteva exemple, pentru a vedea că nu ne situăm deloc în formule gata interpretate. Iată: „suntem în stare să murim de sinceritate”, citim într-un loc. Altundeva, de asemenea într-un poem mai vechi: „dar eu mint sistematic cu nerușinare”. De altfel, datele acestei ecuații se schimbă atunci când vedem că exhibarea involuntară e o fatalitate, că, prin forța lucrurilor, poetul este expus și viața lui devine, ca să parafralez, publică: „Trăiesc precum leul în parcul zoo viață publică mi se fac fotografii în timp ce urlu la lună mi se fac fotografii (desigur de amator) în timp ce execut alte treburi necesare fiecărui mamifer [...] mănânc neținând cont de trecătorii ce mi se uită în gură măi ce limbă atrofiată posedă ăsta mut fără certificat să fiu al naibii adică eu umilul provincial care sâmbătă seara merg în oraș la baie cu întreaga familie”. De fapt, leu în parcul zoo, poetul devine, în alt poem, „un actor de mâna a doua”. Iată, clară, conștiința teatralității; doar că este vorba de o teatralitate care nu minte. Dimpotrivă, ea permite accesul la sinele profund, la drama inconsistenței melancoliei într-o lume agresivă, a faptei.

Pe de altă parte, Al. Călinescu e singurul dintre critici care vorbește despre dicteul suprarealist, fie el și mimat. Da, Nicolae Sava nu e un suprarealist veritabil (cine mai este astăzi?), dar visul și fragmentarea discursului, discontinuitățile la nivelul imaginarului, imaginile în sine tulburătoare, într-o

altă logică decât a rațiunii ordonatoare, toate acestea trimit cu gândul la suprarrealism. De remarcat că pe coperta ultimului volum este o reproducere după un cunoscut tablou al lui Chagall, *Eu și satul*. Or, abia acum și astfel, Nicolae Sava oferă un indiciu, pentru o critică rămasă cumva inertă, referitor mai ales la volumele sale anterioare. Căci, aș anticipa aici o idee pe care urmează s-o dezvoltăm ceva mai încolo, între volumele de altădată, unitare în totul, și ultimul volum, câteva diferențe, mutații sunt vizibile. Să rămânem însă aici: Autobiografie, vis, amintire, iată un spațiu care se instituie dureros, nostalgic, tulburător, într-un fel de sincretism care distruge timpul, de parcă poetul și conștiința lui s-ar topi în irealitatea materiei. Un timp creat de singurătate, de sentimentul vinovăției, de culorile unui pictor naiv care reconstituie dureros o istorie peste care apasă, cumva senină, povara timpului și a materialității. Iată secvențe din acest imaginar descins din vis, nostalgie, neputință, vinovăție, reconstituit din fragmente pierdute: „în satul meu a mai rămas un singur țăran, îl auziți desigur cum bate coasa prin somn potcovește caii la intrarea în iarnă”, „sufletul meu rătăcește prin locuri strict interzise”, „o herghelie de cai peste câmp”, „aveam o iubită cu părul în flăcări”, „culegeam în fiecare dimineață privighetorile arse”, „livada cu cireși de acasă”, „privighetoarea care cântă în livadă”, „aud din ce în ce mai clar cum cântă o orchestră sub pământ” – și aș putea continua în felul acesta, citând fragmente dintr-un imaginar în care pulsează oniricul, dar și, implicită, straniețea unei lumi definitiv pierdute, semne ale unei boli a ființei topite în cosmic, păstrând fascinația nocturnului, a astralului. Nu degeaba citim: „cântecul devine o boală dulce dacă nu se transformă în strigăt de deznădejde”. Or, la Nicolae Sava strigătul nu se transformă în deznădejde; se vorbește, în schimb, despre o „cumplită cuminenie a lucrurilor”.

Oricum, abia aici, în amintire, poetul descoperă frumusețea, acea „frumusețe care ucide vederea”. Dar adevărata dimensiune a coborârii în vis se relevă atunci când înțelegem felul în care poetul ocupă un prezent al artificului, al inconsistenței ontice, al mimării existenței. Ceva din Blecher există în această poezie care „înregistrează” căderea lumii în artificiu. De o parte visul satului, cu nostalgia desfășurată în viziuni onirice, de cealaltă, spațiul căzut al golului, al materiei grotesti, al actorilor de mână a doua, al marionetelor. Iată, într-o trecere nedreaptă, căci fugară, în revistă, mărcile teatralității și ale inconsistenței ori fotografiilor: „oameni de cârpă fac figurație prin biografiile noastre”, „cu greu îmi recunosc acum prietenii oameni care înghit cuțite deschise fac tumbe și alte exerciții de gimnastică artistică”, ori „clov-nul mușcă din tristețea mea hălci dureroase”. Chiar a înregistra secvențialita-

tea unor personaje e un semn al lipsei de consistență a lumii, la fel ca și faptul că a făptui a devenit o iluzie, simple forme, gesturi mecanice care trădează golul: „suntem cei mai cuminți poeți ai veacului acesta dulce și pur sufăr vedeți din cauza lipsei de cuvinte penuria asta s-a întins ca o molimă și face ravagii [...] vom sta cu sufletul la gură când o bunicuță de tablă va spune la nepoței haideți copii să mai dăm o pagină va învârti pagina și nu i se va întâmpla nimic nimănui va învârti ușurel altă pagină și nu i se va întâmpla nimic nimănui iar noi vom râsufla ușurați până la pagina următoare a frumoasei legende”. Totul se petrece, astfel, pe o scenă, ori ca la fotograf, așa încât, dincolo de orice ironie, inconsistența dă seama tocmai de adevărul ființei și totul se proiectează în iluzoriu: „iată mi se înfățișează un tablou dezolant turnuri dărâmate cai morți pe ultimul câmp de bătaie”. „Corul de figuranți”, „fericita lume a roboților”, invocarea frecventă a actorilor, toate acestea sunt semnele unui univers descompus, golit de miez, de sens, un univers artificial care nu are nici măcar conștiința agoniei pe care o trăiește. De fapt, abia aici, în această înregistrare a artificialului, resimțim articulația stinsă a strigătului, a deznădejdiei. De nu cumva chiar în vis pătrunde dureroasa pierdere a identității. Așa aș interpreta o imagine precum aceasta: „uneori în copilărie purtam catalige”, semn deopotrivă al oniricului salvator, al reveriei dulci, dar și al reducerii ființei la o materialitate searbădă. Simple forme care nu mai vorbesc decât despre lipsa de consistență și de adevăr a lumii. De aici teribilismul (sic!) de a sta de vorbă cu „scaunele”, de a face dragoste cu biblioteca. Într-un spațiu al marionetelor, exasperarea are rezerva demnității de ton și de expresie. Peste toate acestea, imaginea poetului: „să stai după amiaza în cameră ca într-un sicriu foarte subiectiv și să scrii poezii”, „un disperat care lansează semnale” pe care nu le aude nimeni.

În fapt, ce aduce nou ultimul volum de versuri? Nicolae Sava a renunțat la scriitura continuă, care mima proza, preferând, și aici exagerez, firește, versul tăiat clasic. Structurarea pe strofe, cu atât mai mult cu cât rimele se folosesc rar, oferă un plus de gravitate, de solemnitate a spunerii, de adevăr al ei. În plus, asumarea mai puternică a deznădejdiei, mărturisite direct, și coborârea mai evidentă în biografic fac din aceste confesiuni poeme ale înstrăinării în care se simte strigătul. Ceea ce altădată era proiectat în imagine azi angajează puternic ființa. Poeme despre celălalt, despre Dumnezeu, despre propria-i umbră, despre sinele unui „muncitor stelar” scrie Nicolae Sava, care-și numește direct timiditatea, vinile, neputința. În fapt, sunt aici câteva poeme memorabile, unele scrise de mult. În urmă cu ani, mai exact în 1980, Aurel Dumitrașcu se întreba ce le lipsește unor versuri precum cele pe

care le voi cita pentru ca autorul lor să nu fie în totul recunoscut ca mare poet. Iată versurile: „de timiditate nici nu m-aș fi născut / aș fi lăsat pe altu-
n locul meu să vină”. În fapt, sunt versurile cu care debutează acest volum,
în care-l recunoaștem pe Dimitrie Stelaru. Nevoia coborârii în elementar, în
vis, în pasiune e dublată de orgoliul, vinovat și el, al exemplarității pe care i-
o aduce nimbul eșecului. Iată unul dintre poemele acestui ultim volum: „Fi-
rește că am să plec și eu cândva. / Dar cu ce amintiri triste voi pleca de aici
/ despre toți prietenii cu care am vânat lei, / despre toate femeile cu care am
prelungit / la nesfârșit diminețile altora, / despre copiii care n-au plâns după
mine, / despre bogații care mi-au invidiat libertatea, / despre pederăștii care
mi-au dat târcoale prin gări, / despre mama și tata care nu m-au cunoscut
niciodată. // Mă vor plânge locurile prin care am trecut / mândru de mine.
/ Oamenii, mai puțin. / Mă vor plânge câinii vagabonzi cu care / mi-am
petrecut nopțile mele-nstelate. / Oamenii, mai puțin. / în definitiv, am făcut
atâtea gafe în viață / încât ar trebui să o iau de la capăt cândva, / să corijez
ce se mai poate. // N-am învățat nimic toată viața / nici măcar să înot / nici
măcar să dansez / nici măcar să iubesc. / Am scuipat pe stradă ca orice va-
gabond / și m-am târât cu toate curvele lumii. // Am fost prea liber poate și
prea târziu lucid / și-am tot scrutat în zare o aripă să-mi crească / dar am
ales doar tina când cana mea de cid- / ru m-a rostogolit spre groapa care
încet se cascadează. // Atât am fost. O mare dezamăgire pentru omenire. / Și mi-
e rușine când văd cum cimitirele / vin nesătute spre mine” (*O mare dezamăgi-
re pentru omenire*). Un altul poartă sigiliul sinelui său înscris în istorie: „Te răz-
buni pe obiecte / pentru ceea ce îți fac oamenii dragi. / Spargi, arunci, strigi:
«Nu trebuie / să mai rămână nimic întreg / pe lumea aceasta!» O lume /
strâmbă și scurtă, o adunătură de nefericiri. / Asta e tot. // Când ți-e lumea
mai dragă / cineva se ușurează / pe umărul tău. Și nu e pasăre. // Îți ștergi
cu grijă murdăria, / te speli, te pomădezi din nou / pentru altul. Îți pregă-
tești aceeași morgă / de om liniștit / și te dăruiești din nou oamenilor / ca și
când nimic nu s-ar fi întâmplat. // Lipești la loc cioburile împrăștiate. /
Continui să te amăgești / lângă obiectele sparte. / Și zici că trăiești” (*Doină*).

Nicolae Sava – un poet adevărat, tulburător chiar dacă uneori pate-
tic, de o sinceritate care ucide orice îndoială.

CORNELIA MARIA SAVU. VERSETE DE PLUMB

În 1988, Nicolae Manolescu spunea despre *Semne de viață* că este „unul dintre cele mai bune volume de versuri ale acestui deceniu”. *Semne de viață*? Ultima carte de versuri a Cornелиei Maria Savu. Astăzi, după aproape douăzeci de ani, poeta revine cu o nouă carte, *Roman cu sertare* (Editura Vinea, 2005), pe lângă care critica literară a trecut cu prea mare ușurință. Am convingerea că nici de data aceasta cuvintele lui Nicolae Manolescu nu s-ar afla în eroare. Necontaminat de nimic din ceea ce aparține epidermei eului (și, s-o recunoaștem: de câteva zeci de ani, eul trăiește din această identitate *slăbită*, periferică), liris-mul Cornелиei Maria Savu e consubstanțial angajării existențiale: o angajare în timp, în ființă, fără patetism, fără ideologie, fără retorică. Exemplar, în fond, discursul ei, care nu înșală în niciun fel poezia.

O cerebralitate care se hrănește din tensiunile purificate ale sinelui, o cizelare a imaginii care articulează schița unor scenarii aproape onirice, un verb a cărui forță stă în fragilitatea cumva ermetică a eului, iată semnele unei conștiințe poetice care nu cunoaște pericolul spectaculozității, nici pe acela al recunoașterii publice, subjugate unei mode. Într-un *autoportret la persoana a doua*, citim: „steag îndărătnic înfipt / între vorbă și faptă / cinci cărți cu poezii / subțiri ascuțite le-ai vrut / din straniul oțel al damaschinilor / dar câte comori aiurite n-au fost / dezgropate de-atunci cu lingura / boantă și ruginită / ori tabla cutiei de conserve / doar vezi că vraja abia mai pâlpâie spre tine / aproape gata să se rupă / și asta-i neliniștește / pe clasicii greci / peste măsură”. Se-ascunde aici o veche profesiune de credință în favoare metaforei tari, pătrunzătoare, a cărei vrajă tinde, ea însăși, ca o amenințare, să dispară – în opoziție cu derizoriul frivol, atât de la îndemână. La drept vorbind, poezia și moartea sunt temele acestei ultime cărți, și ceea ce le unește, ca o realizare a eului, e spaima. O spaimă ce proiectează asupra lumii un aer solar, abulic-solar, dublat de neputința a cărei împlinire e tocmai întemeierea de destin. Nu înseamnă că poezia Cornелиei Maria Savu ocolește identitatea istorică a individului, dar ea e situată într-un context etic, care înseamnă, însă, pe lângă asumarea publică a unei verticalități morale, relevarea unei onto-

logii. Oricum, fiecare poem este o construcție fără nimic gratuit, volumul însuși are tensiunea unei întinse coarde de arc.

O menadă închisă în lift, primul ciclu al volumului, radiografiază metaforic disputa dintre speranță și neputință, într-o încercare legitimată de spaimă de a găsi /construi un sens. Cel dintâi dintre poeme, *Ademenirea și ceața*, articulează tocmai ideea neputinței prezentului de a-și asuma moartea. Iluziei că totul e reautentificat îi răspunde muzica senină a unor decoruri în care, ca o amenințare, ea se ascunde. Poemul, o construcție elaborată minuțios, ar trebui citat în întregime. Reluăm aici în schelet, doar frânturi: „ce clinchet de vechi porțelanuri / au iarăși principiile / ce sănătoase deprinderi mai are poetul / asta voiam să-ți spun acum / când înghesui în turbincă / de-a valma / sistole anxioase și euforice diastole”. Or, numit *Ceața și ademenirea*, poemul cu care se încheie ciclul face din neputință o șansă: șansa verticalității, a poziției radicale, a refuzului oricărei înșelătoare satisfacții, în fine, șansa de a putea privi moartea în față, de a vedea în moarte o experiență inițiată pe care poezia o intermediază. În fond, iată puterea, născută din fragilitate, a poeziei. Reordonarea celor două cuvinte din titlu (expresie nu a unei simple variații pe un motiv, ci a unei experiențe asumate) relevă o mutație de adâncime. Și, de data aceasta, poemul nu poate fi citat decât integral: „drept în față voi privi de-acum cântecul / și deloc amăgitoare-le-i – pentru mine – zorzoane / închisă în cortul rătăcitor al nopții / în întuneric votiv și calp / voi repeta versete de plumb / (ale spaimei) / pentru personajele secundare / nimic interzis departe de / susurul din urechi al premianților / așezați pe scaune mari / împletite din paie / dar eu niciodată n-am stat / sub smârdare mălinițe sau acante / acolo unde orice diavol / până la urmă degenerază-ntr-o pernuță / de prins ace și bolduri – vezi bine / am învățat lecția bătrânului domn / *la poesia non esiste* / de-atunci ursitoarea cea bună bate din palme în urma mea / într-o uimire microasă așează / panerul cu daruri pe apa sâmbetei / și așteaptă scâncetul răsăritean al iubirii / din tufișul de merișor – / nimic interzis în noaptea votivă și calpă / (ceata bocitoarelor se-mpiedică / prin limbaje formale) – / pe tavă mi-au pus cheile încăperii secrete / mi-au desfăcut capacul / lăzii de zestre în care / bătrâna și coasa-i scârbavnică / prefăcute erau în cărbuș de aur – / astfel m-au vrut / o menadă închisă în lift / sfâșie piei de capră strivește / ciorchinii îmbătători ai legilor / etica /miere estetica /miere / culturi îngrășate cu ciorbă de burtă) / – chiar în clipa aceea / drept în față-am privit moartea / «mai sunt cuvinte dincolo de oameni» / am spus / «hai apropiați-vă poartă noroc / să atingeți împreună cu mine / cocoașa de fier a unui cântec»”.

Or, între aceste două poeme, care închid în ele o mutație de viziune, se află un spațiu al edificării în interogație, îndoială, neputință. Iată: „o fărâmițare bolnăvicioasă a spaimei / ca-n romanele cu sertare / firește că asta nu spune lucrurilor / pe nume și nici nu împiedică / ziazele literare tutunul ficțiunilor / să câștige pentru mine acum / un șir de bătălii în marș / [...] / firește că asta nu spune lucrurilor / pe nume și nici nu alungă / spaima uzi-na cu focul continuu / la care trudesco toată noaptea / ca-n romanele cu sertare – / câțiva tropi chei schimbate / un salt în oglindă prin / fumul încălțit al țigării și / gata – existăm – / firește că asta nu spune lucrurilor pe nume” (*delfica*). E ca și cum ai afirma răspicat că nici poemul nu pătrunde în miezul lucrurilor și nu poate descifra sensul, într-un spațiu afectat ontologic. Într-un oraș cuprins de ciumă, poezia e, la rândul ei, neputincioasă. Toți din cetate sunt fixați între „contaminare și pedeapsă”, așa încât sensul interogației finale a unui poem („și mai susținem noi că / poezia sporește când / boala și moartea șterg / interdicțiile” – *pe covorul roșu*) proiectează o neputință la pătrat, din moment ce libertatea este sinonimă întâlnirii cu moartea. Această fiziologie a spaimei mutate în pliurile lucidității se proiectează în imagini de film de epocă, purificate de conjuncturalul biografic. Toate acestea sunt consecința spaimei în fața faptei, o întrupare a morții. Când „moartea se uită la tine de-aproape”, „numai Dumnezeu poate face / lucruri noi pentru că spaima / de cele vechi nu-i șiroiește / pe tâmpile” (*sapte sute treizeci de pași*). Iar când contextul social e invocat, confruntarea cu vulgul, cu ceilalți, cu mersul istoriei nu se transformă în violentă denunțare și nu capătă tonalitățile satirei. În izolare asumată, periferia morală în care trăiesc ceilalți stârnește doar un accent de orgoliu, balansând între ironie și umilință: „și-n vremea lui rembrandt / marile bătălii / le pictau artizanii” (*Raport despre marile bătălii*). Scrise în general la persoana a doua, poemele acestea opun „timpului scos din țâțâni” un sentiment al ordinii morale, care, deși hrănită din inutilitate, instituie, precară, armonia.

Aici, de fapt, în acest joc al construirii sinelui, se plasează miezul poeziei Cornelinei Mariei Savu. În poemul numit *O altă versiune*, întrebării inițiale („ce / alegi tu când retorica / se-mbăiază în lapte de / măgăriță înmulțind mulajele / frumuseții? / o răfuială? un alibi?”) i se răspunde prin neputința evitării acestei dileme. Iată: „și cum să lupți tu împotriva / predicatelor polifoniei acestora / cu iz bizantin / cum să-i momiești eteriile / în culoarul îngust și să-i / spulberi în mlaștinile sintaxei / cavaleria infanteria / gândindute la bărbosul karl / călare pe statisticile lui englezești / creier îmbibat de bere / și de hegelianism – / în copilărie alergam în / crângul de la marginea

oraşului / întindeam cleiul pe beţigaşe / înfigeam beţigaşele-n ramuri de plop / deasupra lor coborau sticleţii / o zbatere scurtă un găngurit obosit / întâile semne ale unei sinucigaşe retorici – / sunt cuvinte uşoare ca / sămânţa de plop / în ţările disperate cu ieşire la mare / şi cel care scrie acolo / sortit e pe veci să aleagă / între răfuială şi alibi”. Mai mult decât atât, inocenţa e prima formă a neputinţei, a eşecului în faţa istoriei, aşa încât, într-adevăr, nu există altă posibilitate pentru poezie decât răfuiala sau alibiul. Undeva la întâlnirea acestor ipostaze, nu însă în afara unei conştiinţe morale, se află poezia Corneliiei Maria Savu. E un balans care se mişcă dinspre demonism spre un fel de agonie senină („moartea-şi aşează căruţele / în cerc / se pregăteşte de viaţă lungă”), întrucât, la capătul ei, moartea rafinează „imaginile poeziei”: „cu degetele gemene am învărtit / cheiţa de aur a ficţiunii / prin iambii friguroşi / acum stă rezemată-n cot pe / (diva abvel!) perna ei de piatră / «pârâiaş îngheţat» vreau să-i spun eu / aici în mijlocul poemului să-i numesc / eu gongoric grămăjoara de oase / dar vântul de miazănoapte-mi înghite / cuvintele receptorul îngheaţă chiar acum / pe gâtul decapitat al telefonului / la capătul frazelor curajoase / şi cel care-mi strigă sângele pe nume / poate rosti liniştit peste ani / «doar moartea / doar moartea rafinează / imaginile poeziei»” (*la capătul frazelor curajoase*). Neputând rupe barierele istoriei, „închisă în lift”, menadei nu-i rămâne decât să repete versete de plumb: „drept în faţă voi privi de-acum cântecul / şi deloc amăgitoarele-i – pentru mine – zorzoane // voi repeta versete de plumb”.

Or, cel de-al doilea ciclu al cărţii – cel cu adevărat important –, e alcătuit din astfel de versete: poeme vizionare, cu un imaginar supraréalist susţinut de fervoare metaforică, cu un echilibru al tensiunii născut din ardenţa trăirii, care condensează experienţe fundamentale. Cartea se încheie, de altfel, cu un *epilog* care reia, în epură perfectă, versuri din cele nouă poeme anterioare. Nu e deloc întâmplător faptul că ciclul e format din zece poeme, că întregul volum conţine treizeci şi două de texte. Sunt chestiuni asupra cărora se poate detalia. Dincolo, însă, de această încărcătură mistică subiacentă, poemele acestui ultim ciclu, memorabile în totul, sunt expresia unei viziuni tragice, a unei religiozităţi care şi-a resorbit demonismul. Sublimul lor e consecinţa unei depăşiri. Moartea, arderea de tot, Dumnezeuul indescifrabil, rugăciunea dublă a scrisului sunt câteva din reperele unei explorări de o intensitate neafectată de nimic conjunctural. Au dispărut cu totul orice referinţe la imediatul social şi politic. În fine, cel de-al zecelea poem al ciclului (şi ultim poem al volumului), cu caracterul său de sinteză, pare o *Odă (În metru antic)*: „să nu trăieşti uşor să nu scrii uşor să nu mori uşor. / Dumnezeu este

indescifrabil. apă și scrum cât vezi / cu ochii au povestit despre noi îngerii
păzitori / înainte de naștere. două grămăjoare de oase în / odaia cu ierburi
aromate. deasupra lor moartea se / face ghem ca un câine de pază. //
doamna 0 e vârful triunghiului pe care-l îmbrăcăm / în rochie otrăvită în
fiecare dimineață. îngerii / păzitori au îmbrâncit un diavol în pielea câinelui.
// iei creierul în palme, obiectul perfect în care-și / descarcă Dumnezeu
mânia și scrii. despre oameni / știm că se nasc, le este frică și mor. // ne-am
culcat în scrisul nostru ca-ntr-un sicriu de / plop, ușor, pornit în derivă pe
râul amniotic”.

RADU SĂPLĂCAN. DE-REALIZAREA POEMULUI

Refuzând spectaculosul exhibant, dar și modestia inocentă, Radu Săplăcan, un parcimonios, în fond, se află, dacă nu mă înșel, la a doua carte de versuri. *Ușor, deasupra lumii* (Editura Charmides, Bistrița, 1999) este înainte de toate un obiect artistic în sine, pentru care și coperta, și corpul de literă, și modul de așezare a unei fotografii nu sunt lucruri lipsite de importanță. Iar cele treizeci și două de pagini de foarte bună calitate arată un poet aproape pedant, atent la orice detaliu, refuzând să se înscrie.

Toate acestea fiind spuse, ar trebui să precizez că textele publicate în aceste pagini sunt pe măsura volumului, neretorice, concentrate la maximum, într-o tăietură precisă și neezitantă însumându-se mai mult o experiență scripturală decât una existențială. La drept vorbind, cu cât evită stilul, cu atât mai mult Radu Săplăcan transformă totul în stil. Aflat sub o cupolă de sticlă, poetul cultivă parcă o vegetație de seră, gata să se ofilească atunci când intră în contact cu aerul tare al zilei. Atent la fiecare nuanță, obscur și prețios în cele din urmă, el caută esența expresiei într-un fel care nu e prea îndepărtat de mijloacele dadaștilor: „îmi curge iarba din piciorul drept / cu zumzăială și forfotă – / copilăria doarme sub un pietroi uriaș, / iar pe cup-tor dospește / pânza de păianjen...” (*Se plămădește*). Chiar atunci când printr-un fel de tehnică a contrapunctului se însinuează în procesul acesta de rafinare a expresiei un timbru emoțional ca să zic așa primar, el pare mai mult expresia unei ironii discrete la adresa propriului demers miniatural. Finalurile micilor poeme, care visează probabil la limpezimea și concentrarea haiku-urilor, propun deseori o schimbare de context, notațiile anterioare, juxtapu-se parcă accidental, urmând să ajute procesul de insolitare, riscând mereu să cadă în golul afectării. Studiat îndelung, procedeul acesta nu face decât să amplifice sentimentul unui eșec la nivelul existenței: „ascult reclame la radio / ori de câte ori imaginația mea adoarme – / le adun și creștez ușa muzeu-lui, / pe urmele mele calcă frica, / asemeni unei broaște țestoase – // trec prin lume / prefigurând fâșii de cenușă...” (*Pietre sălbatice*). Însă pe Radu Săplăcan nu-l înspăimântă vreun astfel de eșec deoarece pentru el nu contează

altceva decât experimentarea poemului devenit lume în sine, chiar dacă de cele mai multe ori definirea lui se face într-un fel șocant.

E limpede că poetul nu vrea să ocolească paradoxul, că face din asocierile bizare de termeni metodă poetică, în fine, că nu e interesat deloc de vreun sens care ar putea transcende textului. Așa încât poemul în sine capătă concretețea unei lumi a cărei existență își este suficientă, a unor obiecte inventate, absolut gratuite și, în gratuitatea lor, prețioase: „culeg lamele rămase în urma iernii / și le răsădesc într-o zgură verde – / atingeri de aripi simulate, / cărarea de ceară ori febra – / inelul de sete mă strigă, / amânând torentul...” (*Gând de fugă*). Conștiința aceasta a textului primează la Radu Săplăcan într-o măsură decisivă, și un poem exemplar din acest punct de vedere este *Vârtejul din pod*: „draga mea miriște: / «prin răcoare mă visez / doar o bordură de lemn» / licornul de somn mă cheamă / și-mi așează lacrima pe ferestre streine – / viscolim mereu, într-o viață de împrumut, / jucând o ermetică partidă... de iubire!”.

Alert, tumultuos, de o vitalitate ciudată, gata să răzbune parcă un deficit de existență, în fine, cultivând demnitatea omului de litere dincolo de orice umbră de ironie, umor și de relativitate, Radu Săplăcan se dovedește în poezia sa un rafinat al suferinței și un artist al notației. Departate de el verbul cloticitor și energiile descătușate cu care devenea înconfundabil în existența-i cotidiană. În poezie totul este friabil. Fragilitatea devine miezul unor conotații deloc lăsate la voia întâmplării, iar poezia lui, un exercițiu de rigoare, concentrează excesul de responsabilitate.

Indiscutabil că există în acest ultim volum al lui Radu Săplăcan, apărut cu o zi înainte ca poetul să treacă în lumea umbrelor, un *accent sumbru* și el este de găsit nu numai în poemele din ciclul *Scrisori din salonul 30*, ci și în cea de-a doua secvență, *Ferigi și staniol*. Un accent sumbru construit cu o anume migală, expresia însă nu a unei apetențe speciale pentru rafinamente sterile, cât consecința unei nevoi de a păstra în fiecare vers o maximă intensitate. Volum de nici treizeci de poeme, acest *Memorial cu păianjeni și fructe* (Editura Dacia, 2002) impune o poetică a imploziei, în care fervoarea trăirii are aceeași pregnanță ca și concentrația eliptică.

Descins din stirpea lui Virgil Mazilescu, Radu Săplăcan continuă în această carte acel exercițiu poetic de tip hieratic din cărțile anterioare, numai că unda sceptică din volumele mai vechi este înlocuită acum de un fior abia reținut, cu o carnație indiscutabilă. Este suficient să observăm că titlul volumului mizează pe această complementaritate difuză dintre amprenta tim-

pului, presentiment al morții, și materia primară, un fel de arhăitate resimțită în organicul vegetal. Tensiunea dintre sintaxa lapidarității și un sine traumatizant, ca și aceea dintre cerebralitate și afect, este susținută imaginar de această suprapunere de vitalitate și conștiință a declinului. De fapt, spațiul acesta al organicului amplifică într-un fel contrapunctic neliniștile unui contemplativ tragic. Poate că cel mai relevant poem este chiar cel numit *Orașul cu fructe*, în care sunt invocate datele imaginare ale titlului: „Zăpada peste cireșele negre, migdali și lămâi – / de pe corăbiile fosforescente izbucnește / afurisita lucrare a păianjenilor – / scotocesc într-o tăcere rotundă / căutând linia norocului – / spre seară o vizită purpurie / îmi stinge luminile-n trup...”

Hieroglific, lirismul acesta convinge printr-o gravitate care nu are nicidecum aerul solemnității fade, printr-o temperanță care concentrează și maschează o ardență din care nu se păstrează în verb decât cenușa. Orice poem este într-un fel memorabil, căci ceea ce „înregistrează” Radu Săplăcan în acest *memorial* sunt imagini de o prospețime aparte, notația nelunecând în sterile sofisme ori în neutre minimalisme. Există în poezia lui o forță a detaliului, surpriză ascunzând asociații în care adastă neliniști și umbra angoasei: „Fluturi de măduvă învăluie privirea; / ființe hialine dansează pe luciul pianului / în nopți prelungi; / înalt – vinețiu se arată lobul urechii – / în oraș / se vestește năprasnica sărbătoare / a sacâzului...” (*Hieroglifă*). Un alt poem de reținut, *Drapel la indigo*: „De câteva zile defilez prin propriu-mi trup, / cu tot alaiul: pompieri, cămătari, perfuzii și rock-mani – / pereții sunt fie scorjiți, fie afumați / iar tribuna a înmugurit. / Îmi oglindesc sângele în cana cu ceai amar / așteptând căruța cu un câine / pe coviltir...”

Memorial cu păianjeni și fructe, cartea unui poet discret și rafinat, care dezavuează narcisismul sau exhibarea și care trăiește în cultul (dacă nu cumva în religia) poeziei. În fine, cartea unui poet nu de mici, ci de intense teritorii, al cărui orgoliu s-a manifestat nu în hipertrofierea eului, ci în devotamentul față de substanța poeziei.

VLAD SCUTELNICU, DESPRE ZARURI

Nicio ezitare în poezia lui Vlad Scutelnicu. Sau aproape niciuna. De câțiva ani, fiecare volum de-al său – *Zaruri* (Editura Brumar, 2010) e doar al patrulea, cred – reconfirmă verbul unui poet original, a cărui tonalitate sceptic-ironică nu exhibă angoasa, așa cum nu coboară spre histrionismul mistificator.

Nu e vorba despre vreo originalitate căutată, așa cum nu găsim nimic patetic, forțat, excentric-teribilist în poemele sale. Firescul discursului liric este, dacă vreți, prima calitate a acestei poezii pe care ar trebui aproape nici să n-o mai invocăm. Dacă o facem, totuși, acest lucru se datorează felului în care nu o dată poezia de azi își exhibă cumva, fără voie, sau poate deliberat, neputința. În plus, văd aici, în această trăsătură, maturitatea poeticii lui Vlad Scutelnicu. Nu e vorba doar despre știința – care se învață sau nu – a efectelor, ci și despre puterea de a construi un fir al interogațiilor, al gradării neliniștilor, lunecând între planuri distincte. Oricum, un firesc în care o scenă domestică având în centru paharul de vin, de exemplu, stă alături de numele lui Dalí sau al lui Einstein. În care, mai mult, o imagine a derizoriului cotidian – nespeculat pentru sine însuși – face pandant unei conștiințe interrogative.

Și dacă poetul joacă pe cartea scenariilor funambulești, aceasta nu-i decât replica descinderilor în spațiile umile sau, poate mai exact, a realului problematizant care se răsfrânge în conștiință. Nimic nu mai stă, se pare, la granița dintre real și vis, dintre coșmar și adevăr – puțină relativitate în toate, ne spune poetul, puțină relativitate în chiar miezul existenței noastre precare – , în așa fel încât poetului nu-i rămâne decât să se hrănească din neputința de a fi natură, asumându-și durerea de a fi sau, dimpotrivă, vindecându-se într-un fel sau altul – prin poezie, prin contemplare, prin vin – de ea. O neputință peste care se așează abisul cotidian, paradisul iluzoriu, în fine, un spațiu în care oglinzile – topos al pulverizării adevărului – sunt dublate de banda lui Möbius, de pisica lui Schrodinger, de zarurile lui Einstein.

De fapt, toate acestea, semne ale realului problematizant, sunt mărturia unei angoase atenuate de ironie, de teribilism, de o undă de cinism, ca

și cum poetul ar încerca să ocolească ceea ce e deopotrivă mărturia unei amenințări iminente și propensiunea către o salvare. Și dacă apelează din când în când la tehnica imaginarului suprarrealist, Vlad Scutelnicu o face nu din gratuitate, nu din simplă voluptate a scenariilor fantasmatiche, nicidecum din narcisism steril, ci pentru că găsește aici soluția unei evadări dintr-un real amenințător într-un spațiu coșmaresc. Un spațiu care proiectează realul în iluzie și coșmarescul în evanescență. Doar că peste iluzie și peste coșmaresc plutește, abia reținută, spaima.

În fond, care este cauza originară a neliniștii din poezia lui Vlad Scutelnicu? Faptul că viața e un joc al hazardului, nu al necesității, că existența ține de arbitraritatea întâmplării, nu de logica unui sens. Prin urmare, moartea poate deveni un tărâm protector, iar refuzul vieții, refugiul în nemișcare, o posibilitate de reîntemeiere a ei. E ca și cum faptul însuși de a trăi ar genera catastrofe.

Oricum, poeme despre timp, despre amenințarea morții, despre spaimă, scrierile lui Vlad Scutelnicu se așează într-o construcție atentă, mizând pe reluarea câtorva motive – în prim plan, cel al zarului – care proiectează realul în oniric și tind să pună totul pe seama unei revolte ontice. Dublată de scepticism, ironia lui abia rezistă nonconformismului și răzvrătirii, pierzându-se în interogații care dezvoltă scenarii fantasmatiche, iluzorii. Viața însăși se mută pe tărâmurile ipotetice, mod al ființei de a-și manifesta strigătul și de a se vindeca de neliniște. Până la urmă, ultima graniță, aceea dintre poezie și viață, este la rândul ei pulverizată.

Prin urmare, discreția lui Vlad Scutelnicu este ea însăși un semn al valorii. Nu vorbim aici de neatenția criticii, nici de lipsa ei de reacție. Asta e deja o altă poveste.

CONSTANTIN SEVERIN. MITOLOGIA LIPSEI DE MITOLOGIE

Cu cel de-al doilea volum de poezii, *Zid și neutrino* (Editura Vlasie, 1994), Constantin Severin pare să illustreze un paradox, definitoriu, în fond, pentru condiția literaturii. În ultima operă scrisă, orice creator își concentrează întreaga creație, tot ceea ce o precede devine „treaptă”, dacă nu cumva în ultimul vers, unicul, de altfel, se oglindește, monadic, nu întreaga poezie, ci chiar Poezia. Cu acest al doilea volum, paradoxul pare să fie înțeles de Constantin Severin *ad litteram*, căci el reia nu numai titlul unui ciclu de versuri din volumul de debut, ci toate textele acelui ciclu. Căroră le adaugă cam tot pe atâtea. În felul acesta, poetul nu republică, ci rescrie poemul – reinstaurând timpul pur al creației, singurul timp al poeziei, în rest ea nefiind decât re-citire, și, deci, trădare. Astfel, titlul poemului *Zid și neutrino* este chiar jocul neliniștitor între proliferarea unei materii lipsite de mitologie, de sens, în frânturi teribile și ontologia unei substanțe a spiritului, neutrino, particulă ultimă, în opoziție cu zidul, aflată însă în chiar esența acestuia și, astfel, salvându-l.

Ce l-a făcut oare pe Constantin Severin să republice (rescrie) textele de acum zece ani?! Știm că spațiul tipografic și „exigențele” cenzurii nu au permis apariția poemului în forma și dimensiunile dorite de autor. Ba mai mult, poetul mărturisește că textele nepublicate atunci chiar au fost rescrise, redactate întregului, securitatea distrugând singurul manuscris, cel de la editură. În acest caz, cel puțin două mi se par motivele care să justifice „republicarea”. Ciclul *Zid și neutrino* din volumul *Duminica realului* (Junimea, 1984) era format din texte disparate, neunitare, veritabile bijuterii, privite individual, lipsite de substanță, ca întreg. Acum reautentificat, *Zid și neutrino* este un veritabil poem-vitraliu, în care fragmentele se luminează reciproc, au o anumită continuitate, și mai mult decât atât, devin oglinzi în care întregul se reflectă. Astfel, într-o formă cu totul individualizantă, poemul lui Constantin Severin se alătură acelorale generației '80, de la *Anluminura* lui Paul Grigore la *Levantul* epopeic al lui Mircea Cărtărescu.

Cel de-al doilea motiv are în vedere substanța poeziei lui Severin. Ma-

xima stilizare, rafinamentul și cizelarea expresiei, tenta livrescă și imaginea fixată cu o linie sigură mi se păreau semnele unui gest aproape sinucigaș. Tindeam să văd aici manifestările unei experiențe lirice finale, chiar ale unei sterilități care mi-a dezvăluit însă dimensiunea bacoviană, chiar la nivelul expresiei, a poeziei lui Constantin Severin. Golul metafizic, absența mitologiei, imaginile de secol XX în declin ontologic îl fac pe poet să rescrie mereu aceleași versuri, singurele versuri, aflat de fapt în căutarea versului ultim, definitiv și salvator, în căutarea interjecției care să fie logos. Sensibilitatea lui Constantin Severin se definește simultan prin imaginea de cristal și prin viziunea poematică, această suprapunere de „nimic” și „tot” fiind substanța unei metafizici proprii, cu fundamentele în gândirea și vizionarismul, eminesciene. Nu întâmplător motto-ul poemului este versul eminescian „În van dorim a reintra-n natură” prin care, grav și oarecum ironic, poetul redefineste principiul existenței, „În van dorim” – am spune, pentru că suntem în natură, simultan *zid și neutrino*, simultan imagini dispartate, frânturi de realitate și esență unificatoare.

În complementaritatea lor, cele două motive ale falsei re-publicări permit o lectură duală a acestui volum. Există un text al fragmentelor, al jocurilor dintre ele, care se constituie din imagini coșmarești și diafane, din tablouri de epocă ori din linia grațioasă, studiată, a unor gesturi alături de teribilele secvențe cu sex, cifre, legi tehnologice. Cea de-a doua lectură vizează poemul în unitatea sa. Un veritabil *mythos* (subiect) organizează fragmentele, iar eul parcurge un traseu inițiativ reușind să metamorfozeze materia lipsită de substanță în miez ontologic, zidul în neutrino și neliniștea în imn al bucuriei. Civilizația, natura, cuvântul sunt „personajele” care concretizează o dramă a secolului nostru, absența mitologiei. Ruptura de mitologie. Chiar în această ruptură, însă, își concepe esența o nouă mitologie, așa cum. prăbușirea în afara ființei aduce cu sine relevarea ei. Această desfășurare de întâmplări ale ființei este organizată de poezia lui Constantin Severin în trei momente a căror succesiune, liric construită, nu impune o gradare lineară, ci una de semnificații.

Într-o primă etapă, agresiunea materiei este teribilă. Până și cuvântul, aparținând parcă materiei, ucide, aidoma unui sunet (22). De altfel, tot ceea ce există, chiar „galaxia de idei sintetice” (25), e cuvânt „Un vârtej de texte îmi pare orașul” (25) – spune poetul. Și pentru că prăbușirea este astfel consubstanțială materiei, nicio revoltă nu e posibilă. Firesc, astfel, ca un al doilea moment, punct culminant al arderii care metamorfozează neființa în ființă și lipsa de mitologie în mitologie, urmează o desubstanțiere a lumii. Cu cât mai multă materie, cu atât mai puțină substanță. „În nimeni nu mai e nimeni”, „neantul se aude în lucruri”, „măinile orbilor nu mai contează” și inima se

pulverizează „În ura de vid a obiectelor” (50). Întrebarea reiterată mereu e aceasta: „dar unde-i oceanul / verde și gol / oceanul sunetului / originar”.

Finalul poemului este de două ori surprinzător. Odată pentru că, brusc, „numai cuvântul poate învia lucrurile” (55), cuvântul care acum este „O secțiune prin surda năruire a civilizațiilor / în cortul de aur” (55). A doua oară, pentru că, dacă prăbușirea ne este consubstanțială, atunci chiar în ea trebuie găsită salvarea. În prăbușire există o bucurie a prăbușirii și în lipsa de mitologie, o mitologie. „Vine un timp – spune poetul – când obiectele / – și eros, și eroziunea formei – își dezvăluie cosmicul simț” (56).

Această metamorfoză a sensurilor nu este întâmplătoare la Constantin Severin. „Cortul de aur” dezvăluie opțiunea pentru o poetică a contemplației detașate, între fapte și emoție așezându-se, nu ca la Ion Pillat, timpul, ci „ochelari de spectator” care „ne cresc / direct din orbite” (43). Expresia concisă și cizelată bacovian, cu un simț deosebit al efectelor, stă alături de o sensibilitate luminoasă, de tip neoclasic, care își afirmă explicit crezul în valorile antichității: „exercițiul primejdiei / naște lumi fosforescente / cum hainele emigranților / negri / ci eu am căutat în toate / ghitara cu logaritmi de aur / din veșnice trupuri eline” (17). Ba mai mult, toată criza ființei, tot secolul XX, frânt în imagini, pare mai degrabă un exercițiu premeditat pentru reconfirmarea solarității necesare decât o veritabilă dezontologizare.

După *Zid și neutrino*, volum care relua în mod semnificativ o parte a cărții de debut intitulată cam convențional-idilic, probabil sub semnul cenzurii, *Duminica realului*, volum, de asemenea, publicat și într-o ediție engleză de prestigioasa editură Minerva Press (London, Montreux, Washington), Constantin Severin tipărește *Axolotul* (Editura Mașina de scris, 1998), o plachetă bilingvă (română-engleză) în care tentația exoticii este din plin reconfirmată. Vocația rafinamentului și a discreției, expresia lucrată în filigran, criza secolului căzut devenită prilej de reontologizare a lumii prin prisma principiului poetic, toate acestea se regăsesc, să zicem, însă într-o formă în care insolitul se revendică de fapt de la modele lirice total străine nu poeziei europene ca atare, ci sensibilității căreia aceasta i se adresează. Mai exact, cartea este alcătuită (și probabil nu întâmplător, dacă ținem cont de aplecarea autorului către numerologie) din nouă „poeme”, primele fiind, cum se precizează de fiecare dată, *a solo nijuin renku*, ultimele două, scrise împreună cu Șerban Codrin, *ryogin nijuin renku*. În fine, nu ne propunem acum să explicăm ce se întâmplă istoric cu acest tip de poeme, nici să reamintim că lirica niponă, care-l inspiră pe Constantin Severin, oferă

exemplul democratizării actului liric, la care au acces și le este permis să aibă acces împărați, împărătese, înalți funcționari, doamne de curte, bonzi, soldați sau țărani. Aș spune doar că, dincolo de anumite reguli tematice și de structură, fiecare poem este alcătuit dintr-o succesiune de douăzeci de „strofe” (în fond, poeme de sine stătătoare), distihuri și catrene, cu un număr precis de silabe (măntreb dacă în versiunea engleză criteriul acesta e respectat) și se înțelege că în cazul ultimelor două texte replicile poezilor alternează.

În plus, cum raportarea la avangardismul de factură europeană este inoperantă *în fond*, deși Florin Vasiliu, în postfață, o crede posibilă, ne întrebăm în ce măsură poezia lui Constantin Severin ar putea însemna chiar o revoluționare, prin modernizare, a formelor poetice nipone tradiționale? De altfel, n-aș vrea să cred că poetul ține mai mult la eventualul său traseu nipon decât la situarea sa corectă și semnificativă în poezia românească. Cât despre circulația europeană a unui poet, cred că ea ține mult de încadrarea poetului într-un fenomen coerent care să-l facă mai accesibil și mai ușor de explicat. Universalitatea unui poet se joacă tot în marginile, fie ele și restrânse, ale unei literaturi naționale.

Oricum, văd în poezia de acum a lui Constantin Severin și altceva decât experimentarea, chiar și cu mult succes, a unei formule lirice ori asumarea deplină și inovatoare a unei sensibilități. Mai exact, recunosc aici, chiar trădând modelele pe care Constantin Severin și le asumă, ceea ce Marin Mincu ar numi caz tipic de textualizare poetică. Axolotul, animal straniu, un fel de salamandă din iazurile platoului mexican, pe corpul căruia se află diferite desene, forme geometrice, chiar chipuri umane, devine metaforă nu numai a formulei lirice care îmbină fragmente disparate, aparent incoerente, într-un întreg bine coagulat, dar chiar a poeziei care, suficientă sieși, substituie realul, precedându-l. Iată câteva fragmente din poemul intitulat chiar *Axolotul*: „prin ceața groasă / întâlnind axolotul / cu chipul dragei // departe de noi plutim / printre gravori neștiuți // în portul străin / anemone de mare / scufundă cerul // din clopotul părăsit / greierii își fac sălaș // [...] // din forma larvei / extrag încet conturul / absenței tale / în palmă simt vârtejul / numelui tău înghețat // [...] // printre flori de prun / clepsidra curge în sus / până se stinge // în păduri de liliac / focul devorând focul”. Fervoarea cu care Constantin Severin ridică edificii metaforice pare să se înscrie în linia poeziei moderne. În realitate, însă, el cunoaște „regulile” poeziei și le folosește cu grație dintr-o înaltă conștiință poetică. Fără să parieze pe biografism, intertextualism ori pe discursul prozaic, ba mai degrabă disprețuind toate aceste mijloace de trădare și recuperare a lirismului, Constan-

tin Severin situează lumea cuvintelor în sfera originarului, obligând realul (mental) să ia forma acesteia: „după o stâncă / tăul încrețit de vânt / conține spațiul // pentru-a clătina munții / arunc măceșe-n apă” (*Stâncă în spațiu*). Acestea sunt motivele care mă fac să văd în Constantin Severin un poet care, ignorând conjuncturalul și refuzând raportarea la gălăgiosul prezent, e pregătit pentru bătălii mai înalte.

Improvizații pe cifraj armonic, ultima dintre cărțile lui Constantin Severin, confirmă și apetența lui pentru o expresie căutată și îndelung cizelată, ca în *Zid și neutrino*, și vocația pentru experimentul inovator, cel puțin la nivel formal, ca în *Axolotul*. Am scris cândva despre aceste cărți, fixându-le locul în tipologia bunei poezii moderne, remarcând odată o anumită sterilitate care dădea roade în direcția unei metafizici axate pe sinteza dintre nimic și tot. Axolotul ni se părea, mai de curând, o încercare de a reinventa lirismul, Constantin Severin neagreaș nici biograful, nici cotidianul, nici ironia ori poezia limbajului, adică aproape nimic din ceea ce definește o bună parte a poeziei ultimelor decenii. Dădea de gândit, în acel caz, doar recursul la niște forme lirice caracteristice sensibilității nipone, fapt care, necontestabil în sine, pune în discuție chiar conceptul de poezie. În ultima sa carte – care, deși numită *Improvizații pe cifraj armonic*, se revendică de la o construcție poematică –, această încercare de reumanizare a lirismului ni se pare că eșuează. Și fac această afirmație cu riscul de a fi considerat obtuz, pierzând eu din vedere și sensurile ample, majore, pe care întregul poem le propune, și una din problemele reluate cu insistență în carte, referitoare la condiția limbajului în fața realității.

Constantin Severin excela nu numai în puterea de concentrare a expresiei, în care termeni cu proveniență foarte diferită se articulau în metafore cu mare impact expresiv, ci și prin finețea și stilizarea ei fără manieră. Or, de data aceasta, efectul pare deseori căutat, expresia, greoaie, în savante construcții, simplitatea de ordinioară lunecând în sofisticate construcții, și nu numai gramaticale. Iată câteva exemple: „cândva vom fi texte vii / într-un stomac orbitor de oraș scufundat / exact în cuvântul oraș”, sau: „bătrânul își bea cafeaua la automatul bibliotecii / lăsând apoi să-l spintece din propria-i depărtare / intimitatea cuantică a filelor // împrăștie scrumul țigării într-o propoziție siderală / e un mesaj ce va fi fost să fie / ori nefiindu-l este / cum să-i desprinzi vocalele centrifuge / din filigranul informateriei // [...] // veni-ne-va trupul dintr-o limbă moartă / o miliardime de literă / poate întoarce visul în descompunere / pe partea cealaltă // mâine de altădată”.

Solemn și prețios, neevitând redundanța, Constantin Severin își descrie și își explică parcă noua obsesie, aceea a realului devenit semnificație, iar acest lucru, dincolo de faptul că pare să fi intrat deja în desuetudine, îi dă un aer căutat și artificial. Citim, astfel: „dintr-o carte în cealaltă / fi-va o ascensiune de morți / în porii deschiși ai hârtiei // de la o filă spre alta / trupul devine relieful unei priviri / ce te absoarbe”, sau : „uzat de vechile priveriști / pământul galben atomizat de texte / tremură perdea fluidă în cameră / repetând foșnetul frunzelor toamna // [...] // numai auzindu-ți pașii printre imagini / încerc întreruperea cursului realității / prin construcții în limbaj[...]”. Rare sunt poemele sau fragmentele care să evite toate aceste proprii locuri comune, motivate cândva, „improvizațiile pe cifraj armonic” arătându-ne un poet nu atât incomod, ca altă dată, cât incomodat de propria experiență poetică și de atitudinea de stilizare expresionistă a contradicțiilor unei civilizații moderne, percepute acum, aproape fără excepție, la nivelul limbajului. Să-l fi cucerit într-atât „textualismul” promovat de Marin Mincu și creditul pe care criticul i l-a acordat încât, sedus, poetul și-a eliminat orice undă de ingenuitate în fața metodei și și-a asumat, de pe o poziție mai declarată, vechea-i identitate?

CRISTIAN SIMIONESCU. UN REALIST ÎN ATELIERE ATROCE

Ulima carte a lui Cristian Simionescu („Poezii”, Editura Vitruviu, 1997) este o antologie. O a doua antologie (prima apărare în 1995 la editura Timpul din Iași) după doar cele patru cărți publicate anterior în cei aproape treizeci de ani care s-au scurs de la debutul său editorial. La drept vorbind, poetul nu mai reține acum decât puține din textele cuprinse în *Tabu* (1970) și în *Vicieniile oceanului* (1980), republicând însă în întregime *Maratonul*, celebra carte din 1985, și, se pare, *Insula* (1988).

Cum Laurențiu Ulici distingea la Cristian Simionescu două etape oarecum distincte prin modul de realizare a obscurității, este evident că poetul a încetat să se mai reprezinte prin prima, mai austeră, asumându-și acum din plin formula mai discursivă și mai gnostică. Și trebuie spus din start că poeziile lui Cristian Simionescu, așa cum se prezintă ele astăzi, lasă impresia că formează un singur mare poem, fragmentat doar conjunctural. Cazul este, se știe, și al lui Mircea Ivănescu. Numai că, dacă ar fi să vedem diferențele, la autorul *Maratonului* obsesiile discursului poetic (și nu ale imaginarului, deoarece Cristian Simionescu este structural un neimaginativ, ceea ce își imaginează el fiind permanent un nivel lingvistic de existență) țin de logica reflecției și nu a memoriei. Așadar, oarecum monocord, inconfundabil ca stil și viziune, Cristian Simionescu suportă avantajele și dezavantajele unei astfel de situații. Adică el devine până la urmă redundant, dacă redundanța nu este cumva până la un punct expresia mării poezii. Există oare poet mai redundant decât Bacovia? În fine, doar câteva texte par să contrazică întregul și le-aș numi mici „fabule” din cauza poantelor care aduc puțin a morală. Este în *Legea compensației sau pe figura ei voluptatea învinsului* ori în *Avea, are...* un satiric doar pe jumătate sceptic, dispus să nu mai vorbească despre ființa umană la modul general și dornic să renunțe la măștile multiple folosite în *Maratonul* sau în celebrul *Interviu*. Dar poemele de genul acesta, care se construiesc pe contraste („Atât de săracă și năucă / N-avea bani, nici vorbă de automobil / n-avea țoale, încălțări zeis nici vorbă / [...] // Dar un făt în pântec avea”), deși satisfac vocația lui Cristian Simionescu pentru spectacular, nu au forța

reflecțiilor sale aproape vizionare, dacă-mi permiteți oximoronul, pe teme ontologice.

Spun reflecții vizionare, când poetul se vrea un demascator, asemenea avangardiștilor îmbătați de gesturile tari, nepermise, făcute însă nu din gratuitate – asta, în fond, l-ar supăra foarte tare pe Cristian Simionescu –, ci cu pretenții mari, depășind simpla preocupare de a-i epata pe burghezi. Una din întrebările pe care și le pune în „Interviul” e următoarea: „Nu ți-i teamă că scurtimea vieții / nu poate să afle legea a toate și potriveala din haos?”. De aceea afirmăm că poetul trăiește cu iluzia cunoașterii noii poezii și a omului total. De aceea dă el, indirect, lecții de viață și propune un cod existențial. Misionarismul său, dacă nu exagerăm folosind acest cuvânt, vine din câteva convingeri asupra cărora vom reveni, dar și dintr-un scepticism care-i explică nu numai parcimonia editorială: „Dacă ești prea blând vor râde de tine / până și guzganii dintre țevării. Dacă ești / prea modest vor pui în cotoanele țăoalelor tale / căpușile. Dacă ești prea generos, țărâna se urcă la buzele tale sugându-ți saliva gingiilor”.

În fine, iată pe ce ne bizuim: „Eu plimb pantera prin urbe”, declară într-un loc poetul afirmându-și clar intențiile belicos-dinamitarde care atacă înainte de toate condiția umană, dar și condiția poeziei. Citim, astfel: „Aud vorbindu-se / de Inefabil. Pss, ia să-l punem noi sub lupe, să-i desfacem toracele, / să-l disecăm ca pe un iepure”. Sau, semn al apartenenței acestei atitudini la un destin: „N-ai avut norocul unui stil cameral, adică să-ți ocrotești nervii, adică să-ți primești zilele nefaste?”.

Pe urmele romanticilor, Cristian Simionescu operează cu disocierea tranșantă existență / scris, constatând pericolul căderii în convenții, dar și inevitabilitatea transformării vieții în literă: „Până și oxigenul / poate deveni o convenție, o Vorbă care ține locul. Trucaje, aparențe, compensații, / voi tutelați! Unicatele sunt iluzii, sunt diavoli: / Minciuna unora e adevărul altora”. Și chiar dacă într-un loc afirmă că „efortul morții” nu e mai mult decât „un discurs de o silabă”, Cristian Simionescu mizează pe existență: „Orice ființă care se chinuiește mă molipsește. / Știu de ce e în stare hrăpăreața literară, căteaua / stilului, nu ține cont de mâinile rupte, de umilințele acceptate, de agonie”. Cu trimitere clară la avangardiști, el transformă gestul insurgent de demontare a convențiilor într-o acerbă deconspirare: „Spre a nu-i mârni pe Richard Burton și Peter O'Toole / să nu-ți lași sfanții pe rafturile cabaretului Voltaire”. Când afirmă că nu e decât un grefier, trebuie să înțelegem că ochiul său vede în firea lucrurilor răul fundamental și este în această forță un nietzscheanism care se manifestă cu disperare și cu extaz. Notând esența,

trecând peste forme, poetul are „privilegiul de a traversa focul”, evident, purificator, al narației aforistice ori al scenariului, al poemului-spectacol.

Dincolo de referința livrescă și de disocierea la nivel scriptural, poetul vizează detronarea unei copleșitoare convenții existențiale. Dacă spune cu dispreț „Ah, pasteliștii, ne omoară cu talentul lor”, Cristian Simionescu face și gestul mai puțin comod al coborârii într-un fel de medievalism, poate baroc, al perceperii realului fundamental: „Am văzut eu carnivori care fac apologia spiritului”. Poate că răul de natură ontologică să-i fi fost revelat poetului de un orgoliu structural. Cristian Simionescu a scris, în fond, aceste versuri cunoscute, cu siguranță, de multă vreme: „Acel nebun care-a găsit centrul apei o soartă de fast nu avu, / ci o răsplată de răs, o bătaie cu pietre / și un loc de mormânt arătându-i-se: «Aici vei trona.» [...] / «Voi, cavalerii, care mă loviți, paloarea / să v-o mângâi năzuiesc. Ce dar să dăruiesc vouă, ca neputința / să vă devină putință? Eu, ca un mort, nu simt loviturile, / arborele cuta fierului n-o simte. Ce puteți voi fura / unui om atât de sărac, ce puteți vinde cui nu-i lipsește / nimic? Chiar carne de lup dându-mi drept hrană, voi / credeți că eu voi deveni lup? Nicio sculă / nu poate lovi miezul ființei. Precum / ați chinui un om care încă nu s-a născut. / Locuiți un timp locuit de mine cu secolii în urmă. / Voi locui un timp interzis vouă. Loviți o ființă / a cărei mamă nu s-a născut. / Cum umilitor pentru bărbații ce tânjesc o femeie / ce după moartea lor se va naște»” (*Acel nebun care-a găsit centrul apei*). Poate cauza să fie alta. Oricum, Cristian Simionescu nu face, și așa spune că e din acest punct de vedere un arghezian care nu întrevede perspectiva vreunei mântuirii, niciun fel de concesi „mizeriei” umane. De aceea, strigătul: „rupeți veșmintele aparențelor!” și îndemnul: „Vai poeme, vai arte! Vai coapte drame / pe care le-am bănuțit, spargeți și vomați!”. De aceea, forța unor „tablouri” depășind puterile lui Goya. Motivele reale sunt legate de identitatea lumilor și a contrariilor, de insignifianța umanului, de energia distructivă a zonelor minore, de cultul indirect al maleficului. Mai presus de acestea, de complementaritatea rău / bine, grotesc / diafan, urât / frumos, delicatețe / bestialitate. Iar „gustul de a fi întrece orice mizerie”. Sfatul pe care-l dă Cristian Simionescu poezilor este să coboare în bolgii, în Infern, să vadă Infernul din jur și din sine, să-și asume „ținutul bufonic al Comédiei”.

Aș vrea să cred că o astfel de poezie și o astfel de viziune sunt tipice pentru vremuri de dictatură. Evident, politică, dar nu numai. Ce poate fi mai mult decât dictatura cărnii? Ocultă, încifrată ori pur și simplu dificilă, de o dificultate care nu exclude construcția discursivă, poezia lui Cristian Simionescu afirmă cu fervoare cerebrală căderea spiritului și supremația ma-

teriei vorace. Anticonfesiv, poetul vrea să vadă cu un ochi dilatat purulența lucrurilor contaminând totul. Chiar asupra morții perspectiva este una aproape viscerală. Numai sub teroare se pot naște astfel de poeme, care înving doar prin simplul fapt că există, mesajul lor depășind nivelul strict semantic. Cităm, ca elocvente, câteva din cuvintele Bufonului: „Orice vietate este și puțin umană. Ochiul este aidoma / la inocenți și la jăvre. Doar fiii femeilor sterpe / sunt pe întreg inocenți, așa că tu, când spui că ești candid, / ai nevoie de puțină îndoială / [...] / Chiar în ou (În barbianul ou, nu-i așa? n.n.) nu-i doar fericire primordială, e și hrană / pentru mașul nătângului, e și aripă de zburătoare”.

Ni s-ar putea reproșa că acestea sunt cuvintele Bufonului și nu ale Candidului ori Arhitectului. Toate sunt, în schimb, voci ale autorului, ipostaze ale traseului său către adâncul lucrurilor. Și, dincolo de această justificare, mai trebuie spus că în poemele care nu aparțin poemului-spectacol *Maraton*, cea mai frecventă mărturisire este a unui poet-bufon. El are acces la adevărurile ultime și el are curajul să le afirme public. Un poem se numește chiar *Despre caracter, cum se sfertuiește el în ținutul bufonic*. Altele cultivă grotescul cu un cinism care înseamnă în primul rând disperare: „Of, ținut al Comicologiei, morții râd pe săturate! Cei vii / cum vor să-i întrecă! / Presimți timpul care a trecut ca și cum el ar veni? / Cum de singur îți privești chiar clipa nașterii tale? / Ce onoare pentru un narcis nătâng!” (*Ținutul bufonilor*).

Sarcasmul, cinismul, în cel mai bun caz ironia searbădă și disprețul nu sunt, totuși, singurele atitudini față de realitățile care se ascund sub forme agreabile, chiar dacă în a exprima aceste lucruri Cristian Simionescu pune foarte multă pasiune diabolică. Cum vede lumea, poetul se vede și pe sine. În fond, de aici tot refugiul în reflecții sinucigăse și „victoria” Bufonului. Victoria lui chiar și atunci când, asemenea unui Demiurg, vorbește Arhitectul: „Sărutăm pe cei căsăpiți și pe căsăpitori, / pe cei care pipăie glanda moale a întunericului. Cu aceleași / mâini ciupesc fundul madonelor. Din măcelărie dai în salon, / din salon în crâșmă, din crâșmă în sala de rugăciuni, de aici / în dormitor, din culcuș în sala de operații. Cum să-l iubești / pe arhitectul care ne făcu acest hotel în batjocură?”. Și fragmentul sfârșește cu iluzia speranței și a consolării: „Lasă că vei cunoaște compensațiile”.

Cum ziceam, însă, nu este, totuși, singura atitudine. Surprinzător, după tot ceea ce am spus, este să descoperim până și în supremația abjecției motiv de admirație. Cu un Dumnezeu mort, haosul este încă purtătorul unei uimitoare ordini. Misterul creației se plasează, chiar în aceste condiții, în zona sublimului. Cuvintele, sunt, ce-i drept, ale Arhitectului: „știam de la dăda-

ca mea, că omul se făleşte cu trupeasca-i / arhitectură, cu arcurile și nervurile trupului său: / O, și arhitectura micilor făpturi (depășind / cu o ironică progresie numărul celor mari). Pune sub lupă / furnica și vei vedea câtă arhitectură se ignoră! Un templu. / în nicio ființă nu-i destulă mizerie și insignifianță / de care poți râde pe săturate. Intr-un bob mărunț / poate locui pilonul izbăvitor, elixirul. Sub morman / de pucioasă e scila, sub arbustul veșnic verde e cariatida”. Și, fără îndoială, este aceasta una din lecțiile pe care le-am auzit întâi la Eminescu și pe care le reia „Codul Arhitectului” în forme care trebuie amintite: „Nu fi sceptic – scepticismul perfect / nu-l au decât morții. Învață să rabzi ale bolii atacuri, / ale nopții înțepătoare răcori prin coloana ta vertebrală. / E ceremonie și în firul de pulbere” sau „O, Lebenswerk, o, operă de o viață întreagă: doar / când ajungi la capăt pari a-nțelege! În zilele mărunte / nu ai în palmă decât un fir de nisip – atât a rămas / dintr-o urbe, dintr-atât se naște temelia alteia”.

Oricum, conștiința răului primează. Chiar dacă știe că „Trebuie să fim fericiți și fără de fericire”, Cristian Simionescu cultivă scenariile ale mizeriei și ale disperării. „O zi fericită în întregime ar molipsi chaosul de beatitudine”, declară el. Cum e poet, nu se poate să nu aibă dreptate. Toți ne situăm, ca și el, de partea oribilului acceptat, dar numai el știe asta. Noi îi citim eventual poezia și spunem: e monotona în diabolicele-i denunțuri, e, poate, redundantă, nici nu mai sperie. Și alte lucruri mărunte, care țin și ele de esența poeziei.

Uriașă distanța care separă discreția publică de forța și anvergura poeziei lui Cristian Simionescu. Vorbesc de discreție în absența unui cuvânt mai potrivit, căci, dacă, într-adevăr, el își asumă izolarea, și o face cu superbie, dar și cu conștiința clară a deșertăciunilor conjuncturale („Drag provincial, poți fi numit european / chiar dacă locuiești într-un cotlon / pe o uliță numită Beckett”, citim într-un loc) cine îl cunoaște pe poet știe că viziunile sale funambulești și tăietura crudă a spuselor sale se nasc dintr-o etică și dintr-o atitudine care încorporează himericul în existență. Iar forța poeziei sale, așa laxă, arborescentă, informe, cum este, așa „haotică și delirantă”, cum zicea cineva, se naște din disperare și frică, din umilință și orgoliu, din pocăință și nebunie. Și spun nebunie gândindu-mă la memorabilul poem numit *Acel nebun care-a găsit centrul apei*.

Poetul acesta care se hrănește din „chinul cronologiei” are viziunea crudă a sfârșitului continuu („Din orologiu se preling picături de sânge”), cât despre forța poeziei sale, ea stă în adevărul experienței și în devoțiunea față

de propriul destin, care înseamnă cu atât mai mult afirmare cu cât se desăvârșește în sfârșire de sine. Este paradoxul acestei poezii care se edifică predilect din paradoxuri. Așa cum paradox e și faptul că „narațiunile” acestea ample, fastidioase, aceste traiecte care se propulsează într-o continuă devorare amplificantă sunt consecința încercării de a capta ultimul adevăr, de a prinde în schiță figura spiritului creator și deopotrivă a lumii, ceea ce poetul numește *ținut al himerelor*, al *Comicologiei*, sau, cu o sintagmă care dă chiar titlul ultimului volum, *Ținutul bufonilor* (Editura Junimea, col. Dictatură și scriitură, 2002). În trecut fie spus, deși o poezie în care cuvântul *eu* cine știe dacă apare de câteva ori, scrierile lui Cristian Simionescu – articulate într-o arhitectură sofisticată, al cărei sens nici nu se cere descifrat decât prin analogie cu haosul-adevăr – implică într-un mod decisiv interogațiile ființei care explorează cu sagacitate teritoriile materiei și ale spiritului.

Fără să pună explicit problema absenței divinității, poezia aceasta este tocmai consecința unei disperări care înregistrează cu febrilitate, sarcasm și furie reliefurile de adâncime ale ființei. Așa încât ceea ce trebuie reținut înainte de toate este adevărul acestei poezii care refuză să se mistifice în direcția convenționalizării calofile. „Știu de ce e în stare hrăpăreața literară, cățeaua / stilului, nu ține cont de mâinile rupte, de umilințele / acceptate, de agonie”, citim într-un loc. Altădată: „Am fost în casele poezilor gingași, nu am rămas acolo... / Eu n-am văzut doar îngeri și progenituri de îngeri. / Cântăreți în liră, la abator jgheburile-s vinete de sânge!”. Opțiune și dat, viziunile atroce ale lui Cristian Simionescu fac din poezie o experiență pe cont propriu, un *maraton* desfășurat la intensitatea teribilă a angajării sinucigașe. Cu riscul de a cita prea mult, un ultim exemplu: „Să nu furi vorbele din buzunarele parnasiene, / [...] / să nu compui la iuțea un set de bucle literare / să nu porcezi spre simulare cu gesturi ceremonioase / [...] / Mulți dansează cu Proust, mulți îl tutuiesc pe Joyce, / mulți manevrează pușca lui Hemingway, mulți îl ciupesc / pe Picasso. / [...] / Acel personaj ce-i ascuns în tine, în locul tău / trăiește câteodată și te pierde și tu / viața nu ți-o viețuiești de nu îl alungi neîncetat. / «[...] Profesia / de viețuitor, dacă o iei drept împrumut, cu împrumut o / dai și doar atât?»”.

Astfel, cum să explicăm coborârea lui Cristian Simionescu în bolgii decât ca pe o încercare de a surprinde spiritul ascuns în spatele formelor, materiei? Or, ceea ce, în ample viziuni (acele „ținuturi virgine și tropicale ale narației”) descoperă poetul ține de adevărurile teribile, dureroase, pe care din comoditate le refuzăm. Misiunea poetului, dacă este să punem problema în acești termeni, este aceea de „a plimba pantera prin urbe”, de a dinamita

orice iluzie. Nu întâmplător, în experiența aceasta sunt invocați Dante, Gogol, Swift, De Chirico ori Goya. Deși, la drept vorbind, „Goya în niciun caz, ne-a și zis-o: eu nu pot suporta / scene atât de tari, eu nu-s în stare...”. *Satyricon*-ul său – elaborat cu o solemnitate de tragedie antică – exprimă convingerea că poezia, în forma aceasta teribilă a spectacolului exacerbat hilar, nu este o alifie pentru răni deschise, ci, dimpotrivă, mare încercare, sfâșietoare, a adevărului.

Prin urmare, nu o poezie a eului scrie Cristian Simionescu – și, cu toate acestea, tablourile terifiante, scenariile dramatice (ale căror personaje sunt Mimul, Bufonul, Arhitectul ori, pentru a mai da un singur exemplu, Candidul) mărturisesc, în mari oglinzi deformatoare, tocmai despre continuitatea dintre ființă și lume. „Oare e bine că fiecare vede după chipul și asemănarea sa?”, se-ntreabă la un moment dat poetul. Așa încât, să fie clar: marile construcții din poezia lui Cristian Simionescu nu sunt simple dezvoltări lingvistice și imaginare care să-i ilustreze virtuozitățile baroce și dacă motivul vieții ca teatru e *prea* prezent, aceasta e dovada în plus a sfâșierii de sine. Cine crede că „tablourile” lui Cristian Simionescu sunt comode cu sine, căci înregistrează doar formele din afara sinelui, se înșală. Exteriorul și interiorul sunt una, iar înregistrarea hiperbolică e consecința unei disperări bacoviene. Doar că, spre deosebire de ce se întâmpla la autorul *stanțelor burgheze*, lapidaritatea eliptică a neantului ia forma grimaselor desăvârșite în visceralitate: „Ce fotografiezi de zor tainele dinlăuntrul tău? Of, fotografiezi / țipătul și tăcerea”.

De ce vorbesc de visceralitate și de ce explorează poetul „măruntaiele Comediei”?! Un cumplit sentiment de vinovăție („Eu nu am fost pur, dar atât de mult să fi greșit încât să-mi fie rușine de crengi, de insecte, de foc?”; a se vedea, în acest sens, și poezia *Am plătit*) atrage după sine un întreg complex al gemenilor, cu consecințe ample la nivelul imaginarului poetic. În fapt, dacă există un spectacol hilar-teribil al materiei – acel ținut al Comilogiei –, el se explică prin conștiința devorării (iată aici singura divinitate creatoare!) a „maxilarelor savurând” („din când în când aud / un țipăt în mașina de tocat carne”) și, deopotrivă, prin glisare permanentă a formelor: „În orice zburătoare e și puțin pachiderm / [...] / în fiecare *nu* este și puțin *da*”. Se poate scrie îndelung pe motivul acesta al gemenilor („Niciun rând scris nu-i în întregime adevăr și minciună”) care inculcă o etică, nu a contemplării detașat-sublime ori tragice, ci cutremurate. Spectacolul venelor și al arterelor, al organelor și al sângelui, obsesia aceasta a totului care ne mută „din măcelărie în salon, din salon în crâșmă, din crâșmă în sala de rugăciuni,

de aici în dormitor” etc. – pe care nu-l putem detalia aici, deși ar merita-o – e cu atât mai hipertrofiat cu cât răspunsul la întrebarea „Unde-i miezul ființei?” e mai acută și fără de răspuns. De aici și o tentă satirică și justițiară a poezie lui Cristian Simionescu (iată-l spunând: „Am văzut eu carnivori care fac apologia spiritului”); de aici și îndoiala asupra propriului eu („Dacă ar fi să alegi o singură Vorbă, pe care ai alege-o? Dintre atâtea Vorbe, pe care am ales-o? Încă nu am decis dacă exist, în ciuda brutalităților și elixirului. / [...] / Dar încă nu am decis dacă sunt”); de aici, chiar și disperarea de a nu putea muri de tot, din moment ce „Are și ea, carnea, spiritualitatea ei”.

Da, nu e o poezie de salon aceasta. Miza ei este asumarea totală a disperării și câteva versuri fac cât o întreagă poetică: „Dacă tot stai / pe marginea oceanului, nu-l mai hrăni cu metafore, / dezbracă-te și intră gol în el”. Însă nu vreau să transform analiza într-o explicită pledoarie. Poate ar trebui doar să mai spunem că forța demersului poetic instituit de Cristian Simionescu e dovedită și de faptul că, descinzând, într-un fel sau altul, din Eminescu și din Bacovia, la rându-i intră într-o serie de afinități care-i dovedesc adevărul, perenitatea și energia. Fără a miza pe jocul facil al teoriei influențelor, cred că Ioan Es. Pop, Marian Drăghici ori Nicolae Coande intră într-o familie de spirite în care plenar se manifestă și autorul acestui ultim *ținut al bufonilor*.

OCTAVIAN SOVIANY. PARABOLE, BALADE, ELEGII

Deși printre contemporani pare izolat în efortul său de a recupera versul clasic, Octavian Soviany știe că aparține în fond acelei direcții poetice care, înainte de orice altceva, pune la mare cinste rafinamentul: al prozodiei, al metaforei, al lexicului și, fără doar și poate, al trăirii. În realitate, versul acesta clasic de care vorbeam nu are nicidecum tentația discursivității reci, formale, ci este numai un prilej pentru înlocuirea rigidității cu exersarea purei gratuități, a voluptății, a unei trăiri care se inspiră din orfevreria barocă, rimele rare și ingenioase fiind ele însele emoție și discurs. Nu-i trebuie lui Octavian Soviany nici motive polemice ori inovatoare, nici orgolii care să-i satisfacă originalitatea, pentru a scrie așa cum scrie, în descendența, dacă vreți, a lui Mateiu Caragiale ori a lui Ion Barbu. Ca să nu-l invocăm pe Dimov. În plus, el își asumă condiția postmodernă a celui care își cunoaște predecesorii, își ironizează cu discreție credințele și, mai ales, știe că bucuria e un sinonim al creației.

Poetul *Textelor de la Montsalvat*, cum se numește această ultimă apariție editorială (Editura Axa, 1997), pornește aproape permanent de la lucruri deja cunoscute, lucruri factice dar și scriptice, chiar dacă un poem numit *Istoria cu Manole sau Căruța lui Tespis sau Marile Imposturi* începe cu un motto deconcertant din Paul Evdokimov a cărui folosire e în măsură să ilustreze disponibilitatea lui Octavian Soviany pentru masca ironică. „Printre multiplele manifestări ale răului se pot discerne trei aspecte simptomatice: parazitismul, impostura și parodia”. Știind toate acestea, parodia este în acest volum o primă lecție de inteligență poetică, dar și de bucurie genuină, chiar și de artă pură, poemul invocat sfârșind cu acest epilog: „Cunoașteți domnilor colegi / Deviza artă pentru artă // Voi cu pumnale noi cu teci // Și toți semnăm în Marea Cartă // Suntem frumoși ne credem regi / Și n-avem căpățână spartă / Cunoașteți domnilor colegi / Deviza artă pentru artă // Cu histrionii când petreci / Să fii de-a pururea în gardă / Noi ca troieni voi oaspeți greci / Cu za căpăstru și cocardă // Cunoașteți domnilor colegi”. Fie că pornește de la eroi ai Vechiului Testament sau de la eroii lui Caragiale, fie că rememorează evenimente dintr-un timp fabulos, medieval și

aurit sau că pune în pagină scenarii atrase de miracolul decorurilor, Octavian Soviany pare a veni dintr-un secol alexandrin, trecut prin erotica evului de mijloc și prin cărțile hermetice, permanent în preajma unei ironii suave: „Privește cum se leagănă molatic / Ca doi burghezi blajini pe-un balansoar / Vătraiul și căldarea de jărat / Pe când se coc cartofi puhavi în jar // Iar tocul tău cuminte Sofro scrie / Pe-o pagină hermetică de bloc / în vreme ce trudim cu osârdie / La greul meșteșug de-a face foc // [...] // în timp ce eu voi osteni la foale / în șorțul meu albastru de argat / Să fie focul nostru veșnic moale / Și athanorul veșnic ferecat // Spre-a distila voioși esențe rare / îngăduindu-ți poate la sfârșit / Să potrivești fierturile de sare / Și să descânți cazanul ruginit”.

Colocvialitatea discretă, implicarea unui ascultător blând și intrarea „stihuitorului” în ficțiune transformă poezia lui Octavian Soviany în cântec, chiar dacă asocierile paradoxale de termeni, realizate în spirit dinescian, sparg coerența imaginilor. Până la urmă, e o armonie anume pe care poezia aceasta o construiește cu multă știință, dar și un devotament total față de atitudinea ludică, care culminează, cred, într-un poem al rezonurilor declamate de Dom` Mitică. Foarte bun cunoscător al poeziei vechi și contemporane, iubitor, probabil, al lui Villon ca și al lui Ion Barbu, critic aplecat cu răbdare asupra textelor despre care scrie, poetul *Textelor de la Montsalvat* e în primul rând un degustător de parfumuri vechi, iubitor poate de cărți rare care-i evocă epidermei cu care le atinge pasiuni de odinioară. Abia după aceea el este posesorul unei retorici cu care își afirmă identitatea sceptică, elegiacă, dar și împlinită prin misterul evocării.

CASSIAN MARIA SPIRIDON. FEȚELE LUI ARIES

Nu putem să nu-i dăm dreptate lui Cassian Maria Spiridon atunci când într-un *Portret robot*, știind că nu este făptură zeiască, afirmă: „te admiră cu jumătate din ochiul pineal cu cealaltă jumătate urlu”. Între admirație și revoltă, dacă nu cumva mai ales în ipostazele deznădejdi, se situează poezia lui Cassian Maria Spiridon, fie că este vorba de poeme scrise în perioada debutului, fie că este vorba de cele concepute în ultima vreme.

Mai mult decât atât, între ciclul „recuperat” Pornind de la zero și cel care și dă titlul volumului părut la editura Helicon (1996), *De dragoste și moarte*, există și alte puncte comune, Cassian Maria Spiridon rămânând egal cu sine și, aș spune, nu numai la nivelul limbajului poetic și la acela al temperaturii lirice, ci și în privința valorii ori a situații eului în poezie. Trebuie spus că balansarea între diferitele fețe ale deznădejdi se face permanent în cazul lui de pe o poziție lucidă, aproape cinică și livrescă, chiar atunci când poetul nu pare nimic altceva decât materie, simplu organ cosmic, supus unor pulsații și unui metabolism de dincolo de sine. “Plin de păcate / în propria anvelopă / (ca pachidermele din vechile ere) sunt mecanismul rece / cu penița de sârmă pe creier / curăț îndrept pliuri” – spune Cassian Maria Spiridon într-un fragment al poemului deja amintit.

Punând în balanță, totuși, dramul de cinism autodevorator din „poezia de dragoste și de moarte” a lui Cassian Maria Spiridon, constăți că în urmă cu vreo cincisprezece ani (primul ciclu fusese ales de juriul de debut al Junimii pentru anii 1979- 1980, dar a fost publicat, mai mult decât ciuntit, după aproape șase ani de tergiversări), nihilismul lui era mult mai agresiv și mai pregnant. Într-o „glăsuire a bufonului” poetul știa că nu este decât un gol în care locuiește frigul: „mă locuiesc oarecum cu indiferență / îmi ocup trupul / îmi ocup carnea / trec prin spațiul / fără adieri sau valori de frig / în urma mea / nicio hârtie nu se ridică-n picioare / pipăi golul / sau trec prin el”. Alienarea atât de gravă este motivată istoric și social, dacă nu politic, iar conștiinței de paria, inoculată din exterior și asumată nu cu superbie, ci cu dramatism, îi stă alături spaima că versul nu salvează nimic. De aceea „poemele sinucise” ale lui Cassian Maria Spiridon sunt mărturii brutale,

uneori într-un limbaj atât de neologic încât devine barbar, alteori într-o succesiune de aluzii intertextuale obositoare, a existenței în istorie. În așa fel încât, deși de dragoste și moarte, poemele lui Cassian Maria Spiridon vin dintr-o zonă socială a ființei: „glonțul turnat pentru inima mea / umblă rătăcind prin lume / mă caută fără odihnă / închis în dosare”. Ba mai mult, dintr-o zonă morală, chiar dacă limbajul e urzicat din când în când nu numai de tehnicisme, de termeni proveniți dintr-o zonă mai concretă a ființei, ci chiar de expresii mai fruste.

Cassian Maria Spiridon, care nu se sfiește să spună „îmi râde în nas Poezia / hăcuită ca pleava când o aruncă batoza pe arie / (Peste țărani aprinși de căldură / plini de praf și sudoare)” (*Din memoria mașinii*) sau „Viermele versatil și milos / golgota împădurită cu stâlpii balamalele cerului răsturnate în nerușinare / gata de naștere / calculatorul / înmulțitorul faptelor / mesia cel de toate zilele”, are puterea să scrie din când în când și câte un vers care propune explicit deromantizarea, deliricizarea, coborârea în derizoriu și violență. De fapt, căderea din miturile copilăriei în cele ale realului: „și pe deasupra era Luna singură și bolnavă / – doamnă cam necoaptă, dezvirginată târziu și stângaci” – citim într-un poem.

Toate acestea, și limbajul, și viziunea, vin dintr-o voce explozivă, puternică, virilă. Cassian Maria Spiridon nu are tentația melancoliei, nici nu este vrăjit de capcanele dulci ale autocompătimirii sau lamentației în public. „Starea de zero” de care vorbește el este starea verbului care face, a materiei implicate în evoluție / în existența socială și care, astfel fiind, nu se poate nici măcar sustrage suferinței și amenințării, nerămânându-i decât șansa potențării lor. De aceea, există la Cassian Maria Spiridon un indubitabil orgoliu al poeziei devenite act sever, aspru. „Tratatele” despre moarte, iubire, frică, nemurire ș. c. l. au devenit cenușă, iar „cenușa – declară poetul – o beau dimineța și seara / ziua și noaptea” (*Am scris un tratat*). Cultivarea suferinței ajunge să fie în cazul acesta un exercițiu protector, care, din perspectiva materiei oarbe, protejează o generație abisală: „mă ocup de trecerea sufletului prin sabie / cum aș săruta o femeie / mă ocup de trecerea trupului prin glonte / până devin / – împrăștiator al fertilității – Dionisos sfâșiat de Bachante / mă ocup de trecerea minții prin / rigorile poeziei filosofiei teologiei / [...] mă ocup de pierderea eului / de perpetuare de creștere / mă ocup, mă ocup” (*pornind de la zero*).

În sensul acesta, al coborârii în nervii materiei rupte de orice amintire, se poate spune că la Cassian Maria Spiridon poezia devine o șansă a ființei. Pe de altă parte, în alte cazuri, șansa este căutată parcă dincolo de această orbire.

Sensul pare să fie căutat în zonele sacralului. Dar și acum suferințele și istoria intră în categoria insignifiantului: „pe Ahab nu-l doare / că marea nu se termină / că furtuna nu se termină / că echipajul nu-l mai ascultă / că viscerele îi sunt perforate / șira spinării piciorul de lemn înțepenite // cât MOBY DICK există / puțin contează / că întreaga corabie geme / că șobolanii au fugit de pe vas / – semn de negre întâmplări – / că toată lumea-i nebună / că mâncarea-i tot mai puțină / că ploile sunt fără milă / că oamenii sunt tot mai slabi” (*Ahab*). Cu totul izolată este, însă, la Cassian Maria Spiridon o perspectivă atât de senină. Strivit în „concasoarele alienării”, înstrăinat, eul uită până și de sine însuși („nu mă mai tem / frica doarme / glandele structurează instruiesc / devoră / șira spinării / miceli sporii viața seminală / lirism demențial”), se lasă copleșit de o „beție paradisiacă” și furat de „zâmbetul virginal al materiei”. Aproape eminescian, poezia devine o laudă disperată a materiei, a unui „hic et nunc, hic et nunc / în vecii vecilor” prin care totul se egalizează în „felicita alergare a sângelui”. În felul acesta, unele poezii devin – neașteptat – chiar imnuri, psalmi: „binecuvântată fie materia / soarele / omul / stăpân desăvârșit al splendorii / al vieții fără sfârșit”. Să nu se uite însă că toată această jubilație este reversul unei revolte și că revolta uită aproape cu totul la Cassian Maria Spiridon penumbrele nostalgiei și lamentației. De aceea, „nu mai am mult și voi înnebuni”, declară el într-un loc. De aceea, de asemenea, este el un ochi rece al materiei care se vede pe sine în delir devorator: „trebuie fixate în memorie cu bisturiul / lucidității / smulgerea intestinului / atrocitate vesperală” (*Derulări*). Totul se înscrie într-un fel de hiperluciditate damnată în care *a scrie* înseamnă *a scrie pe creier*.

În ciclul poeziei de azi, agresivitatea – și la nivelul discursului, și la acela al situării în lume – este mult mai temperată. „Întors precum întors e Lazăr printre ființe”, poetul își asumă – de data aceasta cu scepticism – însingurarea, condiția de „albatros civilizat”. Revolta devine „nepăsarea spânzuratului ce-și poartă funia”, iar luciditatea și-a pierdut din excesul nihilist rămânând o cale de integrare: „măsor ce se poate / trasez sentimente / închipui drumuri și lovituri / socotesc – existența – / cunoașterea – buretele minții / bune de uns angrenajele cosmice / până la omphalosul universal al secundeii // – o viață care tot timpul îți modifică sufletul” (*Ochiul din cap*). Într-un fel, chiar articularea poeziilor în jurul unui motiv central, al unei idei anume e o noutate. Și, de cele mai multe ori, aceasta, ideea coagulantă, vizează curgerea iubirii în moarte, lunecarea ei în haos. Asemuită unui scorpion, iubirea înșală simțurile comune pentru a distruge ulterior cu voluptate individui. De aceea, dacă în primul ciclu se vorbea de poeme sinucise, acum un text se numește

Poem otrăvit. Dacă acolo era o coborâre în punctul zero al ființei, aici, cu „arma melancoliei”, poetul pulsează „ca un quasar de vertebre și came / în sufletul viu al materiei”. Conștiința identității lumii e tot mai acută: „de luăm sau punem din orice parte a lumii / nimic nu se adună sau împarte / substanța eului / aceeași”. Scepticismul născut din indiferență e tot mai grav. O renunțare totală face din poet un martor depersonalizat, obosit, pentru care orice chemare – a poeziei ori a lui Dumnezeu – nu mai poate fi auzită. Iar așteptării îi ia locul „o viață-n batjocură”.

Este greu de spus cum va continua / sfârși acest dispreț de sine și de lume. Deocamdată, însă, fără cutremure, poezia lui Cassian Maria Spiridon a trecut de la admirația disperată în fața germinației universale la nihilismul melancolic, mai pur. Sau aproape melancolic. Să fie aici – în această pierdere a sinelui – semnele tocmai ale unei întoarceri spre sine?

Energie și deznadejde îmi numeam unul dintre articolele despre poezia lui Cassian Maria Spiridon, și porneam atunci de la versul unei poezii, *Drumul spre eșafod*, pe care poetul o reproduce și în ultima-i carte. Implicit acest volum, intitulat *Întotdeauna ploaia spală eșafodul* (Editura Axa, 1997), ar putea să stea sub semnul acestui oximoron, pentru că niciun fel de modificări de substanță nu se întrevăd și pentru că poetul se situează în continuare la granița dintre o melancolie care ia chipul scepticismului ori al lingorii aducătoare de moarte și asumarea în forță a morții, orgoliul enunțului direct care înseamnă cunoașterea exactă a ipostazei pe care o poetul o consumă. Există la Cassian Maria Spiridon o evidentă voință de a se construi în chipul acesta eroic, amintind însă nu de epopeile antichității greco-latine, mai puțin sensibile la fiorul metafizic, ci de Enkidu. Și ultimul vers al volumului, care este chiar titlul cărții („spre eșafod / pasul se îndreaptă / cântând amintirea copilăriei // eșafodul / proaspăt adunat în cuie / cu scândura însetată / se înalță / pieziș pus cu lumea / pasul saltă / preamărind Gloria // întotdeauna ploaia spală eșafodul”) arată, cu un cinism care ascunde ironia amară, că experiența morții este continuă și că, în cele din urmă, chiar ea este, la modul cel mai propriu, calea mântuirii.

Astfel, în poezia lui Cassian Maria Spiridon moartea pare să fie eroul central în jurul căruia se construiește lumea: „așa cum nostalgia pe nimeni nu împacă / deși apasă pieptul și inima din greu / în urmă șir de zile și nopți dau seamă / cum mor pe rând și frate / mamă / cumnat sau veri / nepoți / și ultima din toate / cu groază / palida ei față iubirea își arată”. Un ciclu întreg, *Viață de familie*, își asumă o anumită vetustețe – sunt poeme despre bu-

nici, veri, frați etc. –, poetul lasă impresia că nu face decât să „comenteze” destine, însă ceea ce convinge de autenticitatea discursului liric este, pe de o parte, asprimea tonului și, pe de altă parte, perseverența nostalgiei. Câteva versuri care ne amintesc de Ioanid Romanescu, pulsând un sânge violent cu sine însuși – „la douăzeci îți pare / că ai trăit cât alți-n veac / și inima-i de toate plină / și sufletu-i la toate treaz // dar vremea buimacă se revarsă / în hăuri viața-și face cuibul / aş cere de la soartă un răgaz / cât locul dintre zid și moarte” („*Catrene*”) –, sunt, în fapt, una din consecințele temperamentului romantic al lui Cassian Maria Spiridon care își forțează nostalgia să se transforme în revoltă. Sentimentul trecerii, al timpului necruțător pune față în față energia inocenței, a inconștienței și inutilitatea cunoașterii din timpul trupului în declin. Uneori doar poezia reface echilibrul și armonia: „ei da / uneori / omul pe toate le face cu drag / când mă gândesc la anii mei optsprezece / eram un lup fericit / și pe toate voiam să le fac // [...] / acum când toate le știu / nu-mi sunt de (niciun) folos / dimineața la fel se arată / și acum ca atunci / luminoasă // dar zi-i mai departe cu drag / despre toate / așa s-or întoarce anii mei optsprezece”. Alteori, dimpotrivă, poezia își arată din plin neputința, și nu întâmplător ultimul ciclu se numește, în cel mai clar spirit romantic, *Darul lacrimilor*, iar nu, cum ne-am fi așteptat poate la un optzecist, *Darul cuvintelor*. Poetul este aici „tigrul la bătrânețe”, renunță din nihilism la orice confruntare, ca și cum și-ar contempla dispariția din curiozitate măcar dacă nu cu voluptate: „mă las între hulube prins / cărându-mi disperarea / învăț al umilinței drum pustiu / nimic nu fac spre a rămâne viu”. „Poemul e fără motiv”, ni se spune, sau, mai exact, „ce rost are poezia care / nu înspăimântă pe nimeni / ce rost își au cuvintele adunate în rânduri solemne / când de nicăieri nu va răsună / focul de armă / ce fior metafizic ar putea să se nască / dintr-o înșiruire cuviincioasă de vorbe / nici calde nici reci / bune de aruncat în șanțuri / rigole / în groaza uitării”. Într-o vreme în care cuvântul e considerat singura divinitate în viață, să recunoaștem că această neîncredere pusă pe seama conștiinței căderii, care afirmă că nimic nu poate înlocui viața, ține de substanța cea mai intimă a liricii lui Cassian Maria Spiridon. Poetul redescoperă emoția („a nu te implica emoțional / e chiar mai greu / decât a fi în viață”), dar se situează sub semnul pietrei (ciclul median al volumului se numește *M-am înțeles bine cu piatra*), simbol polivalent, incluzând tema morții, dar și forța. În toate, însă, luminează acceptarea singurătății și a dispariției cu o conștiință înaltă, dezbrăcată de spaime și de lamentări: „din mila pietrei m-am gârbovit / și am săpat / cu neîntrecută vrajbă / așa am devenit imun / nu voi mai fi de acum / bolnav de viață

niciodată // am aflat cifra fatidică unu / glandele care omoară / soarele gol / pământul în ceața cosmică / singur // am aflat cifra splendidă doi / mâinile fierbinți / ochii privind stelele / apa / urechea ascultând simfonii // am aflat cifra stranie trei / în care nu poți mișca / treimea de sânge / triumfiul din cer // când lopata mea se-nvârtea în pământ / când lopata mea scormonea în pământ / un munte ridicasem albastru / de piatră / între mine și cer era frig // lopata mea scormonea în pământ” (*Din mila pietrei*).

Deși se apropie vertiginos de cincizeci de ani, în viața de toate zilele Cassian Maria Spiridon face permanent dovada unui dinamism augural demn de invidiat. La Iași, trecând peste toate inamicitățile pe care le provoacă inițiativele sale și chiar peste ingratitudea unora dintre apropiați – aici mă va recunoaște, poate, pe mine însumi –, el este acela care, cu energia unui inițiator, ține pe metereze o revistă precum „Convorbirile literare”, o editură ale cărei apariții, nu foarte multe, nu pot fi ignorate, alte câteva arme cu care, dacă-mi permiteți, viața literară încearcă să se opună tribului.

Permanent în acțiune, conciliant și generos chiar și atunci când are orgoliul să spună, pe bună dreptate, că faptele pe care le întreprinde nu pot fi ignorate decât din rea voință, Cassian Maria Spiridon este conștient, în fond, de vanitatea oricăror proiecte omenești, și de aceea, cred, poezia ultimului său volum este a unui sceptic blazat, dezorientat puțin de „sălbăticia” unor criterii pe care nu le înțelege, și de care prezentul e tot mai dominat, convins, însă, în adâncul sufletului, că el are dreptate. Ne spune lucrul acesta și o poezie memorabilă, *Sunt omul care știe să monteze mașini*: „știu să montez mașini / știu să le pun în funcțiune / să le alcătuiască / din șuruburi / din mici și / mari subansamble // știu să fac un cofraj / să torn beton / să folosesc cheia fixă / să repar mașini la fel de bine / cum le montez // am citit cărțile lumii / atât cât s-a putut / pentru că timpul nu-mi aparține / am văzut atâtea filme / cât s-a putut // mi-am format totdeauna / singur orizontul / părerea / n-am avut alți învățători decât viața // știu să lucrez / să repar / să clădesc / să îndrept / îndrăznesc să iubesc frunzele / marea / femeia // am auzit că în lume sunt oameni / care nu știu să monteze mașini”. N-aș fi reținut, poate, acest text, dincolo de exemplaritatea rigorii compoziționale, de știința întreținerii unei tensiuni poetice care culminează în ultimele două versuri, dacă el n-ar fi, într-un mod nu foarte propriu și transparent, o artă poetică. E în discuție aici un cod existențial, conceput ca o reîntoarcere la tainele materiale ale vieții, fără de care sensul lumii rămâne ocultat de discurs. Or, participarea directă la aceste

dimensiuni faptice, expresie a unui instinct vital, îl face pe poet să simtă forța umilinței și slăbiciunile orgoliului.

De aceea mi se pare că pe nedrept Cassian Maria Spiridon este trecut cu vederea de antologatori și uneori chiar de confrăți. Sigur, se pot invoca tot felul de criterii la care poezia lui Cassian Maria Spiridon nu răspunde. Nu există în poezia lui nici ironie dâmbovițeană și nici biografism, ori transparențe confesive, nici experimente formale și nici teribiliste aluzii sexuale, el nu dă cu tifla niciunui tip de discurs și niciunui anumit spirit. În fine, chiar acceptând că poezia importantă ar fi legată de modul în care ea participă, cum zice Marin Mincu, la înaintarea discursului, trebuie precizat că acestui criteriu „istoric” de evaluare îi stă permanent în umbră un altul, dacă vreți, tipologic. Fără să fie un inovator (în treacăt fie spus, el are 15 brevete de... invenții) și niciun experimentator, Cassian Maria Spiridon trăiește condiția unui liric autentic, care nu e străin de asumarea lucidă a acestui fapt. Conștiința poeziei nu-i lipsește acestui poet care reactualizează, uneori apelând la intertextul eminescian, câteva din atitudinile poetului romantic, meditănd, izolându-se, refuzând consolarea. În fond, el nu susține religia poemului, așa cum o făcuseră câțiva dintre poeții moderni până acum câteva zeci de ani, convinși de caracterul lui ocult, înălțător, hermetic, care ar aparține aleșilor. El nu crede că aceasta este calea către sinele cel mai profund sau către divinitate. Nici nu-și pune problema că poezia ar putea mântui. Dimpotrivă, e descoperit în poezie terenul unei noi deșertăciuni și inconsistențe. Ironia lui Cassian Maria Spiridon este, în realitate, una tipic romantică: „ce poate face un poet / scrie versuri / rânduie inegal pe o foaie / (e drept / cam puțin înseamnă / pentru viață / faptele lui) // un trist poet în tristă țară / ce poate fi mai trist / vă-ntreb? // în poemele crude / în detașatele priviri astrale / în ele veți afla / (tot ce criticul trecuse sub tăcere) / cum capul pe butuc și-l odihnește / și cât de largă inima în piept sălășluiește // da! Ce poate / sau ce nu poate face / un poet / cu o armată de cuvinte / străină / dușmănoasă / prea libertină / și leneșă / pierdută-n delăsare” (*Interogații*). În fond, titlul acestui nou volum, *Clipa zbroară c-un zâmbet ironic* (Editura Dionysos, Craiova, 1999), este semnul limpede al unui spirit lucid, și modern prin luciditate, care își fixează cu o anume nostalgie ironică portretul, devenirea, contextualizându-și existența prin intermediul temelor majore ale literaturii romantice.

Ceea ce trebuie remarcat în mod special în această carte este acea maturitate a expresiei care are drept consecință apariția unei anume seninătăți, care nu este străină marilor sceptici. Numai pentru mimetici scepticism înseamnă lamentare. Scepticii autentici au o doză de stoicism și de solaritate mediteraneană: „da – nu-i rău să te părăsească iubita / e și acesta un fapt des

întâlnit printre oameni / deci fluieră încet și mergi mai departe / nu-i prima
nu-i ultima oară când sufletul / te-apasă mai greu ca un munte de sare”
(*Antropia*). Sau iată un alt text: „sătul de cele / ce-n permanență / mă atacă /
de oameni / de obiecte / de griji nenumărate / am viață / spre a-nghiți ce-
nușă / seara / la prânz și dimineața / și-n tot lungul nopții / ca o pedeapsă
binecuvântată” (*Rămâi viu și egal*).

Poziția aceasta, dacă este să mergem până la capăt, nu este străină de
o anumită atitudine în fața divinității. Cassian Maria Spiridon nu scrie ceea ce
s-ar putea numi poezie religioasă și nici nu pune în lumină un spirit mistic,
însetat de Dumnezeu, pregătit să se contopească în misterul acestuia. Dar
Divinitatea e invocată când și când, suficient pentru a releva cauzele umi-
linței de care vorbeam, apropiată ascezei. „Iartă și îngăduie / Tu ce-ai permis
păcatul / cei drepti în toate piatra s-o ridice / pe noi / îngroapă-ne-n uitare”,
citim la un moment dat, iar altă dată: „ah! Doamne mă iartă / că sunt viu și
mă mișc // aș vrea ca veacuri în urmă să-mi rămână / și amintiri geroase să-și
aștearnă neaua / sunt trist că / încă / viața mă suportă / în creier am acum /
cumplicitate / pustietatea // culoarea vântului mă-mbracă / străbat cărarea / pre-
cum un pescăruș pierdut / în largul muzicii astrale”. Această temă a morții nu
înseamnă însă mai puțin dramatism. Constatăm mai devreme absența lamen-
tării și a unei confesiuni crude. Aș adăuga însă că refuzând, în aceeași măsură,
metafizica explicită (chiar dacă un ciclu se numește Clasa de metafizică), poe-
tul nu e mai puțin profund în acest sens. Se știe cât de mult, de exemplu, e
folosit în poezie discursul parabolic și încifrat prin intermediul unor construc-
ții epico-dramatice pentru a sugera o cunoaștere în profunzime. Cassian Maria
Spiridon folosește o cu totul altă tehnică poetică, parcă mai puțin sau deloc
devenită convenție, a cărei forță stă doar în propriu-i verb. El numește, ca să
zic așa, lucrurile, faptele, le scoate din fundalul inert și le proiectează în prim
plan printr-o strânsă enumerare, care refuză înainte de toate literaturizarea.
Efectul este cu atât mai puternic. Lecția de metafizică devine, așadar, o lecție
de constatare: „aceste unghii vor continua să crească / și după moartea mea /
aceste fire de păr se vor lungi / încă mult timp / după ce trupul / nu va mai fi
printre vii / masa și scaunul / cărțile toate / prin care mâinile au frunzărit /
vor fi la fel de prezente / chiar când voi fi de mult / dispărut / farfurioara /
cana de cafea / după așa îndelungă slujire / își vor afla un alt stăpân / sau le
va-nghiți / uitarea / cele câteva pipe / prin care plimbam fumul / amăgitorul
/ vor rămâne cuminiți / în rastel / ca armele scoase din uz / fără / în veci /
speranța unor lupte viitoare” (*Poem de constatare*). Și cu cât poezia aceasta pare
mai ruptă de eul imediat, cu atât mai mult ea se cristalizează într-un discurs a

căruia poeticitate se naște din ocultarea freamăntului existențial. E un fel de mortificare a cărei consecință este excepțională în plan poetic. Ceea ce în volumele anterioare mi se părea energie și vitalism stă acum și sub semnul unei mai ascuțite conștiințe poetice și în locul unei ființe printre contemporani ni se impune o ființă poetică. De aceea și cred că, dincolo de câteva poeme care sunt într-un tot de valoare, volumul acesta în întregul său oferă imaginea unei schimbări de substanță în organicitatea poeziei lui Cassian Maria Spiridon.

Aries? Acesta e titlul ultimei cărți de poeme a lui Cassian Maria Spiridon, o antologie de autor, de aproape șase sute de pagini, care cuprinde totul, de la cartea de debut (*Pornind de la zero*, 1985) până la *Nimic nu tulbură ca viața*, volum apărut în 2004. Așadar, *Aries*, Editura Junimea, 2004, colecția „Dictatură și Scriitură”. De va fi fiind o trimitere la zeul războiului, nu se putea un titlu mai potrivit, cu atât mai mult cu cât natura lui e dublă. Citim undeva că, model al războinicului, Ares apare conceput deopotrivă ca tânărul atlet iubit al Afroditei.

Dar poate că mai important e faptul, aparent colateral, al înscrierii într-un topos al austerității, sublim în rigiditatea sa, identificabil în modelul antichității grecești. La drept vorbind, deși-i invocă în motto-uri pretențioase și cumva inutile, de exhibare livresc-heliadescă, pe T.S.Eliot, Goethe, Hölderlin, pe Platon, Parmenide, Wittgenstein sau Rilke, modelul de la care se revendică explicit într-o artă poetică este Kavafis. Poemul se numește *Salut*: „Salut în tine Konstantin P. Kavafis / frate al meu la focul amiezii / pe cel clar și sensibil până la suferință / cunoscător atâtor lucruri vechi / și iubitor frumuseții / bătrân și însingurat pe străzile Alexandriei / diriguitor al Cuvântului în împărăția / în care nu-i puțin lucru / pentru cel ce / a urcat măcar o treaptă // salut în tine / stăpân desăvârșit al Poemului / tăcerea suferinței / când nici barbarii n-au mai venit / când / dacă trupul nu-și mai este tânăr / și hainele sărace ca-n vremea / când doar marea își era haină pe măsură / tu / ai rămas / cu sufletul / același // salut pe bătrânul Poet Konstantin P. Kavafis / care visa / în cetatea lui Alexandru / la trupul lui tânăr”. În sensul formulat aici, al suferinței transmutate în admirație, invocarea lui Macedonski e complementară și, deci posibilă. „Orice durere sânceteze...” spunea acest romantic fantast, războinic el însuși posedat de demonul închipuirii, nu o dată atent mai degrabă la energiile vieții, puse sub clocot, decât la expresia poetică. Nu-i vorba, în timp expresia a ajuns la o limpiditate de rafinat bijutier.

Cassian Maria Spiridon însuși e preocupat înainte de toate de instituirea unui cod existențial sau măcar de înscrierea asumată într-unul. Poate că de aici motto-urile (iată-l pe Euripide citat: „Suferința este legea de fier a naturii”); cu siguranță, de aici titluri de poeme precum *Metafizică și neant* sau *Prima sutră* cu subtitlul *etică și fiziologie* sau *Timp cosmic*. Și sunt numai câteva exemple de ocolire a cotidianului, biograficului, derizoriului, ba chiar a subiectivității, și de raportare, asumată, la monumental, sublim, arhetipal. E aici orgoliul Cezarului de a-și identifica imaginea pe fondul unui timp sustras devenirii, proiectat în efigie. Ultima sutră, a șaptea, se subintitulează *Ultima – și să Melancolică*: „să te plimbi (neapărat în amurg) / după o ploaie ușoară / cu gândul liber / cu imaginea pădurii și a mâinii tale / meditativ (oare?) chiar cu gravitate / pași lenți / privim la spatele tău / pieptul / adevărată pavăză furtunii / de lacrimi / se umflă // [...]”. Oricum, nu melancolia e definitorie liricii lui Cassian Maria Spiridon, ci un anume eroism, motivat de o atitudine angajată etic: „În ceasul tragic va veni un fel de nimic / va fi un nimic de pământ și de frig / pe care-l voi ține în brațe // într-o astrală iubire de sori / cele mici vor fi și mai mici / cele mari și mai mari / într-o firească împreunare de vieți / nălța-voi / sufletul nostru la cer” (*Timp cosmic*). Eroismul acesta trebuie, în fond, supus exegezei.

Romantic, tumultos („de alcoolul tare al energiei / bubuind”, citim într-un loc), angajat, el se legitimează printr-o situare impersonală. Un poem se și intitulează *Viața impersonală* (ultimele versuri: „noi muritori și normali / privim / când se-ntâmplă / apusul și atât”); un altul, *Poem impersonal*. Sinele devine, în fapt, imagine exterioară, ridicată la valoare de simbol: „ce importanță are / de vom muri azi sau mâine / de crește sau dispare copacul vieții noastre / când inima se-ntoarce în haina palidă a durerii / slăvind pe Isis / amarnic căsăpită / păsări ciugulesc retina luptei”. Dincolo de această proiecție, de reținut miezul celor două fețe invocate la începutul acestor rânduri: războinicul și tânărul atlet al Afroditei. Un volum se și numește *De dragoste și moarte*. Or, invocând-o pe Isis, poetul așează totul sub semnul fertilității, al unei metamorfoze ironice, al abolirii sinelui individual prin prisma ființei. Zic metamorfoză ironică gândindu-mă la poziția ontologică a romanticilor. „Lup însângerat / în colț am zâmbetul ca un brici”, citim într-un loc. Este o ironie eroică, așezată în alte coordonate decât ale individualului, înscrisă într-un regim de solemnitate epopeic-tragică. Iată: „conduși de Daimon / plânsul ne urmează / reci pâraie”. Altundeva, cuplul nu-i altceva decât „hrană pentru gura carnoasă de zeu”. De aici, codul existențial auster, nepatetic, însumat în mărturisirea neechivocă: „m-am înțeles prea bine cu piatra”.

Am scris cândva despre poezia lui Cassian Maria Spiridon, având convingerea că și limbajul, și viziunea sunt consecința unei voci explozive, puternice, virile. Spuneam atunci că poetul nu are tentația melancoliei și nici nu este vrăjit de capcanele dulci ale autocompătimirii ori de acelea, la fel de narcisiste, ale lamentației în public. Azi, cu ultima lui carte de versuri în față, sunt obligat să fac câteva nuanțări. În fond, până și titlul cărții face dovada unui patetism, chiar dacă grav, al unei asprimi care maschează și transfigurează neliniștea.

În public, pentru a relua o expresie anterioară, adică la vedere, Cassian Maria Spiridon închină imnuri materiei și lumii, mai exact, echilibrului aproape mitic din care materia și lumea se hrănesc. Tonul e heliadesc, atitudinea, titanică. De altfel, numindu-și primul dintre cicluri *Infernal* și așezându-se sub nimbul câtorva versuri din Dante, Cassian Maria Spiridon scrie poeme solemne, care scrâșnesc într-o spunere tensionată, neînsălmântat de stridente ori de absența indicibilului și ambiguității. Poemele sale, expresie a unui suflu romantic de anvergură, încheagă statura sinelui în mari viziuni cosmogonice și temporale. Să dăm numai câteva exemple: „apa și sfera-mpăcate / se au doar pe ele / fluid cu solid contopite / se spală una pe alta / ca două mâini iubitoare / în burgul cu multe palate”, sau: „am ochiul obosit și fără lacrimi // [...] // ești obosit precum un pinion / ce a pus în mișcare mașina timpului / ani și decenii”. Implicările sinelui stau, ca în aceste versuri, ca și în altele, sub semnul unor tablouri grandioase, care stârnesc o admirație rece; dincolo de melancolie se află însă orgoliul și plinătatea unicității: „nu va fi nimeni prapurii să-mi ducă // colo-n cabina norilor / în legănare / printre fâșii de ceață / stau brazi drepti / cu toții numai vârfuri / și apele subțiri se-adună în cascadă / sunt lacrimile noastre ce nu cunosc repaos”. E în aceste versuri ceva din titanismul virgilian al infernului dantesc, căci alienarea coincide cu o situație în miezul lumii. Romantic solar și nu teluric, *cu sângele gălgâitor*, cum citim într-un loc, poetul se închină de fapt în fața unor înțelesuri nealterate de crize individuale: „atâtea peste sufletul și carnea mea / au dat năvală / dar nici mă plâng sau vaiet / aduc doar mulțumiri la Domnul / că-mi rândui încă o noapte”. Altundeva, în chiar ultimul poem al cărții, lucrul e și mai clar afirmat: „de ziua sfântă / cel care plânge se plânge pe sine / cel care își știe măsura / și știe prin el măsura / nu-i doar un om al măsurii / moartea mea va fi cândva / bună la ceva / un ceva pe care / acuma / abia de-l bănuim”. E aceasta o formă de religiozitate, de în-scriere sublimă în torentul copleșitor al vieții.

Chiar și atunci când scrie poeme de dragoste, Cassian Maria Spiridon e atras nu de sentimentele minore, ci de monumentalitate. Alonja cosmogonică, invocarea mitului biblic, proximitatea morții, ca ipostază a marii taine, toate acestea proiectează cuplul într-o tensiune gravă și elementară, de *cântare a cântărilor* lipsită de rafinate și sofisticate emoții: „ca două lampioane sunt sânii tăi / ai gura plină / de fildeșii mărunți ai bucuriei / privirea ta mă urmărește / prin labirintul nopții // cu mâinile încerc să te cuprind / de mijlocul supus atâtor cazne / să te înalț ușure / către ceruri / și să te port spre apele în veșnică mișcare // împreună adunați sunt sânii tăi / sub soarele amiezii / precum bolizii ce se lasă / mistuiți de flăcări / spre a fi una cu pământul mamă”. Elevația de ton refuză idilicul sau elegiacul în favoarea spectaculosului grandios: „așa cum aștri navighează / prin spații nesfârșite ca lumina / la fel și trupul tău de oase și de carne // în brațul meu abandonată / nici nu știi cât sunt de apropiate / planetele și sorii”.

Indiscutabil, un poet atras de monumentalitate. Cu toate acestea, măntreb de nu cumva monumentalitatea nu-i altceva decât o mască a melancoliei. Funciar, Cassian Maria Spiridon pare a fi un melancolic adumbrat de zvonul neantului, iar forța atitudinii și a discursului păstrează la rădăcină un sâmbure de fragilitate: „reazem fruntea pe nouri de fier / pe amintiri / ce nu le mai pătrund / s-a dus întreaga mea copilărie / toată tinerețea / de trăiesc atâtea zile pe pământ / numai Domnul știe pentru ce // nu mai am nici înțeles / nici vlagă / mă mișc din loc în loc / mânat de-o grea zădărnici // dar binecuvântat să fie / că la capăt mă așteaptă / muiere nemiloasă / strângătoare / de suflete și inimi”. Însă obsesia aceasta a feminității-moarte e sculptată în forme aspre, nu diluat patetice. Oricum, sunt poeme, precum memorabilul *Vis cu două Viole*, în care feminitatea-moarte se înscrie în interogații mai ample, născute de neliniștea rostului în lume. În fapt, iată cum sfârșește acest poem: „un vis în care nu știai / ești parte / ești oaspete sau umbră / între aripile umezi ale nopții”. Poate că melancolia însăși e închisă în expresie ca într-o armură fără fisură. Elocvent poemul numit *Mică baladă*: „Generalul / așteaptă vești de pe cele patru fronturi / deschise / în contra a numeroase armate dușmane / hotărâte să-l ucidă / fără cruțare // stă în cortul înălțat pe colină / de aici se văd / luminos / toate zările / pline de fumul și praful batalioanelor / înfricoșătoare / privește cum sfărtecă pământul / Dumnezeu / cu deget de pedeapsă // în eter / nu se aude nimic / telegrafistii sunt morți / sfărtecați de grenade / comandanții / cu totul robiți bătăliei / sunt singuri / au de respins atacuri cumplite / își apără gloria / cumpliți și setoși sunt de sânge // se aude brusc telefonul / ofițerul / palid la față / îi spune : / un înțel vă caută Herr General!”.

De reținut și cele câteva poeme în care Cassian Maria Spiridon apelează la ceea ce aș numi măști lirice. Generalul, dintr-un poem numit *Mică baladă*, muntele, din *Prin munții Carpați*, în fine, lupul, din *Am ochiul plin*, sunt mijloace de definire a unei vigori întemeiate pe neliniștea decantată în imnuri. Bărbatul este prototipul acestui mod de a fi în lume, ancorat într-un sens care nu permite fervoarea dionisiac-nihilistă. Iată-l ca model: „soarta / îl urmează / calcă așa cum se calcă / apăsă / cu măsură / vine de foarte departe / nimic nu-i schimbă cadența / știe cât drum se așterne în față / de unde-a-nceput / când vine sfârșitul”. Proiectat pe cer, singur, absent din lume – iată datele unui titanism care nu înseamnă revoltă, ci integrare, înscriere într-un sens care dă noimă lumii. Poetul o și declară într-un loc: „acum / când adunate în cartușieră / sunt decenii de viață / povara lumii îmi pare mereu mai micșorată / ori eu am devenit mai lat în spate / mai puternic / învățat cu greul / ori lumea-ntreagă a devenit părere / smerit / încerc să le-nțeleg pe toate”.

Un singuratic este Cassian Maria Spiridon și printre contemporanii săi poeți. Nu întâlnești la nimeni altcineva un astfel de titanism al viziunii și nici expresia aceasta aspră, sigură în elementaritatea ei, care evocă participarea la esențial. În fond, un poet inconfundabil.

Într-un poem din *Zodia nopții*, Cassian Maria Spiridon declara: „sunt părăsit / în pântecul cosmic / ca o fantomă de rege / otrăvit de fiice / aici mă aflu / în fălcile dureroase ale zilei”. Reluate într-o antologie publicată de curând la editura Cogito (antologie bilingvă, intitulată *Intrarea în Apocalipsă*, cu o versiune în franceză realizată de Sabrina Russo), versurile acestea sunt emblematice și pentru conștiința claustrării într-un spațiu alienant, și pentru lirismul direct, prea puțin afectat, pe care îl cultivă poetul ieșean. Toate acestea se regăsesc într-o anumită măsură în volumul care ne interesează acum în mod special, *Arta nostalgiei (Poeme cuantice)*, (Cartea Românească, 1997), căci ultimul Cassian privește spre sine cu aceeași răceală sceptică și prin intermediul aceluiași limbaj, metaforic, dar discontinuu.

Tentate uneori de tonul deschis al melancoliei, de o introspecție lirică amplă, poemele lui Cassian Maria Spiridon sunt, în cele din urmă, consecința unei ceremonii a poemului care apelează la modele celebre și nu o dată la o sensibilitate și chiar la un imaginar cu rădăcinile în lirica eminesciană. Poetul își pune, însă, diferite măști, cultivă diferența și de la o poezie la alta nuanțele aduc un plus de identitate. Ceea ce constituie partea „nealterabilă” a volumului este sentimentul izolării pliat pe texte deja cunoscute. Prima poezie, numită *Plânsul ne urmează*, e construită tocmai pe astfel de intersectări

între modelul predecesorilor – prezent în câte-un vers cu valoare de nucleu – și propria interioritate: „sub fruntea aflată într-un amurg imaginar / gândesc la lumi ce nu există / visez imagini / cu ierbile călcate de cohorte / iar tu / acumai vii / cu pași ca de furnică / în timp ce epiderma / setoasă / se umple / peste tot de sânge”.

Energiei de altădată, foarte evidentă uneori, îi ia locul o conștiință exclusiv sceptică. Vitalismului, o blazare romantică și uneori un elogiu al căderii. Dar toate acestea iau naștere dintr-o sensibilitate care se concentrează asupra versului, adică asupra lexicului, sintaxei, armoniei și care cultivă câteva imagini predilecte cu suport și încărcătură mitologică. „Prin pădurea neagră / a conceptelor / urcat pe cruce / cer iertare hoțului / ucigașului / rupt / hăcuit / fără vlagă / sunt doar sămânța fertilă – a morții”. Așa sfârșește un *Poem sinucigaș*, dar finalul acesta în care, orice s-ar spune, Cassian Maria Spiridon e mai preocupat de identitatea sinelui decât de aceea a limbajului, mai atent la emoția sa decât la exemplul predecesorilor, este pregătit și precedat de o luptă cu conceptele, de o victorie, dacă putem spune astfel, asupra realului: „măsoară-mă cu frigul / mai există canale / locuri ascunse / în care sufletul meu să adoarmă / supus devenirii pe spirala cosmică / s-a lăsat ceața [ideologică] / ca un pumn între ochii abisului / ați auzit [să sperăm] de mișcarea eternă / acolo / pe crucea pieptului; / în melasa aburindă / pythagoreică // nu remarcați / gheara leului înfiptă / adânc / mâna retezată a morții / cu câtă blândețe mângâie țeasta [...]”. Pe de altă parte, apologia morții – făcută cu o secretă voluptate – instituie un cult al iubirii, al absenței și singurătății. Poezia de acum a lui Cassian Maria Spiridon mi se pare că reușește să transforme discursul energic de altă dată într-un sens integrator și, în fond, de natură profund lirică: „ești atât de departe plecată / pe lungi săptămâni și luni / anotimpuri / de parcă în moarte te-ai dus / într-o zamolxiană ascundere / doar în scurte momente / chipuri rapide / reînvi / capeți formă // o flăcără verde ți se aprinde la piept / parcă ai fi din nou / la o masă / din scândura cerului ruptă”.

În poezia de acum a lui Cassian Maria Spiridon, dar nu este asta o noutate a liricii sale, moartea și iubirea se corelează cu alte două teme de natură profund lirică, eul și realitatea. În fond, poetului îi place să se autodefinască și îi place să pipăie materia din jur cu ochii sufletului. Ca un condamnat, întristat, el își plimbă „meduza / privirii / prin cele mai alese și mai întunecate / hărți ale sufletului / cu lacrimi roșii picurând în bandajele / nopții”. Probabil că nu e nouă afirmația că în principiu avem de-a face în cazul acesta cu un bacovian. Doar că sentimentul izolării este clamat cu orgoliu

ori cu înțelepciune livrescă și uneori cu furie, dincolo de orice senzație că realitatea ar fi golită de forme și stenografiată în absurditatea ei, iar chipul propriu e disprețuit. Atitudinile față de sine intră frecvent în jocurile unui antinarcisism sincer și nu mimat. Într-un fel, Cassian Maria Spiridon e mai explicit, mai direct și mai confesiv-metaforic: „lipit de zidurile nopții / înaintez stingher / pieziș cu lumea / trăiesc acum / când secolul e o ruină / fără busolă / viitor / la fel cu bietul muritor / salvat de la înec / din nou tras pe uscat la soare”. Există, ce-i drept, aproape peste tot, și un bacovianism netrădat ca în aceste versuri: „aici / unde plouă bine și ninge mărunț / în burta osoasă a tăcerii / află / încă și încă o dată / singurătatea”. Dar despărțirea de Bacovia este o despărțire în primul rând programatică și ideologică. Căci construindu-se pe sine chiar și numai după umbra marilor poeți, Cassian Maria Spiridon e conștient de măștile pe care și le asumă și de golul pe care măștile îl sancționează. În felul acesta îmi explic și un titlu ca *arta nostalgiei*, care ne duce cu gândul la intenția bine strunită, asociată invariabil nu afectării, ci unui limbaj al restructurării fragmentului, și trimiterea la *Uroboros*, căci născându-se, poetul se și consumă: „mi-am luat uneltele / spre a-mi construi imagini / cât mai diferite [contrastante] / echere dălți ciocane / piatră dură / marmură dungată / eșafodaje / din scândură și cuie / sunt materiale sub care să-mi îngrop / multipla mea înfățișare”.

Că optzeciștii nu mai sunt tineri nu e o noutate. Ciudat însă cum, deși atrași în cea mai mare măsură de biografic, ei și-au refuzat, într-un fel sau altul, recunoașterea acestei sări de fapt. În cazul multora, ai impresia că timpul a rămas pe loc. Cu atât mai interesant să găsim problematica vârstei concrete la un poet care a refuzat biografismul; în fapt, recunoaștem aici adecvarea poeziei la mutațiile existenței. Nu mai e vorba de biografism, ci de nutrirea poeziei din sentimentul vârstei, al trecerii. Îmi amintesc că invocam cândva un poem care sfârșea cu aceste versuri: „salut pe bătrânul Poet Konstantin P. Kavafis / care visa / în cetatea lui Alexandru / la trupul lui tânăr”. Este una din măștile poetului. La drept vorbind, versul lui Cassian Maria Spiridon pare al unui grec inspirat de soarele mării, privind în larg și presimțind trecerea. Melancolia lui este solară, amurgul este un timp al sublimului. Doar că tumultul lui nu este al unui romantic, cum credeam cândva, ci mai degrabă al unui clasic, tumult al pasiunilor aspre, reci, condensate într-o expresie care nu-și permite histriionismul, spectaculosul, exhibarea. În fine, iată un poem chiar al vârstei: „toți / aproape toți prietenii / și mulți dintre dușmani / au în bandulieră jumătate de secol / niciunul / dacă ar fi întrebat / nu mai poate să spună / privind în vii-

tor / că încă-i departe ziua / când va împlini / prima jumătate de veac // nu mai suntem tineri / niciunul / cu bărbile înspicate / chelii glorioase / unii sunt obosiți / alții încă plini de ambiții / câțiva blazați / și mai mulți / tot mai mulți / și-au urcat corturile acolo / în cer”.

La drept vorbind, lucru reconfirmat de ultimul volum, *O săgeată îmbrăcată în roșu* (Editura Paralela 45, 2008), Cassian Maria Spiridon e un vizual; secvențe întregi rezistă prin forță picturală, deși tablourile au semnificația unor echivalări de tensiuni. Atras de monumental, de grandios, de sublim chiar, el face din gravitate o marcă a distanțării melancolice de lucruri și de lume. Mai mult decât atât, o austeritate a expresiei face ca tonul grav să mute existența în ritualic, în arhetipal. De aici forța tablourilor care transcend concretul. Poți recunoaște ici-colo experiențe concrete, călătorii, locuri anume, dar totul are condensarea poetică a unor tensiuni în care vibrează o ardență mută. Iată câteva astfel de tablouri: „când dintre nouri ca o tigvă / Luna / regina neîndurării / ne privește / printre copaci legănători la ceasuri încurcate / tu iartă / port pe umeri mantaua osândirii”, sau: „stam nemișcați / în scaun de tortură / să vină o licornă // în nouri s-a deschis o copcă / pe unde razele de Lună se revarsă / precum în avalanșe apa // o turlă / se înșurubă în ceruri / și seara se-așterne / ca un covor scârțâitor”; sau: „sub brațul lung al toamnei / îngreunați de lacrimi / înaintăm prin rana serii / înfiorați de frigul viitor / avem capetele descoperite / ca la cortegiu / suntem primiți în brațele palorii / deasupra se înalță / tăioasă / secera Lunii”. Amurgul, așadar, sau noaptea, ca o amenințare, și nu întâmplător aproape toate tablourile se raportează la un martor. Abia prezența lui, reluând ca în oglindă imaginea poetului, face posibilă o anume intimizare a tabloului, care îi taie din asprime, îl umanizează, printr-o reverberare a tensiunii sale în subiect. Iată: „unde mergeți voi șiruri de case / unde vă călătoriți oameni simpli și păsări / animale diverse / voi arbori și fire vorbitoare / de iarbă / către cine / cu atâta fervoare și pline de viață / unde plecați voi călătorelor / în care țări / pe ce maluri / ostenite / vă opriți pașii // de sus / de foarte sus / o femeie privește / în vale / frumos rânduie / e mulțimea de cruci / mai adânc / la păscut / e cireada / la ieșirea din sat / după mulțimea de vite e târgul / cu oameni / mașini / numeroase tarabe... // e singură femeia penălțime / născătoarea descoperă / în vâlmășag / acel amestec de carne și unelte / un ochi ce priveghează”. Tablouri, așadar, care proiectează în original; prin urmare, trăirea devine experiență de inițiere, întemeiază. Pe fondul lor, motive precum *ubi sunt* sau *vanitas vanitatum*, într-o tăietură clasică, dau adevărata măsură a unei pasionalități reci; lumina amurgului nu mai încălzeș-

te – mai mult, ea pare că înseninează decorurile unor tragedii. Iată poemul numit *Născut de Înviere și nimerind în iad*: „ești născut de Înviere / când oameni / animale / plante / găzele puzderii / peștii / sunt toate cuprinse de Lumină // cu cât mai limpede ai mintea / îți simți mai ascuțit / tălpile / de-o parte și de alta / înroșite / ca de la bastoanele primite / la anchete / și carnea sufletului / pe de-a-ntregul sfâșiată / ca ochii mării / în apus / de cângile de raze // vezi firea risipită / n-ai loc / nu-i chip / să-ți cheltui fără rest / întreaga zestre / clipă după clipă / iluminat ca de un rug / în care mâna odihnește / vezi / Omul suspendat / născut de Înviere / și nimerind în iad // cămașa ta de zile / ți-a fost smultă / rămâi gol / precum la naștere / în dimineața Învierii / dar / eu cu mine / nu mai sunt în comuniune”. Prin urmare, pastelurile, dacă insistăm să le numim așa, sunt doar decoruri pentru tragedii din care n-a rămas decât cenușa. Invocat indirect undeva („pot cere / oare / clipei / încremenire / până va strălumina cămașa-n zdrențe / a aurorei / din care se întrupă adevărul”), spiritul lui Goethe e prezent în acel sentiment că poetul trăiește un „lung anotimp al coacerii” în care armonia, întemeiată pe sentimentul trecerii, al pierderii, naște melancolie. Nu întâmplător un poem se numește *Întâlnirea zeului*. Prezent în lucruri, zeul instituie un timp al armoniei, în care jalea, ardența, flăcările pasiunii, disperare devin melancolie, contemplare, pietrificându-se parcă.

Așa încât, deși un vizual, Cassian Maria Spiridon scrie poeme pe tema timpului, poemele unui eu ale cărui nostalgii reverberează în monumental și colosal. Aș cita un poem, numit în *pas cu astrele*: „În liniște / se aude un motor / puternic / bubuind pe autostradă / trece înalt / se mișcă încet / cu plugul agățat în brațe de fier // un uriaș pachiderm / înaintează lent spre câmpie / rulează nepăsător / abia vizibil / cu îngăduința / ce se măsoară-n anotimpuri / în pas cu astrele / și omul”. E aici un exemplu în privința felului în care imediatul se proiectează în dimensiuni mitice și armonia melancolică transcrie agonia. Căci despre agonie e vorba în fond. O agonie care face din timp un recipient al luminii. De-o parte, timpul care lasă urme, de altă parte, timpul care proiectează în categoriile originare, dar și acela care asigură comunicarea cu trecutul, cu chiar miezul ființei. Dar timpul e o temă relevantă în măsura în care accentuează postura omului de ființă erotică. În fapt, poeme pe tema dragostei scrie Cassian Maria Spiridon, și amurgul, soarele aprins agonice, sunt semne ale unei disperări complementare iubirii. Iubirea, ca și moartea, drept mijloc de proiectare în vârsta zeului: „ai știința întâlnirilor finale / le împlinești / nu fără spaimă / c-o ultimă vorbire / pe această lume // după / ochii nu au să mai vadă / și gura-n veci va fi închisă / mâna

/ înțepenită / va înceta să scrie / lumea să mă uite va purcede // și totuși / întreaga ta splendoare va continua să cânte / și prin aceste rânduri / și ochii tăi / ca aurul din frunza toamnei / vor continua / în adumbrirea toamnei / să contemple”. Nu întâmplător credeam cândva că imnuri sunt până la urmă poemele lui Cassian Maria Spiridon, imnuri ale participării la esențial. Imnuri ale agoniei, ale amurgului. Un ultim poem, astfel: „atâtea dragi femei și ticăloase firi / înșelătoare / s-au perindat prin zile și prin nopți / s-au cocoțat în vise / pe patul din alcov / și în iatacul cel de foc / m-au prins / cu gamba în joc / și m-au lăsat / ca vrejurile toamnei // tu vrei acum s-aprinzi / să faci o vâlvătaie / dintr-un tăciune aproape stins / ce și-a pierdut tăria / culorile aprinse / lumina lui fierbinte // o ironie e întregul dans / în care ne mișcăm / și tu și eu / vezi / cu câtă-nțelepciune câinii / privesc întregul zbucium / au / în ochi / un zâmbet / plin de-ngăduință”. Este, în fapt, același zâmbet cu care poetul însuși privește decorurile încărcate de ardență de care vorbeam anterior.

Singular, în fond, Cassian Maria Spiridon face din poemele vârstei adevărate poeme ale armoniei. Egal cu sine, suficient sieși, timpul zeului este zidit, însă, pe timpul agoniei.

NICHITA STĂNESCU ȘI CRIZELE MODERNITĂȚII

Nu o dată în poezia lui Nichita Stănescu poetul este alăturat soldatului. De la versurile explicite care statuează această identitate, cum sunt cele din poezia *Poetul ca și soldatul* („Poetul ca și soldatul / nu are viață personală / Viața lui personală e praf / și pulbere”), la versurile în care metafora ia locul enunțului gnomic, cum se întâmplă în *Cantis* (IV) („Nu te speria că vezi departe în sus / două aripe albe / întretăiate de o dungă kaki. / Sunt pletele unui poet care zboară vertical / în uniformă lui de simplu soldat. / Atât și nimic mai mult”) există o multitudine de situații, de variațiuni pe aceeași temă. Dar care sunt cauzele ce justifică și permit o asemenea, surprinzătoare apropiere?

Unul din motive este, evident, cel mărturisit fără dubii în primele versuri citate, și anume ideea impersonalității artistului, o idee generală care ia la Nichita Stănescu o formă aparte devenind chiar temă poetică. Pornind de la ea, o mare parte din poezia, numită obscură și manieristă, pe care a scris-o Nichita Stănescu își dezvăluie o surprinzătoare convergență. Căci, pe urmele romantismului, poetul nu este decât un element printre celelalte, de la înger la piatră, cu care se identifică ontologic printr-o relație mistică implicând răsfrângerile dintre parte și tot. Cu poetul se petrece o permanentă „schimbare la față” care face posibilă o mărturisire ca aceasta: „Nu uitați: acum nu mi-e foame, / nu mi-e sete. / Punctul meu de vedere e punctul pietrei. / Nu sunt obosit, nu, nu sunt obosit / și nici nu mi-e sete / și nici n-am de gând să stau tolănit / pe timpanul vreunui crocodil”. O mărturisire care se sfârșește într-un scenariu al alienării ce nu elimină deloc conștiința unei ontologii puternice, neprecare: „Dacă nu înțelegi nimic, voi fi trist / iar către sfârșitul serii, melancolic. / Dar nu mai departe de această seară, / pentru că la miezul nopții / vine îngerul” (*Schimbarea la față*). Din această multiplicare a eului, o transmutare a lui în înger și cal, se naște *personajul* Nichita Stănescu, „o întâmplare exaltată”, și de aceea propria-i existență nu se poate sustrage unui dincolo și unui suprasens care este în primul rând un aici și un sens fizic, o imagine. Chiar preinfarctul ori fracturarea unui picior sunt pentru Nichita Stănescu semnele apartenenței la alesul popor al înteme-

ietorilor. Pe urmele lui Mihai Zamfir, care a descris fenomenologia mitului Eminescu, Ioana Bot, într-un număr mai vechi din *Steaua*, o descrie, pare-mi-se, pe aceea, incontestabilă, a lui Nichita. Care pot fi straturile unei asemenea imagini, știut fiind că mulți „au învățat” poezia pe textul și trupul lui Nichita, cu care au fost contemporani, și nu pe acela al lui Eminescu, nepipăibil? Plana deasupra lui Nichita Stănescu o aură de poet neînțeles, sibilinic, damnat și inspirat, cu vocația adevărilor necunoscute și a paradoxului. Nichita Stănescu a fost apoi, în cel mai propriu înțeles al cuvântului, poetul încununat, și nu atât datorită premiului Herder, cât celui primit la Struga. În schimb, a ratat Nobelul, pe care l-a luat, poate, totuși, spre satisfacția lui, un grec, Odysseas Elytis. Cu toate acestea, Nichita era un boem – de o frumusețe fizică rară (părea un zeu blond, spun cei ce l-au văzut) – care își flagela trupul și în același timp era îndrăgostit de cântecele de lume (lăutărești, țigănești, „falnic bădărane” – spunea el) și de Topârceanu, permanent într-o stare de transă, parcă bolnav de boala poeziei, generos, cultivând cu nesațiu cultul prieteniei. De altfel, murind tânăr, poetul și-a rămas consecvent sieși. I se putea reproșa lui Nichita Stănescu, așa cum s-a întâmplat cu Bacovia, pe care Nichita îl admira, că purta deliberat astfel de măști și că era inautentic, că trișează și că existența-i nu e decât poză și teatralizare. Dar, chiar și așa fiind, ce importanță are lucrul acesta din moment ce personajul astfel creat a devenit viabil și productiv în formarea sau întreținerea unei mentalități asupra condiției poetului? Ce importanță mai are, dacă personajul instituit a devenit model, argumentându-și tocmai prin asta existența? Oricum, Nichita Stănescu afirma că „poetul nu are biografie. Biografia poetului e opera lui. Eu încerc – continua el –, în spatele acestei opere, să creez un personaj”. Acest „personaj” este, în fond, sensul existenței poeziei, „finalitatea ei, iar acest „personaj” nu poate să se identifice cu biografia imediată a poetului, ci cu sensurile create, fiind mai degrabă, o umbră a ei, captând ființa de esența formei. În legătură cu scrierea celor 11 *elegii*, de exemplu, poetul mărturisea că a avut tot timpul senzația trăirii unei stări de relevanță (impersonală), că această senzație a presupus pierderea sinelui, alienarea. O împlinire și o pierdere, coexistente, simultane, sinonime, așadar, dau măsura „schimbării la față” a poetului și dezvăluie, în cele din urmă, afinitățile dintre soldat și poet.

Dar există și o altă cauză a acestei apropieri, care explică într-un fel chiar sensurile impersonalității poetului și care privește o structurală valoare etică a creației. Nu avem deloc în vedere situația conjuncturală a colaborării poetului, prin biete compromisuri, cu un regim politic, căci, să nu uităm,

asupra lui Nichita Stănescu persistă o astfel de neadecvată acuzație, poate neformulată direct, dar care lasă loc condescendenței. Or, pentru o astfel de situație, Nichita Stănescu amintește de Femios, cântărețul care cânta peșterilor de la curtea lui Ulise, singurul care nu e ucis. În formularea lui Nichita Stănescu, cuvintele lui Femios, sunt următoarele: „Iartă-mă și nu mă ucide, ei au fost mulți și m-au silit să cânt la masa lor, dar eu mi-am învățat meseria mea, de aceea deasupra cântecelor mele stă un zeu, și, dacă vrei, te pot cânta și pe tine”. Este aici o artă poetică la care Nichita Stănescu aderă necondiționat, căci sunt puse în balanță meșteșugul artei și zeul. Poate de aceea poetul este convins că „mai presus de orice, semnul celor aleși este conștiința lor morală”. Artă este, în viziunea lui, o *culme a moralei*, dar cuvântul din urmă are la el o semnificație ontologică. La întrebarea implicită care e sensul major al artei, el răspunde că arta nu este un mod de a contempla, ci unul „de a acționa cu opera”. Iar a acționa este, aici, un cuvânt cu foarte multe înțelesuri. Dacă „frumosul e surâsul purității” și „Bucuria de a compune un vers este asemuitoare cu fericirea de a săruta o femeie iubită”, atunci a acționa înseamnă a participa la misterul facerii universale, a avea acces la taina ființei. Dar, mai mult decât atât, poetul, „în haina lui de simplu soldat”, ține, de fapt, lumea în echilibru: „Dacă s-ar descuraja poetul / ar cădea frunzele din copaci –, / și ramurile lor ar rămâne / ca niște spânzurători. / Dacă s-ar descuraja poetul, / femeile gravide / n-ar mai naște niciodată. / Dar, din grație și din grijă, / moare întotdeauna, / înainte de a se descuraja” (*Artă poetică*). Viziunea aceasta este a grecului antic: „Stelele văzute de un copil sunt aproape la fel de frumoase ca și stelele văzute de un grec antic”, spune poetul. Dar, mai mult decât atât, e implicată acestei viziuni ontologice asupra moralei ființei concepția grecilor despre tragic și katharsis: „zona estetică an considerat-o întotdeauna – spune poetul – ca pe o parte a zonei etice. Ca partea cea mai împlinită a eticului. În această fază, putem să vorbim despre un etic al poeziei. Și el constă în sentimentul măreției pe care dimensiunea tragică, cantitativă, îl emană”. De aici, nostalgia lui Nichita Stănescu față de timpul antichității grecești. Deși are conștiința predestinării, el regretă profund că nu s-a născut grec și încearcă să recupereze starea de grec fiind convins că orice ar fi făcut și în orice direcție l-ar fi îndreptat conjunctura, tot la poezie s-ar fi întors. În ce mă privește, l-aș fi văzut pe Nichita Stănescu marinar pe o corabie în căutarea balenei albe și aș fi știut că, asemenea lui Rimbaud, muncește să devină vizionar. Dar singura stare deasupra poetului, care o include pe aceasta, este aceea de erou. „Aș fi disprețuit – spune Nichita – poezia de a fi fost etern îndrăgostit de toți dușmanii mei

morți de mâna mea în luptă directă. Aș fi călcat în picioare de ciudă *Odiseea* și *Iliada*, după care aș fi dar ordin copiștilor să umple bibliotecile cu sulurile lor (...). M-aș fi uitat la femeile frumoase cu mai puțin interes decât la un număr de sabie, iar, în timpul liber, l-aș fi ascultat pe Socrate, după care l-aș fi ucis fără niciun sentiment ca să vadă cum urlă filosofia în fața puterii [...]. În fine, aș fi fost zeu și extrem de mirat când m-ar fi atins o săgeată [...]. Aș fi murit scuipând pe Homer și sărutând sandaia lui Zeus”.

Prin această visată identitate între poet-erou (soldat)-zeu care dezvăluie sensul etic al creației se poate explica, pe linia lui Lucian Blaga și a lui Ion Barbu, orfismul poeziei lui Nichita Stănescu. Sensul major al artei, în termenii poetului, ar fi sensul lui unu, care e singura valoare cantitativă, căci urmează neantului. Este sensul unei geneze demiurgice, dar daimonul lui Nichita Stănescu face parte din portretul său fiziologic. Iar poezia este „un mod de a acționa mai real decât realul [...]; ea nu mai descrie o stare de spirit, ci o reface și re trăiește odată cu cititorul”. Este acesta un orfism de factură mistică? Cert este că cele 11 *elegii* ar fi trebuit să se numească *Cina cea de taină*. Cert este, de asemenea, că poetul și-a asumat o criză a limbajului, caracteristică poeziei moderne. Personajul numit Nichita își admira tatăl pentru tăcerea lui și mărturisește că ar fi rămas repetent datorită transformării în obiecte a cuvintelor. Nu interesează dacă e la mijloc o mistificare, căci la Nichita orice fapt se poate transforma într-un mit personal. Oriunde și în orice se ascunde un zeu. Și de aceea *necuvintele* sunt fuga de limbajul care face ca zeul să nu fie văzut. Morfologia și sintaxa sunt „niște instrumente, niște scuze”. Nu există decât necuvinte, adică moduri și semne care pulsează. Purător al unui daimon, Nichita dictează versuri, „spațializează” cuvintele, caută „poezie pulsatorie” știind că poezia nu se mai bizuie pe cuvânt. Haiku-ul este prima și ultima formă fixă instituționalizată care depășește identitatea cuvântului. De fapt, cuvântul ar trebui să aibă „funcția unei senzații”. Aspirația spre un alt limbaj este aspirația către impersonalitate și asumarea crizei alienării, dar în același timp este semnul vocației etice a poetului. Așadar, poetul, ca și soldatul, ajută poezia să se nască antropomorfizând cosmicul și cosmicizând ființa, suprapunând jubilația sublimului tragic. De aici responsabilitatea sa morală, de aici și căutările la nivelul limbajului poetic, înțelese de unii drept manierizare, de aici funcția sa în păstrarea echilibrului între absolut și formă. Mesajul lui Nichita Stănescu este mesajul lui Hyperion.

Ciudat faptul ca tocmai lirismul să-i fie contestat poeziei lui Nichita Stănescu, o poezie pusă într-o vreme sub semnul conceptualizării prea seve-

re, a unei presupuse aridități care plasa întregul discurs sub semnul semnificatului. Pentru unii, poezia lui Nichita Stănescu a rămas fixată, ca într-o pânză de păianjen, în această matriță (a unui lirism care se devoră pe sine, am spune, încercând să reevaluăm judecata), pentru alții, lirismul a fost recuperat abia o dată cu aventura în sine a semnificantului, creația anterioară rămânând tributară unei indecizii poetice. Nu ne interesează deocamdată alte judecăți care, în așa-zisa lor exigență, fac din Nichita Stănescu un caz – când el nu este altceva decât poet, și nu un poet oarecare, ci unul care parcurge traseul instituirii poezie ca etos, traseu la care ajunge orice poet adevărat. Instituind lume, poezia devine finalmente instrumentul re-cunoașterii de sine. Cu atât mai puțin ne interesează judecățile venind dinspre biografic, căci „poetul nu are biografie. Biografia poetului e opera lui. Eu încerc, în spatele acestei opere, să creez un personaj”. Nu este aceasta o formă erudită și discret-vinovată de eludare a unei etici. O spunem fără niciun fel de ezitare: etica – și o etică este întotdeauna miezul unei ontologii – constituie structura de adâncime a poeziei lui Nichita Stănescu. Iată-l mărturisind: „zona estetică am considerat-o întotdeauna ca pe o parte a zonei etice. Ca partea cea mai împlinită a eticului. În această fază, putem să vorbim despre un etic al poeziei. Și el constă în *sentimentul măreției* pe care *dimensiunea tragică*, cantitativă, îl emană”. Spuneam cu un alt prilej, într-un articol care se numea chiar *Sensul etic al creației stănesciene* („Luceafărul”, nr. 21, 29 mai 1996), că traiectul major al creației stănesciene, care permite, de exemplu, apropierea până la identitate dintre *poet* și *soldat*, are în centru ideea impersonalității, a unei situații eroice în lume. În felul acesta, și numai în felul acesta, ajutând poezia să se nască, poetul antropomorfizează cosmicul și cosmicizează ființa. De aici, singura sa *responsabilitate* morală, aceea de a păstra echilibrul fragil dintre absolut și formă și de a-i revela permanenta criza. De a transforma acest echilibru într-un argument al existenței. Într-o paranteză fie zis, astăzi n-aș mai vorbi, oricum, de un sens etic, ci de unul luciferic. De aceea cred că argumentul decisiv al lirismului stănescian rezidă tocmai în această identitate a sa cu o etică și că nicio conceptualizare nu e suficientă pentru a altera miezul unor interogații devenite aventură existențială și, finalmente, poetică. Oricum, „poezia nu se face cu cuvinte”, deși, în cazul lui Nichita Stănescu, ca și la Ion Barbu, de altfel, ea se face deseori tocmai cu cuvinte. Nu este deloc un paradox acesta: metapoezia se încheagă, în termenii lui Nichita Stănescu, tocmai pe asimilarea și depășirea poeziei sintactice, morfologice și, firește, a primei forme de poezie, poezia fonetică.

Mai mult decât atât, cuvântul devine un instrument de sondare a necunoscutului și nu o dată hazardul (iată o nouă formă de a denumi legi stranii și, dacă vreți, străine) este cel mai bun mijloc de a măsura tensiunea necunoscutului, cu flora și fauna lui. Cum s-ar putea altfel pătrunde într-o nouă dimensiune a lucrurilor decât cu ajutorul metaforei, a unei gândiri vizionare? Or, această gândire – localizată în inimă, așa cum emoția e localizată în creier – nu refuză aforismul, paradoxul, aporiile, ilogicul, mijloace pe care azi le-am pune sub semnul unei logici a vagului (să nu se uite că poetul însuși, sincron cu ceea ce se întâmplă în plan științific, scrie *Logica ideilor vagi*), așa cum nu refuză epicul. Vorbim de epic nu în sensul prezenței unei anecdote (fie ea și întrucâtva biografice, derizorii și chiar intertextuale), ci în sensul existenței unei deveniri a eului într-o construcție („grandioasa construcție”, spunea cineva) de factură epopeică. Succesiuni de *contemplări* și *crize de timp* constituie geometria unei mișcări în zig-zag care e motivată de nevoia unui destin de a se recunoaște pe sine și de a se întemeia – în forma sa individuală sau în forma lumii – în acest proces de cunoaștere, prilej al unei dureroase mirări. Călător care după experiența războiului pentru o femeie – principiu al genezei – găsește cu greu drumul spre casă, asemenea lui Ulise, și deopotrivă pescar orbit de fascinația balenei albe care în cele din urmă îl devoră, poetul scrie o *epica magna* ori, altă dată, *romanul unui sentiment*. Totul se organizează, consecință a unei deliberări, ca în *11 elegii* – să-i spunem, totuși, acestui poem articulat ca o integralitate, cu numele său mai adânc, *Cina cea de taină* – sau datorită unor mișcări ale sinelui în fața cărora poetul este pus ca în fața unei fatalități, după o arhitectură în care ritmuri algebrice, născute deopotrivă din gratuitate ludică și din fervoarea corului de teatru antic, decid traiectoria ființei. O traiectorie ce se concepe în trecerea de la estetic la etic și de la gnoseologic la ontologic, văzută, în dimensiunile grandorii epopeice, ca o continuă luptă, un război în interiorul materiei, între materie și spirit și, într-o ultimă treaptă, epuizantă, în chiar interiorul spiritului.

Mai mult decât atât, un război al poetului cu lumea, datorat angajării în instituirea unei noi episteme, pe care metafora (în cele din urmă *noduri*-le și *semne*-le ori *hai-ku*-ul, acea *poezie pulsatorie* de care vorbește poetul) nu face decât să o aproximeze într-un demers care depășește cu mult limitele unei experimentări. Să nu uităm: „eu nu sunt altceva decât / o pată de sânge / care vorbește”, spune poetul într-un *autoportret*, afirmație care nu poate fi decât asociată *hemografiei*, adică *scrierii cu tine însuți*. Aș insista puțin asupra acelor cuvinte cu care se deschide *Ordinea cuvintelor*, și motivul mi se pare extrem de important, ținând chiar de miezul acestei interpretări. Iată citatul

în întregime: „A venit îngerul și mi-a zis: de atâta amar de vreme te veghez ca să ajungi om de știință și tu până acum n-ai inventat nimic! // Cum să nu; am inventat; numai că știința pe care am creat-o este atât de subtilă, încât uneori se confundă cu firescul. Ea se numește hemografie, adică scrierea cu tine însuși”. Cum vom putea observa, tentația unei *științe* care să se situeze în afara logicului, dar care să se confunde cu firescul și cu adevărul nepervertit de rațiune face parte din miezul poeziei stănesciene. O știință care, deși în afara rațiunii și extrem de subtilă, rămâne încă inaccesibilă îngerului – întrucât eul încă se manifestă ca ruptură, fiind subiect și obiect în același timp, și nu ca integralitate –, dar o știință care tinde către identificarea principiilor unificatoare în formele antagonice: tocmai de aceea subiectul e obiect și devenirea e o pierdere, risipirea de sine, o (re)întemeiere. Întreaga aventură a eului se înscrie în această mișcare pe verticală, structurată pe alternanțe între diferit și identic, un fel de *coloană a infinitului* – punte, poartă sau pod – care unește sinele cu el însuși, în urma unei confruntări care convinge că formele sunt avataruri ale unui spirit, tot mai golit poate de sens și tocmai de aceea tot mai tragic. Căci sensul ultim al devenirii pe care ne-o propune Nichita Stănescu nu este altul decât căutarea în sine – e aceasta forma disperată de a da sens deșertăciunii. Nu altfel stăteau lucrurile în *Tine-rețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Poezia este, oricum, prilejul acestei întemeieri în deșertăciune, care asigură un sens auroral, deci tragic, căderii. De la un volum la altul – și nu vom descifra acum romanul acestei devenirii asupra căruia s-au aplecat, din diferite perspective, Ion Pop, Cristian Moraru, Marin Mincu sau Daniel Dimitriu – se produc anumite mutații și, finalmente, se pot chiar identifica anumite secvențe unitare aflate într-o logică înlănțuire; oricum, căderea este o împlinire așa cum senzația împlinirii se dovedește a nu fi altceva decât o altă față a eșecului. Parafrazând, am spune că mutându-se în lumină, poetul se mută în moarte, dar ce altceva este moartea decât o altă față, superioară, a spiritului însuși?

În fine, război al poetului cu lumea în nevoia instituirii unei noi episteme?! Numit chiar *Războiul cuvintelor*, textul cu care Nichita Stănescu deschide *Ordinea cuvintelor* se încheie cu o mărturisire aparent concesivă, care adună în ea sensul dinamitar al poeziei, al cuvintelor, în stare să distrugă, asemenea unui *iceberg*, realul: „Oricum, ofer Titanicului acest iceberg, realului, aceste cuvinte”. În acest sens trebuie citite și cuvintele anterioare, din care cităm acum: „Singura proprietate e aceea de a avea spirit. A avea materie e risipă. Durerea și sentimentul tragicului apar nu atunci când materia sfâșie materia, ci numai atunci când cuvântul sfâșie cuvântul lăsând în tene-

bre dâra necuvintelor. În aceste texte, se vor înfățișa câteva episoade din războiul cuvântului cu cuvânt și al verbului cu verb”. În sensul acestei reinvestiri a realului cu un sens pierdut și recuperat, nu inventat, poetul este nu numai totuna cu soldatul – a cărui viață personală e „praf și pulbere”, ci și cu omul de știință, interesat înainte de toate de *signatura* lucrurilor. O pledoarie în favoarea acestei *completitudini* care oferă șansa recuperării unui sens integral și integrator oferă poetul însuși explicit în succintul dialog („citad din memorie dintr-o carte împrumutată numai pentru o noapte”) dintre Niels Bohr și Oppenheimer, folosit ca motto pentru volumul *Măreția frigului*, volum al cărui subtitlu, *romanul unui sentiment*, e o încercare de reinvestire polemică a poezie cu sentimente. Oricum, titlul acesta, auster ca o piramidă în construcția sa oximoronică, contextualizează de fapt o altă configurare a sentimentului: la Nichita Stănescu e vorba, cum o spuneam cândva, de sentimentul unei idei. De aici, concluzia ascetismului („nu se poate gândi decât într-un loc auster, într-un cub de var, pe un pat de lemn”). Dar, revenind, iată notele lui Nichita Stănescu la invocatul dialog: „Domnului Oppenheimer îi plăcea poezia greacă, ceea ce nu l-a împiedicat să fie tatăl primei bombe atomice” și „Domnul Bohr nu gusta poezia, dar a desenat cât se poate de poetic prima schemă a atomului”. Ce altă dovadă mai bună a principiului conform căruia contrariile se suprapun și se identifică într-o ciudată aproximare a adevărului?! Dovada mai elocventă o oferă însăși poezia lui Nichita Stănescu în încercarea ei de a redefini spiritul ca unitate, ca luptă pentru refacerea infinitului, a totului în confruntare cu sine însuși, dar și în confruntare cu gândirea logică, rațională, aristotelică. Aș folosi drept criteriu al devenirii – și poate mai degrabă al unității – poeziei lui Nichita Stănescu tocmai prezența avatarurilor acestei confruntări, care relevă încercarea poetului de a reîntemeia lumea prin cuvânt.

Nu pot să nu invoc acum cercetările în domeniul teoriei sistemelor *fuzzy* (sisteme vagi), printre pionierii căreia se află și un român, Constantin Virgil Negoită, profesor la City University of New York, autor el însuși al unor cărți, scrise în engleză, pe care le încadrează în categoria „romanului algebric”. De curând tocmai s-a publicat în traducere, la Paralela 45, *Vag* (*Fuzzy sets*, 2000). O altă carte, *Pullback*, din 1986, pune în discuție, pe acest teren de graniță dintre literatură și știință, chiar realitatea numită metaforic de Nichita Stănescu *punctul de vedere* al lucrurilor, care permite o contemplare care înstrăinează și o detașare care întemeiază superior. Nu intru în detalii, deși teoria aceasta a vagului și-a găsit între timp aplicații chiar în zonele cele mai pragmatice, venind dinspre cibernetică, însă principiul pe care ea se ba-

zează pornește de la eroarea logicii tradiționale, aristotelice, aceea a terțului exclus, conform căreia *A* nu poate fi simultan *non-A* (Premisa de la care pornește la un moment dat Nichita Stănescu este de o frapantă asemănare: „Niciun lucru nu poate să ocupe același spațiu în același timp cu un alt lucru”, spune el într-un *fals citat din Euclid*. „Dar sufletul și trupul?”, se-ntreabă el în chiar primul vers al poeziei intitulate *Certarea lui Euclid*, o certare care este și o *laudatio*: „Te cert, Euclid, bătrâne, / așa cum Iov îl certa odinioară pe Dumnezeu / ce-l umpluse de bube; de boli, / numai dintr-un pariu cu diavolul / cu care se compunea ca să facă o sferă. // Te cert, bătrâne, nesăbuitule, / lipsitul de vocație ce ești, / libertate și câmp, eremitule, / cersucule între cerești. // Și plâng pe mâna ta muntoasă / cu lacrimi lungi ca niște câini de vânătoare / spunându-ți: sfera nu-i frumoasă! / Dar să existe sfere, oare?”. Pornind de aici, o întreagă pledoarie în favoarea unui mod de înțelegere religioasă a lumii, care recuperează gândirea dogmatică și cu care demonstrația științifică nu intră în contradicție, ci dimpotrivă, într-o relație de complementaritate. Spiritul modern, raționalist, cartezian, post-iluminist, orgolios înaintea de toate e supus unei critici, severe deși implicite. Logica bunului simț ia locul rațiunii și, în termenii lui Nichita Stănescu, locul vederii. Prezența ochiului, motiv recurent de mare amplitudine în poezia lui Nichita Stănescu, se explică tocmai prin diferitele semnificații pe care el le capătă în această dispută. Critica aceasta a modernității, ca țărâm al maniheismului și non-identității, făcută fără fervoare revanșardă și etnocentrică, ci de dragul înțelegerii realului și asumării unui comportament care să ocolească mistificarea, fie ea și involuntară, intră și în complexele poeziei lui Nichita Stănescu. El nu vorbește de „iadul terțului exclus”, în schimb știe că a trăi autentic înseamnă a problematiza granița lucrurilor, această descriere a lor care înșeală și care poate revela sensul ființei. Descrise, lucrurile devin vagi, sau absurde (limbajul însuși cade în acest infern), își pierde sensul, dar tocmai această lipsă de exactitate devine, cum spune Negoiaș, o binecuvântare. Să ne amintim doar începutul poemului *Enghidu*. Să ne amintim titlul celei de-a patra elegii, *Lupta dintre visceral și real*, adică dintre materia lăsată la vedere simțurilor și harta ei ascunsă, păstrată în „chiliile sângelui”: „Învins în afară, / Evul Mediu s-a retras în chiliile / roșii și albe ale sângelui meu. / [...] / Dar peste tot în mine sunt ruguri / în așteptare / și ample, întunecoase procesiuni / cu o aură de durere. / Durere a ruperii-n două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi”. Un poem precum *Pușca* nu este un simplu calambur, căci toată descrierea minuțioasă a puștii – minuțioasă până la exasperare, deși ludică – denunță eșecul contemplației lucrurilor care nu sunt decât o

altă formă a vidului. Ultimul vers schimbă contemplația în fapt, punând în evidență ruptura și continuitatea în interiorul unei lumi care rămâne fundamental antinomică. Nu numai lucrurile sunt, însă, absurde, ci și cuvintele: „Ce tragedie cuvântul «iubito!» / După litera «I» urmează litera «U», / după litera «B», litera «D», / apoi «T», apoi «O»...” (*Împotriva cuvintelor*). Or, din acest moment începe o altă aventură, sau, mai bine zis, o altă față a acelei aventurii de cuprindere a sensului asupra căreia nu insistăm acum, așa cum nu insistăm asupra motivației altor motive precum acelea, extrem de incitante, ale devorării și sferei. Mirarea, uimirea, „dans de aprigă slavă”, iată atitudini caracteristice lui Nichita Stănescu – iar misterul face parte din logica poeziei sale. „Eu construiesc misterul / nu îl admir”, spune el într-un poem, dar această construire a misterului nu exclude preexistența lui. Oricum, admirația e însoțită de mirare și de înfrigurată durere, căci ceea ce nu poate fi înțeles devine ființă.

Iată de ce în devenirea poeziei lui Nichita Stănescu gnoseologia devine o ontologie. În primele volume, pulverizarea ființei în lucruri (a se vedea un poem precum *Laudă omului*) are un sens auroral, ca și încercarea de a identifica adevărul ascuns – *hieroglifa* – sub formele situate dincolo de categoria axiologică a purului sau impurului: „E un spectacol de neuitat acela / de-a ști, / de a descoperi / harta universului în expansiune, / în timp ce-ți privești / o fotografie din copilărie” (*Sunt un om viu*). Este acesta și momentul în care contururile se schimbă datorită emoției – așadar subiectului – „*meru crescândă, descrescândă meru*”. Ulterior, lucrurile sunt semn al morții, existența e moarte, iar moartea e prilej de uimire și fascinație. *Dreptul la timp* este volumul în care ruptura e evidentă, *Enghidu*, *Savonarola*, alte poeme devenind, înaintea volumului radical din 1966, *11 elegii*, texte exemplare. Iată de ce poezia depășește terenul prea strâmt al esteticului (și al lirismului) pentru a produce, prin intermediul lui, o „naufragiere” a realului, o răsturnare a materiei. Tind acum să cred că toată această încercare de restaurare a adevărului, împotriva realului, aparține contextului larg al crizei modernității, resimțite ca fiind precare. Or, încercare aceasta este poate mai mult decât o nouă față a modernității; postmodernitatea însăși, în condițiile în care încearcă să se legitimizeze epistemic, își poate anexa această poezie despre al cărei postmodernism s-a vorbit când și când, cu argumente venite din alte zone, care acum ni se par mai puțin convingătoare. Din punctul acesta de vedere, iată postmodernismul oferind, totuși, soluții, deși Nichita Stănescu este sceptic: „Vine o vârstă / când adevărul / nu mai suportă martori”. Oricum, „revelația este un fapt de jale”, căci impune o stare de continuă indecizie, de per-

manentă *schimbare la față*. Fără îndoială că sunt aici premisele unei exegeze, abia schițate sau, mai degrabă, provocatoare.

Nu mai insist, deși o chestiune merită încă măcar o adăstare. Cazul volumului care a urmat *Necuvintelor*, publicat, de fapt în același an 1969 – este vorba de *Un pământ numit România*. Sens ideologizat?! O astfel de problemă e falsă – și ceea ce i se poate reproșa acestui volum este doar lunecarea într-o expresie convențională în câteva poeme, printre care și acela care dă titlul volumului. Altfel, sunt tentat să cred că România este aici numele metaforic al acelei realități mereu căutate, a infinitului, a omului-fantă, a acelui „țărâm” care „rămâne neschimbat / și pururi același”. Orice s-ar spune, câteva poeme pot fi cuprinse în orice restrânsă antologie din creația stănesciană, cuprinzând hieroglific problematica aceasta a cuvântului și radiografierea realului esențial în raport cu ființa. Să nu se uite că abia aici apare un text numit *Necuvintele* care începe cu această strofă: „Visez acel laser lingvistic / care să taie realitatea de dinainte, / care să topească și să străbată / prin aura lucrurilor”. O atenție specială merită poemul *A poseda*, care are ca temă perpetuarea rupturii, a acestui mod tipologic modern de situare în lume, nicio identitate, nici măcar aceea a spiritului, nefiind suficientă sieși, trăindu-și precaritate. Un poem, din care vom cita partea a doua, care glisează pe fixarea unor identități mereu la granița dintre precis și vag cu o fervoare abstractă, aurorală și prin urmare tragică: „Îmi plac ceasurile / pentru că ele măsoară ceea ce nu este; / sunt nebun după ceasuri / pentru că ele sunt nebune. / Ele sunt ghilotine / ale gâtului neființei, / dacă neființa ar avea un gât de neființă. / Îmi plac ceasurile, / sunt nebun după ceasuri, / pentru că sunt mici și mari, / groase și subțiri, / cu sunet cristalin / sau cu sunet de tinichea, / în numele a ceva / care nu este. / Îmi plac ceasurile / pentru că / sunt disperate / fără pricină”. Dar chiar și această discuție despre *Un pământ numit România* nu-și poate găsi aici decât premisa unor analize viitoare.

GABRIEL STĂNESCU.
LOCUIREA ÎN CHIP POETIC

Nu este cazul să amintești ceva despre experiența alienantă a exilului decât în măsura în care ea a devine, pentru scriitor, prilejul unei resuscitări artistice. Poate să fie vorba de puțin cinism în această atitudine, dar mi se pare că e necesar să trădăm acea biografie care nu se adună în cărți, tocmai pentru a nu dilua experiența verbului. Oricum, datele bio-bibliografice care însoțesc ultima carte de versuri a lui Gabriel Stănescu abundă în detalii care susțin și tribulațiile lui editoriale ori politice din țară, și efortul continuu de a purta cu sine, peste ocean, identitatea culturii române, el asumându-și proiecte ample, uneori purtând reversul unor eșecuri financiare aproape sigure. Și mărturiile acestea nu sunt chiar lipsite de sens în cazul unui nume și al unei atitudini poetice care vor deveni celor din țară tot mai inaccesibile, așa cum se întâmplă deja cu câteva din cărțile lui. Dar biografia nu poate substitui opera și nici nu trebuie să ajute criteriile de valoare, deși în cazul poeziei lui Gabriel Stănescu ea își pune din plin amprenta asupra identității sale poetice. La un moment dat, poetul chiar afirmă: „Nu eu scriu. Un altul mă scrie: exact aceeași persoană care se supune de bunăvoie experiențelor imediate”.

Nu am citit *America! America!*, volum publicat la Biblioteca Euphorion în 1994, dar aflu că această carte ar fi stârnit comentarii mai puțin favorabile în țară din cauză că unora le-a părut de neînțeles cum un anticomunist poate descrie în culori sumbre lumea capitalului. Nimic mai fals decât o astfel de premisă, pentru că, pe de o parte, repet, poezia ar trebui privită dincolo de acest context uman – pe noi ne interesează nu opiniile autorului, contestabile sau nu, ci viziunea artistică și tensiunea limbajului –, iar, pe de altă parte, mi se pare chiar normal ca șocul capitalismului să nu fie prilej de idealizare. O astfel de atitudine, de acuzare dură a Occidentului și a valorilor sale, e de întâlnit la mulți români care au ales în direcția aceasta. Drept vorbind, cu atât mai de înțeles este o asemenea opțiune la un temperament care trăiește acut nevoia de a comunica imediat, plin de energie și însetat de acțiune, și care se simte brusc izolat. Temperament vulcanic și, cum s-a spus deja, whitmanian, care refuză metafora în favoarea enunțului direct, demascator nu o dată („Lucruri-

le se pot spune și altfel / Nu numai apelând la absolutul metaforei”, citim într-o paranteză), el simte că poezia însăși se află în pericolul de a se pierde în neant, trădându-și menirea. Identitatea neantului – este chiar titlul volumului – dă seamă exact despre o experiență alienantă sub semnul căreia stau figuri importante ale culturii românești de la Dimitrie Cantemir la Aron Cotruș. Pericolul ca expresia însăși să se oprească brusc face ca poezia lui Gabriel Stănescu să fie una a crizei de identitate, a spaimei că, într-o zi, el sau copiii lui, vor uita cine sunt și de unde vin. Îndoieli, ezități, trăire la limită, iată cum arată cotidianul lui Gabriel Stănescu, un cotidian coborât în coșmaruri: „Iarăși am visat biblioteca de-acasă // Cărțile înghesuite în saci de hârtie / Dosarele scrisorile manuscrisele ciornele // Am adus cu mine aici zeci de pachete cu cărți / Geamantane doldora de iluzii // Nu m-am decis dacă să plec sau să rămân / Nu știu dacă trebuie să aduc restul cărților de acasă / Sau să le trimit înapoi pe cele de-aici”.

Nostalgia, culpabilitatea, sentimentul eșecului și al lipsei paradoxale de libertate fac din Gabriel Stănescu o conștiință care transformă trecutul, evident, nu în pitoresc, ci într-un tărâm al spiritualului: „Conștiințioasă ca un școlar premiat: boala / Coșmarele și insomniile și toamnele acestea ploioase și reumatice / Care și-au pierdut de mult strălucirea / Nu credeam / Să mă îngrijesc de betșugurile bătrâneții / Mai mult decât de suflet / Mă vei ierta Socrate și tu bătrâne Ezra / Și tu Odysseas Elytis și voi toți cu care am împărțit / Mai mult de jumătate de viață / În acel oraș cu clopote și salcâmi / De la periferia bătrânei Europe”. Niciun fel de iluzie nu-l bântuie, niciun fel de salvare nu se profilează în perspectivă, și de aceea discursul clocotitor se pliază nu pe un temperament care construiește, ci pe substratul elegiac al unei ființe învinse.

Originalitatea lui Gabriel Stănescu în spațiul poetic românesc reiese tocmai din această ferveare a spunerii, în descendența lui Aron Cotruș, ferveare determinată și de o conștiință lucidă, care-și constată neputincios eșecul, și de nevoia comunicării directe, pentru care poetul își flagelează trupul și biografia: „De fapt nu scriu / în adevăratul sens al cuvântului / Ci scâncesc zgârii / Rup fâșii icnesc / Mă detest ca să mă apropii de mine cel adevărat / Îmi elogiez opera ca să mă risipesc / Îmi impun obstacole ca să nu le pot depăși / Sfâșii rup zgârii / Așa încât a doua zi cei ai casei / Zăresc peste tot urme de gheare”. În fond, avem de-a face cu un neliniștit care caută continuu să-și reautentifice poezia, descoperind în ea singura-i legitimitate posibilă.

În urmă cu câțiva ani, când am scris despre *Identitatea neantului*, volum publicat de Gabriel Stănescu în colecția „La steaua. Poeți optzeciști” a editurii Axa, precizam că experiența exilului este interesantă doar atâta vreme cât ea se transformă, pentru poet, într-o experiență a verbului. Îmi încheiam acel articol precizând tocmai faptul că Gabriel Stănescu este, structural, un neliniștit, care își reautentică în permanență poezia, descoperind în ea, cu fervoare, singura-i legitimitate posibilă. Nu cred că trebuie să ne facem vane titluri de glorie din intuirea unei întregi structuri prin intermediul unui fragment – care era acel volum – (ar trebui să ne facem mai degrabă reproșuri că apelăm, și nu din exercițiu autoimpus, ci forțat de împrejurări, la o astfel de lectură parțială), dar *Jurnalul în căutarea poeziei* (Criterion Publishing, 2001) confirmă cel puțin faptul că Gabriel Stănescu este unul dintre poeții contemporani care se interoghează cu maximă implicare, cu dramatism și cu disperare asupra identității actului poetic. Am acum, de asemenea, în față, o antologie de autor, *Când acasă nu mai este acasă* (Crater, 2000), care obligă la o interpretare integrală ce poate porni tocmai de la *jurnalul în căutarea poeziei*, volum cutremurător prin el însuși. Firește, într-un fragment *apocrif*, autorul își ia serioase măsuri de precauție în privința posibilității transfer de semnificație, detestând lectura care ar situa jurnalul deasupra operei poetice propriu-zise. Dincolo, însă, de faptul că acest jurnal poate fi folosit ca un „ghid” de citire a operei (ca orice ghid, și acesta *ar putea* înșela), el conține în sine suficientă experiență *interogativă* și *scripturală* pentru a fi perceput drept expresia unei puternice conștiințe poetice.

Oricum, că „jurnalul” nu poate suplini opera, e lucru de la sine înțeles. Dar o secvență precum cea care urmează se referă la *scris* ca mod de existență sau, dacă vrei, pretențios spus, ca mod de raportare la valorile absolute: „Să scrii! La ce bun? Fiecare rând nu face altceva decât să ilustreze istoria mai mult sau mai puțin descifrabilă a unui măcel interior, oglinda unei infinite sfâșieri între a fi sau a nu fi [...]. Totul pe câmpul de bătaie al unei relativități absolute”. Așa încât, la acest poet puțin dispus să idealizeze, experiența scrisului poartă în sine miezul unui *modus vivendi*, asumat cu riscul de a contraria și de a provoca „ilaritate, mirare sau chiar indignare”. Dacă jurnalul este „o formă de educație programatică a spiritului”, un instrument al descoperirii și afirmării sinelui, atunci poezia, deși rămânând în zona indicibilului, își revendică un anumit statut de factură heideggeriană. *A locui poetic* este marea problemă care generează demersul structural tragic al poeziei lui Gabriel Stănescu. *Masca tragică* nu este semnul artificului și al jocului, ci al asumării prin dedublare, într-un timp care se construiește aproape exclusiv

pe abandonarea lui *a fi* în favoarea lui *a avea*. „Secolul acesta ne-a forțat să locuim într-un mod total nepoetic. De aici și înstrăinarea esenței umane în raport cu Ființa”, conchide într-un loc Gabriel Stănescu, cel care consideră că *Miorița* și Eminescu sunt matricile poetice ale identității românești și cel care este un admirator al lui Eliade, Țuțea și Nae Ionescu. Ceea ce provoacă dezaprobarea și disperarea poetului este faptul că locuirea în chip poetic a devenit o experiență din ce în ce mai izolată, într-un timp (nu neapărat într-o societate) în care profesiunea de scriitor înseamnă amatorism, hobby ori joc gratuit de cuvinte, comercializarea produsului spiritual și *creative writing*. Iată-l pe Gabriel Stănescu revoltat de criza valorilor, strigând ca în pustiu că „trăim un timp în care prostul gust, diversiunea, agramatismul, reaua înțelegere, spiritul de gașcă sunt «organizate» după principii mafiote”.

America?! Nu e vorba numai de America aici, deși în acest spațiu socio-cultural criza e mult mai evidentă și mai provocatoare, ci despre *spiritul secolului* în sine. Chiar dacă la un moment dat poetul afirmă cu dezamăgire amară că a trebuit să vină în America pentru a se convinge cât de nepoetic locuiește omul pe pământ, nu numai mentalitatea americanului e fundată pe „ideea de succes și nu pe cea de plenitudine spirituală”. Pretutindeni, și tot mai frecvent și la noi, se văd semnele viețuirii într-o epocă a consumului, ceea ce, parafrazându-l pe Gabriel Stănescu, face ca numărul cărților publicate să suplinească valoarea, productivitatea să suplinească talentul, performanța să fie înlocuită de manufactură. Premii, colocvii, cronici, „avataruri ale unor conjuncturi favorabile în plan social”, toate acestea pot fi la îndemâna veleitarilor, ca și perfecțiunea, siguranța, inspirația sau mimarea autenticității, fără a mai exista posibilitatea unei așezări corecte a lucrurilor. În fapt, Gabriel Stănescu susține din disperare un fel de anticalofilism în favoarea experienței.

Pornind de-aici, de la *căderile* contemporanilor, el nu poate fi decât cel mult sceptic, întorcându-și fața eventual către propria experiență, care devine ea însăși semnul unor neliniștitoare întrebări, sau către cea a unor înaintași, citați cu venerație. Eșecurile, crizele, sentimentul înfrângerii și umilințele, toate acestea se transformă – prin proiectarea lor în vers – într-un mod de a rezista „împotriva neantului”. Cum „experiența este primordială în raport cu actul artistic”, poetul este dintre aceia care nu se lasă furat de forma spunerii, ci de „consemnarea” cât mai exactă a experienței, fapt care devine unica modalitate de câștigare a libertății. „Nu caut metafore, declară el. Tot ce vreau este să dau un oarecare sens experienței trăite, adică să fac această experiență în stare să «vorbească» ea însăși”. Se situează, însă, poetul în sensul cuvintelor lui Heidegger? – sau nu face altceva decât să rățăcească

în labirint?! Oricum, el pare să caute acea poezie care să facă din asumarea experienței o formă de „tehnică filosofică”.

Din această ultimă constatare se naște și una dintre „antinomiile” poeziei lui Gabriel Stănescu. Cu toate rezervele (ar trebui să le formulez eu însumi aici) pe care le-ar putea provoca o astfel de afirmație, trebuie precizat că, deși contemporan cu optzeciștii, el nu folosește aproape niciuna din opțiunile poetice ale acestora. Biografismul?! Da, există, tocmai din cauza apelului la experiență ca dat primordial, dar miza lui nu ține de o anumită gratuitate privind „spectacolul” lumii și al limbajului, ci, dimpotrivă, de eșecul ființei în încercarea de a restaura modul poetic de situare în lume. Și, din punctul acesta de vedere, nu are nicio importanță dacă avem în față un poem din volumul de debut (*Exerciții de apărare pasivă*, 1984), din *America! America!* (1994) sau din ultimul volum care precede antologia de față, *Dincolo de niciunde* (1999). Iată un *Sat de pescari*: „Ce-ai căutat tu acolo, printre ruine, cutii de conserve, licheni galbeni permelia parietina? Un mic sat de pescari cu bufet, un ciudat bazar de senzații... / Printre țării ascuți pe gratis istorii incredibile. / Se sparg pahare după vechi ritualuri. Turiștii se amestecă cu localnicii, morții cu viii. Afară plouă ca-n anul potopului. Anno Domini una mie nouă sute... Din când în când suspină armonica. Lui Grișa i-au crescut peste noapte mustați mari și negre. Îmi vine să plâng amintindu-mi de Dikanka lui Gogol. / Constați că totul a fost în zadar. Gloria, banii, învățătura. Într-o lună nu am scris decât două versuri: «Ca marea lovindu-se de stânci vuieste / Tineretea mea alarmată de glasul experienței». Și atât. Fără prejudecăți filologice. Fără decizii definitive. Ce-ai vrut? *Gloria mundi*? Onorurile? Nimic din toate acestea. Nimic. Inspirația te refuză. Propozițiile pline de apă holbate-s ca peștii cu burțile-n sus”. Revolta din poezia de mai târziu a lui Gabriel Stănescu este forma pe care o atinge această nostalgie provocată de îndoiala referitoare nu la tarele societății (era să spun societăților) sau ale timpului, ci, în cele din urmă, referitoare la propriul demers poetic. „Fără subtilități de limbaj”, poezia aceasta rezidă tocmai în forța limbajului de a numi lucrurile într-un fel imperativ și intransigent. Și dacă am încerca să privim diacronic această poezie, atunci am constata variații și intensificări tocmai la acest nivel al radicalității propozițiilor. Fără ermetism, refuzând artificul numit metaforă (nu și metafora!), poezia aceasta se construiește printr-un fel de acumulare lentă de „date” concrete, care explodează într-un gest autoreflexiv și care alimentează chiar identitatea poemului. Nu e un paradox faptul că poemul de anvergură, din care nu poți selecta anumite versuri, căci semnificația este a întregului, e în complementaritate cu „notația” rafinată, care ascunde și face inutil traiectul prin realitatea agresivă. Un astfel de poem („Cine să fie acest vierme urcând / Din propri-

ul nostru hoit cu atâta tandrețe?”), mai plin de sugestii, asociază revoltei implicite o melancolie structurală. Iată un altul: „Scriu ca și cum / Ceva identic sfârșitului / S-ar decide în absența mea // Scriu cu câțiva ani mai puțin / Cu câteva luni / Cu câteva zile // Mi s-au tocit unghiile încercând să urc / Hainele mi s-au sfâșiat opintindu-mă să cobor // Nimic din ce-am fost / Mai puțin chiar decât ceea ce sunt // Proiect al unui text nescris / Bisturiu uitat în măruntaiele / Unei realități mai mult decât regretabile”. Revenim, astfel, la una din temele majore ale poeziei lui Gabriel Stănescu, și anume *exilul*. Eșuând în acel „nicăieri” numit „niciunde multicultural”, poetul face, aproape kafkian, rechizitoriul unui mod de a viețui, păstrând în surdină, ca un ecou permanent, nostalgia *patriei* ca topos al adevărului ființei. Mai presus, însă, de experiența propriu-zisă a exilului și de capitalismul american, radiografiat aproape coșmaresc, privit ca un *angrenaj* care distruge mecanic, exilul vizează trăirea în afara naturii originare a omului, refugiul în limbaj fiind șansa individuală a mântuirii. Dar este această șansă o șansă reală? Pândit adesea de perspectiva abandonului, acceptând cu resemnare că nu mai există „nicio iluzie”, poetul se îndoieste adesea chiar de consistența limbajului, ezitând, ca în jurnal, între afirmații contradictorii – de fapt, complementare – precum „Trăiesc și scriu fără iluzii” și, pe de altă parte, „Scriu, totuși, cu sentimentul că ultimul cuvânt nu îl va avea moartea”.

„Simplitatea enunțului în surghiun” sau, mai precis, *exactitatea* enunțului acestei poezii ține de contextul cultural și poetic pe care Gabriel Stănescu și-l asumă, în proporții diferite, de la un volum la altul. Walt Whitman, Bacovia, Ezra Pound, acestea sunt numele care pot fi invocate cu o oarecare ușurință, în încercarea de a contextualiza tipologic acest discurs. La o privire mai adâncă, poezia aceasta se leagă prin fire subțiri de experiența poetică eminesciană. Nu e cazul să demonstrăm aici o astfel de afirmație, care nici nu vrea să ofere premisa vreunei judecăți axiologice, ci doar umbra unui argument pentru o anumită înțelegere a demersului poetic, privit, în ordinea existenței, ca act ultimativ: „De fapt nu scriu / în adevăratul sens al cuvântului / Ci scâncesc zgârii / Rup sfâșii icnesc / Mă detest ca să mă apropii de mine cel adevărat / Îmi elogiez opera ca să mă risipesc / Îmi impun obstacole ca să nu le pot depăși / Sfâșii rup zgârii / Așa încât a doua zi cei ai casei / Zăresc peste tot urme de gheară”. Este ciudat cum, deși scrie nu o dată *jurnale* (un poem se numește chiar *Jurnal de cobai*), în sensul de poeme care consemnează fapte și atitudini concrete, Gabriel Stănescu transferă *imediatul* în experiență acută, care provoacă, în termenii poetului, formularea unei „etici a sinucigașilor”. Detaliile intrate într-un fel de enunț epistolar, faptele comune de existență, simplitatea comunicării, toate acestea fac din poezia lui Gabriel Stănescu un *manual al melancoliei*, dincolo de orice tezism și

chiar de orice ideologie poetică. Sunt poeme, pe care nu le citez, precum *Eu Spinoza și lentilele de contact sau cum se poate întemeia o nouă etică* sau *Ah, poșta!*, care excelează prin forța discretă de a institui sentimentul vag al eșecului, poeme care demonstrează că Gabriel Stănescu e unul dintre poeții de care trebuie să se țină seama. Nu știu dacă e cazul să facem ierarhii, să dăm premii (ah, premiile și poezia!, ar exclama dublul meu ironic), să intrăm în stupide competiții, dar cred că nu e deloc gratuit să recunoști substanța poetică, acolo unde ea există, dincolo de tribulațiile istoriei literare, care segmentează pe curente, generații, principii estetice etc. „Profesionist al suferinței”, Gabriel Stănescu refuză să fie și un „profesionist al scrisului” sau „al poeziei”, mizând exclusiv pe încercarea, mereu reluată și eșuată deseori, de a rezista în fața ispitelor identificate cu prezentul însuși. Viața i se pare lui Gabriel Stănescu un teribil proces de alienare, de rupe-re a rădăcinilor, căruia nu i te poți opune decât sângerând, fără să ai însă certitudinea că astfel supraviețuiești la modul autentic. Câți înțeleg, se întreabă printre rânduri poetul, că lenea, inerțiile, comoditatea, ritmul alert al vieții, care dau senzația că trăiești, înseamnă în realitate un abandon și o trădare? Și dintre cei care înțeleg, câți se luptă cu evidența? Gabriel Stănescu însuși este cutremurat de sentimentul neputinței: „De niciun folos nu mi-au fost cărțile / Scriam citind cărțile altora / Mut de admirație în fața cuvintelor altora / Scriam într-o limbă indiferentă / Versuri mai mult decât indiferente / Îmbătat de cuvintele altora / Acum nu mai citesc nu mai scriu / Puțin câte puțin încep să uit totul / Aproape orb duc la gură cuvintele...”.

PETRE STOICA. MELANCOLIE ȘI BEATITUDINE

Despre poezia lui Petru Stoica s-a afirmat, printre altele, și că ar precede – și deci ar anunța – câteva din notele distinctive ale optzeciștilor. Nu de puține ori, și mai ales în cazul scriitorilor de valoare, o astfel de privire *à rebours* nu este determinată numai de anumite strategii care privesc mai mult sau mai puțin dinamica formelor literare, ci chiar de identitatea intrinsecă a operei. La fel de adevărat este, însă, faptul că exagerările în acest sens, frecvente, datorate unei concepții triumfaliste privind evoluția poeziei, duc la trădarea operei propriu-zise, pierdute sub hățușul divagațiilor teoretice.

În fine, poezia lui Petru Stoica pare să se construiască înainte de orice pe atributul referențialității directe și al biografismului. Dar este vorba într-adevăr de biografism?! Antologia *Uitat printre lucruri uitate* (Editura Minerva, 1997) ne obligă să vedem mai întâi marile diferențe față de *tehnica recursului la eveniment*, pe care a cultivat-o o bună parte a poeziei anilor 80, ca și felul particular de a integra derizoriul, banalul în zona liricului. În plus, la o citire foarte atentă, s-ar putea constata, împotriva timbrului egal de la prima la ultima carte, anumite metamorfoze discrete, care nu sunt cu totul rupte de evoluția poeziei românești cu care Petru Stoica, împotriva izolării sale deliberate, s-a sincronizat.

Dacă e să ne întoarcem la primele volume ale lui Petru Stoica, din care poetul reține, oricum, foarte puțin, atunci nu putem să nu atragem atenția asupra unuia din textele lui cele mai valoroase, pe care critica l-a analizat cu diferite ocazii. Este vorba de *Vechi târg în Banat*, poem care dezvăluie din plin forța poetului de a reține detaliile, de a se apleca asupra lor cu vocația minaituristului, de a construi lumi prin artificii îndelung cultivate. Manierismul lui Petru Stoica, semn al unei decadențe, în care contemplația înseamnă și devitalizare, și tandră autoironie, apare aici în toată plenitudinea lui. În plus, o lume vetustă, păstrând aerul misterios al unui paradis abia bănuț, se realizează pe coordonatele nostalgiei după coroana imperială. Ținutul prezentului se construiește din semne care instituie o aură hieratică, un miez mitologic, din instantanee a căror continuitate nu e dată de vreun semnificat poetic coerent, ci de coerența atmosferei melancolice. Pe de altă parte, e aici ceva din tonul

alb al *versurilor vechi* ale lui Mircea Ivănescu, care nu exhibă temperamente aprinse, ci o supunere la modul de a fi al lucrurilor: „Ah, cai frumoși sau resemnați, cai de plug / mângâiați pe bot, căutați pe-ndelete la dinți, / cai goniți în cerc să se vadă dacă nu sunt bolnavi, / și armăsarul ridicat în două picioare subțiri / arătându-și pântecul argintiu cu pale de foc – / și nebunul lălăia pipăind nevăzute obiecte, / copilul plângea îngrozit, uneori asculta / melodia flașnete, monotonă ca zilele verii / sortite să nu mai revină vreodată – / ah, și planetele papagalului care făgăduiau tuturor / căsătorii fericite, averi și viață eternă / iar la cortul cercului piticul cățărat pe butoi / chema să admiri minunea minunilor: femeia cu barbă... / Strălucirea paielor lipite de albine! / Strălucirea / păpușii de turtă dulce culcată pe braț – [...] Mugetul taurului gonind cutremura o clipă pe cei ce-nfulecau grăbiți și beau cu fața spre nori, / ce fumau vorbind despre afaceri și dragoste – / sau blestemau și râdeau și cântau / în zornăitul monedelor aruncate / pe fum, pe teighea...”.

Toată această înșiruire de *fapte* înseamnă în cele din urmă ruperea de evenimențial și de concret, având drept consecință proiectarea pe un tărâm al magicului, unde ființa își redescoperă statutul ingenuu al copilăriei. Copilăria și sărbătoreșcul sunt două din motivele pregnante ale poeziei de început ale lui Petru Stoica, obiectele pe care privirea le înregistrează aparent neutru neavând deloc rolul de a fixa derizoriul, așa cum se întâmplă la optzeciști, ci acela de a institui o atmosferă, în cazul acesta de vrajă, în cea mai bună tradiție modernă. Poetul lucrează ținând în cumpănă două planuri paralele, înregistrarea lucrurilor aducând cu sine o coborâre în interior, deși nu neapărat în interiorul poetului. Ca în cazul lui Maniu, e aici un fel de lirism obiectivat care știe să instituie nostalgia și melancolia fără a se folosi prea des persoana întâi singular. De altfel, nu e deloc întâmplător faptul că Petru Stoica a tradus din Trakl cu pasiune, inspirație și devotament. Asemenea poetului austriac, el folosește lucrurile și amintirile drept măști ale eului, având însă în față nu o criză existențială devastatoare, ci o conștiință textuală, tot mai explicitată cu trecerea timpului. Diferența dintre *Moment din copilărie*, poezie publicată în volumul din 1966, *Miracole*, și poeziile din *Manevrele de toamnă* (1996) constă atât într-o ermetizare a imaginilor, cât și într-o recunoaștere explicită a condiției de scriitor care transferă lumea în text. De altfel, la începuturile ei, poezia lui Petru Stoica propunea un imaginar în care atmosfera construită prin rememorare avea un aer suprarealist, oniric uneori, realizat câteodată prin derularea scenelor cu încetinitorul, altădată prin asocierea șocantă, ca în tablourilor lui Dali, a unor secvențe incompatibile. Iată o poezie intitulată *Amintindu-mi o duminică*: „Sori lichizi despică obloane-

le închise. / Demult e totul încremenit – / numai lava furnicilor crește nebună / și din când în când de pe zid / se desprinde var scorojit, // umbrele atârnă / ca limbile vitelor însetate pe câmp. // Prin alei împodobite cu prăfuit cișmir / femei cu picioarele umflate / merg la cimitir / să le vorbească în șoapte trandafirilor vii. // [...] // Factorul poștal împarte scrisori de pe front – / ne adunăm speriați în jurul său, / nici nu simțim / cum luna ne așează pe față / o altă față, // și din orologiul bisericii / ca dintr-un cearcăn al timpului mort / țâșnește o buhă diamantină / care plânge zburând deasupra satului / cu plapuma stelelor trasă pe cap”. Melancolia pe care Petru Stoica o cultivă cu o ascunsă voluptate, mărturisindu-și din când în când acest viciu inocent, se explică prin faptul că lucrurile și întâmplările de altă dată, trecute prin filtrul memoriei, aduc cu sine sentimentul morții. Nu avem deloc de-a face cu simple *aventuri lirice*, ca să-l parafralez pe Geo Dumitrescu, cu care Petru Stoica pare să aibă ceva în comun, întrucât totul poartă amprenta declinului: „Orologiul cucului cade în lacul verde / și ultimul sunet de argint se pierde / prin amurgul ce varsă iod / pe rănilor zilei, ascunse. // Pe șoseaua națională, chiar lângă pod, / se clatină carul cu trifoi / deasupra căruia cineva ascuns în praf / își povestește viața cântând. // Pierența suavă a cerului.” (*O seară aproape uitată*). Aproape orice text scris de Petru Stoica e conceput ca un tratat al ezitării în a recunoaște iminența morții, care se insinuează cu orice gest al realului, dar care în același timp e ascunsă cu neliniște. Clovnul, circul, bătrânul fotograf sunt emblemele vechiului imperiu al copilăriei, a cărui existență e proiectată în culorile pale ale visului. Tocmai de aceea oglinda, indigoul, umbrele, zonele de ambiguitate, clarobscurul constituie câteva din elementele obligatorii ale imaginarului lui Petru Stoica. Realul pe care-l înregistrează memoria poetului nu mai există. Mai mult decât atât, acest *real* atrage după sine conștiința trecerii. Mi se pare că am putea subsuma acestui sentiment chiar apartenența lui Petru Stoica la o modernitate pe care o dezavuează și un voalat sentiment al anonimatului, cultivat cu un rafinament devenit în cele din urmă stil de viață. Atitudinea este a unui romantic care privește în „albumul cu fotografii” sau care transformă actul poetic într-o „arheologie blândă”: „Aici e felinarul orbit de treizeci de ani, / e presa pentru storsul strugurilor – / așteaptă să se umple fagurii toamnei, / atunci din jghiabul ei va curge mustul, ofrandă / pentru sfântul Dionisos / care hoinărește din sat în sat și discută cu țărani prin cârciumi, / aici e coasa și grebla, sunt toate uneltele / pentru răstignitul porcilor, iarna, / într-un colț picotește roata de tors a bunicii – / este o lume care moare într-un anotimp / și reînvie în alt anotimp / ca până la urmă să nu

mai reînvie niciodată. // Aici, ziua veghează rândunica, / noaptea veghează luna care-și vârstă craniul palid / pe ferestruica de sus. // Aici, sub prag // este îngropată inima mea de copil” (*Șopron*).

Cum ziceam, însă, în unul dintre ultimele volume, *Manevrele de toamnă*, această tehnică a sugerării atinge punctul ei maxim, metaforelor suprarealiste asociindu-li-se o mai puternică notă criptică și o conștiință textuală pe măsură. De altfel, pe lângă *Tango și alte poeme* (1990), acesta mi se pare unul din volumele cele mai importante ale lui Petru Stoica. Cultul melancoliei sfârșește într-o mărturisire a propriului demers, care refuză exhibarea în favoarea instituirii armoniei. Poemul cel mai elocvent mi se pare cel intitulat *Vameși la granița dintre somn și nimic*, o artă poetică, în fond, dar nu pot fi trecute cu vederea nici versuri precum acestea: „bubuie păsările toate se înclină în fața / artei de-a învălui realitățile noastre șlefuite / de mături prin secole” (*Bubuie păsările*) sau poemul *Solitarul orașelului vlăguit*: „Cu prilejul manevrelor de toamnă / care încep în golul nostru și se încheie în depărtarea aceea mănoasă / eu rămân solitarul acestui orașel vlăguit / construiesc tunele sub ghețarul cărților și re- / construiesc melodiile înaintașilor altfel spus / tropăi într-o singurătate din care / voi ieși cu idealuri decimate // într-o bucurie prostuței cu uger de capră”. Iată, însă, poemul *Vameși la granița dintre somn și nimic*: „Manevrele de toamnă vor arăta / cât de supli suntem noi în rezolvarea / problemelor vitale / vor arăta că știm să extragem esențe subtile / din haosul splinei moarte / vor arăta că știm să aducem simetrie / în franjurii ignoranței // vor arăta că știm să uităm siluetele crucificaților / acolo sub clopotnița gerului // vor arăta că suntem vameși la granița / dintre somn și nimic”. Altfel spus, sentimentul inutilității însoțește actul poetic, situat dincolo de orice poziție triumfalistă. Poetului nu-i rămâne decât să contemple prin prisma copilăriei, să înregistreze imaginile altor vremuri filtrate printr-o prismă magică, eventual să ironizeze cu discreție și să se autoironizeze cu căldură. Dar fondul poeziei lui Petru Stoica rămâne situat în zona unui rău bacovian, al angoasei care se vede în lucruri, al absurdului care instituie nonsensul: „hingherii târăsc un cal cu nările pline de lăntă / copiii trag cu praștia în corbii la pândă / și corbii se prefac în cenușă / plictisit frizerul se rade a doua oară / în aceeași zi apoi de unul singur joacă domino” (*De profundis*). Și răul nu este doar al insului izolat, ci al întregii civilizații moderne, al Europei intrate în declin. O capodoperă a poeziei lui Petru Stoica este poemul *Într-o cetate modernă*, poem în care dulceața declinului este transformată în viciu, savurată cu voluptate, poem în care găsim aceste versuri memorabile: „nimeni nu știe unde se află Europa / în cafe-neaua de pluș bătrâni cu chipuri de marmoră / joacă zaruri dar moartea câști-

gă mereu”, sau: „dar nebunii oraşului întârzie sub felinare / şi pipăie conturile Europei bolnave”. Oricum, „plictiseala tuşeşte spasmodic”, „sub perne vuisse neantul”, „conştiinţa cuiva agonizează-n abis”. Ca în poeziile lui Emil Botta, un anumit fast teatral ne pune în preajma absurdului coşmaresc: „Pe acoperişuri corbii îşi scot cilindrul / şi salută consistenţa stropilor de ploaie”. Cu toate acestea, fără să ofere posibilitatea salvării, poetul găseşte în poezie soluţia unei supravieţuiri discrete, construite pe linişte, calm şi voluptate. În spatele crizei, pe care o resimţim destul de acut uneori, se profilează un timp al beatitudinii, care nu exclude cu totul melancolia. Şi, în realitate, timpul acesta al beatitudinii nu este decât timpul scrierii: „totul totul este real / plămuire sunt numai eu / care nu pot atinge nimic din ceea ce văd” (*Imaginile apusului de soare*).

Aşadar, este Petru Stoica un precursor al opzeciştilor?! Greu de spus. Mai degrabă un poet al timpului său, modern prin excelenţă, departe de toate trădările contemporanilor şi rupt de orice modă, fie ea şi aceea a recuperării lirismului cu accente metafizice, un poet suficient sieşi, care impune un stil. Un stil al scrierii şi un stil al trăirii. Pentru a fi cu adevărat o voce, nu e nevoie de mai mult.

LIVIU IOAN STOICIU.
RÂNDURI DESPRE FASCINAȚIA DEȘERTĂCIUNII

Poezia lui Liviu Ioan Stoiciu nu poate ieși, în viziunea criticilor cel puțin, din capcana oximoronului, deși acesta nu e prin el însuși creator de poezie. Căci dacă Gheorghe Grigurcu vorbise de „nihilismul pozitiv”, Cornel Regman, care face chiar o istorie a receptării „oximoronic” a lui Liviu Ioan Stoiciu, propune ca model analitic pentru poezia ultimului volum (*Singurătatea colectivă*, Editura Eminescu, 1996) ideea unei „obscurități militante” (în fine, în zona oximoronului aflându-mă, eu aș vorbi în cazul acesta de nihilismul militant). Demonstrația criticului de la „Jurnalul Literar” este, de altfel, convingătoare. Pentru că, cu tot aerul dificil-hermetic al versurilor, împotriva tonului colocvial și a unei oralități care propune o resurrecție a prozaicului, Liviu Ioan Stoiciu face din poezie un instrument de situare, mai adâncă, în odioasa istorie, în derizoriul cotidian. A fi în istorie este mărturia unui militantism implicit, care nu trădează nicidecum rosturile artei.

Un fel de montaje cinematografice, atât de vizibile în a doua secvență a volumului, numită *Aparat de filmat sufletul cu încetinitorul (fotograme ale „Anului 36 – LIS” cu ziua, luna și ora aproximativă)*, dezvăluie la Liviu Ioan Stoiciu un deosebit simț al realului hilar și clownesc, sublim și ridicol, în fața căruia spaima împinge sufletul în tenebre. „Cavalerii păcatului” aduc cu ei o apocalipsă individuală care face din poem o realitate ce se multiplică la nesfârșit. În așa fel încât, în acest ciclu, fiecare poem e continuat într-un fel de revers al său, mai grav, descoperit în cine știe ce pliu al unei exteriorități frânte și diluate.

În ultimul ciclu al volumului, *Noapte de dragoste străveche*, această disperare ia forma nevoii de a fugi din sine. Liviu Ioan Stoiciu nu cere un trup mai încăpător pentru sufletul său uriaș, precum Blaga, ci, dimpotrivă, își „scuipă cărnurile”. Un fel de rugăciune devine astfel *Eutanasiu*: „Cu ajutorul buruienilor morții măcar: / dă-mi inimă de copac și trup mineral, dă-mi suflet de fiară / sălbatică, numai / să nu mai cunosc restriștea / omenească ...”. Să recunoaștem că Liviu Ioan Stoiciu nu e un ins comod. Iar poezia sa e militantă în măsura în care obligă la introspecție și la meditații disociative.

Iar „noaptea de dragoste străveche” sună în urechi și se încheagă în imagini pe care parcă le răscolesc rafale de vânt stârnind și nostalgie, și sarcasm. Într-un moment de exaltare, poetul intră în lumea iluziei, deasupra lumii din jur, rupt de sine. Dar lumea iluziei este tărâmul morții. Noaptea de dragoste străveche este noaptea în care „ea, în chip de zeiță, poftită, gata / să treacă peste apă în brațe cu ȧapul / Dyonisos ...”, este memoria dizarmoniei. A ființei în istorie.

În fapt, poezia lui Liviu Ioan Stoiciu este una a spaimei disimulate, căci în spatele discursului fracturat, rupt de orice religiozitate, împins până la procedee deloc inocente – aș aminti ceea ce Cornel Regman numea vorbire „escaladată” –, în spatele, zic, al atâtor încercări lingvistice, tehnice și imaginare de situare teribilist-amară ori grotesc-gratuită stă un spirit traklean. „Steagul / negru al / contrarevoluției” stârnește un cortegiu terifiant, privit uneori cu inocență, demascată, însă, de cele mai multe ori, drept oglinda demistificatoare a sinelui. Amintitul procedeu al vorbirii escaladate are în context o funcționalitate foarte precisă. Să vedem un singur exemplu: „Acolo, unde nu toți pot urca scara până / la capăt: încotoșmănați / în balivernele zeului multlăudat, baliverne transformate în / cârpe, cârpe când mai moi, când mai tari și simțind în mușchi impulsurile unor / dansuri ce altădată... Voi / călăriți prin văzduh, uniți: ce aduceți în / brațe? „Opere alese” de I.V. Stalin? Aduceți pietre din / ruinele / albastre ... Ce vreți să zidiți?”. Și poemul continuă: „E un tip clinic. *Repetat* (subl. n.)”. Nu ni se pare că înaintarea în discurs prin repetarea unui cuvânt este simplul rod al „experienței publicistice” a poetului. În această înaintare se arată acel timp („clinic”) în care vorbirea și-a pierdut coerența, devenind discurs repetativ, obositor, anihilant, tinzând spre bâlbâială și interjecție, semn al lipsei de libertate. Al unei lipse nici măcar conștientizate. Căci, aparent libere, ființele poartă în ele un fel de capcane-matrițe în care se coagulează fără să știe.

În fapt, damnatei spaime a lui Liviu Ioan Stoiciu i se alătură ura, disprețul, groaza, care se topesc în nihilism: „Azi, parcă mai senin ca ieri, cu / mantaua de pământ trasă pe după umeri pe jumătate acceptând / indiferența / obiectelor din jur: cuprins deodată de încurajare. Încurajare? Cât / să apuce să se elibereze, așa: se va da iar cu / capul de oglindă, oglindă plină de lumina înșelătoare / a ferestrei din față / Până va obosi. Și / va mai trece o zi ...”. Cum era de așteptat, poezia acestui volum al lui Liviu Ioan Stoiciu este tot una a „istoriei”, a căderii, chiar dacă imaginea poetului nu stă sub semnul lui Orfeu (mă întreb dacă va fi stat vreodată în volumele anterioare sub acest semn), ci al lui Iisus scriind cu degetul în praful drumului (Semn și nu sunet e

poezia de-acum). Dar este un Iisus pentru care noua geneză, noua „distribuire a speciilor” sfârșește în haos. Nu știu dacă Liviu Ioan Stoiciu e profetic sau doar constatativ, dar există o acuitate aparte a înfierii prezentului. Iar cuvântul pe care Iisus îl scrie este „NIMIC”. Din disperare se naște și acest nihilism atenuat de discursul prozaic și colocvial, de grimasa arătată ca pe o mască, de propensiunea către jocurile lingvistice și către grotesc. Nu există în poezia contemporană o voce mai dispusă să acorde grotescului șansa ieșirii din marasmul cotidian. Crescut parcă la școala bestiariilor medievale, Liviu Ioan Stoiciu vede, bacovian, teribile convoaie de foști deținuți politici, orbi, papagali cu capete de bătrâni, într-un joc, poate el purificator, al imaginilor unui real încăpător și mai exact. În fapt, acest real devine un infern copleșitor căruia nu i se poate opune nici măcar imaginația deznădăjnitului izolat. Poezia lui Liviu Ioan Stoiciu e, într-un fel, un rechizitoriu chiar al căderii „înspre o altă esență”.

E clar, nu duioșie transpare din tablourile cu deținuți politici. În fond, Liviu Ioan Stoiciu este un artist și conștiința sa artistică, nerefuzând realul, ba obligându-l să se esențializeze, urmărește expresivitatea, efectele vizuale, nuanțarea implicitelor interogații dramatice: „Sângerau pe jumătate ascunși în / tufișuri: «ei de asemenea pot zbura ca / găinile în aer» ... Ei toți, ieșiți afară din ocnele / pline de cărți interzise, cu filele lipite. Din anul 1950, de la / nașterea mea, chinuiți: scăpați din / propriul corp, imposibil să / se regăsească pe sine! Reduși la / *singurătatea aceea colectivă*. Fără de nicio / lumină a / ochiului acolo, jos”. Întotdeauna versul lui Liviu Ioan Stoiciu, cu frângerile lui ciudate, cu alternanțele și întreruperile nefirești, într-un fel de prozaism jucat, a avut drept intenție dărâmarea unor prejudecăți poetice, sensul unei revolte. Dar mai mult decât sensul acesta exterior, strict formal aș zice, acest procedeu, neîntâlnit la altcineva, vine dinspre o nevoie acută de mascare a strigătului, reliefat astfel cu mai multă vigoare. În fapt Liviu Ioan Stoiciu are mai multe afinități cu expresioniștii de început de secol, și aș aminti aici vocația grotescului, a macabrului și a terifiantului, pârghia retorică a disperării, masacrarea sinelui sub o materie amorfă, ieșită din orizonturile divinității. Și toate acestea chiar dacă poezia lui Liviu Ioan Stoiciu pare a unui arghezian din anii '80 ținând în mâini oglinda lui Bacovia. Până la urmă, primul ciclu al volumului, care ni se pare și cel mai valoros, cel al punerii în balanță a unui eu ultragiat și a unei colectivități transistorice damnate, face din poezia acestui volum o „mărturie a înaintașilor” – cum sună titlul unui poem –, o dovadă a „căderii”: „Până să se ducă toată lumea invizibilă de răpă, vino, / tu, o părere, în casa olarului și / povestește ce mai e de văzut / De văzut, de auzit, de gustat, / de mirosit, de transmis / urmașilor... Pe lo-

cul unde au coborât cândva zeii”. Așa încât, orice rugăciune, orice simulacru de rugăciune se transformă în copleșitoare disperare. Într-un moment în care regnurile intră în aliaje nefirești, ca într-un fel de nouă geneză, poetul rămâne un înstrăinat și singura șansă care i se oferă este de a-și schimba singurătatea pe tumultul colectiv. De a înlocui – aș spune – neființa cu haosul: „Floare din care curge sânge de om! Om vechi, cu inima de ceramică. Floare, tu, stăpână a fulgerului / tu privilegiu al / invizibilității: ajutorul și apărarea mea. Că / fac și dreg, îți atrag atenția însă / privirile nu ni se întâlnesc: adunând comori de pe / pământ și din ceruri. Pun la picioarele / tale: dacă tu mă tămăduiești, după tămăduirea mea va urma singurătatea. Tot singurătatea? «Singurătatea în comun». Îți jur. Nici / un minut de dragoste față de altcineva”.

Poet optzecist de prim raft, aflat tot timpul în coasta regimurilor politice și a oricărei forme de impostură, Liviu Ioan Stoiciu ni se impune ca o conștiință scriitoricească edificată pe principii morale implacabile, trăind cu fervoare și inocență într-o continuă confruntare cu ceilalți și, finalmente, cu sine. Mai departe, însă, aș atrage atenția asupra unui fapt nu lipsit de importanță: apărând principii, pasiunile lui Liviu Ioan Stoiciu capătă de la o vreme nu forța adevărilor pe care le slujește, ci a propriei subiectivități, proiectate în prim-plan și devenite cumva devoratoare. De aici, poate, chiar opțiunea lui pentru jurnal, formulă scriptică ambiguă, căci scriind exclusiv pentru tine, privești fără să vrei – subconștientul ne trădează întotdeauna! – către un cititor potențial care trebuie cumva sedus și convins de propriile-ți adevăruri. Oricum, *Jurnal-ul stoic din anul Revoluției, urmat de Contrajurnal* adună în paginile lui și *textele crude* scrise în ultimii ani, chiar în ultimele zile de dinaintea revoluției (pe un caiet de matematică, dacă nu mă înșel, de 1 leu și 25 de bani, cum tot îi place autorului să amintească), și fragmente de după revoluție, adică răspunsuri la anchete, frânturi de jurnal, alte notații având drept destinatar explicit paginile unor periodice. Vorbind despre „oroarea” sa de publicitate, Liviu Ioan Stoiciu își declară la un moment dat și „poftea de mărturisire publică”, ceea ce demonstrează că ne aflăm pe un teritoriu al contradictoriului și că, dintr-o disperare a căutării de sine, eșuată mereu, el împinge tot mai departe limitele propriilor neliniști. Firește, până la urmă, o întrebare rămâne: ce anume justifică publicarea acestor pagini de jurnal – iar răspunsul ține și de dorința lui Liviu Ioan Stoiciu de a se oferi pe sine *nu ca model, ci ca imagine emblematică* a unor stări de criză. Nu va fi fiind aceasta singura cauză, dar este una de care trebuie să se țină seama.

Așadar, nu ca model?! Există în această privință posibilitatea unor nu-anțări, și iată de ce. Lui Liviu Ioan Stoiciu i-a intrat în cap că aparține lumii stoicilor și că numele său nu poate să nu aibă o doză de predestinare – iar de la o vreme a și început să se construiască după acest model abstract, des invocat. Jucându-mă eu însumi cândva, îl asociaz, pe aceleași criterii accidentale, crinului (LIS este una din *signaturile* lui preferate) și ambiguității simbolice pe care floarea aceasta o conține: puritate, inocență și, deopotrivă, aromă grea a morții. În fine, iată-l dorind să se întoarcă mereu la stoicism, folosind ca motto cuvinte aparținându-i lui Zenon din Cition, punându-se nu doar ereditat, ci și prin program în această descendență. Bunicul dinspre tată ar fi venit în România chiar din „vatra istorică a stoicilor, din Macedonia greco-bulgaro-albanezo-iugoslavă” (va fi fiind aceasta o formă de evaziune din marasmul vieții cotidiene?) – iar acum, LIS își pune în fruntea jurnalului cuvinte din care să reiasă că se supune moralei stoicilor, o sinteză între trăirea rațională și resemnare, împăcarea cu sine, cu soarta și propovăduirea „intransigenței, independenței morale, conștiinței solitare și fermității în fața vicisitudinilor”. Dar morala stoicilor, edificată pe cumpătare, elimină orice pasiune, orice formă de narcisism (stoicul devenea prin exerciții spirituale indiferent la faimă și la defăimare), cultivând virtuțile nu pentru vreun motiv din afară, fie el și politic, ci pentru sine.

Or, în cazul lui LIS, seninătatea stoicului este substituită de ferveura, patima, pasiunea și neliniștile febrile ale unui cioranian, a cărui metafizică se hrănește inițial din angajări cotidiene, pentru a exploda ulterior în trume existențiale. Fatalist, resemnat, LIS refuză orice formă de activism – nici măcar aceea a transformării propriei ființe în model –, contemplând și contestând cu o furie care are cauze nu atât în realitatea imediată, cât în propriul sine, un sine cu vocația și voluptatea aproape masochistă a suferinței și eșecului. Aici nu mai e vorba de adevăr, ci de exasperarea care generează până la urmă o frustrare ce angajează imposibilitatea individului de a viețui în lumi ideale. Oricum, nu văd stoicul în situația de a se sinucide, cu atât mai puțin în aceea de a rata câteva încercări. În fine, îndrăgostit de propriu-i proiect existențial, de propria-i damnare, LIS trăiește aproape exclusiv din disperare. Din cauza acestei disperări scrie uneori despre sine la persoana a III-a, ori se proiectează în sinele său ascuns, feminin, dacă nu într-unul vegetal sau animal, de unde și experiența lirică din volumul de poeme numit chiar *Poemul animal*, tipărit în urmă cu câțiva ani. Fără disperarea pe care și-o tot perpetuează, și care finalmente îl salvează, LIS chiar nu ar mai avea mo-

tive serioase ca să trăiască. Fragmentarismul propriului discurs este consecința unei fragmentări a sinelui, a cărui unitate originară LIS o are instinctiv.

Acesta e paradoxul angajării sale morale. De altfel, paginile din jurnalul ultimului an de dictatură, care ar fi trebuit să frisoneze (ce document, din acest punct de vedere, volumul lui Stelian Tănase, *Acasă se vorbește în șoaptă!*), dau mai degrabă impresia unei contemplări admirative a spectacolului grotesc, hilar, din care face el însuși, ca actor, parte. Nu punem în discuție adevăruri, exemplare, care țin de biografia lui Liviu Ioan Stoiciu. Alături de Dan Petrescu, Doina Cornea, Mariana Marin sau Liviu Antonesei, el a semnat Protestul prin care se cerea ca Nicolae Ceaușescu să nu mai fie reales la al XIV-lea, din fericire, ultimul, Congres P.C.R. De asemenea, cu câteva zile înainte de revoluție, concepea o Alternativă a Uniunii Scriitorilor, și e consemnată întreaga odisee a trimiterii câtorva scrisori informative anumitor scriitori, inclusiv președintelui de atunci al Uniunii Scriitorilor. Mai mult, i se intentează un proces, e „demascat” și – așa cum află mai târziu, când, după revoluție, devine pentru câteva zeci de zile, șeful județului Vrancea – condamnat la moarte, idee la care autorul se pare că ține mult, deși nu văd cum o condamnare la moarte, fie și atunci, putea fi dată de un juriu format exclusiv de oameni politici și în afara unui tribunal. Nu că n-ar fi fost totul posibil..., dar e un „proces” de la care, de câteva ori, simțindu-se jignit, Liviu Ioan Stoiciu, ridicat în picioare, răzvrătit („i-am sfidat pe toți, devenind eu acuzatorul celor ce mă acuzau”, citim), e gata să plece (nimeni și nimic, de altfel, nu-l reține, în afara neputinței sale de a se debarasa brusc și definitiv de spectacolul grotesc), așa cum altă dată fusese „la un pas de a deveni violent cu securiștii”. În treacăt fie zis, prin câțiva oameni din mediul literelor, acuzațiile începuseră să se refere exclusiv la „exagerata” critică favorabilă de care LIS se bucurase deja în presa românească.

Ceea ce ține de domeniul evidenței este apetența lui LIS pentru spectaculos și pentru deșertăciune. Ba chiar pentru spectacolul perceput cu un simț al alterității care face ca senzația vieții să fie substituită de o senzație a iluzoriului. Dacă jurnalul lui LIS nu poate fi sursă documentară pentru spaimele trăite atunci, faptul se datorează și propriilor senzații, puse în prim-plan, care-l fac să creadă că „trăiește în plin SF” sau că urmărirea sa de către securitate nu este decât un „joc al șoarecelui cu pisica”. De la o vreme, faptul că ne aflăm în țara lui Caragiale (va fi fost el însuși un stoic?) este din ce în ce mai vizibil, căci LIS este urmărit de o *fatalitate* pe care am putea-o numi *ironică*. În Focșani, unde e bibliotecar, încep să i se întâmple tot felul de lucruri ciudate. De exemplu, trăiește acut cu senzația că are domiciliu forțat,

deși nu are și nu există nicio certitudine ori vreo dovadă în acest sens, sau continuă să meargă la bibliotecă, deși crede tot mai mult că este deja dat afară. Dar asta nu e totul. Pe o caniculă teribilă, își pierde cheia de la apartament (ce-i drept, de câteva ori i se întâmplă asta și fiului său) și este aproape convins că la mijloc nu-i decât o stratagemă a securității, pentru ca, ca într-o avalanșă, totul să fie din ce în ce mai rău. Căci, pe un fond de disperare politică, fatalitate, ca să zic așa: i se rupe o măsea („Asta-mi mai lipsea... Rău îmi mai merge”, declamă el), e chinuit de câte oase are peștele pe care soția i l-a pregătit la masă și, în fine, ajuns la casa părintească, 3-4 țânțari îl „bâzâie în așa hal” încât are senzația că sunt 58! Nu e nicio conspirație la mijloc, așa cum nu fusese nici atunci când, speriat că telefonul său sună mereu ocupat, descoperă că de fapt lăsase din greșală receptorul ridicat. Dar toate i se întâmplă numai lui, căci, cum prea bine spune la un moment dat, „istoria nu e numai întru totul cinică, dar e în general și perfect lipsită de moralitate”. Iată motivele pentru care *dimensiunea documentară* a jurnalului – documentară chiar în plan afectiv – nu este înspăimântătoare, căci furia, disperarea și umorile – cuvânt folosit chiar de autor – trec în fața evenimentelor și faptelor.

Așa încât, revin cu întrebarea: un stoic? Dezgustat de propriul sine, LIS e mai degrabă un fatalist, un sceptic, un nihilist stând pe marginea prăpastiei – căci vrea să stea pe marginea prăpastiei –, unul pentru care intransigența morală, spiritul justițiar, independența critică nu sunt consecința unor principii care să atragă după sine un anumit *modus vivendi*, ci instrumentele, accidentale, ale unei permanente flagelări de sine. Căci LIS – cel dezgustat de viața literară, de invazia mediocrităților, de impostura politică, de oportunismul noii democrații și de multe alte tare omenești – se agață cu disperare de absența unui sens pe care fința sa să-l poată întrupa. Problema nu este, oricum, în exterior, ci în sine. „M-am săturat de mine însumi. Ar trebui să mor, am trăit destul degeaba”, mărturisește la un moment dat. Scrișul însuși e resimțit ca o cădere în plus, cu atât mai mult cu cât noile conjuncturi politice îl obligă să se exhibe și să-și asume un „destin de scârțascârța pe hârtie”. Știm cu toții că la un moment dat, prins nu atât de furorile milenarismului, cât de angoasa celor 50 de ani trăiți cu un acut sentiment al inutilității, LIS a promis că se va lăsa de scris, că va dispărea din viața publică, ba, dacă nu mă înșel, chiar că se va sinucide – și că de data aceasta va reuși. În august 1997, oferindu-și un „ultim termen de garanție”, cu disperare și cu o undă de speranță nota: „După anul 2000, «scăpat» de bunăvoie de istoria literaturii române, abandonând «scrisul creator», mă voi îndeletnici doar cu filozofia morală în particular, eventual, să mă eliberez până la capăt

de «răul inefabil» din mine și să-mi salvez ce se mai poate salva din bietul meu suflet (ajuns vicios după atâta scris literatură)». Și proiectul acesta e însoțit de-o undă de disperare autoironică: „Doamne ferește... Știind că doar scrisul mă eliberează de Cel Rău. Nescriind, vai, e limpede că sinuciderea va deveni singura mea grijă și «realizare» post-literară... Îmi plâng de milă”.

Totuși, LIS a continuat să scrie – și *contrajurnalul* este, în bună măsură, istoria acestui eșec. Un eșec pus pe seama lipsei de sens: „Anul 2000 a trecut, pe 19 februarie se împlinesc nu mai puțin de 51 de ani de când tata și mama n-au avut ce face și m-au trimis, cu un mesaj nedescifrat până azi, pe lumea asta prea convențională și fără sens pentru unul ca mine”. Ceea ce notează LIS pe 1 / 2 februarie 2001 e cu totul memorabil și relevant pentru fervoarea cu care încearcă să se înțeleagă și pentru fatalismul său, care pune sub semnul Eclesiastului chiar experiența, caducă deja, a scrisului. Mai întâi, doza lui de răzvrătire („Sunt un Pește amărât căruia îi toarnă în cap găleți de lături Vărsătorul, sunt un Pește care nici nu moare, nici nu trăiește – că așa sunt lăsat, pe granița dintre Zodia Peștilor și Zodia Vărsătorului, uitat deasupra vâlmășagului sorții, epuizat, decăzut, dar atât de încăpățânat să-mi duc încă o zi crucea...”), apoi abandonul total, renunțarea definitivă („Mă voi mai lăsa o vreme în voia scrisului, fragmentat de propriile contradicții și umori. Că tot n-am ce să pierd, nu? [...] Rămân sceptic, depun mărturie: nici efortul creației literare nu merită. Am doar o certitudine pe lumea asta: că totul e deșertăciune”). În treacăt fie spus, în vreme ce a devenit o modă să spui că nu poți trăi fără să scrii, LIS declară, credibil și convingător în interiorul disperărilor sale, că scrisul e o inutilitate, dacă nu cumva o tortură. Să fie toate acestea consecința faptului că nu e în stare, cum recunoaște, să ia măsuri radicale? Mai degrabă, cum bine îi spusese Lucian Vasiliu, LIS s-a îndrăgostit de propria-i apocalipsă interioară, de propria-i sinucidere devenită încă un mobil al conștiinței eșecului.

Resemnat, cinic, ușor iritabil, dacă nu cumva hipersensibil și, finalmente, dezamăgit de el însuși, LIS continuă să denunțe moravuri – politice și, mai ales, scriitoricești –, plăcându-i să se vadă în ipostaza justițiarului, sublim și ridicol ca un Don Quijote. Un soi de admirație față de sine transpare însă printre rânduri, ipostaza de învins aparent dându-i o ușoară satisfacție. Și în acest moment, când înțelege că „intransigenții sunt cei învinși, idealistii, cei care mor de prea multă exaltare și rigurozitate”, LIS devine, ca orice sceptic, îngăduitor, de-o umilă înțelegere a condiției umane și a celei românești, în special (de va fi fiind cu adevărat una), chiar dacă totul se situează încă sub semnul ipoteticului și al interogației care păstrează o undă de sarcasm și de amărăciune. Balcanismul a ajuns să fie înțeles ca o soluție, soluția

perpetuării în istorie: „Suntem născuți, doar, cu comportament duplicitar, balcanic, predispuși spre ipocrizie și minciună, parvenitism, nu? Avem conștiința supraviețuirii «supt vremi» și a capului plecat, netăiat de sabie. Să-i mulțumim lui Dumnezeu că ne-a lăsat cu blestemul «dramei însoțite în parodie», al hazului de necaz «care întoarce drama în derizoriu»”. Că nu prea avem caracter?! Că scriitorului român nu-i lipsește talentul, ci verticalitatea morală?! Firește, dar scriitorul trăiește și el „într-o realitate virtuală” – verdict de mare finețe! –, de unde și posibilitatea unor ciudate complementariități, el fiind duplicitar prin natură, putând să facă și compromisuri și să fie și... intransigent. Poate că o formă a lui LIS de a se salva ține de cunoașterea și acceptarea acestei situații umiltoare: „Duplicitatea scriitorului român, discursul dublu, schizofrenic, e singurul mit acceptabil – ea n-are însă legătură cu demnitatea, oricât de binevoitori am fi cu noi înșine. Din păcate, acest discurs dublu funcționează și azi în plan autocritic. Culpabilizarea nedemnității nu funcționează nici la masa de scris... Toți ne găsim motive să ne dăm drept alții. [...] Ne complacem în marasm literar”. Verdict – și numai verdict, pe fondul unui abandon care face din LIS nu un spirit afirmativ, ci unul nihilist, aflat în pragul mizei metafizice cioraniene

Dacă ar fi să formulez totul în forma unei concluzii, atunci aș risca să spun că fără acest balcanism, împotriva căruia tot vituperează, LIS însuși n-ar putea să existe. Ca să mă joc, aș spune că ar exista poate un individ cu acest nume, dar el ar fi esențialmente altul. Am sentimentul că abia fără acest balcanism – care îi alimentează furiile, disperările, propriile-i eșecuri și umori – LIS s-ar sinucide de-adevăratelea. Altfel, amenințarea sinuciderii – proiectată ea însăși într-un spațiu gratuit, al aparențelor și iluziilor –, dimpreună cu toate căderile morale ale ființei (românești) în istorie, rămâne prilejul unei permanente negări de sine. Negare care înseamnă în aceeași măsură o întemeiere, o afirmare de sine. Iată paradoxul cu care LIS își hrănește fatalismul, rămânând în interiorul amprenteii mioritice pe care o judecă inflexibil.

În ceva mai bine de zece ani, Liviu Ioan Stoiciu a publicat șase cărți de versuri. Fără să ținem cont de celelalte volume – proză, jurnalistică etc. – și de paginile risipite săptămânal și lunar în, poate, mai bine de o duzină de reviste, ar trebui să ne întrebăm: e mult? e puțin? La rigoare, o carte la doi ani ne-ar permite să spunem că acest poet de primă mână nu este decât un profesionist al scrisului, care „se așează la masa de scris” din devotament; oricum, nu din inerție. Dar nici devotamentul nu e acela rece, calculat, aristocrat (nu aici trebuie căutată semnificația unui titlu: *Poeme aristocrate*), până la urmă cu-

mente și, dacă vrei, totuși, burghez. Nu cred că „ritualul” scrisului s-a transformat în acest caz în habitudine. În spatele scrisului său descoperi o fervoare demonică și neliniștea celui care își ancorează conștiința în disperarea de a recunoaște identitatea morală și ontică a timpului său.

Unii acuză nevoia lui Liviu Ioan Stoiciu de a se re-confirma continuu, asemănându-l, fără voie, unui Don Juan care se îndoieste, după fiecare victorie, că instrumentele sale de seducție mai au suficientă forță. Alții merg mai departe, constatând manifestarea unei dorințe de putere, rămase oarecum nesatisfăcute, într-o competiție în care singurul competitor real e timpul. Și unii, și ceilalți scapă din vedere două lucruri. Liviu Ioan Stoiciu vine, într-adevăr, din provincie. Nu are în spate, ca alți poeți ai vremii sale, studii de filologie. Nu este, din păcate, luat în seamă de noii autori de manuale, deși măcar reliefurile pe care îl impune poezia sa îi dă acest drept, critica literară recunoscându-i, oricum, valoarea. Dar *criza* pe care o simți în fervoarea cu care scrie Liviu Ioan Stoiciu e dată nu de astfel de motive din zona derizoriului rezident în „personalitatea umană” a scriitorului, ci de eșecul acut al ființei, care are conștiința, pe care o resimte în acest caz aproape la modul *visceral*, a inconsistenței propriului sine și a inconsistenței timpului său. Fiecare volum, diferit în problematica sa formală, reconfirmă faptul că, *slăbită* în încheieturile ei, lumea se salvează tocmai prin investirea crizei cu atributele și funcțiile unei noi ordini, ale unei noi temelii. Dar despre felul cum, în poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, lipsa de mitologie capătă datele unei noi mitologii și despre modul în care salvarea de care vorbeam înseamnă, în realitate, o rămânere pe terenul angoasei, departe de triumfalismul subiacent al modernității, ceva mai încolo, când vom aduce în discuție ultimele lui cărți de versuri, *Poemul animal (Crepuscular)*, care preced această antologie. Un al doilea lucru de care se ține prea puțin cont atunci când se vorbește despre Liviu Ioan Stoiciu vizează relația dintre tipul de scriitură cultivat și o conștiință ordonatoare, insurgentă cel mai adesea, relație care e în măsură să releve faptul că poetul e interesat înainte de toate de instituirea unui eu textual, a unui sine abstract, care-l legitimează în planul creației și care are doar ca punct de pornire identitatea lui biografică. În fond – spus aici cam prolix –, lucrul acesta este valabil pentru oricare scriitor veritabil, pentru care alteritatea e doar un mijloc de recunoaștere mai profundă, într-un joc care nu exclude alienarea, dar care înseamnă transformarea chiar a biografismului celui mai accentuat în voluptate a spunerii. În fine, dacă nu suntem preocupați deocamdată să propunem o imagine integrală asupra poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu, nu cred că e lipsit de importanță să dezvoltăm aici filmul ultimelor sale metamorfoze.

Ruinele poemului, volumul de poezii publicat la editura Pontica în 1997, este din multe puncte de vedere o surpriză, deși continuitatea de stil și de viziune se impune cu ușurință. În primul rând, se păstrează oralitatea și impresia de spectacular. Există un fel de umbră cu care poetul intră într-un joc de întrebări mirate și de răspunsuri, și lucrul acesta e aproape o ostentație a poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu. Dar de data aceasta discursul e mai puțin contorsionat, mai puțin dificil, iar limpiditatea dă furiei de altă dată un aer de noblețe, un timbru solemn. Demonismul nu se temperează și nici sarcasmul. În schimb, colocvialitatea în sine se lasă cucerită de o meditație impersonalizată. De altfel, titlul volumului atrage atenția asupra acestei noi dimensiuni, ca și asupra tematicii, care se pliază pe eros, moarte și, cum ar spune un prieten, poet el însuși, pe eroziunea timpului. Poate de aceea poezia aceasta a lui Liviu Ioan Stoiciu, care ni se pare cu totul nouă în registrul său poetic, evită extravagantele și experimentele (sau le dă un sens... constructiv) și ne dezvăluie un modern sensibil la fragilitatea ființei și la misterioase corespondențe. Până la urmă, un contemplativ solar este Liviu Ioan Stoiciu, cel puțin în primul dintre cicluri, vrăjit de mitologii aurorale, convins că realul e numai umbra unei taine nedescifrabile: „Fluturi cenușii, amețitori, parcă ne conduc, strict / organizați, pe drumul / forestier, spre Cascada Duruitoarea, îi / numărăm: din acești fluturi, în secret, țărani / fac pe aici o bere / halucinogenă, nu? în perioada lor de tensiuni interioare, îmi / confirmă un călugăr, fără să / se oprească, până / să ne depășească rapid, că se duce la Schitul / lui, Dochia, și-l apucă foamea / dacă merge încet. O / bere halucinogenă care aduce un elogiu / defuncților. Fluturi // cenușii, misterioși: ei își succed unul / altuia, cu siguranță, sunt / cloțiți în / ouăle depuse în corpul zeului / adormit, alt zeu defunct, unul din zecile de zei ai / locurilor, dispăruți. Aici, neapărat // aici, unde miracolul, / ademenirea și seducția te / trag la fund, dacă îți pui mintea”.

Ca poet al iubirii, Liviu Ioan Stoiciu nu-și cântă dragostea, ci descoperă sensuri care înving prezentul și individualitatea. Astfel, citim, „stăm întinși acum / înfloriți / unul lângă celălalt, după / dragoste, scuturați de petale, în / sicriu, abia atinși, cu / trupurile schimbate între noi, la începutul / unei alte lumi”. (*Cu trupurile schimbate între noi*). O „mistică solidaritate autohtonă” unește timpii, o femeie care își arată sânii este „cealaltă”, din veac, cea care „a contribuit la agonia civilizațiilor”, în fine, totul prinde contururi aurii, peste toate adie falfăirea morții și vraja frumuseții de nenumit. Vezi deodată, mirat, nu obsesia dizarmoniei, atât de prezentă în alte volume, ci echilibrul identificării cu lucrurile originare. Nici strigăte de furie, nici chiote, nici revoltă, ci o blândă cădere în

basin, un panteism livresc, de înaltă ținută ironică: „Că și bunica mea, vița de vie agățătoare, a / crescut pe un arbore. Arbore care i-a devenit soț până / la urmă – că, intimidată, ea și-a vărsat anume pe / rochie / prima ceașcă de vin, îndrăgostită să / aibă motiv să se dezbrace, / spre fericită dezlegare...” (*Ochiul mistic*). Viață, moarte, sunt acestea doar forme peste care plutește o conștiință mai înaltă, de bun augur pentru poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, și o „abundență sufletească” vindecătoare, nefirească. Asta îl face pe Liviu Ioan Stoiciu să descopere permanent în spatele realului metamorfoze neașteptate, un sine cosmic deghizat, gata să înfrumusețeze cu nostalgii abisale lumea. „Ce sunt, în definitiv, craniile acelea fosile / spânzurate în corcoduș, flori?”, se întreabă într-un loc poetul.

Celelalte două cicluri par să fie mai aproape de ceea ce fusese Liviu Ioan Stoiciu în volumele anterioare, în special în *Singurătatea colectivă*. În cel numit *mașina de catastrofe (poemul ruinelor)* ne reîntorcem brusc pe tărâmul contrariilor amețitoare, teribile, grotești, pe solul „fragmentelor” și al „umorilor”, ca să parafrzez un vers ce spune: „fragmentul este singurul gen compatibil cu umorile mele”. Nimic nu-i este interzis poetului îngreșat de imaginea exasperantă a lumii. Stau alături, ca într-un tablou, „pe o masă de scris un nai o pâlnie în formă de falus / bineînțeles o șopârlă vie un craniu de bou / o frunză uriașă de palmier o broască țestoasă care / a împlinit un secol o scară la cer un / ciorchine de strugure mucegăit „vine un timp când / te usuci” plus / clovnul rânjit cu gingiile umflate”. Toate acestea se motivează la Liviu Ioan Stoiciu printr-o coborâre energetică, chiar dacă aluzivă, în biografia sa și a părinților, prin scene de război sau secvențe ale cooperativizării, imagini care capătă semnificația unui „sfârșit de lume”. Acum, Liviu Ioan Stoiciu reconfirmă puterea versului său de a intui macabru, urâtul, viziunile rele: „o mână tatuată cu inimă și săgeată smulsă cu / o bucată din umăr zboară / când organele pe fundul abdomenului în interior / crabii foșgăiesc pretutindenea răstoarnă borcane cu licori / și cataplasme acolo a fost cârciuma” etc. În fond, de ce toate acestea?! Liviu Ioan Stoiciu ne dă o lecție de realitate. Iată ce declară: „ne ciupim dureros carnea să ne dovedim că mai suntem / vii culcați pe fundul unei gropi / comune”. Firește, nu e decât o revoltă melancolică și resemnată în aceste versuri.

În ultimul ciclu (*dărăpănătura manuscriselor*), Liviu Ioan Stoiciu redescoperă, însă, gestualitatea arhetipală, mirarea mitică, feminitatea care oferă, într-un fel de transă (să fie aceasta oarba voință de a fi?!), soluția energiei regeneratoare. Un Iisus femeie este fetița cu siluetă de zeiță din *Peștele în coteț*, iar spuma

mării este „formată în urma căderii organelor genitale ale părinților / ei în mare”. Vechiul zeu se arată din nou și pregătește „locul să semene sămânța”.

Poezie de concepție scrie Liviu Ioan Stoiciu de data aceasta (nota bene: umorile-i sunt învinse!), dar și o, totuși, poezie militantă, într-un sens mai înalt, nu strict civic. Ți se impune cu vigoare impresia că e, în ordonarea poemelor, un traseu inițiativ. Solarei armonii inițiale îi urmează o cădere în istorie și în grotesc, aceasta din urmă căpătând sens într-o „expansiune permanentă” de lumină. Iar, pe de altă parte, poetul depune mărturie că „unul e în toți tot astfel precum una e în toate”. În acest caz, „ruinele” poemului nu sunt cele ale unei prăbușiri, semne ale declinului și ale neputinței, ci temelia înălțării.

Post-ospicii (Editura Axa, 1997) se numește următorul volum al lui Liviu Ioan Stoiciu, și asta poate pentru a defini mai bine raportul de succesiune dintre artă și realitate, dintre amintire și eveniment, dintre discurs și identitatea spațiului uman radiografiat cu predilecție. Evident, Liviu Ioan Stoiciu este un incomod, nu acceptă jumătățile de măsură, transformă totul, până și nedreptățile pe care el însuși le săvârșește, în mitologie. Recunoscut de o mare parte a congenerilor drept emblema generației sale și realizarea ei cea mai înaltă – el însuși atacă mitul oficializat al poetului Mircea Cărtărescu –, poetul așteaptă încă omologarea, și nu numai a sa, ci și a lirismului său. Căci dacă Mircea Cărtărescu se situează în descendența lui Leonid Dimov, Liviu Ioan Stoiciu este mai degrabă un meivănescian; și nu este vorba aici de niște discipoli care să epuizeze un model (de altfel, situarea aceasta – vreau să se înțeleagă – este tipologică și istorică, iar nu axiologică), ci de poeți care dezvoltă anume potențialități ale poeziei care chiar solicită, prin ei, o nouă legitimare. Există însă la Liviu Ioan Stoiciu un discurs fragmentat și coborât în hilar, în grotesc și urât, niciodată, sau prea arar, în ironic, și există o mitologie a copilăriei și un sens acuzator al epicii care se așează peste senzația confesiunii dialogate și peste amintirea sau evocarea construite deseori într-un context erotic sau cu semnificații erotice. Ei, bine, sunt acestea particularități care se găsesc izolat la generația sa, preocupată deseori mai mult de limbaj, sau la Mircea Ivănescu, mult mai gratuit în contemplație. Iată primul text al volumului, un fel de umilă artă poetică, orgolioasă în fond: „Un trepăduș păzind turmele de porci prin rapiță, pe marginea / șanțului de irigație: cu brațele / încrucișate, fluierând a / pagubă, că / «la trei ceasuri de dimineață, slobozirea a trei tunuri a vestit plecarea / corabiei la vale fără vâslași»... Are inima / grea ca o piatră de moară și e cu nervii la pământ – / fapt de netăgăduit. Este / «rodul / unei sintaxe în derivă». Al unui stigmat: are // ospiciu, zice. Post-ospiciu. Boală grea. // Un trepăduș trimis de de-

mult și de departe să / angajeze un echipaj de vâslași / aici, unde și umbra intră de frică pe sub ușă / și unde șalurile cenușii, ale principiilor urii și prieteniei, ale / recunoștinței și / răzbunării, aceleași, / fac valuri uriașe. Trepăduș / care, negăsind pe nimeni să angajeze, să nu moară de foame, a / primit să ducă la păscut porcii. Spre sfârșit, trimis până / aici după vâslași pentru / a reînvia starea / noastră sufletească de altădată, de la început...”. În același timp, cum orice cuvânt și orice întâmplare aparțin unei mitologii din care nu transpar decât frânturi (în realitate singurul personaj mitologic e aici autorul, pentru că el este acela care metamorfozează cu propria-i percepere lumea), nu poți să nu observi afinitățile cu *Lilieci* lui Marin Sorescu, poate și pentru că uneori se vorbește despre moarte ca despre un fapt deja petrecut, perceput cu detașarea cu care privești fotografiile străbunicilor, despre care știi o groază de povești, poate fermecătoare, poate înspăimântătoare, dar care nu te tulbură pentru simplul fapt că nu i-ai cunoscut: „Dacă va curge apa din streășină pe 2 februarie, primăvara / va fi timpurie: bea / un gât de rachiu. Are un gust aparte, care nu / înșeală Na. Celălalt lasă furca, ia / sticla, hai noroc! E ca vraja glasului unei femei frumoase... Se lasă / întunericul, ca și viitorul, abia / dacă și-l pot închipui. Încarcă amândoi căruța cu bălegar” („*Se lasă viitorul, ca întunericul*”).

Dacă e să dăm crezare unor indicații de autor, până a ajunge la ultimul ciclu, numit *Substraturi*, care ni se pare și cel mai matur, scris după experiențe poetice care au luat forma unor cunoscute volume, parcurgem mai multe... straturi. Ciclul *Jurnal-ospiciu* este scris, se pare, în anul 38-LIS, *Amintirile din vis-ospiciu* aparțin anului 27, următorul, *Amintiri adjudene*, sunt din anul 28. În fine, poetul are acum 48 de ani, privește în urmă, recuperează niște texte („autorul a trebuit să definitiveze poemele din sertar și să găsească un sens volumului original în sine”, ni se spune într-o notă), oferă istoricilor literari și criticilor materie pentru a contextualiza „la fanion”, „inima de rațe” și celelalte. De reținut ar mai fi faptul că cel de-al doilea ciclu este o reconstituire a biografiei eminesciene – fără îndoială, blamarea lumii este o indirectă acuzație adusă contemporanilor –, însă „amintirea” aceasta e prea livrescă și nu are puterea evocatoare a „amintirilor adjudene”, superioare ca artă, cu atât mai puțin forța *Substraturilor*, partea cea mai înaltă în care pășările, apa, colina sunt semne ale fricii și ale morții pe care nici scrisul nu le alungă. *Îmbătați de frică*, ultimul text, este într-un tot memorabil, o demonstrație de lirism, dar preferăm să cităm poezia intitulată *Voi, gânduri negre*: „voi, gânduri negre, îmi stâlciți ochiul sufletului: uliul, dând / să înhațe un miel, a / căzut la pământ, mort... credeți / eu l-am vânat. cu al treilea organ

de simț / în emisfera stângă e în / mine visul adevărat, visul-ospiciu, opus // vorbești, vorbești, suit pe tine însuși, pe vârful muntelui, în / paradis, în alt timp: de unde a / apărut muntele? ce / a fost el la început... muntele, dizolvat, pe fundul / mării... // cuvintele de fier, cuvintele și ele la spovedania publică: / au același simțământ de sine / neregăsit... viermele / cere, apa / mă roagă, sărături // am o senzație de moleșală, «de sfârșit de lume»: am / renunțat și la cafeaua / naturală, prea sărac, mereu în conflict cu mine / însumi... cu pânțele gol: biet / prost... aerul fără trup, mirosind a fum, face / ca șacalul, mârâie la / lună, se învâрте în jurul cadavrului meu viu, mă / muștră o dată, de două ori, așa / a făcut și ieri și răsalătăieri... să vedem ce va mai fi mâine”.

În fine, Liviu Ioan Stoiciu a părut să cultive dintotdeauna o poezie pusă parcă sub semnul „ingenuității”, întrucât el a lăsat senzația că înregistrează frust fragmente de viață și de discursuri derizorii, amintiri și visuri, într-un amalgam care dă seama nu de incoerența semnificației, ci de inconsistența lumii. *La fanion*, *Inima de rațe*, *Ruinele poemului*, *Post-ospiciile* sunt titlurile elocvente în acest sens. Dincolo, însă, de această *falsă ingenuitate stilistică*, Liviu Ioan Stoiciu are o energie creatoare rar întâlnită, vizibilă în diferența față de sine pe care o propune prin fiecare nouă apariție editorială. Este vorba de o energie focalizată pe o anumită „temă”, diferită de la un volum la altul, susținută prin fiecare poem și prin orice detaliu. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării, Stoiciu fiind dintre acei poeți care nu scriu poeme, adică texte izolate, care ar urma să se articuleze într-un întreg după criterii mai mult sau mai puțin fortuite, ci dintre aceia care scriu sub presiunea întregului, perceput *ab initio* ca sens. Ceea ce este, de asemenea, de reținut este că această *conștiință premergătoare* nu acționează procustian asupra poemelor și nu transformă discursul poetic într-unul exemplificativ, tezigist. În fond, echilibrul de care vorbeam este unul între un nou tip de *vizionarism* și *cerebralitate*, și oricare dintre cărți – sinteză a travaliului anterior – caută în depoetizarea rece sau ironică sursa unui astfel de echilibru.

În aceste condiții, iată imaginea emblematică oferită de unul dintre ultimele volume, *Poemul animal*. Liviu Ioan Stoiciu e prea inteligent ca să nu știe că motto-urile din Cioran și din Paul Popescu-Neveanu, chiar dacă referitoare la tendința ființei umane de a se întoarce lângă animale și la sensul din zona patologicului pe care îl are cuvântul *crepuscular*, sunt în realitate inutile. Așa cum sunt și extrasele din DEX, privitoare la acest din urmă cuvânt. Dar poetul vrea să realizeze senzația că volumul însuși se construiește la lumina zilei, că e lipsit de mister și de inefabil, că nu e decât un mecanism care

funcționează dincolo de orice transcendență, sau, dacă vrei, un animal, cu ochi, nervi și, pe lângă toate celelalte, coadă. Sancționând chiar tradiția, el mărturisește: „Din supunere față de tradiție, am căutat să punem în cartea de față (Carte a Tălmăcirii, Crepuscular, Dicționar post-oniric), tot ce-a fost până azi lămurit de Autor. Pentru mai multă înlesnire, am orânduit-o alfabetic...”. Să recunoaștem în aceste cuvinte nu doar o foarte bună definiție – în paranteză – a nivelelor de interpretare a poeziei ultimului volum, ci și „ironia” la adresa structurii de adâncime a poemului, care stă în realitate sub semnul aleatoriei sau al unui criteriu strict formal. Dacă ordonarea poeziilor după criterii alfabetic (lucru făcut de mult, dar din cu totul alte motive, și de Voiculescu) nu înseamnă, în acest caz, instituirea nonsensului, a unei degringolade asemănătoare haosului la nivelul întregului organism al volumului, asta se întâmplă din cauza faptului că fiecare poem are ca temă, printre altele, chiar sentimentul trăirii în haos și absența oricărei unități, a oricărei organicități. De o extraordinară unitate, volumul acesta se vrea tocmai expresia unei descentralizări provocate visceral. De altfel, cel de-al doilea ciclu al cărții (primul se numea *Crepuscular* și viza dispariția oricărui ax focalizant al ființei), intitulat chiar *Poemul animal*, e alcătuit din poeme care definesc câte un organ al ciudatei viețuitoare: *Cap*, *Urechi*, *Nas* sau *Inimă*, *Intestine*, *Stomac*, *Nervi* și *Coadă*. În plin grotesc situându-ne, nu ne rămâne parcă decât să reconstituim această ființă – poemul –, oglinda unei lumi reduse la dimensiuni biologice, pulverizate în fragmente. Se vede, astfel, că miza deconstrucției la nivelul sintaxei minimale a fiecărui poem în parte, observabile încă din *La fanion*, este extinsă la nivelul ansamblului, nerămânând în niciun caz în zona experimentului strict și exclusiv textual. În fapt, de aici refuzul lui Liviu Ioan Stoiciu de a accepta includerea printre textualiști.

Forma discursului este în acest caz, cu o disociere a lui Hjelmslev, dacă-mi permiteți, *substanța* lui – și, deci, mijlocul cel mai puternic de comunicare, iar ceea ce se comunică în felul acesta ține de angoasele postmodernului, dar și de revoltele lui. Să recunoaștem că textualismul a putut fi perceput – și în bună măsură chiar a fost – drept un nou mod de asumare a vechiului „turn de fildeș”, refugiu din fața realității și a poemului impur, afectat de cauze exterioare sieși. În cazul nostru, chiar dacă în discuție este tocmai condiția poemului – a se revedea titlul acestei ultime cărți pe care o luăm drept reper –, în locul poziției neutre, reci se situează o *disperare implicită*. Și aici trebuie făcută o precizare: poetul își asumă, evident, rolul de regizor al textelor – scrie motto-urile, diferitele clarificări de genul celor invocate anterior și își ordonează poemele –, dar el rămâne spectatorul cu gust amar, ironic sau sarcastic, care

înregistrează cu o oarecare detașare fragmente din cotidianul coșmaresc. În același timp, trebuie observat că prezența lui și propria-i identitate reprezintă condiția primă a lumii-obiect devenite poem. Mai mult, fără a fi strict confesivă, poezia aceasta este una despre sine: un sine ultragiat de fragmentarismul în care se revarsă gâlgâitor, un sine stoic, dar și revoltat, un sine hăituit de „sentimentul profund de real”, devenit, ca și poemul propriu-zis, „Micul motor Animal” care „începe să pârâie”.

Reprezentativ pentru întreaga sa poezie, *Crepuscular*, primul ciclu al volumului, este, cum precizează poetul însuși, și o *Carte a Tălmăcirii*, și un *Dicționar post-oniric*, și expresia unei conștiințe tulbure, măcinată de o reflectare senzorială alterată. Înainte de toate, aceasta ni se pare, însă, o carte a morții instituite sub forma urâtului și a grotescului, descoperite în orice frântură de gest, o carte în care hidosul, sordidul, ticăloșia și infamia – moartea însăși – lunecă inevitabil pe teritoriul viului, substituindu-l.

Nu avem de-a face în cazul poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu cu un anumit tip de hermetism, cu toată impresia de „încifrare a mesajului”, și nu avem de-a face nici măcar, cum multă lume crede, cu o formă excentrică de dificultate programatică, tocmai pentru că, așa cum precizăm mai devreme, sensul este, înainte de toate, apanajul a ceea ce în mod convențional am numi formă. Avem de-a face cu interferența unor discursuri distincte, într-un amalgam care îmbină enunțul eliptic al interpreților de vise sau al diferiților ghicitori cu imaginile teribile sau colocvialitatea devenită spectacol în sine cu tonul subversiv și implicit acuzator, pe fondul terorii milenariste și al unei autoanalize severe a poetului care „își scoate șapca, îi șterge căptușeala de piele cu / mâneca, oprit lângă pomul de lângă / izvorul / scepticismului. Simte o ciudată stare binefăcătoare: / a adunat și azi, pentru Dicționarul-de-domesticit-Animale, în tolă din / coajă, rășină de molid. [...] în batjocură. Disprețuit-că-ești. Împarte Doctorii. Apare din pământ, trece, Duhovnic, de câte ori trece, trece cu / un zornăit de clopoței... Bătrân, «Dușman sieși», păstrător al tradiției” (*Doctorie dacă iei*).

Firește că Arghezi ar putea fi invocat în acest caz, atât din cauza unei opțiuni ferme pentru o estetică a urâtului (iată fragmente dintr-un poem intitulat *Hârva*: „Dealuri moi, ridicături roșii cu / puroi, căi / anevoioase, crucea pieptului sărutată de toți, cărnuri de zi și / cărnuri de noapte, neliniști, suferințe, grele / împrejurări. Haimana. Își // șterge ochii cu colțul baticului: a fost o femeie / ușoară, dar a / auzit șoapte cosmice! A umplut un Hambar cu / aceste șoapte. Adevărat Hatâr. Șoapte / Hâde! A fost o meschină și o / josnică, dar ea a descoperit Hâburile de oale ale / unei alte

lumi!"), cât și datorită organizării discursului de ansamblu în fragmente care, denotativ aproape, definesc o idee. Ion Pop constata că „volumul se propune drept suită de «fișe clinice», catalog sau album de portrete, situații, stări, rezultate dintr-un fel de bricolaj de materiale verbale reasamblate, înseriate după un principiu pur convențional, nu lipsit de expresivitate atâta vreme cât poate sugera un sentiment de alienare, de inadecvare radicală față de o presupusă armonie socială și cosmică”. Însă, spre deosebire de predecesorul său, Liviu Ioan Stoiciu face din *florile de mucigai* niște mărturii clare ale sinelui. E greu să citezi ceva din poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, din cauza faptului că aici avem de-a face cu volume bine încheiate, și nu cu simple poeme. Pentru că susține afirmația anterioară, am selectat în întregime poemul intitulat *Gâtul că îl tai cuiva*: „Așezat pe jos, am plâns – întins cât eram de lung pe / hartă, la / Poarta multicoloră a Orientului: asistat de-o / urâciune străveche de zile, învăpăiată de crepuscul, pe Gang, / atras de mirosul viermilor de mătase din / sălile de clasă. Gâdilă / tot corpul de viermii de cadavru... Convins // că mă născusem din greșală în alt / secol! în sclavie... Că trântea ușa la Al Doilea Templu, «ce viață lungă». / Băi, Gândac, unde ți-e / mintea? Îl sărută pe Gât. Gâtul că ți-l tai. Scoate / un Geamăt urât. Vezi pe unde calci! Așezat iar pe jos, am / plâns: reținut de gravitația / Lunii, plin de prejudecăți. E Lună Nouă – acum, frunza se fixează cel / mai bine pe tulpină, la noduri. Mă / pândeste nebunia? // La Poarta multicoloră a Orientului, urâciune străveche, Lună / Nouă: dezgust de propriul sine. / Absurditatea a lumii, / prostie «cât încap». Behăit de oi. Ghete-că-încalți. Gheară în / stomac. Pământ-că-schimbi-în-Ghiveci. Că / «este mai ușor să fii altul, decât ești»... Vremuri ale dinților / falși, ale Gingiilor negre, ale părului vopsit! // Așezat pe jos, am plâns și am scris: să rămână mărturie”. În fond, cu tot sarcasmul implicit, Liviu Ioan Stoiciu transformă simpla enumerare, un procedeu sintactic atât de frecvent la el, și construcția realizată prin cumulare de elemente într-un mijloc de exacerbare a crizei, dar și de asumare a ei. Un poem se numește *Iad, mare propășire*, și se încheie astfel: „Împachetezi / căr-nuri și oase, limfe, ganglioni / nervoși, vase lemnoase, glande intestinale... Vagi nostalgii”. Altfel spus, reducerea poemului la elementara visceralitate înseamnă, în cele din urmă, o recuperare a lui. În felul acesta, „colectarea de zdrențe” transformă „cancerul generalizat” în lume de contemplat. Suferința scrisului chinuitor („Ai tras la Plug. Plug de Plumb tipografic”) oferă, astfel, un sens recuperator. Motivul labirintului, care e prezent într-un mod implicit în multe din poemele lui Liviu Ioan Stoiciu, e motivat tocmai de această încercare disperată de reinstituire a unui sens organic în lume, de care nu e

străină nici poezia eminesciană, dar care pare să fie, după spusele lui Vattimo, apanajul postmodernilor. În realitate, ține de condiția mării poezii această căutare a sensului printre semne, fiind evident că mijloacele diferă și, o dată cu ele, însăși lumea semnelor. Ultimul vers al cărții afirmă probabil tocmai șansa recuperării, chiar și în plan derizoriu și căzut, a centralității. Intitulată *Coadă (O biserică mergătoare)* – atenție la acest subtitlu care ne proiectează în plin mit –, poezia din finalul cărții reinstituie, pe fondul conștientizării eșecului, șansa ființei de a se afla în inima lucrurilor. De a rămâne căzut, risipit, învins, dar și de a recupera, printr-o nostalgie abisală, trăirea fundamentală: „Când / a ajuns-o din urmă, a constatat că, de fapt, biserica asta / neterminată era o simplă căruță trasă de cai, / care scârțâia îngrozitor. Și în care nu te puteai urca, să te rogi, fiind / plină vârf cu / tot felul de roade stricate, adunate la întâmplare, ale / acestor vremuri. // Regăsit, s-a așezat pe coada căruței”.

Cinic, dezabuzat, disprețuindu-se chiar, Liviu Ioan Stoiciu privește cu nesaț metamorfozele formelor – și ce altă manifestare mai spectaculară a lor decât moartea? Deocamdată, nu știu cum aș putea să explic o astfel de contradicție. Ce-i drept, cinismul nu-i nihilism, nici nesațul acesta nu-i fascinație. Totuși, contradicția există și, așa inexplicabilă cum e, poate că este chiar miezul, dacă nu al unei poetici, atunci al unui mod de a fi. Nu suntem prea departe de ceea ce se întâmpla cu Cioran. Cert este că ultimul LIS – avem în vedere volumul *La plecare*, apărut la Editura Vinea în 2003 – stă sub semnul unor cuvinte care vorbesc despre „o înșiruire de cicluri alcătuite de creație și dezintegrare”. Mai mult, motto-ul primei secvențe a volumului e următorul: „Aceasta e ora morții mele, / bucurându-mă de avantajele ei...”. Ei, bine, ce e, finalmente, această carte decât înlocuirea punctelor de suspensie cu obsesiile unei lumi, dezvoltate în tablouri, scenarii, viziuni?

Da, Liviu Ioan Stoiciu „se bucură” de avantajele morții – pe care o proiectează într-o construcție laborioasă, chit că foarte sofisticată în discurs. Zic sofisticată, deși nu acesta-i cuvântul cel mai potrivit. În miezul evenimentelor, sinele nu poate decât să prindă frânturi de frază, de imagini, de sens. Nu-i este accesibil decât fragmentul; chiar și așa, din fragmente, și sinele, și miezul lumii capătă formă. Cât privește elaborarea, ea poate că este cu atât mai accentuată acum cu cât, *la plecare* fiind, poetul privește în juru-i în căutarea unui sens și a unei decizii. Și cu cât impresia de fragmentarism e mai puternică, cu atât subtextul spune o poveste articulată ca salvare. Am zis *plecare*?! Dar *plecarea* poate fi, prea bine, *sosire*. Și asta pentru că, pentru Liviu Ioan Stoiciu, nu există decât materie în permanentă prefacere, forme în devenire:

„De jur / împrejurul meu prinde contur viitoarea formă / anorganică”, citim într-un loc. Și, cu toate că pare o devenire în moarte, lucrurile sunt ceva mai complicate. Pe de-o parte pentru că devenirea aceasta în moarte e sincronă (de nu cumva sinonimă) scrisului, pe de altă parte pentru că moartea are un sens revelator și, mai mult decât atât, pare miezul unei „religii” a întemeierii.

Să se înțeleagă, Liviu Ioan Stoiciu nu e în căutarea vreunei utopii – departe de luciditatea lui aproape maladivă o astfel de ipostază –, dar e în căutarea unui athanor în care să poată citi sensul. Uneori, ca acum, el se întrevede în moarte. Elocvent faptul că ultimul poem al primului ciclu se încheie cu imaginea morții care e scriitură: „*E scos cu picioarele înainte din biserică // rămas cu capul plecat: se aud sunete de trâmbiță, fluierături, / strigăte / din fundul hăului. Ci / întunericul / cuprinsese tot locul... «Scriu de adio la // lumina lunii»: caligrafiază, afundat / în mâl până la brâu, unde plantele marine îi / transformaseră / carbonul («carbonul atâtor pasiuni», subliniază, apoi șterge), / în materie organică, / materie ce a fost depusă în / sedimente”*. Și dacă în poezia lui Liviu Ioan Stoiciu există dezgust, dezamăgire și deopotrivă un caricatural grotesc, mai degrabă teluric decât livresc, toate acestea sunt consecința neantului care atacă nu individul (doar individul se poate salva în materie), ci omul. Și în acest context, miza politică, asemenea oricărei localizări, nu cred că mai are vreo relevanță. Citim în acest ultim poem: „Căii de manej, cu frâne, în grădina / suspendată / a bisericii, rostogolesc, încet, cu / botul, un butoi de lături, frăgezind iarba. Iarba verde adunată: / fir cu fir, un popor / spectator, ostenit și descurajat. Un popor de iarbă? Un / popor de morți / îngropați în ei înșiși. În contra // acestui popor din comuna Adjudu Vechi, adunat de un / teanc de secole, / frăgezit an de an, crescut mereu să-l aplaude pe Dumnezeu”.

Oricum, poemul se dezvoltă, nu ca lamentație, ci aforistic, în direcție nihilistă („Aici, unde vraja / zidului cu igrasie, de neescaladat, care ne desparte de cei / plecați, se repetă: ce e înainte, a fost / și înapoi? Ce a fost, va fi / în veci: amin, / și mie un pahar cu vin! Eu toată viața am dormit / în pământ, nu în // pat”), pentru ca, finalmente, sensul să fie auroral, născut nu din revoltă, ci dintr-un fel de smerenie greu de acceptat la un poet precum Liviu Ioan Stoiciu. Supraviețuirea e posibilă, fie și prin moarte – și aici rolul decisiv îl are prezența unei misiuni dincolo de sine: „Amenințați / cu adormirea de fiecare / bătaie de pleopă: hai, scrieți! Dacă nu scrieți, să viu se usuce / mâna! Dați de știre... Eu, cu sentimentul că / mă identific, rămas / singur, cu / cercul și cu arderile mele chimice interne, între / 50 și 60 de ani pe lumea asta, sosit în vizită: în care apa / mă umple pe trei / sferturi, și iarba... Iarba frăgezită de

morți îmi / dictează”. Nicio metafizică în toate acestea, decât prezența trupului iluminat de scris. A trupului intrat, chiar și prin moarte, cum am spus deja, în trasa iluminării de o misiune.

De altfel, volumul e alcătuit din cicluri care alcătuiesc în sine o „po-veste”. Primul, numit *De unul singur – înfățișarea*, se articulează pe ideea mor-tului care se privește pe sine; cel de-al doilea, *Dedublarea – Mărturii*, conține poeme ale trecutului acestui sine, ieșit din trup și intrat, ca să zic așa, în isto-rie. În realitate, o dovadă a faptului că pierderea individuității coincide cu re-cuperarea, fără iluzii și fără nostalgii, a integralității. Toate textele de-acum ale lui Liviu Ioan Stoiciu sunt poeme ale prezenței în lume. Și dacă lipsa de sens provoacă dezgust, o dată cu dezgustul denunțarea unei lumi precare, ea permite și o situație în afară, înseninată.

Denunțarea trupului coincide în cele din urmă cu o apologie a lui și nu e deloc paradoxal să observăm că tocmai precaritatea dă sens. Aproape că e redundant să citez: „Tu, / o dărăpănătură de oase și carne, nostalgică: dătătoare de sens...”. Spectacole ale precarității și ale întrebărilor privitoare la rostul din lume („își vede chipul gălbejit în apa din / găleata / fântânii, aplecat să bea câteva înghițituri: «obiect / netrebnic, asta sunt – oare, în mân-na cui?»”), poemele acestea despre despărțirea de trup culminează poate într-un titlu – «*Sunt mort sau sunt viu?*» *Nu poate să-și dea seama*, care dă măsura exactă a alienării și, deopotrivă, a neputinței de a înțelege. Dezgustul față de modul de a fi al ființei în lume se asociază disprețului de sine. Cum să fie posibilă această judecare decât printr-o ruptură, asociată schizofreniei? Nu știu dacă acest cinism dus la extrem e macedonskian. În anume locuri sunt, dacă nu versuri, atunci sensuri nihiliste cu rădăcini în arheul eminescian („că nimic n-are sens: totul e o armură a formei neschimbate”). Dar perspectiva aceasta a trupului în neființă, parcurgând etape ale unor ritualuri, cu viziuni grotești, cu „secvențe puse la microscop”, stă cu rădăcinile înfipite în una din *Noapțile* macedonskiene. Mă și întreb de nu cumva se poate vorbi foarte serio-s, cu argumente trainice, despre macedonskianismul nu numai al poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu, ci chiar al lui Liviu Ioan Stoiciu însuși. Oricum, un ma-cedonskianism depășit printr-o ciudată înseninare. Și, înaintea ei, printr-o coborâre nu în bolgii, cum ne-am aștepta, ci într-un spațiu al integralității, al vocilor în care Nero, barbarul, Iisus sau copilul de la Cantonul 248, cum altcândva fusese chiar Eminescu, se suprapun. Toți sunt „observatori din altă lume”. Printre ei, poetul, cu „amintirea altor vieți”, un „biet căutător de urme”. Premisa întregii viziuni e următoarea: „Suntem o serie de corpuri, pe care le părăsim treptat, pe rând, asemenea unor foi de ceapă”. Să fie conști-

entizarea acestei premise o „probă de schizofrenie”? Sunt argumente multe în acest sens, al cunoașterii care e nebunie.

Oricum, „mărturiile – firește, ale acestor voci – devin fișe clinice”, iar „bolnavul vorbește despre el la persoana a treia feminin”. Câteva titluri memorabile în acest sens: *Incapacitatea de a trăi o durere, o bucurie, o mânie, I se pare că a devenit altul, Crede că anul nașterii lui e anul în curs, în care va muri* sau *E convins că e o jucărie în mâinile unei forțe misterioase*. N-aș crede însă că volumul se structurează doar pe ideea aceasta, a delirului incontinent care nu mai poate da seama despre nimic și se hrănește doar cu iluzia, înșelătoare, a integralității. Aș crede mai degrabă că *Faptele* finale proiectează totul într-un cinism pe care l-aș numi, trecând peste orice contradicție, senin: Poate că este – de ce nu? – cinismul unui stoic: „Poate că / suntem deja lucruri neînsuflețite și / nu știm...”. E unul dintre argumente. Altul: „Ia să nu ne mai temem, să / avem nepăsarea prafului ce se așterne / pretutindeni”. Iată de ce cred că, acum, *la plecare*, LIS e gata pregătit să poarte un nou război; că forțele nu-i sunt nici pe departe epuizate, că, în fine, LIS privește totul cu un zâmbet ciudat, zâmbetul celui care știe că orice plecare este sosire. Și o repet: De ce n-ar fi, în toate, cinismul unui stoic?!

ION STRATAN. METAFIZICUL BUTAFORIC

„Ion Stratan e un poet ludic la granița metafizicului” afirma la un moment dat Ștefan Augustin Doinaș, și formula aceasta, chiar prin ceea ce are ea paradoxal, e în măsură să rețină ceva esențial din personalitatea poetului. Pentru că este reținută și apetența lui nu atât pentru hermetism, cum s-a zis, ci pentru încifrare, care a permis uneori situarea în descendența lui Ion Barbu, și apartenența sa la o generație care a cultivat biograficul, ironicul, ludicul, chiar kitschul. Cu inteligența și cu cinismul unui autor care stăpânește bine sentimentele, punându-le în ecuații imprevizibile, Ion Stratan face figura unui damnat care vede poezie oriunde, și în niște psalmi („reali”, evident), și într-un „cimitir de mașini” ori într-o „partidă de cărți”. În ultima sa carte, a zecea, pare-mi-se, dacă ținem cont și de versiunea în franceză a *Ruletei rusești*, poetul continuă să exerseze pe motive „retorice” formule cu care ne-a obișnuit de mult. Și nu întâmplător el nu include în referințele critice de la sfârșitul volumului intitulat *Mai mult ca moartea* (Editura Axa, 1997) decât două texte, unul semnat de autorul tocmai amintit, altul de Nichita Stănescu. Ceea ce vrea să însemne poate că, indiferent la opiniile criticii, care, oricum, l-a girat fără excepție, Ion Stratan are destulă ironie ca să refuze clasicizarea. Ceea ce ni se pare important este că, totuși, înainte de a se apropia de tematica religioasă, ea însăși tratată într-o manieră care nu exclude invenția și gratuitatea – e vorba, de data aceasta, de două cicluri unite într-unul singur, având titlul *O zi din viața lui Iisus (ora 1-ora 25) urmată de Psalmii reali (I-XVI)* – poetul este în primul rând un ludic și un experimentalist. O primă parte, numită *The Globe*, rescrie piesele shakespeariene având drept criteriu jocul numelor și al întâmplărilor dramatice reduse la o esență care capătă tonalități ironice. *Cimitirul de mașini*, cu poeme care se numesc *SAF ROM IMPEX 95 SRL* sau *PLAȚA AUTO TIMISOARA*, înregistrează, ca într-un ghid de vânzări, datele tehnice ale mașinilor, fără să se mizeze pe expresivitatea involuntară de care vorbea Eugen Negrici, deși uneori se poate întâmpla și asta, ci pe simpla cădere a condiției poeziei: „Parc auto DN 1 Ieșirea / Selimbăr 069 / 212142 / 069 / 442043, 069 / 431519” sau „BMW 323, Preț negoci-

abil, / 2300 cm /3 148 CP, 120000 km / înmatriculat, Full extra, tel / 018620316, 056 /2116607”. Îi rog pe cei interesați și pe cititori să mă ierte dacă voi fi greșit vreun număr de telefon. Un alt grupaj se numește *Crimele din strada cerului* și poemele acestea în proză, în cele mai multe cazuri construite pe o poantă, se hrănesc și din iluzii mai înalte. În fapt, unul dintre aceste texte, ultimul chiar, îi dă prilejul lui Ion Stratan să vorbească despre poezie în termenii „pietrei filosofale”, și într-un fel care, deși nu e original, afirmă una dintre sursele proteismului formal, expresie a lucidității și nu a dramatismului. Încercând să descopere misterul vieții (adică al poeziei), cercetătorul, medicul, magul sau poetul – depinde în ce sferă ne situăm – descompune întregul înstrăinându-și misterul. Or, Ion Stratan chiar asta continuă să facă la nesfârșit, să epuizeze obiectul poeziei până la a-l anula. În fine, un alt grupaj, numit *Partida de cărți*, prezintă într-un fel de spectacol (tot shakespearean) cărțile de joc. Iată, de exemplu, *Dama de pică*: „Intrigantă și neagră, dama de pică trecea drept un port-malheur în rândul celor care o cunoscuseră. După sarcină, născu o domnișoară de pică alături de care juca pichet cât e ziua de lungă. Astfel, relația cu valetul de caro nu rămase neobservată de croitorul ei, de lenjereasă și de nevoiașii comercianți de-a războiul”. Este aici ceva din inteligența cinică a avangardiștilor și din jocul cu variațiuni pe o singură temă a lui Caragiale, Ion Stratan nefiind departe de încercarea, atât de gravă încât frizează metafizicul, de a parodia limbaje și moduri de existență de la sfârșit de mileniu. În fine, alte câteva texte se numesc simplu *Penthouse*. Și totuși, iată-l pe descendentul lui Nichita Stănescu, gratuit în metafizică: „Răsare grâul Sfântului Andrei, / nu pentru a fi cosit, ci asemeni / răsării operei de artă // Răsare grâul Sfântului Andrei, / ca o dorință tăioasă a verdelui / de a fi verde // Supranaturalism al textului, / Fântâna așteptată de timp // Arabesc și spiritualism, dragă Charles, / Mai ții minte? // Zig-zag al cercului în anul / dintre două veri // Speranțe de caracter // Îngeri în exilul limbii și cifrelor // Neauzit auzit / Nevăzut văzut” (*Faust XXI-V*). Iată, altfel zis, și o lecție pentru cei care văd în Nichita Stănescu, ca noi, un autor de tratate în forma mai derizorie, nu-i așa?, a metaforei.

Membru marcant al Cenaclului de Luni (o confirmă prezența în volumul *Aer cu diamante*, care urmează debutului editorial), Ion Stratan, se spune, nu este și un optzecist prin excelență. Prin prisma posibilității de încadrare tipologică (și didactică), poezia sa se află într-o situație specială. Este motivul pentru care Gheorghe Perian nu-l include în volumul său *Scriitori români postmoderni*, motiv precizat de Mircea Cărtărescu în termenii următori:

„Stratan este, structural, un poet modernist, care torsionează limbajul la toate nivelurile sale ca să exprime un inexprimabil profund, de natură metafizică și religioasă”. De altfel, referințele invocate cel mai des au fost Ion Barbu și Nichita Stănescu, poeți în descendența cărora Ion Stratan ar scrie o poezie de cugetare, hermetică, a simbolurilor sau chiar a încifrărilor gramaticale. Exegeza a observat cu consecvență acest lucru, confirmat parcă de fiecare apariție editorială.

Trebuie însă remarcat un lucru, surprinzător în bună măsură. Deși hermetic și preocupat de „reprezentarea abstractă a lucrurilor” (Nicolae Manolescu), Ion Stratan are o prolificitate cu totul aparte, în contradicție cu spiritul imploziv al poeziei de cunoaștere. Printre optzeciști, poate doar Liviu Ioan Stoiciu a publicat mai multe volume, dar asta în condițiile în care lirismul este la Stoiciu colocvial, expansiv și locvace. Acest fapt poate să pună întrucâtva sub semnul întrebării autenticitatea hermetismului invocat.

Diferențele față de colegii de generație sunt atât de marcante încât el a putut fi considerat mai degrabă o excepție. În volumele sale sunt prezente spiritul ludic, intertextualitatea ori ironia, dar el nu este colocvial, nici „realist”, nu are ochi pentru cotidian și parcă nici apetență pentru parodic. Cerebralitatea a părut, oricum, dominantă acestei poezii și cel puțin la începuturile traseului său poetic, Stratan lăsa impresia că reia o serie de arhetipuri consacrate de poezia modernă, precum *nunta*, *geneza*, *cuvântul* și altele, în așa măsură încât textele ca atare păreau niște poeme cosmogonice. S-a spus că poezia sa ar încerca să exprime inexprimabilul, să capteze esența, ar desena contururile absenței sau ar imagina nevăzutul, și nu de pe o poziție orfică (el e mai degrabă disarmonic), ci hermetică. O poezie chiar se numește *Hermes* și, folosind câteva simboluri specifice, ea aproximează eul profund, identificat simbolic în șarpele autodevorându-se și devorând, în fapt, realitatea: „șarpe / mușcându-și coada, șarpe în / formă de opt infinituri / mărunte sugând realul din / atâta realitate prin pleoape / oblice în lichid colorat / – în unele seri spiritul / își pipăie umerii fără / un cuvânt, lăsând adevărul liber și putregăit / ca o portocală acoperită cu piele de sconcs –”. Cum credea Nicolae Manolescu, sunt aici forme, *ipostaze* repetând mai mult sau mai puțin arhetipul, și nu obiecte.

Volumul numit *Cinci cântece pentru eroii civilizației*, cel mai convingător pentru ipostaza aceasta a poetului, ar vorbi, după Eugen Simion, „de nașterea lumii, de pieirea lucrurilor și de singurătățile ființei”. De altfel, poemele din ciclul care dă titlul volumului se subintitulează acum *Rostirea*, *Sinele*, *Iubi-rea*, *Un fel de gând*, *Desfacerea* (acest din urmă titlu, extrem de iubit de autor,

frecvent întâlnit, dă și numele unei cărți). Volumul în sine pare organizat ca un traiect inițiat în care „privești în gând” e formată din metafore ale esenței: „o LINIȘTE întortocheată ca și cum / mi-aș asculta propria ureche / aducând foșnetul marilor săruri amare // [...] // ivirea Timpului – un țipăt / de copil în craniul unei case” (*Legenda zilei*). Pe bună dreptate același Eugen Simion conchidea că Stratan e „un poet de substanță și, în generația ‘80, se arată a fi cel mai legat de conceptele și temele modernității. Rezemat de Porțile Orientului, el așteaptă, în fapt, fantasmеle Sinelui și ale spiritului însetat de metafizică”.

Ce-i drept, s-a observat în același timp că această mistică a hermetismului coexistă ciudat cu o înclinație ludică – ironia, paratextul, parodia, pasișă ori aluzia culturală –, un fel de gratuitate a expresiei provocată uneori simplu eufonic. Este și motivul pentru care Ștefan Augustin Doinaș îl numește pe Stratan „poet ludic la granița metafizicului”. Dar la Ion Stratan teritoriul metafizicului este prea rar privit cu gravitatea cu care o făceau modernii și probabil că observațiile generate de volumele ulterioare celor *Cinci cântece pentru eroii civilizației* ar putea determina o relectură și a acestui volum, în măsură să releve o accentuată neîncredere în poezie, dublată de cinism. Nu numai ludicul e cultivat fără convingere, ci și metafizicul, poetul lăsând impresia că-și pune măștile unor predecesori, la care se raportează nu parodiindu-i, ci preluându-le postura existențială. Diferența față de aceștia este că singura experiență a poetului se petrece la nivelul cuvântului – de aici și detașarea ironică, și conștiința neputinței, și proiectarea în postura contemplării ideii. În general, însă, poemele sale cosmogonice, inițiatice, hermetice au fost tratate suficient de serios pentru a construi problematica unei lirici a intelectului. Dar Ion Stratan nu comunică adevăruri esențiale, ci creează doar iluzia comunicării. Dacă poetul e însetat de metafizică și nu de real (cum se întâmpla cu Marius Robescu, poet din generația anterioară), lucrul acesta se petrece și pentru că el trăiește prins în real; chiar dacă realul nu e nicicând fixat în imagini care să-l reprezinte cu adevărat, el se află în miezul crizei pe care poetul o maschează prin refugiul în cuvânt. Primul volum al lui Ion Stratan debuta cu o poezie intitulată *Aveți aici* (reluată cu modificări substanțiale într-o antologie, sub titlul *Orologeria*) care pune prezentul în imposibilitatea de a numi esența, *perechea fără trup*: „aveți aici / urmele unui imperiu sintactic / din vremea când vă puteam numi”.

Printre observațiile care se pot face în legătură cu această imagine asupra poeziei lui Stratan, una se pliază pe ceea ce constata Cornel Regman în comentariul asupra celui de-al treilea volum al poetului, *Lumina de la foc*.

Poeziei reflecției abstracte și celei a mirărilor i se alătură, în descendența poeziei tavernelor a lui Constant Tonegaru, *flegamtismul rostirii ororilor* (întâlnit, zice criticul, și la Florin Iaru). Referința este mai ales grupajul de poeme numit *Cimitirul de mașini*, în care spiritul ludic se pliază pe cinism, ambele atitudini dizolvate într-un fel de exercițiu al autosuficienței limbajului. A vorbi despre mașinismul care ucide nu cu crispă, ci cu un zâmbet discret, complice și sarcastic în același timp, asociind atrocele și teribilismul, grotescul și caricatura nu este la îndemâna oricui. Asta demonstrează însă și faptul că lumea se reduce la limbaj. De altfel, experiența aceasta a „cimitirului de mașini” este una din cheile descifrării poeziei lui Ion Stratan, căci motivul reapare în câteva volume ulterioare, precum *Ruleta rusească* sau *Mai mult ca moartea*. O anticipare a problematicii e de găsit într-o poezie din volumul de debut intitulată, simplu, *Întâmplare*. Sub semnul derizoriului, există o fascinație a temei morții: „mi se scrie pe mână / «unsprezece milioane de morți» / mi se arată fotografia / fecioarelor violate / lăsați-mă vă rog / trebuie să ajung / la celălalt capăt al orașului / primesc adresa casei de copii / și statistica foamei / cu ochii închiși / lăsați-mă vă rog / trebuie să iau mașina / pentru zece stații / atât doar, mașina / încep să strig / știind că voi întârzia / foarte / foarte mult”. Iată de ce spuneam că, tocmai pentru că trăiește în real, poetul are obsesia metafizicului, dizolvată însă în volumele ulterioare într-un scepticism ludic nutrit din totală neîncredere în experiența inițiată.

Mai mult decât atât, depășirea așa-zisului hermetism (care era el însuși o formă de teribilism... atroce, având ca obiect chiar sinele) se face în ultimul volum invocat și prin alte mijloace decât cel al mașinismului venit dinspre expresionism. De altfel, *Mai mult ca moartea* poate că se referă tocmai la experiența aceasta textuală, la care realul este redus (sau mai degrabă ridicat), care e proiectată atât în referința periferică, suburbană și „imorală” (în cicluri precum *Cimitirul de mașini*, *Crimele din strada Cerului*, *Partida de cărți* ori în grupajul *Penthouse*), cât și în referința gravă, religioasă și metafizică din „The Globe”, *O zi din viața lui Iisus* sau *Psalmi reali*. Așadar, nu referința contează, ci simpla atitudine, reiterată cu scepticism și cu ironie mascată. Putem compara fragmente din ciclurile invocate anterior pentru a vedea substratul cinic și autoironia devoțiunii dintr-un psalm sau dintr-o scenă „reală”, dintr-o piesă shakespeariană sau dintr-o „idilă”. Această coexistență demonstrează că, în realitate, ceea ce contează nu este referința, ci poziția față de modelul folosit, aceeași, în fond. E surprinzător faptul că psalmii lui Ion Stratan au fost situați la un moment dat în descendența spiritului arghezian. Finului critic care este Cornel Regman i se pare că, în sfârșit, poetul se situează în

pur metafizic, din poezia aceasta lipsind cu totul ludicul. Or, poetul *joacă* o anume ipostază, așa cum le-a jucat pe toate celelalte, contemplându-și cumva de sus, histrionic, cu scepticism și cu cinism propriul joc. Trebuie spus că în preluarea și prelucrarea unor modele, inclusiv a celui hermetic, nu rezidă nevoia exersării inocente a unor stiluri, cum făcea, de exemplu, clasicizantul Ion Pillat la începuturile poeziei lui, ci eșecul întemeierii și aproximării sine-lui. Deși e de văzut, totuși, în ce măsură acest proteism formal este consecința dramatismului sau a lucidității cinice, flagrantă fiind mai degrabă o inteligență apropiată de aceea a lui Urmuz sau a lui Caragiale. Parodiind limbaje, Stratan chiar frizează metafizicul. Oricum, o spune Gheorghe Grigurcu: „înovația (postmodernă) e pierderea eului într-un șir infinit de oglinzi”.

Nu știi dacă poetul *se deconstruiește* cu fiecare volum, cum crede Marin Mincu, care remarcă trecerea lentă de la *scriitura impersonală* a începuturilor la *agonizarea subiectului poetizant*, în ultimele volume; cred că, cu fiecare volum, Ion Stratan își luminează și își exhibă mai direct criza, care părea la început, din cauza limbajului gnomic, oracular, simbolic, încifrat, ca și inexistentă. Nu cred că poate fi trecut cu vederea faptul că Ion Stratan trece de la modelul Ion Barbu și Nichita Stănescu la Arghezi și apoi, în *Crucea verbului*, volum din 2000, la modelul Bacovia, și nici nu cred că aici trebuie să identificăm o schimbare de paradigmă, o evoluție în direcția viziunii poetice sau a problematicii. Este vorba, în schimb, despre reactivarea de fiecare dată a unei frustrante identificări a sinelui, plasat de fiecare dată în afară, sub presiunea fie a realului grotesc, fie a unei literaturi anihilante. În *Psalmii reali*, și e de văzut dacă adjectivul nu pune cumva sub semnul întrebării chiar autenticitatea rugăciunii, Ion Stratan nu invocă decât în aparență divinitatea, pentru că își deplânge, într-un fel mascat, inconsistența ontologică. Același lucru se întâmplă și atunci când referința este Bacovia. Iată un poem intitulat *Plângând mi-am spus să nu mai plâng*: „Mergând mi-am spus să nu mai merg / Scriind, mi-am spus să nu mai scriu”. Ca și altădată, însă, atrocitatea este prezentă, cu dramul ei de ironie, ludic și cinism. Un exemplu doar: „Uite cum stau lucrurile – // ca și cum ei ar fi intrat, cu / trabucul în colțul gurii // și ar fi tras asupra noastră, / asupra naturii, și asupra // naturii și asupra cuvântului // cu mitraliera de sute de ori // ei bine, lumea s-a indignat pentru că / totul se petrecea în compartimentul / de nefumători” (*Știi cum stau lucrurile*). Cum observa același Gheorghe Grigurcu, e la mijloc o „inadaptare structurală”, care face posibilă suprapunerea dintre tratarea solemnă a tradiției și negarea ei, poezia înfățișându-se ca „amestec de tehnică și inefabil, de știință și emoție”.

Prin urmare, mai degrabă diferențele dintre Ion Stratan și congenerii săi, și nu asemănările, se petrec la nivel formal. Căci, într-adevăr, față de limbajul colocvial ori caragialismul unora dintre optzeciști, față deci de o poetică expansivă, Ion Stratan vine cu numiri sentențioase, în construcții lapidare, gândite uneori concentric. În schimb, există la el ezitarea între o poezie a realului și una a sinelui, există conștiința proiectării lumii în iluzie și cuvânt – ceea ce face ca poezia lui să fie *cultură*, nu *natură* – și există, de asemenea, un scepticism care se dizolvă în viziune persiflant și sarcastic atroce, care nu este dublată, ce-i drept, de bucuria perceperii formelor și intertextualității. Și asta, chiar dacă poezia lui este una a formelor cu un accentuat suport intertextual. S-ar putea adăuga caracterul butaforic și bufon al „construcțiilor” sale poetice, care transformă orice model poetic în convenție și-l tratează ca atare.

**ARCADIE SUCEVEANU.
POEZIE, LUX AL DEȘERTĂCIUNII**

Nu știu de ce antologiile poeziei românești din ultimii ani nu-l includ pe Arcadie Suceveanu. O „istorie” precum aceea a lui Laurențiu Ulici ar fi putut să-l situeze, fără niciun fel de rezerve, pe prima treaptă valorică. Să fie de vină același motiv pentru care literatura română e mereu exclusă de la festinul *Nobel*-ului, și anume intraductibilitatea sau scrierea într-o limbă cu circulație restrânsă?! Puțin probabil. Arcadie Suceveanu scrie, totuși, în limba română. Ca să nu mai spunem că *limba poezică* e stăpânită în detaliu. În fine, dacă o excepție confirmă regula, atunci aceasta se numește *Deliruri și delire. O antologie a poeziei onirice românești*. Ruxandra Cesereanu, realizatoarea valoroasei și ineditei antologii, cu o apetență și o siguranță critică de invidiat, scrie: „Un delir mimat, prin urmare lucid și ludic, transcrie Arcadie Suceveanu, pe care l-am descoperit întâmplător, dar cu uimire plăcută. Este un poet al apocalipsei jucăușe, un fantast elucubrant, care nu are pretenția de a scrie în transă, ci de a cultiva o febrilitate lingvistică. Frenezia este motorul delirului său construit și fluturat în fața cititorilor, fără ascunzișuri. Mașina apocaliptică a poetului este stihială, combinând cupola Sfintei Sofii, Evul Mediu dansând rock și piatra filosofală crescând dintr-un cartof. Arcadie Suceveanu construiește astfel o uriașă *comédie* mișcătoare de lumi”. Încheindu-și succintul profil cu urarea „bine-ai venit în lumea noastră de mucava!”, cu siguranță că valoroasa poetă se adresează nu numai personajului numit Apocalipsă, ci și lui Arcadie Suceveanu, care nu poate fi ignorat decât din neștiință.

Oricum, cu Arcadie Suceveanu, multe disocieri care ocupă deseori capul de afiș al disputelor literare se dovedesc futele. Șaptezecist? Optzecist? Modernist? Postmodernist? *Mărul îndrăgostit de vierme* (Augusta, 1999) este dovada sigură a faptului că Arcadie Suceveanu mănuieste cu aceeași siguranță și dezinvoltură metafora cu substrat metafizic și ironia, biografismul de suprafață și scenariul solemn, paradoxul avangardist și scepticismul care ascunde lipsa de încredere în forța cuvântului. Dar poate că toate aceste lucruri, puțin importante în sine, se impun pentru că poetul, pe lângă o nece-

sară și deloc exclusivistă cultură poetică, stăpânește din plin și cu siguranță ceea ce s-ar putea numi *știința versului*. Mai mult decât atât, Arcadie Suceveanu și-a construit un spațiu imaginar în care se mișcă cu dezinvoltură, asemenea unui clown care, tocmai pentru că este alienat, mimează alienarea, care parodiază, tocmai pentru că o trăiește din plin, inconsistența ontologică. Fi-rește că îl recunoști ușor în poezia lui Arcadie Suceveanu pe Emil Botta, la care i-ai putea alătura pe Leonid Dimov sau pe Mircea Dinescu. Dar el este tributar acestor poeți doar în măsura în care se raportează la niște limbaje pentru a-și construi unul. O luciditate cinică face din poezie spațiul, protejat prin convenție, al scenei, al decorurilor, al trăirilor dedublate, personajul-poet căutând – sau mai degrabă lăsând impresia că face acest lucru ironic – soluția salvării de romantismul considerat desuet. Dar oare nu cumva ironia vizează statutul poetului postmodern?! Iată-l spunând: „Pentru a supraviețui ca poet / la sfârșitul secolului XX / trebuie să fii profund antiliric / ori să faci ceva trăsnet de tot / de exemplu, să-ți cumperi o ghilotină // Numai așa, capul îți va sări / tot mai spectaculos în poeme / sângele scurs se va închea într-un text / roșu postmodernist”. Pe de altă parte, „profesionist al himerei”, cum se și declară, poetul construiește o lume absolut fictivă – care, evident, ar trebui descrisă –, reacție la degradarea nu numai a realității, ci și a literaturii: „Dar e târziu: pisica dezarticulată a gramaticii / a trecut sfidătoare prin dreptul Academiei Franceze / cadavrul literaturii a început să miroasă / maimuța îmbătrânită a frumuseții / a căzut din copac – // semn că în cu-rând se va arăta Cavalerul subțire / cu ghilotina de cuvinte sub braț, / răsfă-țatul tuturor revoluțiilor, falitul de-o viață: / jumătate porc de câine-jumătate înger”. Totul este de mucava, totul este ficțiune, ar trebui să spunem, ase-menea unei potențiale afirmații din *Levantul* lui Mircea Cărtărescu. Dama de Caro, Cavalerul Înzadar, Magnificul Vierme cu papion, Doamna Apocalipsă, Domnișoara de Gri, calul Alb locuiesc un spațiu în care se află, pe cale li-vrescă, în asociații ludice și gratuite, ca într-un vis care e forma zâmbetului inocent-ironic al poetului, și Platon sau Aristotel, și onorații cetățeni ai Ni-micului sau locuitorii Apocalipsei. Chiar și Cernăuții, invocați cam așa cum o făcea odinioară Mircea Streinul, cu mărturiile sale despre locuri și ființe concrete, trece prin oglindă într-un tărâm oniric, aureolat de fantasma mel-lancoliei, tot mai aproape de viziuni terifiante și gotice. De altfel, Streinul și poemul său *Cu moartea la un pahar de vin* vor fi fiind și ei o parte din preistoria acestei structuri imaginare, în care e copleșitor sentimentul golului, al absen-ței: „Nimic nu-ți mai cer, Doamne, decât / bucuriile simple din care înflo-rește / primăvara măceșul // [...] // Pe scara evoluției, cu ochii plesniți /

stau și admir frumoasa ta specie / Chipul mi se scurge din carnea înspăimântată / creierul îmi sare din mașinăria ficțiunii: // mă uit în oglindă / și nu văd decât oglinda / mă uit în afară și nu văd decât / înafara”.

Nu lipsește din acest decor medieval ghilotina. Ea ar putea tăia gâtul ficțiunii și ar putea destrăma iluzia atât de fragilă. Dar ghilotina rămâne un simplu instrument în interiorul imaginarului, dovadă a faptului că în ficțiune lunecă și spaimile realului, și detașarea ludică. Oricum, poezia lui Arcadie Suceveanu este, în realitate, a unui tragic care-și ascunde din pudoare, sub măști tot mai sofisticate, chipul înspăimântat de teroarea timpului. Aici trebuie căutată semnificația titlului acestui volum, în acest *love story* ale cărui personaje sunt poetul și poezia, poetul și măștile sub care își pierde, încercând să se salveze, ființa. Încercarea de salvare, așadar, eșuează. Arcadie Suceveanu e ludic și construiește un tărâm butaforic nu de dragul ludicului și al butaforiei. „Oricât ai lustrui / ouăle de diamant ale poeziei / nu-l vei putea extrage pe Dumnezeu”, spune poetul într-un loc. Altă dată, într-un rechizitoriu făcut poeziei, mărturisește sceptic: „Tu, care te confunzi cu hârtia simplă de ziar, / oare chiar poți tu să învingi moartea? // Poezie, dulce vânătoare de vânt, lux al deșertăciunii, / mi-ai legat de picior ghiuleaua vorbelor goale / m-ai deferit tribunalelor publice // Ah, dacă și carnea ta ar arde pe rug / dacă aș avea și eu tribunale / dacă și dacă oasele tale n-ar fi de aer!”. Și dacă poezia ultimă a volumului îl invocă pe Robinson Crusoe, nu trebuie să căutăm aici decât o ironie în plus, amară: „Naufragiul m-a făcut în sfârșit fericit: / proprietar al unei insule închise între patru pereți / (pustie dar cu comodități: baie, bucătărie, WC) / ajuns un fel de Robinson confuz / mulgând capra de var a tavanului / departe de mila publică – îmi cultiv în palmă orezul și singurătatea”.

TRAIAN ȘTEF. O MELODIE TANDRĂ

S-a spus încă de la debutul lui Traian Ștef – tocmai în 1993 – că am avea de-a face cu un optzecist întârziat, și nu numai în sens cronologic. Pentru Al. Cistelean, *Călătoria de ucenic* este cartea care arată cum poetica generației sfârșește în opusul ei, într-un rafinament care nu exclude nici ironia, nici biografismul, dar care înseamnă în primul rând decantare. În plus, poezia aceasta ar păstra o legătură de adâncime cu modernitatea, din care ar recupera substratul mitic și „dicțiunea hieratică”. Afirmările de felul acestora ar părea că nu pot fi contrazise nici măcar prin cea de-a treia carte a poetului, *Tandrețea dintre noi* (Editura Axa, 1999), întrucât Traian Ștef trece printr-un filtru subțire convențiile optzecismului, reținând pentru sine doar emoția delicată, grația spunerii, voalata deschidere către ludic și o anume fragilitate vizibilă în felul lui de a contempla. De la un volum la altul, aceleași teme, aceeași siguranță a eufemismului, același ton discret și eliptic, construit prin succesive decantări, lucruri care amintesc în bună măsură de poetica echinoxistilor. Tocmai de aceea am fi tentați să credem mai degrabă că poezia lui Traian Ștef nu este, totuși, „esența decantată a programului” optzecist – suntem convinși că optzecismul poate evolua în multe feluri și decadența sa poate lua multiple înfățișări –, ci o sinteză între structura temperamentală delicată a poetului și datele istorice ale momentului căruia într-un mod foarte concret el îi aparține. Aș vorbi mai degrabă de o îmblânzire și de o umanizare a poeziei echinoxistilor, care putea să pară abstrasă oricărui fior existențial, crescută sub o cupolă de sticlă. Toate aceste afirmații sunt posibile și pentru că, totuși, poetul a renunțat treptat la fundalul mitic al poeziei sale, mutând interesul din zona impersonalității abstracte spre gratuitate, spre ludic, dar și spre asumarea pudică a unor emoții mai tari, precum acelea legate de sentimentul trecerii sau al morții.

La începuturile poeziei sale, Traian Ștef invoca *Turnul Babel* sau *corul antic*, referințe înalte, și chiar dacă uneori luneca în ironii soresciene („Unde se poate implanta o nouă dragoste / Cu cordul de împrumut e mai ușor”, citim într-un poem), sau într-o oarecare colocvialitate, și ideea de ansamblu

a poemului, și construcțiile hieratice argumentau ideea unui lirism al esenței: „O chem să-mi umble puțin prin inimă / Și o strânge cât un fâlfâit / Pe va-tră rămân urme cu nodul acela reumatic / De la degetul mare / Și focul se aprinde câteodată singur / Mâncarea e potrivită de sare / în preajmă numai calm și singurătate / Ea e aceea din vis care cântă” (*Ea cântă*) sau „Barca stă cu vâslele încrucișate / La mal / Vântul beat răscolește țărmașul / Bucăți de hârtie câini / Mătăsuri sfâșiate eșarfe // Lângă barcă o umbră / Crește // Barca împinsă de un roi de albine / Pe mare // Vâslele încrucișate la mal / El ca o negreală peste valuri / Își amintește / Și face câțiva pași” (*El își amintește*).

În cel de-al doilea volum, *Femeia în roș* (1997), Traian Ștef se apropie mai mult de poetica postmodernismului, cultivând manierist și ludic stilul sentimental-melodramatic, invocând kitsch-ul, imitând stilul desuet, sentimental și fad al cântecului de lume. Ce-i drept, poetul rămâne ancorat de adevăratele într-o zonă a sensibilității discrete, ironiile subtextuale neducând niciodată la dinamitarea modelului. După o întreagă serie de „ironiști” autentici, mai vechi sau mai noi, te întrebi dacă opțiunea lui Traian Ștef mai poate să confirme un demers poetic de primă linie. Răspunsul nostru e mai degrabă negativ și din cauza impresiei de *déjà vu*: „Ia-mi și mie mărgelile / Cum au toate femeile / Inele și basma / Cercei și dedesubturi / în loc de ceas inima ta / S-o întorc s-o opresc / S-o dau înapoi înainte / S-o strâng puțin / să îți minte”. Ceea ce este de reținut este mai degrabă asocierea, pe acest fond gratuit, a iubirii cu moartea, o undă de mister și ambiguitate proiectându-ne din nou în plină modernitate, cu tot tonul sarcastic prezent uneori: „Ai vrea să-mi iei șireturile de la pantofi / Mai bine să ne jucăm un joc / Să-mi chem prietenii / Și eu să mă supun licitației / Și fiecare să ne supunem jocului / Cum să-ți spun / Dragoste / Moarte / Când voi întreba cu un aer superior / Cine dă mai mult / Ca și cum ai fi sclava mea // Ai vrea să-ți încălzești mâinile sub bărbia mea / La subsuori / Mai bine să ieșim printre oameni / în Parcul de Distracții / Să ne dăm pe tobogan / Să ne învârtim / Să ne balansăm / Și tuturor li se va părea curios / Cum mă balansez eu singur / Și nu se vor aduna să se mire / Vor întoarce capul / N-au văzut nimic / Nu știu nimic / Votează pentru liniștea lor” (*Un vot pentru liniștea noastră*). Deși înregistrează felii de real grotesc și derizoriu, deși e colocvial și cultivă kitsch-ul, deși mimează limbaje căzute în desuetudine, Traian Ștef nu se poate desprinde de sensibilitatea sa delicată și de tutela părinților moderni.

Ciclul de inedite, care dă și titlul volumului, pune accentul pe un alt procedeu, care face parte din recuzita optzeciștilor. Calmul și voluptatea, invocate cândva, sunt posibile acum prin înregistrarea ștersă a detaliilor, în

maniera lui Mircea Ivănescu. *Un exercițiu liniștitor* este, în acest sens, o veritabilă profesiune de credință: „Să fac un exercițiu liniștitor / De scriere de iubire de povestire / De dans de muzică de balans / Într-un fagure fără albine / Numai din goblenuri și lucrături fine / Nu vreau nici versete nici psalmi / Vocea să nu mi se audă / Cuvântul să nu fie laudă / Realul să nu-l atragă / Să nu isc vânturile rămase / în tobele false / Numai tandrețea dacă se poate / Să rămână cu noi / Ca albul în lapte / Ca unul în doi / Ca adierea printre magnolii”. Aduse la dimensiunea scrisului, a cărții, datele realității se îmbină ca într-un joc, biografia e tot mai anostă, singurul „eveniment” trimițându-ne la „molia” care „roade în lemnul din bibliotecă / Poate într-o carte scrisă demult”. În rest, totul se manifestă în zona nuanțelor, a detaliilor abia observabile, a melodiei tandre sau a pisicii care adoarme. Melancolia poeziei lui Traian Ștef, discret ironică și lipsită de suflul energiilor dezlănțuite, are drept cauză tocmai ezitățile privind identitatea poetului, acestea și nedumeririle voalate reordonând poeticul, mai apropiat, repetăm, de substanța echinoxistilor: „Ți se pare viața aceasta nesuferită / Și te hipnotizezi / Scriind scrisori de dragoste / Cu patos / Și scrisorile nu ajung la destinație / Și bărbaii aceia poate nu știu / Poate nici nu există // Eu rămân peste noapte / Printre fantasma / Și mă întreb / Cum e mai bine / Să fii acolo / în text / Sau aici / Singur” (*Scrisoare scrisă pe jumătate în cuvinte*).

VASILE TUDOR. CEREMONIALURI PE MUCHIE DE CUȚIT

O surpriză, poezia lui Vasile Tudor. Sau, dacă vrei, o surpriză pentru cei care nu i-au mai citit un vers de zeci de ani. Din dosare vechi, poate și din sertare mai noi, el scoate la lumină, iată, trei grupaje complementare, fiecare cu propria-i identitate, de limbaj, de ființă implicată în text – și cu ce speranțe? E suficient de lucid, probabil, încât să creadă ca va provoca – nu o mică revoluție poetică –, ci o pătrundere explozivă pe un teren unde ierarhiile se fac cu aproximație și se păstrează din inerție. De altfel, hrănit cu poezie din anii '70-'80, îndrăgostit, așa spune, de poezie încă din anii aceia, el repetă, în cheie proprie, tonuri din Trakl, din Nichita Stănescu, poate ceva din prospețimea metaforei și din verbul insurgent-trubaduresc al lui Mircea Dinescu.

Cu siguranță că, fiind el credincios poeziei pe care o slujește în taină – credincios real, și nu de spectacol –, Vasile Tudor debutează cu un volum (*Pietre curgătoare*, Paralela 45, 2011), fie și atât de târziu, din convingerea că nu trădează pe nimeni, cu atât mai puțin poezia. La drept vorbind, el are știința poetică să-și însceneze credibil tristețea, construind mici ceremonialuri ale ei, într-un vers în care fluentă, un anumit firesc al spunerii, care-și asociază metafore surprinzătoare, deși calde, nu dă sentimentul facilității. Poate că, ici-colo, câte un *of* ar fi putut să fie mai cenzurat, câte o exclamație, mai reținută. Dar Vasile Tudor nu vrea să spună acum altceva decât poezia lui, atunci când a fost scrisă, comunica. Pasionalitatea, neexcesivă, face și ea parte din acest ton ceremonios, care implică și ritmul, și muzicalitatea, și exclamațiile, ba chiar și inițialele majuscule.

Într-un loc, într-o polemică poate cu confrăți cu care participa la cenecluri pe ruinele anilor '70-'80, Vasile Tudor face o pledoarie pentru scrisul „cu sufletul”. Chiar și așa, dacă e, cum citim în alt loc, „beat de cuvinte”, atunci el scrie deopotrivă cu tradiția limbii, cu tradiția poetică, cu întreaga atmosferă din anii formării. Fără să fie însă livresc, nici auster, cu atât mai puțin biografic sau fascinat de spectacolul textualității. În fond, nu e nicio contradicție între *a scrie cu sufletul* și *a fi beat de cuvinte*. Sau dacă e vreuna, cum

lăsam inițial să se înțeleagă, ea e depășită de tonul incantației sau, alteori, de condensarea cerebrală a expresiei.

O pledoarie pentru „poezia naturii” ne propune, undeva spre sfârșitul noii sale cărți de versuri, *Escortele tăcerii* (Editura Charmdies, 2014), Vasile Tudor. Ce este, însă, poezia naturii?! N-aș invoca acest fapt dacă el nu mi s-ar părea important nu doar pentru partea de asumare a actului poetic, cu tot ceea ce presupune el (cerebralitate, elaborare, efecte), ci și pentru dimensiunea abisală. Căci orice poezie este, finalmente, expresia unei energii de nestăpânit, o materie de neoprit care îl devoră pe cel ce o posedă. Or, Vasile Tudor spune ceea ce spune (și așa cum spune) tocmai pentru că energia aceasta există. Și, dincolo de afirmația propriu-zisă, eventual polemică, dincolo de convingerea care ia forma ei, există un tumult, substanțial, nelivresc, comun cu neliniștile expresioniștilor. Să fie aceasta forma lui de a replica noii poezii realiste, biografice, cu o prezență în concret care denunță ființa ca fiind materie? O replică dată noilor tendințe naturaliste? N-aș crede că e mai importantă replica decât motivația adâncă a acestui tip de discurs. Replica e eventual o umbră insignifiantă, care ne ajută eventual pentru o bună plasare în context.

Poezia naturii?! „Ea însăși e un fruct / ce-n alte forme / și putrezind învie. Fără reguli / e mai multă severitate / în poezia / de dincolo de carte”. Severitatea aceasta a absenței regulilor și metamorfoza care depășește pierderea, căci orice putrezire e o înviere, mută discuția pe terenul nu atât al unui imaginar, cât al unui timbru existențial recuperat. Așa încât, cu toată nota austeră, nepoetică, bruscând cumva inerțiile, poezia lui Vasile Tudor, în pledoaria aceasta pentru natural, elementar, devine ea însăși creatoare de lume, de ființă, păstrând pe celălalt taler al balanței amenințarea morții. Discreta poezie întemeiază ființa și, deopotrivă, mută lumea, timpul, în pagină. Așa citesc ultima strofă a poeziei *Ar trebui*, poezie invocată ceva mai devreme: „O mai aud în însumi / cum mă scrie / cu zile paginate / discreta poezie”. „Discreta poezie” vine dintr-un tumult care sparge sau ignoră barierele convențiilor discursului, ale expresivității, vrând nu să emoționeze, nici să exhibe inteligența, ci să mute în proximitatea morții. De aici nu numai particularitățile discursului, ci și ale imaginarii care are suficientă forță pentru a se transforma în lume.

O agonie, ca la Trakl, ca în *Sebastian în vis*, locuiește în materie, în peisaje. Frumusețea se risipește, singuraticul rățăcește bolnav de el însuși, în fine, „cel mut rămâne-n gânduri / orbit de nevăzut...”, iar „în amurg, duhul zilei în amurg / se mistuie în sânge”. Metaforele lui Vasile Tudor, necăutate parcă,

asemenea versurilor cumva brute, dau seamă despre acest timp al sfârșitului trăit cu o anume voluptate. O voluptate a împlinirii peste fire. De citat finalul poemului *Al nimănui*...: „(E-atât de liber în furtună / încât în libertatea lui / s-a auzit lăuntric // Asemenea lui / doar sufletul mai umblă / de pare-la nimă-nui)”. Exilată în concret, bolnavă de propria-i prezență, ființa se refugiază în timpul original al rugăciunii: „Niciodată nu voi mai avea / liniștea dinaintea lumini, / singurătatea din întunecime; // Niciodată cuvântul / nu va fi mai exact / încât să mai despartă / marea-n rugăciune. // Prea schimbătoare-i vremea / între suflet și lucruri” (*Niciodată*). Poate că tocmai această vreme schimbătoare legitimează marea metamorfoză a morții. Așa încât, în locul clamării, contemplația timpului agonic devenit solar. Iar amenințarea e mai degrabă o împlinire. De citat *Zborul*: „Mă-nclină soarele / iar umbra / coboară-n răsărit. / Iarba mai culege / suspendatul fruct; / din ramuri ruginite / și păsările cad // nimic nu mai aștept // sunt doar o rană / sângerând / sub urnele albastre // dar zborul se întoarce / mugurii se sparg”.

În fapt, pe fundalul acesta expresionist, simți în poezia lui Vasile Tudor umbra unei premoniții. Nu artificii ori rafinamente, nu conștiință poetică exhibată, ci pariu existențial. Iar în acest pariu, Vasile Tudor angajează propria-i existență. De fapt, poezia, cuvântul par soluții de moment, înșelătoare, erezii față de marea opțiune, de marea eliberare, amânată. *Altfel decât norul* mi se pare un poem de mare forță, prin claritatea și esențializarea discursului, și un poem elocvent pentru poetica lui Vasile Tudor: „Cuprindemă, beznă, / ceva o să rămână / teama ce mă ține în lumină. / Dar voi intra în tine / altfel decât luna / altfel decât norul / însetat de ploi. / Al tău am fost dintotdeauna / chiar dacă uneori Cuvântul / m-a îndemnat la erezii”.

Cum va continua poezia lui Vasile Tudor? Cum va scrie Vasile Tudor în continuare? Deocamdată să reținem unicitatea lui, pe care i-o asigură un fel de situare pe graniță, pe muchea de cuțit care desparte (sau unește) literatura și viața.

VASILE TĂRÂȚEANU, UN SCEPTIC MAI ALES IRONIC

O carte de versuri care are toate *motto*-urile din A.D. Xenopol ar trebui, în principiu, să surprindă. Nu și dacă este scrisă de Vasile Tărâțeanu. Pentru un poet din Bucovina (de fapt, din acea parte a ei ruptă de țară), sentimentul exilului își subordonează totul, eliminând nu numai intimismul cu care se luptau poeții sociali de-acum un veac, dar și alte crize ale eului, pe care lirismul și le-a transformat de-a lungul a o sută de ani în teritorii proprii. Cu atât mai mult se-ntâmplă asta în cazul lui Vasile Tărâțeanu, căruia sentimentul românesc din Cernăuți, atât cât există, i se datorează. Trecutul e transformat acolo în simbol, dinamizând energii – aș spune exclusiv – naționale. Recuperate, imaginile trecutului se proiectează în vreun bust, în vreo casă memorială, în plăci comemorative, poate uneori chiar în aerul pe care-l respiri plimbându-te pe străzi care ascund, sub înscrisuri noi, pulsații vechi.

Pentru toată lumea, deci, Vasile Tărâțeanu e identificat cu tribunul, așa încât fragmentele din Xenopol nu fac decât să confirme un loc comun. Iată cuvintele lui Xenopol: „Popoarele din care a dispărut patriotismul sunt moarte pentru istorie”. Altele vorbesc despre raportul dintre drept și putere în relațiile dintre popoare. Poziția lui Xenopol nu putea fi decât sceptică (deși poate numai realistă), dublată însă de o undă de optimism, căci „nu e mai puțin adevărat că dreptul tot rămâne un element de care se ține sea-ma...”. În fine, pentru a nu exagera, un ultim fragment ales de poet ca emblema a versurilor sale: „Fericit e poporul ce poate avea în această lume un ideal de realizat; al nostru este viu, înaintea ochilor, și noi să nu-l vedem?”. Recunosc că mi s-au părut extrem de provocatoare aceste din urmă cuvinte. Ele relevă în fond, într-o dimensiune subterană a lor, un fapt adesea ignorat, tocmai pentru că este paradoxal. Căci nu o dată, cei care slujesc un ideal îl transformă ușor într-un simplu auxiliar al propriei deveniri. Se întâmplă asta nu o dată cu patrioții de profesie și, de ce nu?, cu poeții tribuni. Și nu e cazul lui Vasile Tărâțeanu – cu atât mai mult cu cât motto-urile unui istoric țin parcă să confirme o imagine cu care Vasile Tărâțeanu este adesea identificat, deși ea nu-i este cu totul potrivită.

Oricum, în ultima sa carte (*Dinafară*, Editura Augusta, 2003), el se abate binișor către o lirică a individului concret, chiar dacă atras încă de instanța impersonală a eului colectiv. Așa încât, pe mine, motto-urile din Xenopol mă surprind mai mult decât să mă liniștească, chit că el și-a putut muta în individual problematica națională. Dar un poem precum *Colecție de răni* poate fi citit dincolo de orice context politic. Iată: „Fiecare dintre noi / mai păstrează în suflet / câte o colecție de răni / strict particulare / care nu pot fi vindecate / într-o viață de om // Înghit în sec / noduri existențiale / dumicate de alții / până când mi se face greață / de viața mea / și silă de mine. // Printre convulsiile / unei existențe cenușii / refuz să mă gândesc / la ziua de azi... / cu atât mai puțin la cea de mâine. // Doar iluzia unor dorinți / detrunchiate iară și iară / îmi învăluie trupul / ca un fum amarui de țigară...”. Trecând peste câteva posibile sugestii politice, poemul acesta, cu o metaforă discretă a eului, se nutrește din anodinel unei existențe pentru care disperarea s-a tocit încet în dezgust de sine. De fapt, descopăr, iată, în Vasile Tărățeanu, și nu numai printre rânduri, un poet de atmosferă (citim într-un loc: „Din felinare se scurge / o lumină murdară...”). Chiar dacă descins cumva, la distanță, din Nichita Stănescu (e prețul plătit cultului pentru acela care spusese că limba română i-e patrie), Vasile Tărățeanu seamănă mai degrabă cu Marin Sorescu sau, și mai bine, cu un Geo Dumitrescu. Mult mai bine decât cu poeții care, în România, cântau înainte, o fac și acum, împlinirile pământului (românesc) deocamdată. Căci, așa cum scriam cu altă ocazie despre Vasile Tărățeanu, tribunul e urmărit discret de o umbră de scepticism, chiar de umor, de unde și un anume histrionism profitabil. Memorabil, în fond, un poem care se hrănește tocmai din echilibrul dintre scepticism și umor, chit că scepticismul poate fi dezgust, iar umorul, sarcasm. Titlul poemului, în sine – *Cicatricile, ca niște medalii...* –, e emblematic pentru natura lirismului lui Vasile Tărățeanu, care, putem bănuî, în alte condiții n-ar fi slujit deloc poezia politică. Iată: „Sufletul tău / nu-i decât un depozit / cu ușile vraște. // Intră-n el cui nu-i este lene // Vine câte un prieten și-l răvășește / cu bâta invidiei / înșiruindu-ți păcatele / ca lengeria la uscat / pe frânghia memoriei. // Pentru a demonstra / că-i mai bun decât tine / și că-i om cu dreptate / cu lacrimile tale / se spală pe mâini / ca Pillat. // Astfel / când ar trebui lumea / să-mi fie mai dragă / sunt nevoit / să-mi ling rănilor / ca un câine. // Cele mai adânci / poartă numele foștilor mei prieteni. // Rănilor din față sunt cu mult mai ușoare / le suport cu o anumită satisfacție. // Ele sunt din partea dușmanilor mei. // Ei nu m-au trădat nici odată”. Ironia amară se articulează într-un traiect care se hrănește din surpriza

ză, din efecte epice, dar și dintr-un limbaj colocvial pe care Vasile Tărășeanu îl stăpânește fără ezitare. Ironia?! – amară, uneori, alteori, disperată. De citat întregul poem *Dar nu tu prea curatule fii*, dovada cea mai clară că accidentul biografic poate deveni sămânța unui lirism în care intensitatea trăirii e un aliaj între denunțarea frustrată de sine și neputință. Colocvial, dar neînspăimântat de metaforă, chiar este acesta un poem care trebuie citat: „Să fi fost otrăvit eu / cel care am reușit să mușc o bucată / din viața aceasta / și s-o rumeg cu o anumită plăcere / descoperindu-i / de unul singur sau în doi / parfumul îmbătător al dragostei / frumusețea calmantă a înserării / taina nopților cu lună / și harul energizant al zorilor de zi / binecuvântarea faptelor bune / ozonul purificator al iubirii de aproapele // dar și mirosul de hoit al urii // [...] // Să fi fost otrăvit eu / cel care nu o dată am lăsat șobolanii invidiei / să-mi ronțăie amenințător / prin cotloanele sufletului cariat de patimi și ispite // Să fi fost otrăvit eu / cel care nu o dată am adormit / în sforăitul dulce al lingușelilor de tot felul / și m-am îmbăiat în patul păcătoaselor plăceri / trupești // Să fi fost otrăvit eu / cel care nu o dată zis-a proteste / «O, Doamne, Dumnezeule, sunt sătul de viața / aceasta» / Mort fiind aș fi fost mai fericit poate decât acum / când gura-mi nesăturată / îmbucă hulpav din hrânca soartei / ce mi s-a dat dinspre fiu înspre tată”. Fundamental sceptic, poetul face din autoflagelare un exercițiu purificator. Dar scepticism înseamnă adesea, o repet, umor, ironie, chiar cinism. Iată de ce, în rolul lui Diogene, poetul se vede conversând cu un câine. Iată de ce el nu-i un luptător, ci un elegiac, folosind când tonul solemn, psalmic, când reversul ironic. Nu-i vorbă, tendința poetului este să gliseze dinspre concept spre imagine, dinspre metaforă spre concret; și așa, versurile, chiar scoase din context, relevă o sensibilitate care caută spectaculosul, provocarea, surpriza. În fond, vreau să spun că, și atunci când face figura de tribun, Vasile Tărășeanu ascunde în chiar inima sa un histrion gata să se salveze prin retorizarea suferinței și printr-o anume apetență către teatralizare, uneori chiar ludică, vizibilă nu doar în construcțiile lirice ample, ci și la nivelul metaforei. Volumul se încheie cu aceste versuri, pe care le cred emblematice: „Pe ruinele unor speranțe / cresc tufe de urzică”.

Oricum, văd în Vasile Tărășeanu un poet mai interesant decât tind să-l prezinte aceia care vorbesc exclusiv despre dimensiunea politică a poeziei sale. Și ceea ce este de prețuit ține de micile scenarii ale scepticismului, în care ironia, fie și îndurerată, dezvăluie un spirit tolerant. În totul, un fin – și surprinzător – discipol al lui Geo Dumitrescu sau Marin Sorescu. Să citim, finalmente, un autoportret: „Bucură-te așadar / Vasile al Ilenei lui Vasile a

Tincuței / și al lui Dumitru Tărățeanu / că iată și tu / cel care ai căutat o
viață întreagă / să nu te cerți cu nimeni / să nu jignești Omul din om / ci
dimpotrivă / să-i spui numai cuvinte frumoase / cel care treci zâmbind pes-
te mândria ta / adeseori călcată-n picioare / cel care ai căutat să fii prietenos
/ înțelegător și iertător cu toți – / ai ajuns în sfârșit să ai și tu / dușmanii tăi
/ care-ți rămân credincioși pân’ la capătul vieții // Înseamnă că ai și tu / o
valoare acum”.

NICOLAE ȚONE.
UN TRATAT DESPRE ȘTIINȚA MORȚII ȘI-A REÎNVIERII

Ce este *Nicolae Magnificul*! O carte scrisă de Nicolae Țone (Editura Vinea, 2000) și desenată (magistral) de Nicolae de Popa – un eveniment editorial, fără îndoială, peste care critica literară a trecut parcă prea ușor. Cunoscut pentru proiectele sale referitoare la recuperarea avangardei – în care intră și noua serie a revistei „Facla Literară” – și pentru colecțiile de poezie de la Editura Vinea, Nicolae Țone își arată aici teribila față ne-pragmatică, a unui supraréalist cutreierat de coșmaruri iluminatorii, înseninat de spectrul morții. În câteva cuvinte adresate epistolar, dar la vedere, lui Nicolae de Popa, poetul se mărturisește ca practicant al unei poetici care vizează o implicare existențială devoratoare. Iată aceste cuvinte: „Suntem împovărați de la naștere cu Moarte și, trăindu-ne Moartea, ne trăim de fapt Viața, sau invers, trăindu-ne Viața, ne trăim la intensitate maximă Moartea, bunul nostru (da, chiar așa!) cel mai de preț. Unica, în orice caz, Certitudine. Magnificul a avut norocul de-a fi născut-o din șoldul său pe Dona Juana, a cărei supremă izbândă constă în faptul de a accepta Moartea, de a o îmblânzi și, uneori, chiar de a o umili”. Cuvinte suficiente pentru a pune sub semnul întrebării așa zisa artificialitate a poeziei supraréaliste, de la care Nicolae Țone se revendică în mod explicit. O artificialitate care îi sperie atât pe apărătorii poeziei metafizice, orfice, hermetice (care cred că această poezie, excesiv metaforică, rămâne cumva la suprafața lucrurilor, pe care le-ar denunța din exterior), cât și pe cei ai poeziei realului și ai textualismului, care identifică acest demers cu o întoarcere la inocența adamică, lipsită de ironie, de perspectiva ludică, angajată, în fond, la modul serios în cunoașterea și salvarea lumii (dovedite între timp iluzorii). Un anumit tip de limbaj, amintind mult de acela al lui Victor Valeriu Martinescu, dar și de al lui Geo Bogza, direct și fastuos metaforic, ingenuu și exorbitant, teribilist și fragil, nu e cupola de sticlă care să devitalizeze un comportament ce se revendica mai degrabă de la anumite energii elementare, organice, decât de la conștiința livrescă a predecesorilor. Nu e nicio contradicție în esența acestei poetici, căci febra vizionară, construită în detaliu, face chiar din delirul verbal un mijloc de sondare a

lumii. Spun toate acestea pentru a atrage atenția asupra unei prejudecăți, căreia-i cad pradă și anumite afirmații referitoare la poezia lui Gellu Naum (excelentă poezia *fotografiată de jebe zîna mondială a poeziei*, închinată magistru-lui), conform cărora discursul suprarealist e generat mai mult de o anume incontinență verbală, care folosește metafora ca pe un instrument al bulversării inerțiilor formale. Trece, însă, poezia suprarealistă și a lui Nicolae Țone dincolo de aceste posibile capcane, care pândesc, la urma urmelor, orice tip de poezie! Volumul o demonstrează din plin. În fond, așa cum declară cu o solemnitate fățișă și teribilă în orgoliu, „eu nicolae magnificul scriu un tratat despre știința morții și-a reînvierii”. Poezia apare, astfel, ca echivalent al existenței înseși, fixare în cotidian și în transcendență, în eros și în moarte, formă de asumare a vieții (și a destinului) ca viciu, sfâșiere, dezastru.

Nicolae Magnificul este cartea unui personaj, dublul vizionar al autorului, care se autodevotă cu masochism și cu voluptate, prin intermediul unui imaginar fantast și funambulesc, având în centru trupul emblematic al *donei juana*, imagine monadică a unei lumi, întrupare a unei cosmogonii care unește contrariile, fiind totul: partea și întregul, ideea și forma, transcendența și imanența. Iată-o, cu „un ochi verde și unul albastru / un sân era negru celălalt roșu ca sângele”. Poezia acesta, a proliferării dincolo de limite nu atât a discursului și imaginărilor, cât a ființei, provocate să-și asume neantul și flagelate pentru o mai bună cunoaștere a posibilului, se concentrează în jurul a două elemente simbolice: negrul și roșul. Nimic mai relevant decât această glorificare celaniană: „ea știe că voi suge sânge din sânul ei roșu și din sânul ei negru în fiecare dimineață și seară laptele și sângele vieții și al morții mele”. Cei doi sâni ai iubitei demonice sunt cele două elemente constitutive ale universului: de o parte pământul, piatra, soliditatea, moartea, întunericul, neantul; la polul opus, în complementaritate, sângele, frenezia erotică, sexul, erecția, erupția, fluidul, sperma fosforescentă, flăcările. Sub semnul unui orgasm universal, materia însăși însumează sexul, moartea și poezia, entități (și teme poetice) care definesc o atitudine a ființei prin raportare la original. Poate fi vorba de o estetizare a suferinței aici?! Ce fel de estetizare să fie aceasta în care ființa sare „la beregata destinului” („voi înjunghia neantul cu un nou cal troian”, citim într-un loc), iar poezia nu poate fi acceptată „fără implicații psihice fizice cerebrale”. Se construiește, ce-i drept, un imaginar care ar putea părea gratuit, în care oniricul e cultivat cu știință. Dar tocmai acest imaginar este expresia fervorii devoratoare, a extazului sfâșietor (dona juana îmi udă cu viața ei nebunia la rădăcină / admiră sexul creierului meu genial pururi în erecție crâncenă / admiră sămânța lui în zbor străpungând cerul precum un jet impresio-

nant de taifunuri / înflorire de spații abisale”). N-avem de-a face nicidecum cu simple *pasteluri* reci și metafizice, cu tablouri contemplate distant, ci cu topografiile ale dezgustului, revoltei, furiei, spaimei, plictisului, dezabuzării sau ale entuziasmului, exuberanței, iluminării, dezmărginirii. „Când nu visez nu trăiesc”, se spune într-un loc (altădată: „sunt mort și visez că visez că sunt mort / [...] / ay dona juana dă-mi să sug laptele cald din sânul tău negru și din sânul tău roșu / numai astfel mă voi trezi din coșmarul acesta arborescent”), dar în visele care coincid vieții și morții totul se metamorfozează în grade ale prezenței neantului și în mărturii ale identificării poeziei cu realitatea, care nu e altceva decât neant și vis: „cu inima ca o navă cosmică cu genunchii ca un bici cu vârful de plumb / mâinile mele ah mâinile mele sunt pantere violente arme negre de sfâșiat nimicul în fâșii subțiri / mușc neantul de burtă cu negrii mei dinți și vai atât de mult sânge negru curge / în marea roșie cu intestinale acestui poem care se scrie acum”.

Să rezumi cumva universul vizionar al acestei poezii?! Lucru nu tocmai inutil (din moment ce nicolae magnificul *pășește pașnic pe strada antim și vede ce nu se vede*), dar aproape imposibil de realizat, din cauza continuității de tensiune, și nu de imagine, chiar dacă fiecare poem reia elemente ale unui univers poetic construit obsesiv. De fapt, n-avem de-a face cu poezii distincte, ci, de la prima la ultima pagină, cu un mare poem despre contemporani și cotidian, despre moarte și vis, despre un univers erotizat, carnavalesc, orgiastic. Aici, poetul „sare coarda peste carpați și fumează pipa infinitului, prin trupul lui zboară o pasăre cu aripi metalice, pe a cărei limbă subțire se plimbă șerpi incandescenti de mercur, îngerii joacă șotron iar Dumnezeu cântă la saxofon, coapsele femeilor tinere sunt împodobite cu ulmi și cu plop”, în fine, „bucurești cârciumă carnaval poezie demență Dumnezeu cu sprâncenele smulse / pe străzi se plimbă versurile mele la braț cu lei negri foarte frumoși / dorm întins pe asfalt sub arcul de triumf visez juisez imagini apocaliptice / eu nicolae magnificul îndrăgostitul masochistul duba neagră care adună nevăzătorii orașului / și-i pune să povestească despre cum văd ei noaptea moartea umbra suferința imbecilitatea și umilința”. Mai multe poeme se numesc simplu *amănunte din viața de zi și din vis a magnificului nicolae*. Iată însă ce titlu: *citeam cu voce joasă poemele morții / moartea vă jur nu scrie decât capodopere*, suficient pentru a confirma forța unui poet de primă mărime. În fine, dacă totuși vrei să reții ceva din fervoarea imaginarului, nu poți ocoli secvențele despre natura sexuală și erotizantă, în cele din urmă mistică, a lumii. „Starea de scris ca un fior mistic și păgân deopotrivă ca uitare profundă” este sinonimă călătoriei prin *steaua polară a sexului*, iluminării prin de-

vorare: „după ce o așez pe genunchi pe dona juana și încep să mușc din ea ca dintr-o felie de pepene roșu / după ce o sărut pe părul ei lung și încep ca un imperiu de furnici să-i mănânc părul și unghiile / după ce mă sui pe co-coașa lui Dumnezeu și-ncep în loc să alerg călare pe el ca pe-o cămilă infatigabilă nemuritoare să mănânc tăbăcita cocoașă-a lui Dumnezeu / mă așez în fața oglinzii mă privesc cu multă admirație și pornesc încet încet să-mi scot ochii / și mă-ncumet înmuindu-mi mâinile în căușele pline cu sânge de pe obraz / să scriu poeme roșii pe aerul alb și tare al orizontului / și atunci dona juana deja mai mult de jumătate devorată de genunchii mei flămânzi și însetați începe să mănânce literele poemelor / fosforescente scrise dezordonat pe aerul alb și tare al orizontului”. Imnuri închinare orgiasticului, poeziile acestea fac din nicolae magnificul un preot al sfâșierii, pentru care orgiasticul și ritualicul au semnificația cunoașterii mistice. Soarele din pântecul femeii, diavolul „care are în permanență enormele organe genitale în flăcări”, trupurile transformate în imense organe sexuale sau în sicrie fluide și fosforescente sunt semnele acestei iluminări, o contopire proiectată cosmic: „jeturi de sămânță incandescentă primordială / ne-nghițim unul pe altul până la ultimul strop de materie celulă cu celulă fulg cu fulg lacrimă cu lacrimă / nicicând n-am fost atât de unul în altul topiți atât de unul de altul distilați absorbiți ingenuncheați în risipă nemernic / glorie ție stăpână glorie ție stăpâne curge sânge aprins pe autostrăzile cărnii calea inimii sare în aer / pe bulevardele insomniei pietonii devin stane de piatră luminile devin materie carbune lemn gresie / noi domnim peste ținuturi neexplorate de zei și preoți peste sahare de vid peste zgârciturile fricii de moarte”.

Oricum, poezia aceasta, „descriere cu lux de amănunte a labirintului dintre cutele frunții”, *cernere a sângelui diavolului prin pânza aspră a pleoapelor, scriere negru pe negru a unor propoziții dense, orgasm cerebral* și „amestec rarism de viață moarte iarbă piatră și cenușă de gheare de vultur”, nu înseamnă cultură, ci natură. Este aici o soluție pentru impasul modernității, care descoperea că totul există pentru a deveni sau a fi o Carte, că limbajul trădează existența primară. Cu un entuziasm feroce, autoflagelator, „acest frate tardiv al lui iisus” – care este nicolae magnificul – își exhibă și își creează astfel ființa. Aș spune că Nicolae Țone însuși nu este decât proiecția lui imaginară, la fel cum atât de concreta și fantasmatica dona juana, imagine a universului însuși pe care poetul îl devorează autodevorându-se, este ieșită din propriul șold. În poezia aceasta, grea de materie, nimic nu se reduce la o identitate textuală, chiar dacă la un moment dat magnificul mărturisește: „În picioare cu bocanci grei de cuvinte alerg până la epuizare pe câmpiile de rocă dură ale sentimentelor / de

ce mi-a trebuit atât de mult timp pentru a afla că durerea rănilor pierderile de sânge / nu sunt ale ființei și ale trupului ci ale cuvintelor ale silabelor și ale literelor”. Trupul sfâșiat nu e nicicând unul de hârtie, iar revelația că suferința este a cuvintelor, silabelor, literelor se bazează pe constatarea că, în acest univers rabelaisian, al organicului și elementarului, cuvântul este materie și, deci, el însuși moarte. Tot spiritul metamorfozator al visului e motivat de aceste suprapuneri dintre eros, moarte, viață, trup, cosmos, sexualitate, Dumnezeu. E aceasta o întoarcere în *natură*, la *fericirea trupului și a cărnii*. Iată de ce „noi vom vorbi cu rotulele vom spune poezii cu gambele vom cânta cu rotunde și grave călcâiele”. Firește că aceasta întoarcere în natură înseamnă și o resemantizare a morții, ca tărâm al purificării prin extaz. Iată câteva fragmente din aceste descătușări către elementar alese din ultima poezie, *poem de-ncheiere la cartea / moartea asta foarte frumoasă*: „dona juana dansează ciuleandra pe carnea mea și lumina lunii bate din palme cu frenezie / sunt și mort sunt și viu sunt și îndrăgostit sunt și lucid de fapt nu are absolut nicio importanță cum sunt / Dumnezeu e lângă mine martor fără cusur dona juana e lângă mine pat și biserică”, sau: „an nu te teme vierme nu te voi dezamăgi curând curând / trupul meu va ajunge pe buzele tale senzuale foșnitoare și le va fecunda cu frenezie / și voi deveni tatăl puilor tăi cu chipul și aripile și mațele din borangic negru”, sau: „am auzit într-o zi cântecul viermelui / e frumos oricând pot depune mărturie cu încrâncenare ca al unei privighetori / dacă nu cumva cu mult mai frumos”. Acesta este sensul *științei re-învierii*, invocate de poet de câteva ori în poemele sale. Oricum, „peisajele” văzute de nicolae magnificul sunt fragmente ale propriului trup, privite simultan cu umilință și fragilitate, dar și cu orgoliu teribilist: „pe buza morții m-am suit și-am urinat în vânt / și urina mea a devenit materie cenușie în galaxie”. Sau: „râsul meu plutește deasupra gurii mele și deasupra morții mele”.

Oarecum neputincioși în fața șuvoiului imaginar copleșitor, constatăm că Nicolae Magnificul *dictează poeme din miezul morții*. Și o face prin dublul său mai puțin concret, Nicoale Țone, figură de poet din vârsta cuvântului vizionar, nesceptic și neblazat. Poet mânat de energii originare, de obsesia totalității recuperate prin propria-i sfâșiere, de exultanța feminității universului.

MIHAI URSACHI.
„MÂNTUITORUL IRONIC” ÎN „CETATEA PUTREZICIUNE”

În viață fiind, Mihai Ursachi mi se părea un medieval, purtându-și cu superbie stângace nimbul orgolios de cavaler rătăcitor. Un fanatism gratuit, parcă fără obiect, pe care aveai impresia că-l slujește în taină, îi dădea un aer ușor ridicol, deasupra căruia, sublim, el reușea să se înalțe. Toate acestea, poate pentru că l-am întâlnit prea târziu, ori poate pentru că n-am avut curajul – de ce nu tăria? – să-i stau în preajmă. De nu cumva acesta va fi fost cu adevărat Mihai Ursachi. Azi, când este plecat la „Marea Înfățișare” (iertăți-mi această parafrază inutilă și afectată), enigma lui, înscrisă în poezie, mi se pare, dacă nu mai accesibilă, cu siguranță mai eliberată de geometria scenariului. Ciudat cum, pentru mine cel puțin, prin moarte, Mihai Ursachi a devenit și mai uman. Mă simt acum, trebuie s-o spun, mult mai liber față de poezia lui; pot îndrăzni, pe el chiar, să-l privesc în față. Așa încât, schița unei interpretări posibile își găsește suportul într-un fapt poate nu atât de des amintit, deși de o importanță capitală, care privește *histrionismul* lui Mihai Ursachi, comportamentul manierist, cizelat la școala vanității și deșertăciunii.

Coborât din romantismul german și parcă din fantezia lui E. A. Poe, el lasă la vedere un personaj himeric și în același timp morbid, care cultivă extazul morții și trăiește iluminarea marilor transmutații alchimice. În spatele măștii, sfătuit poate de Demon, un alt personaj, care știe că se hrănește cu „vedenii” (elocvent, un poem se numește „Vedenie în burgul gotic”) și care deconspiră marile angoase și marile iluzii, fie ele și ale poeziei. Hohotul sinistru e numai ironie. Mi se pare că aici, în acest raport și mai ales în acest ultim braț al balanței, trebuie căutat miezul poeziei lui Mihai Ursachi, secretul existenței sale. La drept vorbind, masca însăși era un îndreptar pe tema neantului. Tonul solemn ori impresia că poetul e un inițiat care oficiază, impresie pe care o construiește cu minuție (cu prea mare minuție ca să nu i se acorde importanța pe care o merită), ascund de fapt un hohot de râs, poate sumbru, poate sinistru, în orice caz, demascator, chiar dacă mutat tot timpul în oglindă. Nu poezii pe tema neantului scrie Ursachi, nu elegii pe tema morții, ci un fel de *immuri închinare ironiei* care face ca moartea, neantul, golul să-și

piardă semnificația și să hrănească poezia, existența însăși. Magistrul din Țicău, cum se numește de câteva ori, este, orice s-ar spune, un maestru al ironiei (nu întâmplător vorbește într-un loc de „mântuitorul ironic”) care se salvează de amenințarea neantului printr-un sens iluzoriu, hypnotic, rămas în permanentă stare de virtualitate.

În acest context, invocarea lui Socrate, într-o poezie precum *Primăvara socratică*, mi se pare o pledoarie clară în favoarea metodei, și nu a adevărului. Neantul nu există, așa cum nu există nici existența; ci numai iluzia lor, dezvoltată într-un exercițiu al interogației și al melancoliei. Histrionismul lui Mihai Ursachi se naște din această punere în paranteză a ființei ori a sensului, în favoarea logosului, a poeziei. Rolul pe care încă din prima carte Mihai Ursachi și-l asumă este acela al exhibării spectaculoase, care acoperă și substituie nimicul. Când o scrisoare înseamnă îndeobște instituirea unui mesaj, poezia numită *Prima scrisoare* mizează, aparent paradoxal, tocmai pe substituirea mesajului de către un autoportret care funcționează ironic narcisist: „Noi, Padișahul / întregii melancolii, / împărat al Singurătății de Sus și de Jos, / stăpânitor / absolut al Regatului Dor / și Prinț Senior / al Tristeții, / dăm știre la toți ca să fie cu luare aminte / către solia trimisului nostru Menestrel. // *Data azi în cetatea Măbnire*”.

Tentația spectacolului e fundată de un anume cinism, care înseamnă în cazul acesta indiferență totală față de consistența sau inconsistența lumii. Oricum, în maniera lui Emil Botta, „ornamentul” e o pledoarie în favoarea inconsistenței ei. O *A doua scrisoare* duce lucrurile și mai departe, textul ca atare al poeziei lipsind, o paranteză din subsolul paginii precizând doar că „Fiind scrisă în limba melancolică, cu caractere insesizabile, scrisoarea se adresează numai celor care pricep de la sine această limbă”. Nu e vorba de niciun experiment la mijloc, ci de un mod al ludicului de a da seamă despre relația ființei cu neantul. O *Altă scrisoare*, mult mai târzie, se dezvoltă tocmai pe paradoxul nimicului care instituie sens: „Pot să-ți spun că sunt sănătos, deși am reumă, / podagră, precum și un mic cancer. / Fac neconținute progrese în domeniul / atât de labil, de alunecos și de riscant / al poeziei. Am ajuns atât de aproape / de perfecțiune, încât nu scriu nimic. / Marile mele poeme, marile, unele / din ele în cinci părți, altele-n zece, / datorită acestei desăvârșite virtuți la care-am ajuns, / sper să nu le scriu niciodată. Numai așa / îmi pot menține forma poetică”.

Oricum, întreagă această „demonstrație” asupra neantului devenit sens și care a instituit decisiv relieful modernilor este dublată de un hohot de râs. Iată cum continuă poemul: „Dar în fine, / destul despre asta. Mă întreb

ce-ți mai face nevasta, / pe care atât am iubit-o. Noaptea îmi amintesc / diferite poziții cu ea, și nu pot să dorm. Sforăie? / La bătrânețe mai toți sforăim. / (Știi și tu povestea cu sfoara.) / Mă gândesc la moguli, îi visez mai tot timpul / pe Gînghis și Stalin. Văd că bat câmpii, / așa că-ți urez cele bune, și mai ales / o moarte plăcută, prin violență și cu surpriză”. Nu alt miez trebuie căutat în celebra poemă cu care se încheie volumul de debut din 1970, *Inel cu enigmă*. Numit savant-prețios și funambulesc *Post scriptum. Transversaliile mari sau cele patru estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe când se credea Pelican*, poemul nu are decât două, prea bine cunoscute, versuri („Un om din Tecuci avea un motor / dar nu i-a folosit la nimic”). Ei, bine, în termenii folosiți mai devreme, versurile acestea funcționează ca simplă metodă în *afara adevărului*. Se fundamentează aici nu enigma, ci ironia asupra inconsistenței, o ironie care înseamnă deopotrivă superbie vicleană și nihilism trucat, în spatele ei aflându-se libertatea totală și disprețul față de tot ceea ce există. Memorabil, în acest sens, poemul numit *Confidență prozaică*, din care citez ultimele secvențe: „De aceea îți spun, toată baza mea (știi prea bine / că-s mai vanitos decât Lucifer însuși), / este Nimicul. // O glorie fără cusur și inalterabilă / îmi construiesc în secret, folosind ca unelte / disimulația (aplicată îndeosebi mie însumi), / mistificarea și infamia. Prin ele / voi ajunge stăpân absolut al imperiului / fabulos, fără margini în timp sau în spațiu, / nelegat de hazardul nu mai știu cărui / obscur idiom, voi fi autarul / Nimicului. // mai mult nu-ți mai spun. Confidența aceasta – / în ciuda armoarei mele (*Să nu te încrezi*) – / pentru simplul motiv că te detest”. Este unul dintre marile poeme scrise de Mihai Ursachi, care pune în ecuație poezia („*zvoile chioare-ale vorbăriei*”) și nimicul, acesta din urmă elaborat cu gestualitatea rituală a alchimistului. O gestualitate care, din nihilism ironic, doar mimează solemnitatea, funcționând în gol. În fond, nimicul și poezia sunt una – iar glorificarea poeziei e validată numai de glorificarea neantului. De aici distanța. De aici hohotul de răs care se-ascunde în fiecare discurs care pastîșează savanteria ori oficierea. A se vedea, cazul extrem, probabil, pledoaria evidentă în favoarea nonsensului dintr-o *Profesiune de credință*. Nu cităm acest poem, pentru că ne interesează un altul, *Navigatorul, sau Balada literaturii*, în care, ca în foarte puține cazuri, masca histrionismului ca și orice denunțare ironic-amară e abandonată.

Mai mult decât profesiune de credință, *Navigatorul, sau Balada literaturii* aparține textelor fundamentale scrise de Mihai Ursachi: „Literatura o fac autorii de literatură, poezia o fac poeții. Din ce o fac? Îi privește. / Iată unul dintre sărmatele mistere ale vieții. // Moartea anunțată a literaturii nu se

poate produce, decât – și nici atunci – când moartea anunțată a speciei umane s-ar produce. // Misterul vieții și al poeziei contaminează Universul; aceasta este o lege mai tare decât orice metal existent sau imaginabil. // Din această constatare nu se poate extrage vreun orgoliu sau demnitate pentru acei ce numai incognito sau postum sunt preoții unei religii fără șansă; nici laude și nici înduioșare nu pot să fie partea lor, căci ei de fapt nici nu există, și nici nu au parte la cele ce există, și cu atât mai puțin la cele ce nu sunt. Poezia o face neantul, în întunecata-i dorință de a fi altceva. // Ca nicio dorință, ca nicio dorință adâncă, nici aceasta nu va fi îndeplinită. Poezia o face Neantul, în sine, pentru sine, din groaznica-i substanță. // Iar tu rățești, pe oceane de smoală, sub cerul de smoală, și steaua incertă – unica stea – se numește Carnagiu. // Orbecăială guvernată de-o lege mai dură decât orice metal...”

Dacă la un moment dat poezia era numită „hohotul marelui logos”, de data aceasta înțelegem fără undă de ambiguitate că logosul e, de fapt, Nimicul, un Dumnezeu care se instituie în poezie în trecerea sa spre tărâmul propriei identități, acela al morții. Așa încât, dacă vorbeam la începutul acestor rânduri de faptul că ființa și sensul sunt puse în paranteză în favoarea logosului și a poeziei, trebuie acum să precizăm că, cu toată nota de gravitate, poziția aceasta este ea însăși nu consecința unei *laudatio*, ci a unei ironii, de data asta amare și demonice.

Ce-aș putea să spun în finalul acestor rânduri? Aș repeta una din întrebările lui Ursachi: „Unde afla-voi putere / ca să mă-nec în cuvântul Cuvântului? / Când ce e puternic e slab și ce-i slab / e puternic”. Sau aș veni cu unul dintre autoportretele lui: „Auriu, cu bălaiele-i plete, / Șarpele Glykon surâde, mântuitorul ironic”. În fapt, dincolo de mod și timp, Ursachi nu scrie poezie, ci propune, prin chiar intermediul neantului, o etică a înscrierii în neant, un mod de a supraviețui în „Cetatea Putreziciune”.

Asemenea lui Ion Creangă la care se raportează uneori, Mihai Ursachi, cel care s-ar putea numi cu suficientă îndreptățire „magistrul din Țicău”, pare determinat în mod structural de limba în care își gândește textele. Experiența sa americană nu s-a transformat într-o tentație și nu l-a făcut pe Ursachi să scrie în engleză, ceea ce presupune că, neurmărit de vanități, poetul n-a încercat în *lumea nouă* cucerirea vreunei poziții, accederea în știu eu ce ierarhii greu de răsturnat. Iar asta nu înseamnă deloc vreo îndoială a poetului asupra propriei valori, ci, dimpotrivă, o siguranță de sine care n-a resimțit acuta nevoie, sinucigașă, în fond, a vreunei reconfirmări.

Nu-l văd pe Mihai Ursachi nici scriind în vreo altă limbă decât româna, și nici nu-l văd scriind românește în America, atâta vreme cât cititorul rămâne o simplă virtualitate. Nevoia comunicării se găsește, cred, în miezul creației poetice a lui Mihai Ursachi, care refuză gratuitatea chiar atunci când apelează la mijloacele poetice ale ludicului. Asta se întâmplă nu atât pentru că cititorul s-ar afla într-o poziție privilegiată, deși el este uneori implicat și obligat să existe, cât pentru că eul se cere cu ardoare comunicat. Iată un *Autointerviu* din inedite, poate cincizeci la număr, din ultima antologie intitulată *Nebunie și lumină* (Editura Nemira, 1998): „Vezi’ți de treabă Ursachi / și renunță odată la obișnuința vicleană a poeziei. / Tu care în adolescență / ai vrut să te faci oier, apoi / funcționar la «Piscicola», tu care ți-ai amăgit / insomniile cu sanskrita, cu Schlegel, cu Bopp, pentru ce / persecuți tipografi, zețarii, amicii, oamenii cei / cumsecade (criticii literari nu contează – sunt mult prea / șireți ca să citească vreodată ceva). Iată din nou / ai mai scris un poem, te-ai mai tras încă o dată pe / sfoară, mai bine / te-ai face copac, boiler electric sau varză. / Termină naibii”. Solemnitățile care atinge uneori pragul tonalității oraculare, expresie a unei inițieri, îi ia locul colocvialitatea aflată la limita dintre orgoliul superb și autoironia poznașă.

Autopersiflându-se, asemenea înaintașului invocat anterior, poetul pune sub semnul întrebării în primul rând autenticitatea celorlalți, „persecutați” în maniera ironiei romantice, dar își deconspiră și furia față de identitatea sa alterată, o inconsistență conștientă de sine, dar incapabilă să se recunoască în fapt. Un epigon, etimologic vorbind, Ursachi nu mai crede în inocență și nici în rostul cuvintelor. El rediscută, de aceea, înainte de toate, condiția artistului – și o face în termeni care demască prejudecăți mai vechi și mai noi privind lirismul. El scrie lăsând impresia că vorbește, refuzând de data aceasta, tot numai aparent, orice corset retoric, comunicând în modul cel mai simplu și natural, construindu-se în același timp în forță. Simplitatea discursului dă vigoare, în fapt, concepției lui Mihai Ursachi, ascunsă în aceeași măsură în care este dezvăluită. Este aceasta, dacă nu mă înșel, chiar tehnica discursului esotericilor, invocată și de Vasile Lovinescu atunci când vorbește despre humuleștean. Cu siguranță că și Mihai Ursachi vede în Creangă un inițiat, în care se recunoaște, alungându-și orgoliul comun și știind că noblețea extremă, cum mărturisește într-un text, se conține în umilință: „Acesta e autorul; el duce pe umăr un crin ca pe-o pușcă. / Astfel înarmat, tot ce există îl mușcă. / Adeseori spune: / «O, slăbiciune, / numele tău este artă.» / Fiind deci atât de ridicul și slab, întreprinderea lui e deșartă, / întocmai ca a zidarului, fratele său, / care a vrut să clădească o piramidă’n

Țicău” (*Confesiunea autorului: slăbiciunea sa în fața lumii, a trecerii vremii și a Poemului de purpură*). Într-un text ca acesta, dar mai ales în cel citat anterior, există o știință a discursului făcut din umbre, din răstălmăcirii, din răsturnări de situații, toate așezate într-o firească mișcare ascendentă.

De altfel, la o privire de ansamblu asupra poeziei lui Mihai Ursachi – ne gândim la cele șapte volume publicate între 1970 (*Inel cu enigmă*) și 1980 (*Vila Rosenkeranz*) – putem observa cum discursul e din ce în ce mai cerebralizat și încifrat, cuprinzând tot mai multe elemente imagine, simboluri ori titluri (numai asupra lor s-ar putea scrie un veritabil studiu) cu trimitere directă la știința alchimiei, la hermetism, la ceea ce este ocult. Că Mihai Ursachi, făcând elogiu enigmei scrise cu majusculă, trimite la condiția sa de inițiat pare dincolo de orice îndoială. Eroii cu care se identifică și în care se recunoaște sunt „bătrânul Orb”, „Cugetătorul”, în termeni eminescieni, Magul. De aceea, chiar apar în poezia lui câteva „cosmogonii”, numite îndeobște parabole sau istorii (*Parabola Urechii și a Numărătorului* ori *Istoria Marelui Ceas și a Orbului*) care situează deasupra existenței gândul. Iar poetul, ilustrând parcă această viziune, știe să creeze scenarii apodictice, chiar dacă uneori paradoxale, legende, spații în care se revelă absolutul. Tot mai evidentă este natura alchimică a poeziei lui Mihai Ursachi începând cu volumul *Poemul de purpură și alte poeme*. Procesul misterios al transfigurării în aur și al iluminării obligă imaginarul poetic să se hrănească tot mai mult din imaginea soarelui, a focului, a metalului prețios ori a crinului, tot mai mult se vorbește de „soarele mistic” ori de „corpul mistic”, tot mai des, mai ales în expresii latinești, apare neantul, negrul, ideea metamorfozei în sine. Punctul culminant al dezvoltării originii lirismului lui Mihai Ursachi ni se pare azi a fi un poem intitulat *Symposion nigrum*, care invocă „ceremonia sacră”, „adevărul cristalicelor sfere” etc. De altfel, poetul se află în căutarea „sintagmei cristaline”, a „zonei celeste”, și se consolează cu ideea că acestea nu se găsesc decât ascunse în zonele limfatice ale urâtului. A-l invoca pe Ion Barbu, la care Mihai Ursachi face de câteva ori aluzii evidente, nu este fortuit. *Sulina sub lumina lunii* ne amintește de *Nastratin Hoge la Isarlâk*, „algebra celestă” pare să aibă origini barbiene ca și modul de resuscitare a baladei, ideea din celebra artă poetică *Timbru* se arată ici-colo, ba chiar misterul (în termenii lui Ursachi, *Enigma*) identității nuntă-moarte e de găsit în anumite texte.

Oricum, ca să punem punct aici acestei paranteze, autopersiflarea nu mai vine doar din viclenie, ci și dintr-o mimată tentație nihilistă care ia forma autodisprețului și care se întemeiază pe conștiința căderii. Inutil și chiar mistificator pare orice gest de ființare în afara celor legate de modurile pri-

mare și substanțiale de existență. Și, cu toate acestea, Mihai Ursachi continuă să scrie, transformând în materie poetică criza. Îi sunt străine disputele literare, nu-și construiește o poziție confortabilă, nici nu caută succesul ori celebritatea și, rămânând în afara acestor capcane, își asumă disprețul de sine: „Prietenii mei se distrează cu pescuitul – / eu mă salvez cu înotul // Prietenii mei se amuză cu vânătoarea – / eu abia îmi trag sufletul prin lăstărișuri // Prietenii mei sunt curați de păcate – / eu nu recunosc decât blasfemia // Chiar și poemul acesta l-am scris / numai din silă și din dispreț // și din / răutate” (*Miserere*).

Ultimul Ursachi, ca să zic așa, și mă refer la inedite, nu-și refuză scenariile ludice ori plăcerea ironiilor în cadențe în care imperfecțiunile fac parte din logica perfecțiunii. Un text precum *La Piatra Neamț*, sau *Voilà pourquoi j’aimais Rosine* ne amintește de ludicii Ion Barbu sau Eminescu. Enigmatice, Rosina Cambos și vila Rosenkranz dau ironiei cu adresă directă un timbru medieval încifrat, amintindu-ni-l pe unul dintre maeștrii lui Mihai Ursachi, adică pe E.A.Poe, și o plăcere a rafinamentului rare: „Pe când veneam la Piatra-Neamț / n’aveam în pungă niciun sfaț / și n’aveam nici bilet de tren / și toți ziceau că’s schizofren / afară de Rosina Cambos // Și când eram la Piatra-Neamț / cu toți băieții eleganți – / poeți nătângi și aroganți / ba unii chiar și sicofanți – / tot sufletu’mi se lumina / și mă lovea ca o dambla / când apărea Rosina Cambos / Când răsărea cu părul roș / toți poetașii păguboși / aveau erecții chiar orgasm / iar eu pluteam ca într’un basm / roșcata de Rosina Cambos // Și vai, pândeam după perdea / la dânsa cum se machia / Iar Ulici îmi spunea «Așa, / ești voyeurist domnia ta, / degeaba bre, nu vei pupa / nicio cordică de la ea» / regina de Rosina Cambos // Și când plecam din Piatra-Neamț / scârbit de pletora de fanți / Rosina Cambos dispărea / doar eu știam unde era: / în vechea vilă Rosenkranz”. Mihai Ursachi nu se ferește, de altfel, de referințe exacte. Efectele de real nu au, însă, niciodată intenția de a resuscita biograficul. Mai exact spus, ele sunt acelea care izolează semnificația și o luminează. O poezie se intitulează *Pucă și Dinescu înalță zmeul*. Într-un text mai vechi, Angela Marinescu nu știe ce făcea. Virgil (Mazilescu?) este și el invocat într-un loc. Toate acestea aparțin până la urmă unei lumi fabuloase în care viețuiesc mistere de prea puțini cunoscute. Cele mai multe poezii sunt meditații travestite în povești, alegorii, scenarii – evident, toate aceste cuvinte ar trebui puse între ghilimele –, poetul apelând la mijloacele romanticilor și la motivele lor, mai ales ale celor germani. Atent la articularea ideii, el evocă în ritmuri de baladă cultă spații care ascund mesaje încifrate. Haosul, adăpostind energia primară, se identi-

fică în locurile pe care le atingi, ignorant, cu piciorul, iar simplul călător nu este altceva decât Magul eminescian: „– La începutul lumii n-a fost lumina zilei, nici cuvânt, / statornica uitare ce dăinuia'n prăpastii / de-a pururi ne-umblate. În noapte / doar germenul luminii, cel negăsind ființă / visa visându'și visul: / «Și iarăși nou și tânăr voi răsări în zori, / de câte ori, de câte ori» – // Așa visa în noapte drumețul rătăcit / în munții Dezolării, numiți și munții Rodnei [...]” (*Povestea unui călător*).

Altădată, nevoia comunicării directe ia forma epistolei, dar, fie refuzul deliberat al confesiunii, fie atracția poemului-spectacol transformă discursul într-o lume în sine, plin de surprize, ingenios și viclean, dar nu lipsit de un sens care vizează tot condiția poeziei: „Pot să'ți spun că sunt sănătos, deși am reumă, / podagră, precum și un mic cancer. / Fac neconținut progrese în domeniul / atât de labil, de alunecos și riscant / al poeziei. Am ajuns atât de aproape / de perfecțiune, încât nu scriu nimic. / Marile mele poeme, marile, unele / din ele în cinci părți, altele'n zece, / datorită acestei desăvârșite virtuți la care-am ajuns, / sper să nu le scriu niciodată. Numai așa / îmi pot menține forma poetică” (*Altă scrisoare*). Și mă opresc aici, cu riscul de a fi citat oricum prea mult, deși nu și finalul poeziei care este relevant pentru natura poeziei lui Mihai Ursachi. Am vrut doar să atrag atenția asupra nimicului spre care tinde excursul poetic. „Agent al neantului”, cum s-a numit cândva, poetul are, de fapt, atributul captării esențialului în expresie. Nu o încărcătură afectivă ordonează discursul, ci una cerebrală și livrescă. Uneori sofismele lui Mihai Ursachi, construite parcă numai spre a delecta spiritul, sunt o mărturie a negării formelor prin care realul își justifică existența: „Cât timp vei avea vreo umbră de speranță, / să nu sperî nimic; ci doar atunci când / cu adevărat / vei uita ce'i speranță, poți începe / să sperî. Și de îndată / pentru tine nu va mai fi vreo speranță” (*Așa grăit-a*). Asta nu înseamnă nicicum o atenuare a intensității emoționale, ci o mai riguroasă structurare a ei. Părând în afara oricărei crize, spațiul poeziei se identifică cu extazul ca formă de percepere a ordinii divine a lumii. Pe urmele romanticiilor, purtând masca damnaților, Mihai Ursachi cultivă poemul spectacol, ironia care demască inconsistența lumii și uneori și a spiritului, dar mai ales descoperă în taina existenței, fie ea cât de fragilă, semnul divinității. Auroral ni se pare sensul ultimei poezii, *Nebunie și lumină*, care dă și titlul volumului, tot așa cum aurorală și plină ontologic ni se dezvăluie semnificația *Luceafărului* eminescian: „În nebunie și lumină / părul se face mai alb decât neaua / și singura clipă=toată viața // [...] // Dar în lumină eu / contempļu încă o dată ciudata eflorescență / a cerului, marea lui floare albastră / de Myosotis

// și mi spun: ai să poți vre o dată uita / că ai existat? // în nebunie și lumină”. De altfel, este aici o constantă a liricii lui Mihai Ursachi și, pentru a contrazice ipostaza mimată a nihilistului, am putea cita dintr-un poem publicat în 1980: „Știm tot despre tot! Știm tot despre tot! / Știm totul despre nimic. Știm nimic / despre totul. Nimic despre nimic. / Despre marea poveste. De trei ori hermetica veste. // Dar ce fel de pânză e-aceea pe care o țeși, / domnișoara Rosalba? / Răzlețele ște n’au să se-adune’n / a timpului stative fără urzeală. / Din ceață, din ceață, din ceață: / Spiritele se deșteaptă, e-o bucurie să trăiești...” (*Vila Rosenkranz*). Râul de Aur este imaginea deplină a acestei exuberanțe mistice în care sinele își pierde identitatea prin iluminare, în care ființa își descoperă sensul. Poate de aceea tăcerea este percepută ca semnul cel mai elocvent al ființei și ca mijlocul cel mai eficient prin care ea se împlinește, prin care „noroii iluminați / își vădește natura stelară”.

Diferența lui Mihai Ursachi, pe care o cizelează continuu, privește opțiunea pentru o problematică de mult cunoscută, raportabilă, în fond, la vechea știință a alchimiei, tratată însă cu mijloacele mai puțin agreate de predecesori ale prozaicului, ironiei, teatralismului. Unui tip de discurs, oficializat, îi ia locul altul, nu mai puțin devenit convenție și posibil de raportat la o convenție. Dar nu putem deduce de aici că substanța liricii lui Mihai Ursachi trebuie căutată în zonele acestea golite de ființă. Mihai Ursachi chiar este un poet al metafizicului și al ființei. Cităm fragmentar dintr-un poem, unul din cele mai reprezentative ale ineditelor: „Tu râzi, și pe bună dreptate, pentru că mi-am jucat / viața aceasta (mulți socot / că e «singura, singura viață») / pe ceva derizoriu și lamentabil / și chiar ridicul, pe ceva mai suspect chiar / decât zoiile chioare-ale vorbăriei. // [...] // De aceea îți spun, toată baza mea (știi prea bine / că’s mai vanitos decât Lucifer însuși), / este Nimicul. // O glorie fără cusur și inalterabilă / îmi construiesc în secret, folosind ca unelte / disimulația (aplicată îndeosebi mie însumi), / mistificarea și infamia. Prin ele / voi ajunge stăpân absolut al imperiului / fabulos, fără margini în timp sau în spațiu, / nelegat de hazardul nu mai știu cărui / obscur idiom, voi fi autarhul / Nimicului. // Mai mult nu-ți mai spun. Confidența aceasta – / în ciuda armoareii mele (Să nu te încrezi) – / pentru simplul motiv că te detest” (*Confidență prozaiică*). Demascând iluzia vanității, privindu-se cu o nevoie ciudată de a se flagela, poetul amplifică spectacolul cultivării derizoriului, scoaterea măștilor ca mijloc de sancționare a raportării la valori care ilustrează golul, absența, nimicul. Ceva fundamental din demonismul romanticilor e de găsit aici, în această confruntare a contrariilor și în această poză a disprețului față de lume sub care se ascunde extazul „Marii Înfățișări”.

Peste numele lui Mihai Ursachi nu s-a așternut uitarea. În 2004, în chiar anul morții sale, Editura Princeps Edit și Daniel Corbu au publicat un volum numit *Ironia ontologică*, cuprinzând câteva eseuri ale poetului ieșean. De curând, un alt volum (*Clipele vieții*, 2006) adună, la aceeași editură, o serie de *confesiuni*, *articole*, *portrete*. Sunt, evident, lucruri care trebuie citite și așezate în arhitectura gândirii și personalității lui Mihai Ursachi. Dar nu despre acestea vom vorbi aici, ci despre *Goana Magilor*. E vorba despre un volum de poeme postume apărut la aceeași editură (Princeps Edit din Iași). În prefața sa, Daniel Corbu exclamă spre final: „Slavă Domnului! Și pe Mihai Ursachi, acest mare aristocrat al poeziei, Dumnezeu l-a salvat de grafomanie! în laboratorul său alchimic, pe drumul dintre tăcere și cuvânt, din alambicurile sale, Magistrul a știut să extragă doar picătura magică, acel atât de râvnit *spiritum verbi*”. Ciudat doar că în prefața următorului volum (*Clipele vieții*), Daniel Corbu simte nevoia să-i ia poetului apărarea în fața celor care „l-au bănuț și chiar l-au acuzat de sterilitate încă din timpul vieții”. În fapt, la sfârșitul primului paragraf al prefeței, el însuși o spune tranșant: „Mihai Ursachi a scris puțin, în laboratorul său alchimic extrăgând doar picătura magică sau, cum singur spune, *Spiritum verbi*”. În fine, chestiuni secundare, nerelevante, așezate aici în contexte de o prea mare încărcătură barocă. Simți în fraza lui Daniel Corbu și admirația, dar și un exces retoric ce pare încărcat cu o tensiune artificială. Un verb cumva patetic îmbracă afirmații altfel corecte. Iată: „Trăitor la Iași, în «celesta mahala Țicău», demult legendară prin bojdecarul Creangă, cu un aer de prinț extravagant, de ultim vlăstar al unei nobiliare familii, Mihai Ursachi este cel mai spectaculos poet neoromantic al secolului liric douăzeci, în binecunoscutul sens al lui Novalis, acela de a da banalului un prestigiu misterios, iar finitului o aparență infinită”. Sunt cuvintele cu care se deschide de altfel prefața la volumul de-acum, prefață numită *Mihai Ursachi sau padișahul întregii melancolii*.

Așadar, peste numele lui Mihai Ursachi pare să nu se fi așternut repe- de uitarea. Dovadă aceste volume. Numai că, Magistrul pentru scriitorii din Iași, Ursachi e privit cu oarecare susceptibilitate de vocile critice din afara Moldovei. Cât mă privește, mi se pare că aceste volume postume nu corectea- ză situația și, dacă vreți, chiar dintr-o vină proprie. În primul rând, e chestiu- nea tirajului și a difuzării. Ce-i drept, aici e vorba de o lamentație mai generală. Dar iată subtitlul cărții: *poeme postume și însemnări despre poezie*. Or, volumul îngri- jit de Magda Negrea și Daniel Corbu nu cuprinde niciun fel de însemnare despre poezie. Cât despre postume, sunt de asemenea chestiuni de discutat.

Volumul e alcătuit dintr-o secțiune numită *Poeme neincluse în volume* și *Poeme traduse*. Mai potrivit (și mai exact) ar fi fost poate ca prima secțiune să se numească poeme originale. În fapt, poemele acestea, originalele, alcătuiesc trei categorii distincte: poeme publicate chiar de Mihai Ursachi, între 1967 și 2004, în diferite reviste, neincluse însă în vreun volum (prin urmare, pur și simplu aici nu poate fi vorba despre ceea ce numim *stricto sensu* postume); poeme publicate după moartea autorului în diferite reviste; poeme inedite însoțite cel mai adesea de copia manuscrisului olograf. Doar că, fără niciun fel de precizare, există pe lângă copiile acestor inedite și două (*Cântec pe țarm* și *Odaia gîngașei iubiri*) ale unor poeme incluse de Mihai Ursachi în volumele sale. De fapt, nu se află în volum transliterarea lor și, astfel, pe bună dreptate, nici nu sunt incluse în cuprins. Pe de altă parte, considerat inedit, un poem precum *Cântec vechi* e publicat de Ursachi, cu câteva completări, în volumul *Diotima* (1975), dovadă a faptului că avem de-a face cu o variantă dintr-un laborator de creație care ar trebui descris și explorat. Mai mult, confruntarea dintre manuscris și transliterarea realizată de îngrijitorii ediției relevă mai multe lecțiuni aflate în flagrantă eroare. Inutil să insistăm asupra lor din moment ce poemul, oricum, poate fi citit în forma lui corectă în orice antologie. În plus, poemele antume, inedite, postumele publicate anterior în presă sunt așezate în așa fel încât niciun criteriu nu ți se relevă. Va fi fost vreo unul la mijloc? Sau pura întâmplare, hazardul ori Dumnezeu? Cineva ar putea pune toate acestea pe seama lipsei de prețuire reală. Oricum, ele dau o neplăcută senzație de improvizație, de grabă, de indiferență și chiar de lipsă de devotament.

Altfel, Ursachi e aici acela pe care îl cunoaștem. Histrionic, solemn, jucând rolul încununării sale cu nimbul morții, cultivând o erotică fastuos-galantă din care reverberează, mistuitoare, putrefacția, însumând visuri, legende, mituri într-un vizionarism cosmic întemeiat pe ironia sa ontologică. De aici, de fapt, dimensiunea adânc ludică a unui spirit pentru care spectacolul devenise existență, dând, astfel, seama despre miezul precar al existenței. Hohotele sale duceau ironia în pragul nebuniei (Poe e un model mai mult decât poetic), dar și în pragul disprețului. De fapt, în poemele de-acum, mai evidentă decât în altă parte e dimensiunea socială și angajată; câteva poeme – doar câteva – adaugă fastului gratuit al poeziei lui Mihai Ursachi (și gratuitatea, să se înțeleagă, nu exclude etica sublimului) o umbră politică și socială. De citit, de exemplu, un poem, *Boemă*, poem trimis spre publicare revistei „Secolul 20”, în 1968, dar rămas inedit până azi. Un poem al carnavalescului în care verbul insurgent (se vorbește într-un loc despre o „crucia-dă contra tiranicei zodii a Racului”) se revarsă în derizoriul devenit spectacol

atroce. Iată: „O, nu acel Rac solitar, retrograd, care merge / mereu înapoi ca să ajungă de fapt tot acolo, nici Racul / acela căruia îi datorăm două treimi din decese, / nici măcar Racul simbolic din cărțile noi de etiologie, / ci Racul, Racul în aparență lacom, mesager, / cu care începem sticlele încă neînceptute și / promițătoare. // «Efervescentule Burăh, folatrule», începusem / când, dintr-odată, intră nespălatul acela, nepricopsitul / acela de / Gâgă și mă sili, cu șiroi de injurii și bonturi de / picioare în fund, / să merg, să purific W.C.-ul, căci, pretindea, / îmi deșertasem udul pe călțuni și profanasem igiena”. Deși nu ocolește verbul direct, nicio anume emfază teatrală, Mihai Ursachi atinge rareori asemenea nivele de răbufnire. Preferă postura, mai nobilă, a cavalerului. Ideea de sublim născut din putreziciune aparține, de altfel, unei cosmogonii poetice proprii, cu sursele în alchimia care l-a fascinat. Dar totul e coborât la dimensiunile colocvialității, ale unei familiarități care dă tonului său solemn un ce ridicol care adăpostește sublimul. Iată-l vorbind despre poet: „Poetul e slab, ulceros și alcoolic. / A săvârșit un milion de greșeli. / Poetul e laș, e perfid, în divorț. / Poetul nu e generos, deși e sărac. / El caută slujbă. / Cine poate să-i dea? / Familia lui a avut sonde mari / de țigeti. Poate el / să trăiască din ele? / Să-și plătească chiria / Și poezia? // Dar ce mai sondă / e poezia, Ioane” (*Poezie pentru Ion Drăgănoiu*). Da, o sondă e poezia, care identifică în aerul tare al iubirii nimbul morții. Care scoate la lumină *protocolul* acestei iluminări și revelația marelui spectacol dându-i aripi să devină pe jumătate clown, să-și joace nefericirea, să-și asume destinul lumii. Printre poemele mari ale acestui volum, una, *Ex profundis*, merită citită în întregime: „Am străbătut toate oceanele lumii și mările; / am rătăcit în dezolantul New Mexico, în Arizona / și Alabama; am înotat / în apele subpământene, m-am agățat / de uriașele alge ale Pacificului; în / Golful Mexic m-am oferit hrană rechinilor / și am încercat să fiu fericit pe această planetă. / Nu am fost. / Și nu sunt. // Aproape bătrân, mă întreb: / stă fericirea-ntr-o coapse tale, -n ghiocul / fierbinte al vieții? Sau moartea / cu îmbieri știutoare, de curvă bătrână? // Răspuns la această-ntrebare, iubito, nu voi afla, / e sigur însă că te voi iubi / și voi muri. // Sunt ochiul de foc al neamului”.

Fatalitatea stând sub semnul histrionicului – aceasta e înfățișarea emblematică a lui Mihai Ursachi. Ludicul, jocurile, solemnitatea mimată, formele îmbrăcând neliniștea beată de sine, toate acestea se adaugă pentru a nuanța un chip și un sine ce se hrănește din fascinația lumii. Când e exotic, gratuit și ludic, avem de-a face cu fața luminoasă a histrionului. Citim un *Madrigal estival*: „Am un rac / numit Balzac. / Ce să fac / cu acest rac?”. Sau *Patru*

variațiuni pe o temă din folklorul școlar. Sau, iată, un poem numit *Foaie verde*: „Foaie verde unt de lemn, / La biserica de lemn, / Este muzică de jazz. // Haideți toți în acest caz, / Să dansăm, să facem haz / Și să ne-aruncăm în iaz”.

În fine, sunt și alte dimensiuni ale poeziei lui Mihai Ursachi relevate în volumul de-acum. Aș repeta doar că acelora ce văd în el numai inițiatul, solemnul, regele mistic al poeziei trebuie să le arătăm mai des fața sa histrionică, teatrală, superioară în ambiguitatea-i teatrală. El mimează cu superbie fantastă inițierea, semn al unei degradări (în istorie) care alienează, prilejuind, totuși, mari volute ale imaginației și ale verbului.

LUCIAN VASILIU. UN ASCET AL METAFOREI

Câteva obsesii îi definesc lui Lucian Vasiliu, dincolo de lenta devenire, și discursul, și biografia imaginară. Mai mult decât atât, anumite aspecte marginale ale unor volume sunt reluate și surprinse în maxima lor potențialitate poetică în cicluri de sine stătătoare. Așa, de exemplu, imaginile prenatale din *Fiul Omului* sunt anunțate de câteva poeme încă din volumul de debut, iar Zeenumund din ultimul ciclul inedit, care dă și titlul volumului de acum (*Dincolo de disperare*, Editura Helicon 1995) era, ca și „mierla de la Casa Pogor”, o figură invocată, alături de numele unor prieteni imediați, încă din texte anterioare. În cazul poeziei lui Lucian Vasiliu, de la un volum la altul se produc mici mutații, sensurile se coagulează în jurul unor nuanțe ale temelor centrale, în fine, totalitatea gravă intră în multiple conexiuni. Oricum, ar trebui să se vadă ce selectează Lucian Vasiliu pentru fiecare volum care are mai mult sau mai puțin un caracter antologic și ce lumină arunca asupra textelor anterioare inedite.

În *Mona-Monada*, ironia lui Lucian Vasiliu, dulce și pierdută în diafaniități elegiace, e rareori sarcastică, iar atunci vizează identitatea imediată a poetului: „La naștere vesteam un an bogat în recolte, / un an de export masiv. / Sufletul îmi era un biet suflet – / țin minte orgoliul în care viețuia, / gândind timpul probabil // Mama era singura femeie din lume: / habar nu aveam de metafizică de femei alcool / magie femei sinucidere” (8 ianuarie 1954). Dar poetul are și o altă biografie, mult mai concretă în esențialitatea ei, bazată pe o suprapunere a vârstelor umanității, pe o reducere a totului la unul care stărnește euforice iluzii, dar și așteptarea mântuirii: „În groapa acestui vers mă simt bine / singur cu cârțița galbenă // Din când în când, vine vestala neagră, / mă sărută cu buze vineții, / vorbim despre cei care au fost: / ei ne împrumută cătușele putrede. // Aici, / în groapa acestui vers, / laolaltă cu caligrafii mănăstirești, / printre lămâi, cedri și palmieri, / noi cunoaștem fericirea” (*Hic et nunc*). Așa încât, chiar dacă nu putem ocoli adevărul spuselor lui Eugen Simion, care într-un studiu cunoscut vorbea despre biografism și ironie, despre suprarealism și detașare în poezia lui Lucian Vasiliu, credem că poetul ieșean

este în primul rând un elegiac ale cărui imagini înlocuiesc, într-un fel, patetismele declarate elegiac, puse mereu într-o umbră grav-derizorie, dar și evenimentul nud.

Căci, pentru Lucian Vasiliu, „marile evenimente ale planetei” se concretizează la nivelul cuvintelor. Din această perspectivă, poetul se construiește pe sine punând față în față declarațiile explicite (rămâne de văzut cât de sincere) și schițele de portret involuntar. Cele mai cunoscute, sunt, oricum versurile sale insurgente: „Ador sintaxa confuză, incongruența. / Scriu până la epuizare, / în numele unei acute crize de Prudență. // practic yoga între literele L și V, / saturat de convenții, inerții, certitudini” (*Yoga*), dar insurgența lui Lucian Vasiliu nu transpare la nivelul strict al limbajului – așa spune că din acest punct de vedere el e un continuator al lui Virgil Măzilescu –, ci la acela al situației în timp. De altfel, Lucian Vasiliu își mărturisește într-un loc incapacitatea de a ocoli metafora: „Metafora își înfige Lancea. / Metafora mă umilește / îmi răstoarnă seducătorul blid cu mazăre” (*Monada* – XIII). Dincolo de asta, pentru a fi în lume, poetul trebuie să însușească în „panorame” totul: „Bărbați albaștri galbeni indigo. Femei / brune blonde roșcate verzi. Bătrâni copii / columbe câini. Descrierea continuă: pancarte / eșarfe portrete fanfare... Un stadion?” (*Stampă*). Eu n-aș vedea aici ironie, deși aș putea accepta ideea existenței vreunui procedeu suprarealist, bine strunit, ci o undă de disperare. Același lucru în versurile care urmează din poezia tocmai citată unde îi găsești „într-un loc mai ferit” pe „sobolanii Bosch și Brueghel” care „rod însemnarea de pe tricoul de campion”. Trăirea în derizoriu, într-un fel de interregnum descumpănitor, fără să excludă cu totul posibilitatea intervenției vreunei atitudini artistice, pot transforma imaginile în semne ale unui spațiu coșmaresc. Dar poezia lui Lucian Vasiliu e declarată una a „inimii”, care pătrunde în abisuri și luminează „ungherele obscure”.

Există, în poezia lui Lucian Vasiliu, o doză de inventivitate, ingenuă, deși bine studiată, a suprapunerii secvențelor unui text, care urmăresc impunerea anumitor efecte, a impresiei de zonă încifrată, mai mult decât obscură, hieratică și ocultă. Poeziile lui tind uneori să pară niște mistere în fața cărora neinițiații ridică din umeri. Dar sensul e poetic și visează fragilitatea ca identitate a lumii („Dumnezeu este singura metaforă / într-un câmp minat” – citim într-un loc, sau, altă dată, „suflare muribundă la căpătâiul Himerei. / Trup gol în lumina stelelor reci și precare”) ori ieșirea din timpul individual și topirea într-unui al simultaneității originare.

În *Despre felul cum înaintez* Lucian Vasiliu îmbrățișează „spaima, deznădejdea, bucuria tristețea”, cărora le înalță „ruga de seară” (*Exordium*) și

dă foc „dosarului cu aceste teze malefice” numite altă dată „derizoriile mele tractate”, disperat că trăiește într-un plin Ev Mediu. I(olanda) devine acum principiul unificator al lumii care coagulează istoria și permite recunoașterea sinelui în istorie: „În așteptarea ei am cunoscut mai multe femei / am exersat felurite halebarde lănci arbalet / am fost rănit de mai multe ori în cruciade / am pictat nenumărate icoane, cărora, apoi, / le-am dat foc” etc. Această situație dincolo de aici și acum explică de ce „epava trupului” e părăsită printr-un fel de conștiință metafizică: „Probabil distingi gâlceava / cu viermii care mă locuiesc – / în slujba lor nu am nimic de pierdut”. Trăind la Iași, în Casa Pogor, Lucian Vasiliu pare însetat de experiența lui Dionis și poezia lui, cu doza de ironie presupusă de „cugetările” aceluia – să nu uităm șoarecii de-acolo – nu pierde din vedere trăirile oculte. Oricum, câteva poeme, cu o concentrare aparte, sunt într-un tot remarcabile. Poezia deja citată, *Hic et nunc*, e un exemplu. De asemenea, ciclul numit *Epistole ale trupului către spirit*, în care Lucian Vasiliu, pe urmele unui temperament romantic și deopotrivă cerebral-ironic, trăiește asceza și renunțarea, inutilitatea însăși ca sens și ca eliberare: „Nu mă mai încântă nicio baricadă. Am săvârșit / toate încercările, am sucit gâtul sintaxei, / am decapitat elocința, m-am dedicat alchimiei // Acum, eliberat, pot să mor liniștit, în fiecare seară”. Din punctul de vedere al trupului, dezolarea nu acoperă, cronologic vorbind, totul, căci spiritul promisese transcenderea vremilor, învingerea lor dintr-o perspectivă apolinică.

Fiul Omului, volumul din 1986, reia câteva obsesii puse sub semnul lui Eminescu. „Eu sunt inocentul / nu ascult decât de domnul Eminescu. / El mi-a înfipt în inimă / lancea de aur // Astfel, gura mea a început să rotească / primii psalmi, primele imne // Astfel, am ajuns să numesc lacrima / și apoi să plâng” (*Kalokagathos*). Scriind, așadar, sub acest semn livresc, Lucian Vasiliu pătrunde prin el în zona ființei, descoperind în felul acesta eșecul iluziei („Laolaltă cu voi / visez Fiul / care să nu mai închidă / niciodată ochii” – *Visez Fiul*) și precaritatea exemplarității („Ca și voi / ascult / cântecul mierlei rănite // ca și voi / fumez țigările fratelui mort / Doar gura mea este / gura dezordinii universale” – *Ca și voi*). Cât despre pretinsul biografism – care nu mai poate fi invocat într-o astfel de poezie a lapidarității cu funcție aproape ocult-criptică –, el e doar un prilej pentru saltul în metafizic sau pentru bucuria asumării ludicului. De cele mai multe ori, pentru criza concretizată în orbire, însângerare, putreziciune, cuvinte recurente într-o formă sau alta. Oricum, chiar dacă *Fiica noastră* ar fi poemul nașterii Luizei-Maria, tema este până la urmă eșecul convertit în cântec,

sentimentul tragicului din ce în ce mai acut în poeziile următoare ale volumului, un sentiment devenit poezie. După refuzul de altă dată al figurilor, poetul știe acum că „singură metafora / îl mai poate învia pe Lazăr” (*Singură metaforă*). Pe de altă parte, și e o amară ironie, tocmai datorită acestui sentiment, eșecul inițial al așteptării Fiului îl transformă pe poet în Fiu al Omului trăind, prenatal, în singurul univers totalizant, integru. Căci nașterea însăși devine o răstignire.

Către acest sens îndeamnă și *Verile după Conachi* (1990), chiar dacă uneori coborârea în cotidianul derizoriu („Brună înserare, te întorci cu trenul / navetiștilor de la Pașcani, după o zi / în care am făcut în sfârșit ceva util: / am urcat pe bloc și am reparat / țigla pe unde ploile se infiltrau / în bibliotecă” – *Cercuri tot mai strânse*) ori voluptatea ludicului gratuit ajuns să pară bizară asociere de cuvinte, într-adevăr suprarealiste, lasă impresia că deturneză poezia lui Lucian Vasiliu de la fundamentul ei tragic. Cu atât mai acut cu cât ia forma unui *sigiliu*, a unei *amprente*, a unor *lucianograme*, fiind acestea chiar titluri de poezii.

În subsidiar, Lucian Vasiliu trăiește în dulceața morții, cu sentimentul cufundării într-o „memorie a nimănu”, cu neliniștea haosului, a transformării creației înseși în cenușă. Atent la unduțiile timpului și ale situației în istorie, Lucian Vasiliu e atras de ispita morții și își aproprie sentimentul deșertăciunii poate tocmai pentru a da un sens, în plan artistic, existenței. Acesta este rostul distihului „citât” din *Conachi* – „Pe brânci iubește și ia sama bine / că stihul cu suspin se ținel”. Relevant, însă, pentru intensitatea emoției și pentru articularea discursului liric mi se pare poemul numit *Disco-patie XXII*: „Mi-e dor de lunca ta auriferă / mi-e dor de sânii tăi antonpannești – / în cerul meu amantele disperă / și mă întreabă Mierla: unde ești? // să mă înclin / coapselor tale triumfale, / să mă cuvânte ziua în declin / să uit durerile lombare... // ci zeii mei să te supună lin / în spațiul îndulcit cu miere / din care s-a-nfruptat Miron Costin...”.

În așa fel încât ultimele titluri, adunate sub numele, dat și volumului de-acum, *Dincolo de disperare*, pornesc de la premisa că dacă geneza poeziei se află în disperarea trăirii abisului, poezia însăși are funcția de a da abisului o formă aproape geometrică în fantezia ei uneori onirică. Dar și peste această salvare plutește când și când demonul disperării, poetul fiind arlechinul căruia la mașina de scris i se dictează: „N-a mai rămas nimic din tot ce ai făcut!” (*Arlechinul*). Tonul este atât de grav încât *Micul tratat despre prietenul Zeenumund* e unul despre abisul care invocă abisul, despre sinuciderea celui care propovăduia trăirea în logos, despre strigătul de moarte de dincolo de

vârstele istoriei. Istoria însăși nu-i altceva decât un strigăt de moarte. Asta mă face să cred că Lucian Vasiliu, conștient, prea conștient de sine, se situează în lumea apusului de zeitate din eminescianul *Memento mori*. Asta mă face să văd în Lucian Vasiliu nu un poet ironic, ci unul tragic.

Cu siguranță că este vorba de o greșeală de tipar. Și dacă, totuși, volumele *Verile după Conachi* și *Mierla de la Casa Pogor* au fost premiate de Asociația Scriitorilor din Iași în 1990 și în... 2004! Nu trăim, cumva, la cumpăna altor milenii? După Lucian Vasiliu, oricând ar trăi, poezii sunt contemporani cu declinul, cu timpul monadic, cu ființa metaforică, deși identitatea noastră se fixează, în planul poeziei, prin deveniri istorice, iar în planul existenței, prin trasee concrete care, la rândul lor, pătrund în lumea ideală a paginii. *Lucianograme*-le, ultimul volum, parcă mai puțin unitar și mai puțin orgolios decât cele anterioare, cu texte mai vechi și mai noi aflate sub forța poetică de altă dată, mizează, cel puțin într-o anumite categorie de texte, pe fixarea punctelor de reper ale unei biografii, inclusiv spirituale. Poeme ale prieteniei și timpului scrie acum Lucian Vasiliu, pagini de jurnal în care se întâlnesc Costache Conachi și Marta Petreu, Ciricul și Sucevița hrehoriană, Matei din Rădăuți ori câteva studențe poloneze. Nu vreau acum să inventariez biografia lui Lucian Vasiliu, dar el se estompează ca narator lăsând în lumină farmecul deja îndepărtat al unor întâmplări devenite în prozo-poemele sale fructul din care ies arome și nostalgii. O „arheologie descriptivă” sunt poemele de acum, date dintr-un ghid biografic care include și tinerețea tatălui la Cernăuți, și mersul în tren de la Iași la Bârlad, în – de exemplu – luna mai 1989, și Bojdeuca din Țicău ori adolescența de licean cu versuri publicate la gazeta de perete. Au toate aceste „localizări” efect poetic? Pe ce mizează conștiința poetică a lui Lucian Vasiliu? Nu pe trecerea acestei lumi în legendă și mit. Nu pe pitoresc și nici pe intrarea în zonele vizionare ale realului explorat cu ochi sau epidermă foarte sensibile. Nu. Ci numai pe o conștiință a timpului, nu suficient de acută încât să provoace crize ontologice, care își ascute astfel apetența către ușoara nostalgie și pe o, de tot rară acum, privire autoscopică a scribului care măsoară timpul cu ritmul cuvintelor, plasându-se, oricum, într-un alt timp în care regândește „scrierea unei cărți vechi / într-o lume și mai veche”. „Încet, încet mă strecur printre cuvinte / precum țărâna din lopată / deasupra gropii”, citim într-un loc. Folosind cu insistență cuvântul Estimp, poetul vede peste tot umbra timpului care trece, nu ocolește această vanitate, folosind-o eventual pentru a spune că poezia îl naște din nou („Aici, în curtea Casei cu turn din Copou / voi reciti versurile poezilor

morți, / până mă voi naște din nou”) sau pentru a crea legende și genealogii imaginare. Lui Lucian Vasiliu nu-i place numai să spună că e contemporan cu Homer, de exemplu, ci și că numele lui nu-i chiar întâmplător: „Și ce mai scrie Vasiliu, se-ntreabă încă sicofanții / el, fiu de preot interbelic (precum Blaga, de unde / numele de Lucian), dedat vestalelor, monadolog, / muzeograf anarhic, încenușat ostatec? // Și ce mai scrie Vasiliu, se-ntreabă încă delatorii / cu inima în ghipsuri hibernale, cu fețele hirsute / cu mâna dreaptă ne-nvățată drept a scrie, / cu gurile incendiate de arhivele imunde? // Estimp, Bacovia (întâiul Vasiliu) ascultă cadavrele / în descompunere, dezhumate din oculte gropi comune. / Estimp, Bacovia exultă că tinerii poeți există, / că scriu cu sânge în biserici și în muzee ignorate. / Estimp, e vremea / să tragem clopote basarabene”. Multe din poeziile de altă dată și publicate acum ale lui Lucian Vasiliu se pot deschide ușor cu o anume cheie, lăsată la vedere, în așa fel încât, odată intrat în sensul poemului, ai impresia unui muzeu cu exponatele dispărute. Câteva „lucianograme”, în care orice notă epică a dispărut și biograficul e înlocuit de notația magică, concentrează, însă, o mare parte din forța acestui volum. Iată un exemplu: „Țin în brațe metafora. / Metafora de acum / ține în brațe / metafora de altădată. / Fulgerul străbate meduza / până-n adâncurile mării, / la Vama-Veche”.

Lucian Vasiliu... I-am citit ultimele volume îndată după apariție, le-am recitit, fie și în trecere, pe celelalte, și, deși am scris o dată sau de două ori despre poezia lui, de fiecare dată am rămas cu impresia că esențialul îmi scapă, că judecata mea e neconvincătoare și, într-un fel, nedreaptă. Or, *Atelier de potcovit inorogi*, această antologie de autor apărută în 2003 la Editura Junimea, în colecția „Dictatură și scriitură”, mi-a relevat imaginea unui poet de mare anvergură, care se hrănește deopotrivă din umilință și din orgoliu – da, e orgoliul umil al posesorilor de adevăr – și care structurează lumea în măsura în care, prin neliniști și obsesii, se identifică cu ea. Cu rădăcini în neantul romanticilor, Lucian Vasiliu scrie un fel de *Memento Mori*, radiografiind nu succesiunea civilizațiilor, ci un timp al sincroniei totale, al lumilor situate în cercuri concentrice, ținute ca să zic așa în echilibru tocmai de sentimentul căderii. La drept vorbind, cu riscurile oricărei reducții, magistrii săi îmi par a fi Bacovia și Nichita Stănescu; cât despre relația cu congenerii optzeciști, care angajau puternic biografismul și *prezența*, ea este, fie și în subtext, discret-polemică. Cineva care se consideră contemporan cu Conachi sau cu Homer nu crede prea mult în conjuncturile istoriei literare; or, convingerea

aceasta privind pulverizarea istoricității este element structurant al unei viziuni, altceva, oricum, decât un simplu exercițiu de retorică.

În fine, care sunt elementele viziunii sale inconfundabile?! Numindu-se „funcționar” ori, mai târziu, „muzeograf”, Lucian Vasiliu trimite fără ambiguitate la implicarea și la înregistrarea concretului. În paranteză fie zis, e doar o prejudecată la mijloc: Bacovia, de exemplu, e și el un funcționar, al neantului. În ce-l privește pe autorul acestui *Atelier de potcovit înorogii*, multe poezii pot fi considerate „ocasionale”, fapt care acreditează o dată în plus ideea re-asumării biografice a lirismului. O poezie se intitulează *Acasă la Aurel Dumitrașcu*, o alta, *Noapte basarabeană*. Numindu-se *Compoziție în ulei, neterminată*, un alt poem pare să presupună într-un mod pregnant vederea. Dar sunt exemple dintre cele mai lipsite de elocvență, întrucât marea poezie ocazională a lui Lucian Vasiliu are în vedere propria-i naștere, nașterea fiului său, ori, ca să parafralez un titlu de poezii, felul cum omul înaintează în lume. Omul sau Fiul Omului.

Așa încât, funcționarul „pe cale de dispariție”, cât despre „fidelul muzeograf”, el caută în lucruri sigiliul lor; prin urmare, poezia lui Lucian Vasiliu este una a aproximării morții, a unei amenințări în care sălășluiește, matern, spațiul nedeterminării temporale. Cel care declară că scrie „până la epuizare”, o face din impulsul de a-și identifica ființa într-un fel de imn al disperării – și ceea ce trebuie cu adevărat reținut este modul de a privi moartea ca aparținând organic ființei. Cum altfel să explici „alarmă viermilor care compun trupul meu”? De aici și ambiguitatea (la drept vorbind, nu de o ambiguitate poetică este vorba, ci de o adecvare poetică la miezul lucrurilor) cu care funcționează unul din simbolurile frecvente din poezia lui Lucian Vasiliu, acela al șobolanului Bosch. În condițiile în care șarpele, păianjenul, viermele, vulpea, ariciul, semne ale materiei care lunecă în întuneric și moarte, apar metaforic cu oarecare frecvență, șobolanul e chiar prototipul unei viziuni și al unei atitudini. Cel care conviețuiește cu șobolanul Bosch resimte în prezența-i sentimentul eliberării – lucrul fiind posibil datorită situării într-un alt nivel de realitate. Totul e altceva, ne spune Lucian Vasiliu, iar amenințarea e un prilej de iluminare. A se vedea *Șobolanul Bosch*, poem exemplar pentru scenariul metaforic și pentru viziunea pe care o conține.

În felul acesta, ceea ce descrie Lucian Vasiliu (într-un loc se precizează explicit că „descrierea continuă...”) este în permanență scenariul depășirii sau resorbirii disperării. Când istoria se pulverizează într-un prezent integrator, când moartea este consubstanțială materiei, ba este chiar principiul ei generator, spectacolul pare mai important decât angoasa. De fapt, sub ame-

nințarea morții, realul devine el însuși metaforă, iar materia, prilejul unei teatralizări. Astfel, toată poezia lui Lucian Vasiliu e un spectacol al poeziei înseși nutrite din sentimentul morții („Cu toții orbecăim după FIINȚĂ. / Vi-ermele susține propoziția / să nu se prăbușească”) și al neantului („Nimicul cucerește câmpul de luptă / șobolanul Bosch avansează în scenă”). Astfel, printr-o ciudată alchimie a suferinței, elegiile pe care le scrie Lucian Vasiliu glorifică neființa care e totuna cu timpul integrator; cât despre moarte, ea e supusă unui rafinat proces de estetizare. „Înhămat la trup” și fără să se poată sustrage realului (iată prima strofă a unei poezii intitulate *Orologiul*: „Viețile mele inexistente acuză viața existentă / mâinile inexistente acuză mâinile existente / ochii inexistenți acuză ochii existenți / femeile inexistente acuză femeile existente”), nu-i rămâne poetului decât soluția de a pătrunde în pliurile realității, poezia fiind acea „limbă nouă care îmi oferea / posibilitatea de a numi infinit și nuanțat REALITATEA”. Numită așa, nuanțat și infinit, realitatea este, de fapt, adevăr. De altfel, revenind la titlul acestei cărți, într-o „lucianogramă”, adică într-un anume tip de metaforă, care nu exclude construcția epico-dramatică, Lucian Vasiliu definește tocmai acest spațiu privilegiat, al abolirii concretului printr-o proiectare în adevăr. Unul care nu poate exista în afara concretului ce-l conține. Așa cum nimic nu poate exista în afara trupului ori în afara supremei forme pe care trupul o îmbracă, moartea. Ce altceva este, în fond, monada?! A găsi în „ocasionale” prilejul întoarcerii la monadic, iată modul lui Lucian Vasiliu de a răsturna poetica biografică a congenerilor săi. O altă cale, consubstanțială, este, firește, recursul la metaforă; în orice caz, el dezavuează poetica derizoriului („acest vers este cel mai egoist din câte / am scris. El conține o cantitate apreciabilă / de trotil, gata să arunce în aer / depozitul de osanale al derizoriului”) în favoarea poeziei ce explorează ființa. A vedea înseamnă a pătrunde dincolo de suprafețe, în teritorii inaccesibile, unde imaginile dau seamă despre realitatea esențială.

Cât despre metaforă, ea are atributul demiurgic al creației („singură metafora îl mai poate învia pe Lazăr”, citim într-un loc), dar nu purifică, ci, „neputincioasă”, doar pune în lumină imaginea pierderii: „nicio metaforă nu este suficientă / spre a descrie / asaltul / rinocerului care îmi sfâșie inima”. Într-o *Epistolă. Către Don Ceșar*, metafora aproape că e semnul abandonării, al dedublării față de concret: muzeograful fidel înregistrează prezența morții și semnele-i alienante: „Pregătesc o nouă recoltă de metafore / în camera cu tavanul jos / aici unde văd prin fereastră / pădurea de mesteceni și gădele verde și gras”. Dincolo de astfel de tematizări, sub forma monadelor ori a lucianogramelor, metafora este chiar soluția înregistrării realului fundamental.

Și dacă e să vorbim de tematica poeziei lui Lucian Vasiliu, atunci trebuie să ne referim implicit la un substrat eleat și heraclitic, o înseninare abstractă, o fascinație melancolică în fața tainei care face ca lumile să se conțină unele pe altele. Ultimele poezii ale antologiei sunt exprimarea condensată și sublimă a acestei topiri a sinelui într-o ființă cuprinzătoare care se relevă în contemplație îndurerată. Iată chiar ultima poezie a volumului: „În fața oglinzilor. / Mereu în fața lor cicatrizată. / Fără să știi cu adevărat / cum arăți, / cum arătai într-o viață / anterioară: // ochi de păun pe noptiera / prințesei afgane?”.

În acest context, melancolia este starea dominantă a lirismului lui Lucian Vasiliu, o melancolie care a decantat tragicul și căreia progresiva ironie (dacă numim așa tendința înstrăinării de sine) îi dezvăluie fondul sfâșietor. În fapt, Lucian Vasiliu scrie o poezie a lunecării în anonimatul materiei, iar versul său pare fragment din ritualul unei religii păgâne. Pe de o parte, ființa – și ființa e înainte de toate trup – e locuită de moarte, fie ea însăși o realitate precară care trebuie protejată („acasă mă așteaptă / șobolanul însingurat și suferind”, sau: „Patru păianjeni / în patru văi cardinale / trag firele trupului meu. // al cincilea / sălășluiește chiar în craterul / inimii / lucrează pe dinlăuntru Prada”); pe de altă parte, ființa e numai o ipostază a totului; viziunile apocaliptice se ritualizează într-atât încât, fără eroism, partea ține locul întregului: „Pe rând, / schimbam pieile între noi: / una de guzgan una de șopârlă / una de inorog una de dinozaur”. Dacă descinde în Evul Mediu ca într-un spațiu protector, Lucian Vasiliu o face pentru că găsește acolo prioritatea trupului (așa e posibilă „gâlceava cu viermii care mă locuiesc”) și pentru că, în penumbrelor lui, Evul de Mijloc favorizează excursul metaforic.

Așadar, „înhamat la trup”, poetul nu se poate sustrage realului, materiei, trupului. Dar în amprenta lor citește suferința unei lumi care, deși mereu diferită, e în permanență aceeași. Așa se explică, de exemplu, *epistolele trupului către spirit*, aceste exerciții stoice care sfârșesc cu versul „Acum, eliberat, pot să mor liniștit în fiecare seară”. Așa se explică transformarea *prezenței* într-o teatralizare a lumii, prilej al unui spectacol al materiei în care se ascunde, înfiorată de tragism, glorificarea morții: „În groapa acestui vers mă simt bine / singur cu cârțița galbenă // din când în când vestala neagră vine, / mă sărută cu buze vineții – / vorbim despre cei care au fost: / ei ne împrumută cătușele putrede // aici / în groapa acestui vers, / laolaltă cu caligrafii mănăstirești, / noi cunoaștem fericirea” (*Hic et nunc*).

Poezia lui Lucian Vasiliu este, finalmente, o adorație dublată de umilință față de materia în care se ascunde marea taină a timpului și a formelor. Metafore ascunse în mici narațiuni („Pe rând, / schimbăm pieile între noi: /

una de guzgan una de șopârlă / una de inorog una de dinozaur”) ori paradoxale viziuni asupra identității ființelor (iată: „eu, tatăl meu sau fiul care am să fiu”) își au sursa într-o viziune a exemplarității nenăscutului. Locuind într-o clepsidră, într-un ou, într-o corabie ori „ca într-un ochi închis definitiv”, poetul are viziunea plânsului cosmic care instituie, deasupra formelor în continuă cădere, o armonie tragică. Citim într-un poem: „Cu Mama în câmp am auzit / strigătul de moarte al unui arbore bătrân, / am auzit plânsul viermilor care îl locuiau”.

Dacă vizibilă e mai ales fascinația aceasta a tainei *cercurilor tot mai strânse* în care ființa se înscrie, să nu se creadă că fascinația e și aurorală. Strigătul disperat al materiei care își recunoaște condiția este, în fapt, sursa poeziei lui Lucian Vasiliu: iată-l „bolborosind cu Iov / sintaxa inaccesibilă”, iată-l târându-se „pe burtă / în căutarea propriei înfățișări”. Doar că, din nihilism, el are forța să creeze un puternic efect de teatralizare a lumii. De aici, și metafora în care se resoarbe o viziune asupra lumii, de aici și apetența ludică din ultimele volume, semn al unei înstrăinări funambulești. Ludicul și autoironia sunt semnul unui nihilism fascinat de sine, de formele acestea în permanentă glisare. Sub zâmbetul discret și fragil se ascunde o viziune tragică: „Plecă și mă lași / cu heruvii în Iași – / sat tulburat de spahii, / clopotniță / în care doar morții sunt vii”. Eleat, aflat „În căutarea propriului nume”, Lucian Vasiliu știe că tot ceea ce există e locuit și, la rândul-i, locuiește o altă realitate. „Te dezbraci în râul de munte / și curgi cu el în ape mult mai mari”, citim într-un loc. Ori: „Între un râu și alt râu, albia râului”. E, în toate acestea, o viziune fascinată și deopotrivă îndurerată: „E miezul zilei. Sau e miezul nopții. / Precum sunt strugurii în vie, coptii / monade în monade dorm cu toții”.

Așa încât, funcționar al timpului, muzeograf al formelor aflate în permanentă glisare, Lucian Vasiliu practică, nu numai atunci când e ludic, ci și atunci când contemplă înfiorat spectacolul lumii, umilința. Dar este umilința celor care, slujind melancolia, se află în posesia adevărului, având deopotrivă revelația inutilității lui. Dublată de aură, această inutilitate este chiar miezul poeziei sale.

MATEI VIȘNIEC. FUNCȚIONAR AL NEANTULUI

Prin vară, Matei Vișniec a descins din Paris în Suceava pentru a-și lansa *Orașul cu un singur locuitor*, o antologie editată la Paralela 45. Pentru un târg amorțit, a fost mai mult decât un mic eveniment. Dacă ar fi fost măcar un crater, orașul acesta poate că ar fi sângerat puțin. Așa, câtorva poeți, prieteni, pasionați li s-a oferit privilegiul unei demonstrații: celebritatea nu alie-nează decât impostura. Regizor al propriei măști, provincialul e arogant, burghez și pozeur. El face din exhibare o artă. Dar Parisul, oricât ar spune gurile rele, știe încă să ocolească provincialismul. Cât despre Matei Vișniec, a fost discret, deși exact, fără morgă, deși regizor al întregii piese, sincer, deși conștient că toți îi trăiesc prezența. Așa se face că savanta exegeză a fost substituită, într-un duel al evocărilor purtat cu Călin Vlasie, de întâmplări, farse lunediste, numele câtorva mentori – Nicolae Manolescu și Constanța Buzea, printre ei. În fine, după mai bine de douăzeci de ani, a fost găsit, ascuns la Suceava, printre alcooluri, Roman Istrati. Un personaj din piesele lui Vișniec, unul din acele personaje gonflabile, aflate la mâna (R)regizorului?!

Orașul cu un singur locuitor este, o știm prea bine, și titlul celei de-a doua cărți a lui Matei Vișniec, care ține și de intriga unei mici povești subiective. Eram în vara lui '83 – prima vacanță studențească. Alesesem să merg într-o tabără de cercetare folclorică și, după câteva zile petrecute la Baia Mare, ne trezim, zece studenți din Iași și Suceava, la Buteasa, o localitate izolată din zona Chioarului, la vreo zece kilometri de Șomcuta Mare, acolo unde, aveam să aflăm mult mai târziu, se născuse un mare poet, Silagy Domokos. Nu știam prea multe. Trăiam, în schimb, totul cu exuberanță și cu încredere; euforic și inocent, simțeam că sunt (în) centrul lumii. Poate că nu numai mie mi se întâmpla să am sentimentul unei ieșiri din timp, a unei contopiri cu timpul.

Vreme de vreo zece zile, printre colinde, doine, anecdote, trecute toate prin indecise pasiuni adolescente, singura carte pe care o aveam cu noi, o carte de grup, erau *Poeme-le de amor* ale lui Mircea Cărtărescu. Nu mai citisem așa ceva. De ani buni, citeam aproape numai Dinescu; mă seduseră teribilismul lui metaforic și subversivitatea-i histrionică. Simțeam to-

tuși că histrionismul și metafora sunt ornamentul care atenuează un efect pentru a institui altul. Ei, bine, Mircea Cărtărescu mă elibera de toate întrebările astea. În fine, în drum spre casă, în așteptarea unui autobuz, la o librărie din Suceava, *Orașul cu un singur locuitor*: un titlu incitant al unui autor de care nu auzisem. Biografismului exuberant și euforic din poemele de amor li se opunea socratismul unei atmosfere care muta prezentul în filosofie și mit. Peste două-trei luni, pe o alee din Copou, unul dintre colegii de Buteasa mi-l arătă pe Nichita Danilov, ale cărui scenarii, acum, după ce-l văzusem pe autor coborât din text în realitate, îmi păreau și mai stranii.

Așa mi-am pierdut, dacă vreți, inocența. Căci, fascinat, am început să înțeleg: atât de diferiți, poeții sunt solidari prin limbaj și devoțiune. Cât despre întâlnirea cu Matei Vișniec, ea nu-mi mai permite să spun, cum aș fi fost tentat, cuvântul *matei* citește cuvântul *Poezie*. Nu-mi permite să spun că prezența concretă a fost o iluzie. Chit că devoțiunea, care nu e a unui personaj, e întemeiată adesea pe îndoială.

Elementar spus, poezia lui Matei Vișniec este una *despre* căutarea sensului. Să fie, atunci, renunțarea la poezie dovada unui eșec? La drept vorbind, chiar a renunțat Matei Vișniec la poezie? Într-un interviu mai nou, mărturisește: „cred că, dacă un critic ar face un studiu, ar trebui să compună un eseu despre poezia din teatrul meu și despre teatrul din poezia mea”. Așadar, poezia și teatrul nu ca teritorii distincte și nici măcar, cum inerțial s-ar putea spune, complementare, ci consecința acelorași interogații și neliniști, a aceleiași angajări etice. Oricum, dacă între 1980 și 1984 îi apăruseră trei cărți de poeme, până la următoarea, numită, poate și în acest sens, *Poeme ulterioare*, au trecut 17 ani. Între timp, a ajuns să fie jucat pe mari scene ale lumii. În cazul acesta, diferența dintre poezie și teatru nu spune ceva esențial despre nevoia unui nou limbaj ori a unei expresii diferite; singurul imperativ este al comunicării. Într-o prefață numită *Ca un hoț care-și inbește calul furat*, Vișniec spune: „Ca un nebun am iubit-o, ani și ani de zile, zi și noapte. Dormeam cu ea în gând, sufeream pentru fiecare cuvânt scris... Iar după fiecare poem izbutit sufeream și mai mult întrucât mi se părea că nu schimbă imediat și în mod radical mersul istoriei și fața lumii, așa cum consideram normal că trebuie să se întâmple cu poezia”. Complexul este orfic. Poate că nici teatrul nu schimbă lumea; oricum, el comunică mai direct și se adresează unei altfel de receptări. E de bănuț că tensiunea dintr-o sală de spectacole este alta decât aceea pe care o trăiește izolatul cititor de poezie: fiorul poate uni lumea și, astfel, o și poate schimba. Aici identific eu cauza primă a opțiunii lui Matei Vișniec pentru teatru.

Altfel, nici vorbă că poezia sa dovedește apetență pentru dramatic – și nu e vorba doar despre existența unor personaje în dialog ori a scenariilor cu valoare parabolică, ci și de un flux imaginar provocat de anume tensiuni – la fel cum în teatru pulsează replica abstract-metaforică. Dincolo de replică, se află neliniști de factură lirică: în miezul pieselor nu e tentația reprezentării, ci întrebarea privind sensul ființei și esența ei. Poate că greșesc când spun că teatrul ține mai mult de tehnică, tehnica unui Sorescu suprarealist și straniu, în vreme substanța, indiferent de expresie, este a poeziei; poezia, ca emblemă a lumii și ca sigiliu al ființei. Oricum, sunt motivele pentru care vorbeam de o identică angajare etică. De altfel, a vrea să schimbi lumea și a trăi sentimentul eșecului este miza angajării *poietice* a lui Matei Vișniec. În termeni vechi vorbind, am spune că el e poet, la fel cum poeți erau tragedienii greci. Nu vom putea niciodată explica de ce cuvinte precum „domnule, ceasul dumneavoastră fumegă / iar ora șase fără un sfert / nici numai există” aparțin poeziei. La fel de bine ar putea fi replica unui personaj pe scenă.

Așadar, o antologie. Una care debutează cu poemul *Despre materie*. Multe dintre poemele volumului de debut aveau miza aceasta a descrierii. De aceea se și numeau *Despre sinucidere*, *Despre lecția de filosofie* sau *Despre istorie*. Iată primele versuri din cartea de-acum: „Hei, e cineva-năuntru? Întreabă fluturile / așezându-se pe gura fierbinte a puștii”. Cine sau ce se află înăuntru? ce e acel înăuntru? – întrebări decisive pentru lirismul lui Matei Vișniec, mai ales când, ca în această situație, ele sunt asociate amenințării, iminenței sau prezenței ei, dovadă a unei fervori lucide.

Rădăcinile acestei fervori sunt, însă, în suprarealism. Stranietatea nu e numai a unui personaj, ci și a felului în care el se raportează la lucruri. Jobenul înalt, papionul de catifea, mănușile-i albe, bastonul subțire și pipa de abanos, iată numai câteva din datele acestui erou liric care stă de vorbă cu Socrate și cu kâinele Leukodemos. Ce semnifică această prezență?! O luptă cu orașul și, deopotrivă, o descifrare a agoniei. Totul se desfășoară cu încetinitorul, nimic pare să nu se petreacă cu adevărat, realitatea însăși și-a pierdut consistența. Să fie la mijloc motivul (beckettian?!) al așteptării? Mișcarea cu încetinitorul, calmul aparent impasibil, ca și glisarea dinspre concret spre iluzie, dinspre concret spre cuvânt sunt ipostaze pe care le îmbracă agonia.

Crepuscular, eroul lui Matei Vișniec așteaptă un final care nu mai este posibil pentru că nu finalul, ci așteptarea, se înscrie în traiectul ființei agonice. Pe de altă parte, e aici un război nedeclarat cu tribul, cu locuitorii „euforici”. Poetul – și dublul său, acest comediant tragic – se întreabă asupra esenței: „bestiilor, ce înțelegeți voi din toate / acestea de vă prefaceți că înțe-

legeți / totul, ce e adevărul, ce e natura, / cine locuiește în adâncul esenței?”. Întrebarea e salvarea și abisul său. Abis al metamorfozelor care generează un imaginar suprarealist: înțeleptul e transformat într-o broască urât mirositoare, arborii devin păsări suave, poetul este sau redevine cal, iar crăpăturile din zidurile orașului sunt tot mai profunde. În spatele imaginarului, stau angoasele. De aceea, suprarealismului îi succede absurdul, ca o mai bună cale de acces către adevărul ființei. Un imaginar în care cel devorat devoră. „Dar și tu, bunule prieten, nu erai decât o iluzie / și ori de câte ori duceam pâinea la gură / din adâncul pâinii mușcai din mine”. În paranteză fie zis, față de Sorescu diferența era uriașă. Sorescu exploata prin surpriză comicul. Vișniec explorează tragicul. De aici, se poate porni. În fine, ce altă dovadă a acestui fapt decât poemul, de-a dreptul tragic-atroce, numit *Despre mădularele mele*: „Ce-i acolo, ce-i acolo, / răcniră inginerii / cu mâinile băgate până la cot / în mădularele mele // eu am ridicat puțin capul / și am aruncat o privire / pe fereastră: / nu-i nimic, încă un cal / s-a oprit în fața abatorului / și lovește cu botul / în poarta de metal”.

Recunosc că poemul acesta mă ajută să revin la o idee pe care o consider structurantă pentru lirismul lui Matei Vișniec, aceea referitoare la esență, la miezul ființei, la adevăr. Adevărul față cu realitatea. Esența față cu materia. Poemele lui Matei Vișniec par să fie *despre* materie, deși ceea ce contează cu adevărat este spiritul. Lirismul lui Matei Vișniec se mișcă în timp și în funcție de felul cum ecuații de felul acesteia generează anumite soluții. Iată două ipostaze: „am aflat că materia dispare discret din univers / și tristețea m-a cuprins cumva profund și ireversibil” și „seara ne deschideam palmele și contemplam / stropii de apă / acolo, în interiorul lor / materia se transforma atât de încet în spirit / încât se lăsa urmărită pe larg uneori / chiar fotografiată în momentul în care / începea să spună mamă”. Nu sunt singurele. Și dacă l-am invocat ceva mai devreme pe Orfeu, vorbind de un complex orfic, privirea întoarsă către materie e un eșec întrucât accesul la adevăr nu e posibil. Materia care uneori se lasă fotografiată e, în realitate, inaccesibilă, iar nevoia discursului direct, care să nu trădeze, are drept corolar imaginea oglinzii: „m-am săturat de parabole, vierme împuțit, / alergătorule prin iarbă, ce te-ai face dacă / ai avea șase oglinzi la picioare și / o oglindă în cerul gurii și alta / la apusul soarelui când rămâi singur?”. De fapt, singurul adevăr înscris în epiderma realității și care poate fi oglindit privește continua devorare a morții; moartea, miezul care se dezvăluie în scenarii. În alt loc, din *Înțeleptul la ora de ceai*, o altă dovadă a eșecului: „se apropie sfârșitul secolului și orbul / trecea pe stradă cu

luneta subsuoară”. Sunt ultimele versuri dintr-un poem care se intitulează *Se apropie sfârșitul secolului*.

În condițiile acestei neputințe în fața esenței, poetului nu-i rămâne decât soluția înregistrării faptelor, lumii concrete, descrierii detaliilor care par să nu conțină decât o suprafață fără adevăr. De aici ipostaza ridicol-tragică în care poetul se reflectă: e comediant, bufon sau simplu funcționar: „așa se scurge viața mea: sunt funcționar / la o fabrică de jucării de acolo / înregistrez fel de fel de obiecte ușoare delicate / adun prețurile calculez / cât îi vor costa pe oameni toate aceste / mici obiecte nefolositoare”; simplu funcționar, asemenea lui Caragiale și asemenea lui Bacovia, în fața unei lumi fragile, de jucării, marionete, care se hrănește din propria-i iluzie. Mirarea sceptică a bufonului este o formă a agoniei. Până și descrierea poemului devine prilejul reinstaurării angoasei: „prin amintirea cuvintelor trece spaima / ca un tunel printr-un munte roșu înțepenit în fața abisului”. Așadar, aceeași revoltă că poezia nu schimbă lumea, nu aduce iluminarea și nici măcar nu reușește să ucidă: „O, Doamne, unde sunt acele vremuri minunate / când hoții bastarzii și incendiatorii / erau uciși în piața publică / prin simpla citire a unui poem?”. De-ar ucide măcar, ar însemna că se salvează, fie și în forma aceasta negativ-atroce. Orașul este, oricum, un teritoriu al inconștienței și al existenței în agonie. Singurul care înțelege primordialitatea nimicului este bufonul-înțelept.

Există în poezia lui Matei Vișniec o adevărată fascinație a nimicului: „M-am uitat în buzunarele mele: nimic / m-am uitat în jur, am desfăcut larg palmele: / nimic / m-am gândit mai adânc, m-am concentrat / cu ochii închiși: nimic // am alergat acasă și am deschis / dulapurile și sertarele / am răscolit prin hârtiile mele și / toate cărțile mi le-am deschis la aceeași / pagină: nimic // am izbit cu pumnul în peretele alb / și rând pe rând toți pereții orașului / s-au prăbușit ca niște cărți de joc / am trecut printre trupurile strivite / am privit în ochii lor: / nimic”. Forma aceasta a nimicului se resoarbe finalmente în absența oricărei realități concrete. Numai cuvântul supraviețuiește ca un schelet. Este motivul pentru care „poemul se citește pe sine”. Stranietatea din poeziile lui Matei Vișniec, mai ales din ultimele două volume, se datorează acestei goliri a lumii de materie, reducerii ei la cuvânt: *Călătorii sumare* este, cred, un poem emblematic: „Prin orașul lipsit de străzi / trec cântând pietonii lipsiți de trupuri // mâna mănâncă singură / pe o masă în bufetul gării / la fiecare două ore ciugulește câte un bob de strugure // pe locul în care a stat vânătorul / s-a tolănit acum vulturul uriaș // în bazinul cu apă e liniște / înecatul s-a chircit pe treptele de piatră // peste

cuvântul oraș / plutește cuvântul ceață // cuvântul om / privește / prin cuvântul / fereastră”. Iată scenariul celei mai înalte agonii și diferențele față de *Orașul cu un singur locuitor* sunt mai mult decât vizibile. „Gura neagră” a cuvântului este acum o „gaură neagră”. „Câinele gol / dă târcoale mărilor gol”. Nicio cunoaștere nu mai este posibilă căci obiectul însuși, ca și subiectul cunoașterii, au dispărut. De data aceasta, nu numai realitatea se sustrage descrierii, în gesturi oricât de ireale, ci și propriul corp: „Când să mă văd în oglindă / paf, oglinda țăndări s-a făcut / chipul nici n-a mai apucat să țipe / pasărea n-a mai apucat să iasă / în mii de cioburi mă privesc acum”.

E aici semnul pulverizării eului și, deopotrivă, al închiderii ființei nu în materie, ci în semn. *Poemele ulterioare* ale lui Matei Vișniec se nutresc din această preeminență a frontierei dintre realitate și reprezentarea ei, vidul, consecința poate a unei încercări de salvare, dar expresie a des-ființării. Așa se explică reificarea imaginarului supraréalist-absurd: identificarea miezului de dincolo de materie reiterează obsesia devorării: „Nimeni, nimic, niciunde / mașina de curățat morcovi, de tocat carne, de făcut supă / se stricase și nu mai pronunța / decât aceste cuvinte: nimeni, / nimic / niciunde”. Altundeva, în unul din ultimele poeme: „niciodată poetul nu se simte mai umilit / decât față în față cu mașina de tocat carne”. A căuta un sens înseamnă a descoperi nimicul care ucide; continua lui așteptare – căderea într-un mecanism al agoniei. Dacă un ciclu din ultimul volum tipărit în țară se numea *Viața concretă* – de altfel, în poezia lui Vișniec faptele concrete apar cu consecvență –, lucrul acesta se întâmplă ca un corolar al relevării disperate a nimicului. Iată un poem, al cărui „biografism” hrănește neantologia, vidul, care nu mai e de factură expresionistă, ci semantică: „Era sâmbătă pe la ora opt / în fața pizzeriei / circulație, mașini dezlănțuite trafic teribil / pe terasă – mai nimeni / patru consumatori și un câine / cer o pizza pentru acasă / între timp mă uit la prețuri / la oameni / nicio diferență”.

Să fi devenit Suceava cu ocazia sosirii lui Matei Vișniec chiar orașul cu un singur locuitor? Printre euforici, posibil să fi resimțit doar el diferența dintre aglomerarea materiei și adevăr. Oricum, el așează această diferență în expresie. „Lirică” sau „dramatică”, o tulburătoare expresie; expresia unui poet.

În 1987, momentul stabilirii în Franța, Matei Vișniec era cunoscut ca unul dintre poeții importanți ai generației sale, doar apropiații știind de vocația sa dramaturgică. Între timp, limba franceză l-a ajutat să devină unul dintre dramaturgii europeni cei mai jucați pe scenele lumii, poezia părând mai degrabă un teritoriu uitat, momentul inițial al descoperirii vocației crea-

toare. Acuma, firește că una dintre problemele care ar trebui discutate vizează tocmai relația aceasta dintre poezie și teatru, ea urmând să clarifice nu primordialitatea unuia dintre domenii, lucru, până la urmă, mai puțin interesant, deși relevant din perspectiva unei critici genetice, ci anumite elemente de unitate, identificabile și la nivelul imaginarului, și la acela, mai de adâncime, care privește modul propriu în care scriitorul se raportează la limbaj, ca expresie a ființei, și la ființa în sine. Or, în felul acesta am descoperi că există la Matei Vișniec o unitate de viziune – manifestată în interiorul unor neliniști fundate pe, ce-i drept, rămase numai suspendate, anumite interogații agonice – care situează în complementaritate poezia și teatrul, fapt care ne permite să spunem că Matei Vișniec n-a încetat nicicând să fie poet. De altfel, afirmația e mai mult decât un truism, căci cum ar fi fost lucrul acesta cu puțință?!

În plus, după primele volume (*La noapte va ninge*, 1980, *Orașul cu un singur locuitor*, 1982, și *Înțeleptul de la ora de ceai*, 1984), care l-au consacrat și individualizat în mod pregnant printre optzeciști, *Poemele ulterioare* (Cartea Românească, 2000), cuprinzând texte scrise între 1987-1999, reafirmă cu mai multă vigoare opțiunea poetului pentru o problematică metatextuală, generatoare de crize existențiale profunde, dacă nu cumva situată în chiar miezul lor. Pentru Matei Vișniec, *teroarea* istoriei – deși cuvântul e cam dur și poate inexact, dacă ținem cont că e vorba de alienarea ființei și de consistența neantului – capătă forma și identitatea textului devorant. Este și motivul pentru care volumul poartă acest titlu, a cărui miză, am vrea să credem, nu este accidentul biografic al plecării din țară.

Multe din aceste poeme *ulterioare* invocă, în scenarii care par alegorice, experiența, în sine însăși traumatizantă, a percepției lumii și implicit a eului ca text. Gândul îmi fuge nu la Giorgio de Chirico, invocat, în legătură cu poemele altor volume, de Marin Mincu sau de Nicolae Manolescu, ci la Bacovia, cel din *Stăpânele burghez*. Ca la acest poet, care transcrie neantul și prin chiar acest fapt recuperează lumea și pe sine – căci experiența poetică devine o experiență de reînstituire fragmentară a sinelui –, putem vorbi în cazul lui Matei Vișniec de o asumare a disoluției, într-un fel care asociază, pe fondul unui imaginar din zona literaturii absurdului, perspectiva timpului lichefiat cu aceea a devorării constante și mecanice. Este și motivul pentru care, totuși, nu pe Giorgio de Chirico l-aș invoca, ci pe Dalí. Vom vedea ceva mai încolo.

Oricum, ce trebuie spus din start este că scenariile pe care le construiește, aproape cu fiecare poezie Matei Vișniec, diferite de acelea ale lui Nichita Danilov, mizează nu pe insinuarea hermetică a unui sens mistic, nu

pe simboluri susținute livresc sau ingenuu, aşadar pe niciun fel de alegorism, ci pe literalitate. Lucru posibil, de altfel, pentru că experienţa biografică a eului coincide cu o experienţă textuală: „Era sâmbătă pe la ora opt / în faţa pizzeriei / circulaţie, maşini dezlănţuite / trafic debil / pe terasă – mai nimeni / patru consumatori şi un câine / cer o pizza pentru acasă / între timp mă uit la preţuri / la oameni / nicio diferenţă” (*Era sâmbătă*). „Biografismul” e una din soluţiile care relevă, dincolo de vreo logică raţională, acţiunea devoratoare a existenţei în sine.

Astfel, există *figuraţie* în poezia lui Matei Vişniec, şi aceasta înseamnă evenimente, fapte, fiinţe (să ne amintim, în acest sens, de *Oraşul cu un singur locuitor*, faţă de care ne aflăm aici într-un proces de esenţializare), dar totul converge, şi nu paradoxal, către o *de-realizare* a lumii. Figuraţia e reductibilă, în cele din urmă la binomul *lucruri şi cuvinte*. Niciun exemplu nu e lipsit de importanţă, în încercarea de a demonstra convingător acest fapt. Iată poemul numit *Pe aceeaşi pedală*: scriind, poetul devine hrană a unei maşini devoratoare şi chiar construieşte această maşină de devorat care e textul: „Ei bine, nu, eu nu eram de acord / cine văzuse sfera? Nimeni. Cine văzuse / explozia finală? Nimeni. / La toate acestea robotul răspundea apăsând / pe aceeaşi pedală. Luminile verzi se aprindeau, / trapa se deschidea, gura aromată a / animalului născut după explozia finală / făcea A // în delirul acelor zile totul devenise alb, / simpatic, trecător. Maşinile se opreau / la stop şi aşteptau câte o săptămână, / Consoana B era aşteptată pentru mileniul / trei // Trecere, netrecere, revenire, îndestulare cu / neprevăzut; uite aşa scriu eu versuri uitându-mă / la lumea care trece; nu mai ştiu ce să / imaginez, ca să-mi separ gândurile unele / de altele; o nerăbdare fără sfârşit mă / subţiază din interior ca pâlnia uriaşă / oceanul fictiv; tot crezând că mă pot / îndepărta de unicul punct fix care ne-a / mai rămas m-am trezit îmbrâncit într-o / gură; mă uit la ea: nu pare înfometată”. Disoluţia, nu atât a materiei (deşi verbele sunt, ca să zic aşa, extrem de palpabile), cât a fiinţei, a sensului, aceasta este fatalitatea pe care poezia lui Matei Vişniec o *înregistrează*, cu un ochi el însuşi obiectivat şi abstract: „Sunt oameni care au acumulat la întâmplare / mine de pix epiderme infinit de subţiri vârfuri de lance / eu nu, gândul singur colecţionat în taină, asta doar / mă atrage // dar iată un iepure, nimic nu i-a prevăzut / apariţia, unde sunt legile naturii, principiile / ferme, maestrul de ceremonii? // ei bine, nu, cerul, animalul singuratic şi glonte / nu respectă nimic, poftim un caz: // vulturul s-a retras şoarecele s-a înmulţit sângele s-a / subţiat locul s-a pângărit soarele n-a tăşnit şi / mica gură universală ne molfăie răzând”. Aşa-mi explic prezenţa recurentă a unor verbe

ale dezagregării și a unor viețuitoare care substituie acțiunea de *de-materializare* a lumii prin text. Dacă vreți, în poezia aceasta „se aude un ronțait nefast”, poate „a unui animal mic și feroce”, lumea însăși a fost substituită de verbe, „nimicul însuși plutind peste câmpie” (*Uite ce s-a întâmplat*), totul e substituit de un sens circular, autodistructiv, amintind de șarpele Ouroboros, care substituie ființa cu actul însuși al devorării: „Ați văzut că s-a întâmplat, v-am spus că ochiul / n-o să mai vadă mult v-am spus că urechea n-o să mai / audă mult v-am spus că mâna n-o să mai / lovească mult v-am spus că piciorul n-o să / mai urce mult v-am, spus că genunchiul n-o să mai / îngenuncheze mult / v-am spus că burta n-o să / mai mănânce mult v-am spus că pielea n-o să mai / asude mult v-am spus că oasele n-or să se mai / înălbească mult v-am spus că gândul n-o să mai / gândească mult v-am spus că inima n-o să / mai iubească mult v-am spus că vorba n-o să mai însemne nimic // le-am spus toate acestea și, poftim, vulturul a / țâșnit, șoarecele a încremenit, sângele s-a subțiat locul s-a pângărit // le-am spus toate acestea și, poftim, din oul de / furnică a ieșit un gândac din oul de gândac a ieșit un / șarpe din oul de șarpe a ieșit o gură care se mănâncă / pe sine vorbindu-se // vorbindu-și” (*Pielea n-o să mai asude mult*). Insecta din ochi, câinele, viermele, gura universală, mașina de gătit universală, acestea sunt ipostazele pe care le îmbracă textul, privit ca instrument al dezagregării. Unul dintre poemele cele mai reușite, tulburător, în fond, prin simplitatea discursului și prin asocierea dintre moarte, iubire și proiectarea lor textuală, este, în acest sens, poemul intitulat chiar *Un câine tăcut*: „Poate că asta e totul / moartea s-a oprit ca un gând tăcut / poate că bestia s-a culcat în fața ușii / iar acum visează un cer înstelat // poate că nu te-am iubit niciodată / trupul tău a călătorit în trăsurile ireale / ca o ploaie scurtă deasupra unui ocean // cuvintele sunt simple întâmplări egale / în creierul unui câine tăcut”.

Pe lângă toate ipostazele disoluției invocate anterior, apa – element constitutiv al imaginarului acestei poezii – are avantajul de a institui cu mai multă pregnanță complementaritatea dintre ființă și timp. În poezia lui Matei Vișniec, detalierea lumii, liniștea, pierderea memoriei, fragmentarea scenariilor, toate acestea fac ca timpul să se dilate, și în acest proces ființa să-și piardă consistența. Un timp lichefiat, de aici trimiterea la Dali, metamorfozează lumea, percepută istoric, în emblemă a nimicului. Timpul-lichid transformă existența în receptare a sensului ei, căci sensul se instituie înaintea faptei. În felul acesta, existența nu e altceva decât un spectator impersonal, abstract, străin sie însuși: „Mi s-a părut mie ciudată ziua / de dimineață / pe la ora șapte scăpasem din mână / ceașca de ceai / iar la prânz nu atinsese încă

pământul // din stradă cineva a aruncat cu o piatră / fereastra s-a făcut țândări am întors capul / cioburile păreau încremenite în aer – piatra / după socoteala mea ar fi urmat / să mă lovească spre seară // părea o zi extrem de lungă / extrem de lentă / fiecare minut era mai lung decât o limbă de fluture / te vedeam plutind pe alee / cu brațele deschise venind spre mine / și știam că întâlnirea avea să fie / doar peste câțiva ani” (*Doar peste câțiva ani*). Este o depersonalizare care face ca lucrurile și oamenii să nu fie altceva decât semne, *timpul-lichid* arătându-și fața de *timp-text*: „Există undeva un ocean imens inutil / fără valuri fără țărm fără bărci de salvare / din când în când de la mare înălțime / se prăbușește în el câte o piatră // există undeva un ochi care vede aerul / aerul și numai aerul / există undeva o ureche uriașă care aude / numai și numai căderea ploii și nimic altceva // există undeva un creier care gândește / ca dintr-o groapă cu lei obosiți / de trei zile aștept să fiu devorat / mă înfurii strig îmi scot haina și o arunc în lei / și haina plutește în aer // arunc în ei cu pietre și cuvântul piatră rămâne / încremenit în aer” (*Numai căderea ploii*). Astfel, o poezie agonală surprinde eșecul ființei în încercarea de a-și păstra consistența materială. Căderea în apă, ca și căderea în istorie, este o cădere în Infern: „Când să ies din apa rece, neagră / cine mă strigă / spiridușul negru care trăiește în apa rece / și neagră / cine ești, ce mai faci? / îmi spune el cu gura sa mare / fără dinți fără limbă / fără cuvinte / cine ești, ce mai faci, unde pleci? / îmi spune spiridușul negru care / trăiește în apa neagră / trăgându-mă în jos cu mâinile / sale multe / trăgându-mă în jos cu rânjetul / său lipicios // cine ești, ce mai faci, unde pleci, de ce? / te tot întreb de o vreme și tu / tot vrei să te cațeri, să te cațeri, să te cațeri” (*Când să ies din apa rece*). În realitate, orice cădere este o *cădere în text*, lucrul acesta aducând cu sine diluarea timpului.

Există în acest volum scenarii care pornesc din vocația dramaturgică a lui Matei Vișniec, substanța lor fiind însă pregnant lirică. Figurația din zona absurdului are drept motivație alienarea generată de identificarea ființei cu textul. În fond, poemele acestea sunt *ulterioare* pentru că problematica lor nu este ființa, ci limbajul. Meta-poeme, să spunem, fără ca prin aceasta ele să piardă la nivelul autenticității trăirii. Până la urmă, n-avem deloc de-a face cu un spirit livresc, construit, ci cu o acută criză, căci drama acestei vremi privește textul, care structurează identitatea lumii: „Trec pe stradă și în spatele meu / dintr-o dată un cal / îmi fornăie în ceafă mă întorc / călărețul rănit atârână cu / piciorul prins în scară / mă aplec să-i ating rana / în interiorul răni / o pasăre mică mirată ciugulind / firimiturile infinite de pâine / mă aplec și mai mult să / le număr / unu doi trei patru / treptat numărătoarea devine / atât

de monotonă / încât mă prăbușesc de-a lungul / cifrelor / în gâttelejul păsării-
întuneric // nici măcar zborul nu mai are memorie / cad în absența sensului
cu / o viteză amețitoare / până unde se mai poate ajunge / unde oare mă voi
opri / mă întreb sufocat brusc de un laț subțire / este remușcarea, îmi pierd /
conștiința și povestirea se / oprește de la sine / cititorii înfuriați îmi perchezi-
ționează corpul / mâinile lor subțiri sub pielea mea – / ce senzație // dacă aş
fi treaz aş chicoti dar eu / sunt acum una cu finalul / acestui poem de 333 de
litere” (*Gâttelejul păsării-întuneric*). În absența limbajului care comunică, lumea,
implicit existența, a devenit un sistem de semne aleatorii, golite de semnifica-
ție, în afara aceleia instituind propriul haos. Implozivă, această dimensionare
figurativă a lumii capătă valoarea unui alfabet morse, situat dincolo de bine,
rău, frumos, adevăr, și, de fapt, dincolo de conștiința de sine a lumii. E și
aceasta una din semnificațiile poemelor *ulterioare* care ne reamintesc că Matei
Vișniec rămâne o voce mai mult decât distinctă a poeziei românești, care nu
poate fi ignorată.

VASILE VLAD. DICTATURĂ ȘI SCRIITURĂ

Chiar dacă „Dictatură și scriitură” este numele unei întregi colecții de poezie a Editurii Junimea, *Poeme*-le lui Vasile Vlad, publicate aici în 2003, stau într-un mod decisiv tocmai sub semnul acestei balanțe. Mai mult decât în alte cărți, se articulează aici tensiuni subterane, reacții complementare, un suflu contestatar care răbufnește din expresie, consecință, toate, a unei confruntări directe între o poetică și un sistem.

N-ar trebui să fie un secret pentru nimeni faptul că volumul din 1970, *Omul fără voie*, fusese de două ori respins de cenzură ori că acela din 1971, *Sărbătorile absenței*, a fost interzis și topit. Printre tinerii scriitori de la începutul anilor '80, de la care eu, ca mai novice, aflu de poezia lui Vasile Vlad, autorul *Omului decupat* avea, înainte de toate, prestigiul verticalității morale. La drept vorbind, în vreme ce anii aceia adunau multă poezie evazionistă, oarbă la cotidian și indiferentă la atrocitate, Vasile Vlad denunța cu voce sinucigașă alienarea, în mari tablouri de apocalipsă coșmarescă. Chiar și la el directetea (d)enunțului și austeritatea aspră a frazei poetice îmbrăca nu o dată hainele mai oblice ale subversivității.

Pe urmele *cântecelor negre* ale lui Ion Caraion, care îi și prefața antologia din colecția Hyperion, din 1980, Vasile Vlad refuză imaginația – chiar dacă severitatea stă în umbra faldurilor metaforei – pentru a scrie *negre scriitori*. Un poem din cartea de debut se numește chiar așa, *Scrisoare neagră*. În fine, ce altă dovadă de curaj decât titlul cărții de debut, *Pedepsele*; chiar dacă expresia e încă prea rigidă, compozițiile, cam redundante și verbul, nu suficient de puternic. Se simte aici forța unui poet care trădează rafinamentele în favoarea ideii. Ici-colo, un vers („Atârni, aici, de o lacrimă”) spune mai mult, cel puțin la nivel etic, decât poezii întregi.

Ciudat este că, o dată cu radicalizarea atitudinii, ornamentația devine mai complicată. Citim într-un loc: „Pivnițele tăcerii au fost cotrobăite / și ele. Tufișurile arse de praf / au fost și ele date-ntr-o parte. Pe colinele de cenușă / ajungând / am măsurat toată singurătatea”. Altundeva: „Plopii se prăbușesc / după ce le-am lăudat rădăcina. ! Trâmbe de apă, din rărunchi,

îmi smulge / soarele. // [...] / Trimis am fost către vămile desfigurate / să aştept ecou de la zero; / acuma, oho, aş vrea să întârzii / cu noroi peste pleoape, / lângă o insulă acoperită cu inima”. Ce mi se pare relevant este felul în care disperarea şi angoasa, în loc să fie direct exprimate – şi Vasile Vlad era cel mai îndreptăţit pentru asta –, iau forma unor construcţii metaforice sofisticate şi cumva ambigue. Or, astfel, mesajul pe care poetul îl slujeşte cu devoţiune îşi pierde din forţă şi se pierde în expresie. Chiar şi aşa, numirea metaforică dă seama despre o lume abulică, dezgustătoare prin carnavalesc, în care fiinţa – redusă la o corporalitate pulverizată (motiv frecvent întâlnit) – serveşte grotescului şi disperării. Iată un exemplu: „Fără voie, aici. Ca şi când / un ochi mi-ar fi scăpat în burtă / şi acum se dilată, uimit. // Asta după ce ar fi trebuit / să păstrez florile în sămânţă. Asta / după ce bulboanele zilei / au acoperit / rădăcina ferfeniţită a inimii. // [...] // Pasăre de apă sunt, Doamne, / într-o piaţă ruptă de râs. / Braţele se despart. / Un deget se acoperă de viscole. Un deget nu mai ştie să arate. Habar n-are ce să mai facă / un deget. Unul, trist, se întoarce în palmă. Altul, se pierde / pe cer”. Fiinţa, naşterea – despre dragoste nici măcar nu se discută – sunt numai un accident care serveşte lipsei de sens. Într-un poem publicat mult mai târziu, iată acelaşi sens formulat într-o expresie pe care aş numi-o de glossă: „Omul / decupat / e / zguduit / de / ideea / că / a / trăi / înseamnă / a / muri”. Or, riscul acestei poezii, care, născându-se din angoasă şi diferenţă, nu-şi poate exprima tocmai angoasa şi diferenţa, este, cred, perfect resimţit şi asumat de Vasile Vlad. Un titlu de volum precum *Sărbătorile absenţei* este în sine o dovadă care face redundant orice comentariu. Să resimtă poetul până şi în propria-i expresie o formă de laşitate, dezavuată, desigur, şi situată în interiorul unei radicalităţi rar întâlnite?! Răspunsul e afirmativ: „Sângele tău scurgându-se / către întunericul dens al rădăcinilor / mi-a lăsat doar sărbătoarea absenţei / şi de atunci, lăcrimând, lăcrimând, / prin îndoiturile nehotărârii, / şterg un păianjen la gură, şterg putina”. Chiar şi aşa, poezia lui Vasile Vlad era considerată explozivă.

La drept vorbind, cu excepţia *Cântului V*, din *Îndreptările doctorului Faustus sau Calea cea mai lungă* (1978), în care coşmarescul e terifiant şi alienarea duce în pragul demenţei, *Sărbătorile absenţei* ating o culme a denunţării directe. Atras cumva de tragedia antică, Vasile Vlad îşi structurează fiecare poem printr-o reflectare în oglindă a propriului sine devenit celălalt. Un poem chiar se numeşte *Monologul celuiilalt*. Astfel, de-o parte, vocea corului (cuvinte ale unui regizor neutru), de cealaltă, monologul eroului; de-o parte, austeritatea maximă, de alta, metafora şi ornamentaţia sublimându-se în vio-

lență a imaginii. Sunt și motivele pentru care văd în acest volum reușita cea mai împlinită a poeziei lui Vasile Vlad. Ambele tipuri de texte sunt explozive. Împreună, fac dovada unui timp schizofrenic. Numirea tranzitivă proiectează pe fundalul abisului umbra omului decupat: „Omul / decupat / sare / din / pat / tulburat / de / ceea / ce / visase / peste / noapte; / se / făcea / că / trăiește”. Sau: „Omul / decupat / ascultă, / i / se / pare / că / a / bă-tut / cineva, / deschide / încă / o / dată / ușa, / însă / afară / nu / este / nimeni”. Este spațiul unei absențe locuite de agonie. În oglindă, același tărâm, văzut din interior, din ipostaza chiar a omului decupat: „Acuma într-un ochi gol / se oglindește un ochi și mai gol”, sau: „Păsările se ascund cutremurate în cer”, sau: „Fiecare vede pe cer păsări / cu o singură aripă”, sau: „Trupul meu personal / are genunchi la picioare. Are tumbe / și vaiete”. Un poem se numește *Înalt ridicături, deschid gura, ce folos*.

De fapt, ce face altceva Vasile Vlad decât să illustreze neantul, infernul, fără a întrevădea posibilitatea vreunei salvări? Nici măcar din partea cuvintelor: „Năprasnica finețe a cuvintelor / nu poate să vindece prea departe”. Cât despre omul decupat, el nu este un simplu personaj de epopee modernă. Dimpotrivă, nu-i decât o ilustrare a sinelui: „Un bărbat, fără să știu prea bine de ce, umblă prin faptele singurătății, eu de mine vorbesc!”. Imaginea apare în *îndreptările doctorului Faustus*, acolo unde apocalipsa – văzută în imagini suprabacoviene („Hălci de mușchi coboară de pe acoperiș, urâtă treabă / [...] / Cad pene ude peste oraș, mai mult nu pot spune”) – e complementară dezgustului de sine. Dar în acest ultim volum, mai mult decât imaginile, verbele par labirintice. O nouă buclă în lirismul lui Vasile Vlad reinstituie scenariile metaforice care au, însă, forța numirii directe.

Așa încât, nu-mi explic de ce Vasile Vlad se bucură azi mai degrabă de stimă, decât de admirație și de atentă lectură. Nu-mi pot explica nici faptul că volumul acesta, apărut de mai bine de-un an, a trecut ca și nebăgat de seamă. Or, poate de vină-i autoizolarea poetului, tăcerea lui programatică, tirajul cumva neputincios...

ELENA VLĂDĂREANU. NOUA AUTENTICITATE

Terestră poate că este poezia Elenei Vlădăreanu – terestră (și... *prea umană*) nu în sensul vreunei accesibilități facile, ci, înainte de toate, în acela pe care îl presupune refuzul cu obstinație al oricărei contrafaceri pe care o face oricând posibilă retorica literară. Angajându-se într-o nouă luptă pentru autenticitate, ea este departe și de notația minuțioasă a lui Mircea Ivănescu, și de traseele angoasant-fantasmaticale ale poeziei lui Cristian Popescu, poeți la umbra cărora se ridică astăzi, uneori cu prea multă impetuositate, tot felul de discipoli manierști. Departe de ei, chiar dacă discursul mizează pe notația epică, pe derizoriul cotidian, pe înregistrarea detaliului.

Elena Vlădăreanu, ale cărei *Pagini* (Editura Timpul, Iași, 2002) nu sunt atât consecința unui demers polemic, cât consecința unei asumări fără menajamente a poeziei, scrie un singur poem, poemul unui jurnal care înregistrează fragmente, frânturi, secvențe și, deloc întâmplător, contextele în care jurnalul acesta este posibil. Un singur poem a cărui miză este chiar scrierea ca mijloc de supraviețuire și al cărui eșec se prefigurează finalmente prin fragmentările tot mai dese încheiate cu întreruperea definitivă. Vreau, însă, să se înțeleagă foarte bine un lucru. Supraviețuirea aceasta nu implică în niciun fel vreo țință metafizică. La polul opus, ea ține strict de nevoia de a (se) comunica – fie și pe cale virtuală (*trista apă a electronicei lethe*) – unui cititor, *primul lector*, investit aproape cu atributele celui care are trebui să inițieze și care se dovedește parcă prea devotat literaturii, cu toate capcanele ei fari-seice, și prea înstrăinat vieții. Oricum, un cititor care ar trebui sedus și care aparține nu vreunei zone abstracte, ci lumii concrete, vieții cotidiene, din care Elena Vlădăreanu își trage energia această a dezamăgirii și a angoaselor. În fond, *jurnalul* ei este oglinda unei feminități fragile care trăiește ca într-un decupaj cinematografic agresiunile de tot felul, mergând de la indiferența pasiunii (de nu va fi acesta un oximoron nefericit) până la scenele de gen erotic, de la derizoriul unei redacții până la diminețile devenite inutile.

Printre aceste frânturi, care nu lunecă în patetism pentru că tăietura e chiar prea cinică și exactă, efectele de real din planul dedublat al scrierii, la

care Elena Vlădăreanu ține mult; discursul e urmat de intervențiile vreunui martor, propriul eu devenit poate un martor înstrăinat, de scrisori transcrise, se precizează, cu fidelitate, de trimiteri la volume ale altora, aparținând ei înșiși acestei lumi devenite scripturale, în fine, de pagini întrerupte ori de reveniri care lasă impresia unei veritabile puneri în scenă. În echilibru se află, în fond, chiar această punere în scenă și, pe de altă parte, existența care nu trebuie falsificată de niciun fel de intermediar, fie el și acela reprezentat de banala intenție literară. Finalul poemului, invocat ceva mai devreme, înseamnă tocmai o suprapunere totală a existenței peste scrisul perceput acum inutil, căci literatura aceasta, adresată unui singur cititor, devine inutilă din moment ce *primul lector*, furat de faldurile căzute ale concurenței din sfera realului, se transformă într-o iluzie. În această clipă, nu conținutul ca atare al jurnalului devine relevant, ci mai degrabă scrierea sa, ca fapt în sine, și pauzele sale.

Finalul acestor *pagini* confirmă abandonarea oricărei șanse din cauza imposibilității comunicării: „12. 08 întrerupere // nici astăzi «pagini». nu știu ce am, mă simt în / continuare foarte rău, nu înțeleg. trebuie să merg la / medic, dar nu știu când, unde, n-am chef de medici, cu / atât mai mult cu cât eu nu prea i-am «vizitat». mai / rău este că nu pot să scriu nimic, să citesc, abia am / reușit să termin o carte. Îmi pare rău dacă te / indispun. asta e... / elenav // aici ar trebui să fie o «pagină». e un loc mort // ar trebui să continui cu întreruperile, ruperile, / revenirile și cu toate celelalte prostii ale «paginii 22». // nu știu de ce nu plec. pentru tine oricum nu sunt / decât o urmă. sau o umbră. [...] nu mai am chef să scriu, probabil abia acum îmi / dau seama că, de fiecare dată când ziceam că scriu, nu / era vorba decât despre un soi de orgoliu. nu am chef / să trimit la niciun concurs și, dacă într-adevăr cred / în tot ce scriu acum și nu e doar o văicăreală, așa ar / și trebui să fac, să nu trimit nicăieri. o fi de vină / și oboseala... habar nu am. / cât la sută din ce scriu acum o fi literatură, bine, / cu ghilimelele de rigoare, și cât o fi realitate? și / dacă vreau să aflu asta ? în definitiv pot sta / liniștită, că o sămânță de adevăr tot este în toată / această poliloghie: toată viața e așa, o listă de / procente... // (adânc, nu-i așa ?!) elenav // 16. 08 întrerupere // nu pot continua nici astăzi cu «paginile». În medgidia / nu am avut bani pentru internet, iar astăzi e prea / multă lume în redacție. g. s. continuă să mă / enerveze, se ia de mine, că mă pisicesc, că etc... rahat! / oricum, «scrieți la pereți», citindu-te. / elenav // 22. 08 întrerupere // mă simt îngrozitor. am fost / dimineața la doctor, mi-am făcut analizele, săptămâna / viitoare am programare, / cu siguranță nu te mai interesează. / elenav”.

Firește, Elena Vlădăreanu știe că se află în preajma patetismului, că miza poeziei ei, de a recupera realul și viața, pare deocamdată prea tributară vieții sentimentale. Un risc asumat, pe fondul refuzării oricărei poetizări idilice și oricărei structurări care să atragă după sine lunecarea în propriile clișee sau în clișeele altora. În fond, e de admirat pulsul acestui text nevertebrat, care, în virtutea autenticității, se scrie ca într-un fel de plagiere a vieții, care refuză literatura încercând să mute existența în text. „Mă simt ca un aparat de înregistrat imagini”, spune poeta la un moment dat, fapt care atrage atenția asupra unei poetici, dar, mai ales, asupra unui mod de structurare a eului, devenit el însuși un surogat. Este aici o sinceritate dusă spre extreme (pariul inițial era acela al maximei sincerități: „vreau să văd dacă pot fi dezinhibată până la capăt”), al cărei scop final nu este ținta documentară, ci funcția terapeutică („mi se pare absolut obligatoriu să reiau «paginile». de când am / întrerupt mă simt de parcă aș întrerupe o terapie – / în definitiv, despre asta este vorba. astăzi chiar mi / s-a făcut rău la un moment dat, am devenit dependentă / de nenorocita asta de tastatură, am încercat să scriu / pe hârtie, nu merge și nu știu care e cauza. am / găsit o soluție, pentru moment. nu știu, însă, cât o să dureze”), o funcție care, cum am văzut deja, finalmente eșuează. Oricum, scrisul în sine devine un chin și o soluție; el perpetuează chinul și amână deznodământul. Nu are nicio importanță că de undeva răsare umbra lui Pasolini („știi ce mi se / pare mie interesant, că am stat de vorbă cu răzvan, că ăsta, pasolini, scrie așa, din ciorne, uneori au / legătură, alteori nu, e ceva așa, că mi-a explicat tot / răzvan, e foarte fain, mă, că cică, e o luptă / împotriva propriului corp, pe care îl deconstruiești, / scriind tot, că, de fapt, care sunt mizele mari la / pasolini, sinceritatea și autenticitatea, da' o sinceritatea de-aia, jenantă [...]”), căci Elena Vlădăreanu parcurge pe cont propriu traseul acesta al confundării vieții cu literatura, al unui real care devine text, aducând cu sine o cădere în plus și iluzia vindecării.

Într-o notă cu care se deschide volumul, Elena Vlădăreanu, de altfel, precizează: „«Pagini» a fost un joc între realitate și imaginar. Imaginarul este tot un fel de realitate...”. Reversul este, însă, la fel de valabil: realitatea este un fel de imaginar. A recupera realitatea, concretul, viul nu pentru a le reda literaturii, ci pentru a le reda consistenței lor iluzorii ține de substanța acestei cărți. Nu știu dacă o a doua carte se mai poate (de)construi în felul acesta. Cred însă că Elena Vlădăreanu va găsi ea însăși soluțiile pentru a ieși din acest impas poetic (experiența aceasta este și o epuizare a ei) care coincide cu o bună promisiune. (O promisiune care iese din sfera întâlnirilor virtuale, căci în acest plan totul devine paradoxal: cum să-ți explici altfel faptul că o

carte adresată mie pe 31 mai 2002 îmi parvine pe... 1 aprilie, însă în 2003. Inițial crezusem chiar că am primit-o înainte de a-mi fi fost trimisă, lucru poate nu cu totul imposibil).

GEORGE VULTURESCU. DESPRE NORDUL DEVENIT RETORICĂ

În *Jurnalul de provincie* cu care George Vulturescu își încheie ultimul său volum (*Tratat despre ochiul Orb*, Editura Libra, 1996), mai multe poeme, parcă nescrise, ci doar enunțate, iau forma unor aforisme ad-hoc care investighează în primul rând condiția poeziei. Firește, nu poți accepta că aceste aforisme, cu tot miezul lor filosofico-poetic, multe din ele vituperând împotriva simplilor versificatori de azi (și de totdeauna) și ilustrând contemporana criză a cuvântului poetic și a poeziei, nu diferită, în fond, de cea a tuturor timpurilor istorice, sunt altceva decât niște „teme”, rămase în stadiul conceptualizării. Și e aproape un paradox că „vizionarul George Vulturescu” – o imagine acreditată de critica literară și propusă în acest volum chiar de poet – are aici afinități mai vizibile pentru o reflexivitate morală. Până la urmă, în descendența marilor poeți ardeleni din veac, George Vulturescu coboară în matricea satului (sau are nostalgia unei astfel de intenții), iubește stilul (un bovaric nedeclarat și supărat pe bovarismul său fiind) și este un moralist incontestabil.

În așteptarea poetului blestemat, mi-ar plăcea să spun că George Vulturescu se imaginează pe sine, cu o anumită superbă, în această ipostază și își imaginează cum ar trebui să arate poemul vizionar. De aici, uneori, un ton adumbrit și blând-elegiac, disimulat – ce-i drept – cu grijă. În fapt, în așteptarea poetului blestemat, George Vulturescu declară livresc: „Academia mea: iarba din sat. / Dacă versul a murit atunci totul e permis: lătratul, râgâiala, sâsâitul, pelticirea, grohăitul, bolborosirea, gângăvitul, scâncetul...”, sau „Vreau poetul unic, singuratic, nemultiplicabil. / Poezia nu e în criză ci în impostură”. Aș mai cita, totuși, pentru „ideologia” lui George Vulturescu, alte două astfel de tranșante și rebele disocieri: „*poezia slugarnică*: / cea care face inventarul realului / cea care face muzică / cea care răspunde la întrebări / cea care poartă oala de noapte a smiorcăiților” și „Îi reproșez secolului meu că și-a lăsat mânia să se scurgă în cuvinte. / Canale colectoare – poemele sunt năclăite”.

Refuzând *poe-esc*, de pe pozițiile modernității, poezia mimetică și afectată, George Vulturescu face un pas mai departe încercând să releve viziona-

rismului nu dimensiunea sa orific-muzicală, nici pe aceea cognitiv-revelatorie, ci un fel de nou existențialism. Coborârea într-un fel de nouă filosofie a trăirii, care ar fi semnul autenticității: „Dacă ți-aș propri cuvântul acesta pe gât, ca un cuțit, / ce-ai crede că e poezia, omule? // că-mi vărs mațele de spaimă, că ard și *nu te trezesc pe tine* să-ți arăt cenușa cum / se vântură peste oasele tale” (*Ieșire din poem*). Un elitism nedisimulat și o conștiință a diferenței cultivă, în versurile lui George Vulturescu, opoziții clare, deși numai bănuite, între sine și ceilalți. Dar cu toate accentele grave ale diferenței” și autenticității, riscul de a fi retoric și didactic-explicit ori poetizant într-o manieră convențională stă mereu la pândă, în preajma poetului. Așa-mi explic un imaginar recurent de păsări, sâni, cuiburi etc: „Târziu, când tânăra oarbă își ține-n palme / sâni tari. Încă nu i-a văzut. Încă nu știe dacă / nu-s cuiburi părăsite de-o pasăre albastră: / târziu, când păsări singuratic se izbesc de îngeri. / în ochii lor crește iarba peste care trec femei / cu tălpile goale și spun: Cât de albastru e cerul / Orb sunt printre voi, cuvinte, ca un râu printre / pietre, spre mare”.

Deși uneori George Vulturescu mărturisește că se află „singur în bolgiile textului”, plin de îndoieli și neliniști care vizează chiar poezia, deși un misticism al fricii face din poem – declară autorul – un dans continuu, prins de spaimă, ca într-o transă abulică, ni se propun permanent savante ori pitorești definiții ale stării poetice. Peste tot, opțiunile poetului sunt puse în balanță de cele ale veacului, dar par prea vizibile. Niciun dubiu nu există că, măcar în intenție, poezia sa „cuprinde divinul”, pe când a altora e „plină de mânie”. În fapt – trecând peste aceste implicite autodefiniri, deloc din perspective umil... – epigonice –, poetul este pentru George Vulturescu „cel care rățăcește prin glodurile tenebrei, un erou mai folositor oamenilor decât cel de pe câmpul de luptă”, pentru că el „îmblânzește demonii”!

Acestea fiind zise, ne întrebăm ce este poezia lui George Vulturescu dincolo de „așteptarea” – oarecum vicleană – a poetului blestemat. Cu o sensibilitate expresionistă, autorul *Tratatului despre ochiul Orb* se lasă furat de un vizionarism din sfera suprarealiștilor, pentru care cultivarea atentă (prea atentă poate!) a toposului oniric capătă sensuri simbolico-alegorice și este însoțită de o schelărie teoretică pe măsură. („Poemul menține ordinea viselor” – se precizează la un moment dat). În așa fel încât ideea de tratat subminează starea lirică, substituită de conceptualizări grave și de experimente prozodice. În fond, George Vulturescu e un bun poet al maximelor („Cum se scurge apa în luturi crăpate / așa textul în alt text”, „Ca într-un act sexual – *a vedea* / înseamnă *a participa*”, „Cine are un poet în casă aude râul / scurmându-i temelia” – sunt doar câteva exemple) care își asumă riscul în-

trării în zona „dictaturii” ochiului interior. Dar un poem ca *Podul sau dictatura ochiului*, – construit pe o astfel de „călătorie” plină de fragmente reușite, alternează cu succinte definiții, din alte poeme, făcute, așa zice, la rece: „Ochiul Orb e obscen / ca un sex / al neantului” sau „Sunt regi cei care poartă prin lume / Ochiul Orb. / Ei nu pot fi niciodată sclavii privirii”. De aici decurge un dram de prețiozitate, conștientizată și devenită chiar miez al lirismului, căci vizionarismul lui George Vulturescu nu e trăit (nici nu există, așa spune, exagerând), ci e doar inventat și contemplat. Nu întâmplător în amplul poem amintit anterior secvențele care privesc exteriorul mai adânc al ființei sunt intersectate de o conștiință de sine aflată mereu la pândă, mereu trează, din moment ce, într-o paranteză, citim: „(Mai e unul întârziat deasupra unei cești de cafea: / *scrie despre pod* stă deasupra paginii precum ar fi deasupra / unei fântâni din care și-a scos cu găleata proprii ochi)”. Poetul nu se mulțumește însă în această ipostază de contemplativ al unui posibil vizionarism. Dimpotrivă, el acreditează ideea coborârii certe printre tenebre, a unei neîndoielnice coborâri „înlăuntrul”: „Știu că desfac pecetea cu fiecare cuvânt scris / carnea vibrândă și inima nu-mi erau de-ajuns / îmi trebuia acest stigmat al adâncurilor / Ochiul Orb / el e ombilicul dintre scrisul meu și neant”.

Într-un anume fel, George Vulturescu visează la vizionarismul eminescian, dar o face, atunci când iese de sub tentația fanteziei narcisiace, aproape cu mijloacele poeziei stănesciene. Un gnomism permanent caută în acest volum – care e alcătuit, la urma urmelor, dintr-un singur poem amplu și nu din poezii în sensul convențional al termenului – să instituie neliniștile autodefinirii ca motiv poetic. Și să suprapună timpul istoric peste un timp original, recuperabil măcar ipotetic, printr-un fel de privire în transă, esențializatoare, a realului. Căci, atunci când nu scrie „dări de seamă despre” sau „hagiografii pentru” Ochiul Orb – ceea ce pare că se întâmplă numai în primul ciclu al volumului (*Oraș apocrif*) –, George Vulturescu insistă asupra depășirii realului. „Ochiul e un obstacol pentru a-l vedea pe Dumnezeu. / El nu *apare*, ci vîind *se mistuie-n tine*” – ni se spune într-un loc. Acesta este, deocamdată, George Vulturescu.

Răspunzând câtorva întrebări doar pe jumătate inocente, George Vulturescu afirma într-un număr din „Bucovina literară” (4-5 /1998), oarecum indirect, că nu este convins, cu toată aprecierea de se care se bucură printre critici, de buna lectură care i se face. Dacă nu cumva, dincolo de reacția față de critici, el nu definea în felul acesta opera de artă ca lume inaccesibilă. Cuvintele poetului sătmărean sunt memorabile și, în superbia și ade-

vărul lor, cutremurătoare. „Criticul care va descoperi cărțile mele – spune el – își va simți, cândva în noapte, șira spinării. Dacă este adevărat că un critic poate pătrunde actul creației, nu-l invidiez...”. Și poetul are dreptate dacă înțelegem prin *a pătrunde* mai puțin plasticul *a cunoaște*, însă în sensul precizat de Claudel, și anume acela de *co-naștere*. George Vulturescu este unul dintre puținii poeți de azi care își asumă imaginea și ipostazele damnării, una generată nu de întâlnirea cu neantul, ci cu pagina albă care are, însă, attributele neantului. În sensul acestei copleșitoare prezențe existențiale a operei, într-un fragment din *Tensiunea detaliului* citim: „Scriul? Să treci un gând, un vis / prin agonia cărnii”.

Deși ceea ce caută este misterul organic al existenței, poetul face în ultima-i carte, intitulată *Gheara literei* (Editura Libra, 1998), necesara disociere, conformă sfârșitului de secol în care trăiește, între existență și scris. O disociere necesară nu de dragul vreunei concepții autarhice asupra scrisului, privit ca lume în sine, ci din cauza convertirii scrisului la unica existență posibilă. Sau, mai mult decât atât, o disociere necesară din cauza relevării funcției demiurgice și regeneratoare a scrisului care, epuizând ființa, o și salvează: „Atât de mulți au scris despre agonie, / despre stadii și vârtejuri, / despre ceremonialul relatărilor, în transă, // din bolgiile ei / eu separ agonia de scrisul agonice / precum se separă flacăra de ceara lumânării // în agonie e carnea / în agonie e ochiul irizat / scrisul agonice nu este în agonie, / nu este în transă: / el este chiar forța nămolurilor abisale / din celule de-a se regenera / de-a reține omul în adâncul propriei ființe // morții nu-i mai poate rămâne nimic” (*Scriul agonice* – IX).

Într-un veac căzut, agonizând asemenea lui Bacovia altădată, intrând prin crâșme și crame, privind paharul din față până la crearea senzației de gol universal, vorbind cu târfele orașului, devenite purtătoarele unor mesaje angelice, iubind cu voluptate noaptea și podurile, George Vulturescu elogiază „grotele” din interior în care călătorește, damnat și vizionar, în speranța oarbă a descifrării unui mesaj, a mesajului. Nimic din sensul experimentalist al postmodernilor, expuși unei permanente imprecății, nimic din gratuitatea multor contemporani și nici din interesul pentru comunicarea imediată. Si asta pentru că, înainte de orice altceva, scrisul este pentru George Vulturescu un continuu exercițiu asupra sinelui și o coborâre în toposul bucuriei primare, telurice venind dinspre mistici și dinspre Blaga. „*Sunt* dintre aceia care ating cu scrisul / specii de plante acvatic, foetaje de / minerale, bulbi de luturi aurifere, / îngeri incizați pe varul pereților / sau: proptesc cu scrisul praful lunar / care se scurge peste noi din oglinzile sigure”, citim într-un

fragment din *Veneții suspendate*, iar în următorul: „Postmodernizați, postmodernizați în / oficinile textoleșiei: / frumusețea încă sângere într-un lan / de grâu din satul meu. Il văd noaptea-n / vis: tijele tulpinelor sună surd, metalic. / Mă căznesc să țin pleoapele depărtate / ca și cum dacă le-aș închide s-ar prăbuși / grindina peste ele”. Nimic nu-l poate convinge pe poet că lumea e făcută din texte și strigătul lui seamănă întrucâtva cu cel al lui Blaga din *Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*: „Pe cine înșeală textierii postmodernismului cu / virtuoziitatea? / Carnea putrezește cu virtuoziitate? / Vita leapădă fătul cu virtuoziitate” (*Febra și virtuoziitatea*). Scrisul agonie al lui George Vulturescu, înscriindu-se într-o calofilie care depășește convențiile scrisului frumos sau calculat, își propune să dialogheze cu moartea, cu spaimele, cu neantul, cu propriul dublu, venind din retorica romanticilor. Față de romantici, trebuie spus, George Vulturescu se detașează în forță, chiar dacă și el pune față în față două realități ale ființei, dar acestea sunt „dinastia cărnii” și, ca să zic așa, dinastia scrisului. Or realitatea din care poetul se construiește este una livrescă, a fragmentelor din lumea cărților, care au însă puterea de a crea o tensiune a peisajului, a locurilor, a gândurilor. Cu toate acestea, teroarea intertextualității apare contrapunctic în poeziile lui George Vulturescu ca o insuficiență în fața morții. Este remarcabil poemul intitulat „Sărac dănțui printre cuvinte sărace”. Toate definițiile date poeziei, poetului și scrisului – în fond, aceasta e tema centrală a acestui volum, ca și a celui precedent numit chiar *Tratat despre ochiul orb* – sunt mici tratate, elaborate după lungi meditații ale cărnii, despre ochiul orb ori puterea viziunilor, și lecții despre cum poți cohabita cu spaimele care trebuie trezite din amorfie. „Cu ochiul meu pieritor, cu / carnea mea scriu. [...] Cu fiecare poem beau mai multă moarte”, citim într-un loc, iar pe pagina imediat următoare „distihul”: „Poezia – o privire / care se plimbă pe trupul morții”.

Meditațiile lui George Vulturescu despre ontologia scrisului se raportează imperativ la neant sau la ființă. Poemul are forța realităților originale și cosmice și confruntarea pe care o poartă continuu se duce împotriva absenței, a întinericului, a nopții. În cele din urmă, stăpân pe metaforă, rupând orice intermediar al comunicării, poetul recurge la invocarea divinității, cu un scepticism superior: „Noaptea și-a ales creierul meu / viermele și-a ales carne înzmeurată / strigoii și-au ales găvanele ochilor / diavolul și-a ales sigiliul sângelui. // Tu, Doamne, ce alegi? // Tu stai în ceruri – viermii tăi în luturi: / ei iau totul. / Tu n-ai nevoie decât de tine însuși”. În fapt, refuzând „ingineria textului” și orice umbră a cotidianului, poetul caută verbul inaugurator, își otrăvește carnea și conversează, cum ar fi spus un poet din-

tre războaie, la un pahar de vin cu „Doamna Moarte”, exhibându-și în felul acesta disperarea, asemenea marilor expresioniști și damnaților prin excelență. Recunoaștem în toate acestea ceva din spiritul transilvănean de altă dată, coborât în teluric și, ca să spun așa, adus la zi.

Ultimul volum al lui George Vulturescu (*Nord, și dincolo de Nord*, Editura Dacia, 2001) reia câteva din motivele și obsesiile scripturale impuse deja în volumele anterioare, unele instituite încă din substanța unor titluri precum *Tratat despre Ochiul Orb*, *Gheara literei* sau *Scrisul agonizant*. Trebuie spus că spațiul Nordului, pe care poetul îl construiește ca pe un tărâm teluric și fantastic în aceeași măsură în care îi deconspiră identitatea devorant-textuală, se situează la intersecția dintre o vigoare originală, panteistă, de tipul delirului și tendința către vizionar, consonantă cu o aplecare spre formularea dacă nu apodictică, cel puțin concentrată pe un mesaj axat asupra materiei și asupra complementarității dintre sânge și scris. Fără îndoială că există riscul transformării acestui mod de ipostaziere a barbariei, ca mod de asumare a condiției naturale a ființei, în stil și chiar în manieră. De la un punct încolo, poemele par să reia, într-un fel concentric, anumite definiții ale Nordului, axate nu atât pe metaforă cât pe o viziune metaforică. George Vulturescu ține însă într-un echilibru fragil tocmai substanța demonică a unui teritoriu imaginar în care pulsează, datorită unui suflu al materiei de sorginte expresionistă, interogații, neliniști, un freamăt supraindividual.

În toată poezia lui George Vulturescu vibrează un aer de fatalitate, indiferent dacă e vorba despre enunțuri emblematice implicând un anumit mod de asumare a existenței prime, amintind fără îndoială de Borges, sau dacă ne referim la poet și la dublul său, de Row. Iată ce citim la un moment dat: „Urc prin iarba Nordului. / Am abandonat în urmă toate cărțile lui / Don Quijote: lumea nu mai trebuie să / devină o carte. Pe mine mă însoțesc / Row. El are un Ochi orb. // [...] // Nu știu dacă eu l-am ales pe Row sau / dacă el m-a ales pe mine. Uneori Ochiul / său e un coridor torsionat pe unde / năvălește satul meu ca o viitură involburată / peste paginile poemelor. E o văgăună, / o poartă, o valvă secretă a beznei / Ochiul orb. Prin nămolurile scrisului / își târăște animalele diforme ale Noapții”. Spațiul acesta terifiant, organic, amintind întrucâtva de goticul bucovinean asociat deopotrivă energiilor expresioniste și suprarrealismului vizionar, are acum relevanță în măsura în care își identifică identitatea textuală. Dar textul, angoasant, veritabilă bolgie, este tocmai o cartografiere a realului coborât într-un mit păgân sau, oricum, poetic, trecut prin filtrele unei sensibilități provocate de

idee. „[Nordul, n. n.] e o literă cumplită, suverană și / înfricoșătoare peste toate literele”, citim într-un loc. Pe aceeași pagină: „Numai în Nord mâna care scrie e una cu mâna de pe cuțit”. În această mitologie a Nordului, în care sângele, cuțitul, ochiul orb, crama, podurile, fulgerele nopții, scrisul sau moartea sunt date complementare, poetul e el însuși o umbră a cărui consistență nu e dată decât de faptul că totul i se datorează. Cu toate acestea, în lumea Nordului el este mai degrabă un spirit care plutește peste lucruri, simte demonia materiei și vuietul morții: „Astăzi Nordul este un craniu prin care / hăuia vântul”. Dar dacă „mâna cu care scrie e una cu mâna / de pe cuțit”, asta presupune că identitatea poetului și a lumii, a naturii și a textului sunt una: aceeași beznă asupra sensurilor, aceeași feroare a trăirii, aceeași purificare după trecerea prin retortele nopții.

Mă întreb dacă nu cumva finalul ciclului numit *Mâna care scrie și mâna de pe cuțit* nu invocă tocmai această resorbire a lumii în text, un sens auro-ral, căci „Ochiul Orb / nu este un eșec al vederii ci al Neantului / de-a nu se putea dezvălui”, în așa fel încât „Nordul / este eliberat de teama de-a semnifica / Nordul”. Lucru posibil, dar dincolo de importanța acestui fapt în sine, trebuie reținut că George Vulturescu construiește nu un spațiu al bibliotecii, ci unul mitologic și devorant, al textului, care resoarbe un real trecut prin filtrele viziunii. Forța acestei mitologii?! Nu știu dacă volumele anterioare creau un mai mare impact – lucru posibil; cu siguranță însă că George Vulturescu a instituit un imaginar, o lume cu flora și fauna ei, cum zicea Călinescu, inconfundabile.

ANDREI ZANCA. EXILUL ȘI ÎMPĂRĂȚIA

După mai bine de zece ani de tăcere (debutul petrecându-se în 1982, al doilea volum apare abia în 1994), Andrei Zanca se află la a opta carte de versuri, trei dintre ele fiind publicate în anul pe care să se încheie. Am în față acum doar *Noaptea franciscane* (Editura Dacia, 2001) și *Suitele transilvane* (Editura Hyperion, 2001). De fapt, a treia carte, *Cei ce-n inimă-s desculți*, urmează să se editeze, dacă n-o fi apărut deja între timp, la „Paralela 45”. Din păcate, în niciunul dintre volume nu ni se precizează dacă este vorba de antologii sau de inedite și, dacă este vorba, totuși, de antologii realizate de autor, atunci care este criteriul selecției. N-aș spune că la mijloc sunt doar scrupule de istoric literar, pedant și îmbătrânit înainte de vreme, sau doar pretențiile criticului care are nevoie de asemenea date conjuncturale de care să se agațe în aproximarea unui demers poetic. Până la urmă, ceea ce se vede cu ochiul liber este că poezia lui Andrei Zanca pare să se sustragă vreunor metamorfoze pregnante, un poem, zece sau trei sute fiind, indiferent de cronologie, în aceeași măsură relevante pentru identitatea structurii sale de adâncime. Chiar și așa, e important de știut dacă selecția este una axiologică, una care urmărește impunerea unui relief viu la nivelul fragilei deveniri interioare sau, dimpotrivă, una construită pe un alt criteriu, tematic, obsesional, așa cum par să sugereze titlurile. Pe de altă parte, cum obsesiile sunt aceleași, cum devenirea e minimă, e păcat că nu știm măcar care sunt ineditele fiecăruia dintre volume, pentru a vedea cât de cât cine este Andrei Zanca în prezent. Să fie la mijloc refuzul de a accepta despre sine vreo imagine conjuncturală, fie această conjunctură chiar una poetică?! În fine, trecând peste toate acestea, de unde știm, în condițiile în care nu avem la îndemână niciunul dintre volumele anterioare, pe care nu le-am citit, că este vorba de antologii?! Descoperim cu nedumerire că este așa văzând că zeci de poeme se repetă (n-are importanță că ambele volume sunt finanțate de Ministerul Culturii), și tare ne e teamă că nici volumul de la „Paralela 45” nu se află într-o situație diferită. Acuma, în condițiile în care cartea de poezie circulă, totuși, extrem de prost, am zice că în tot răul e și un bine, chiar dacă vagă este această consolare. Nefericirea este că, în acest caz, ceea ce, totuși, trebuie să fie expresia

organică a unei opțiuni – mă refer la tipărirea unei cărți – devine un simplu accident biografic. Și nu știu *dacă întoarcerea acasă* se poate forța în felul acesta.

Revenind acum la poezia lui Andrei Zanca, cred că avem de-a face cu unul dintre cele mai pregnante cazuri de problematizare a relației dintre natură și cultură din lirica de astăzi, motivul principal fiind situarea sa, poate structurală, sub amprenta expresioniștilor de la începutul celui alt veac. Și imaginarul, și fervoarea trăirii, și limbajul în sine, de la secvența lexicală până la sintaxa întregului, se structurează în funcție de câteva obsesii polarizante. Zi sau noapte, lumină sau întuneric, viață sau moarte, acestea sunt câteva din datele în care se coagulează tensiunea poetică, deși unul dintre termeni, primul, este întotdeauna aproape absent. Firește că tocmai absența provoacă neliniștea, căutarea și criza, dar la fel de adevărat este că, în cele din urmă, obiectul poeziei îl constituie, ca să zic așa, spațiul teluric, cultivat cu un fel de manierism. E ca și cum *starea de exil* ajunge să fie, printr-un fel de narcisism poetic (poetul e „însălmântat de vindecare”), mai importantă decât speranța în existența proximă a *împărăției*. Citind întâi *Noaptea franciscane*, am avut sentimentul că totul e, aici, cultură, deși se vrea natură. Ulterior, o dată cu *Suitele transilvane*, impresia s-a atenuat întrucâtva, fie pentru că o coabitare îndelungă duce la îngăduință, fie pentru că selecția autorului, mai atentă cu texte mai vechi, va fi însemnat implicit recursul la poeme mai proaspete.

Când spun toate acestea, mă gândesc înainte de toate la o încărcare a textului cu termeni care, dincolo de efectul vizat de poet, asupra căruia vom insista ceva mai încolo, creează mai degrabă senzația artificului. *înfaldă, ne suntem, mult apus, nemărisipind, înierând, înlina, îmburând, a nerăbda, delumire, înfremătând* sunt cuvinte care, cu apariții destul de frecvente, obosesc. Există, de altfel, un lexic preferat de Andrei Zanca, un lexic care devine în sine semnul structurii de adâncime a acestei poezii. Nu c-ar fi suficient să invoci acest lexic pentru a intra în atmosfera acestei poezii, dar mi se pare un fapt de la care se poate porni și care, oricum, nu poate fi trecut cu vederea. Cuvinte precum *vremuire, a adăsta, tânjire, pelerinaj, tămăduire, falduri, tenebre, a hălădui, murmur, zăriște*, chiar când nu apar cu o frecvență prea mare, aduc cu sine atât încărcătura emoțională și ideatică a acestei poezii, cât și componenta ei culturală, reprezentată de modelul, cultivat cu consecvență dacă nu cu o oarecare ostentație, expresionist. De asemenea, cuvântul *sânge* apare frecvent, și iată câteva contexte: „ziduri și vame [...] au potolit senina năvală a sângelui”; „neauzit murmur de rugăciune sângele meu”; „orfeu mistuit în aburul cascadelor sângelui”; „ne-am întreba noi oare / de nu ne-ar murmura în sânge / neauzit tăinuital?”; „și cineva a umblat noaptea desculț prin sângele tău”. Nu punem

sub semnul întrebării autenticitatea trăirii (cum știm, în poezie contează efectul), dar tonul devine cumva prea fastuos, sensul e acoperit de faldurile metaforei, criza își asociază o implicită atitudine imnică. Tonul acesta, reluat, deși mizează pe efectele plasticizării, lasă mai degrabă impresia conceptualizării. Miră, de ce să n-o spunem, tonul sărbătoresc al suferinței, din care pândeste pericolul artificiei, convenției și decorativismului. Fervoarea trăirii este chiar miezul poeziei lui Andrei Zanca – este limpede că nostalgia devine ardentă, că elegiacul e incandescent –, dar limbajul, uneori fastuos și explicitant, atenuează impactul imaginilor: „dacă tot ce ne înconjoară nu este decât oglinda lăuntrului nostru (e aici miezul unei întregi poetici de la începutul modernității, n.n.) / ce neputincioasă trebuie să fie lumina de vreme în care viețuim / încât un orb încărunțește tăcut în noi / [...] / un roi de fluturi albi ai morții / s-au înălțat // răspândind un gol de spaimă fără de gând / în vara pălită de-un vânt timpuriu // și-o delăsare de cărări sub clopotul de amiază / ne-a potopit deodată privirea sosind dinspre oglinda apelor”. Apar uneori completări total inutile, care explicitează ornant un conținut altfel poetic prin ambiguitate: „împotrivindu-te în locul întâmpinării / aidoma fetei împotrivindu-se dăruirii / ce-n taină și-o zbiară tăcută” sau „oricărui timp răpit îi urmează jigodeala sau bolirea / ca blagoslovire întru întoarcerea acasă, ah // surzi de hăul din noi / nu ne mai dăruim unul altuia / cum vântul auzului”. La polul opus se află fragmente de o ținută aparte, impecabile ca țesătură, imagini ale unui veritabil rafinat, în care pulsează înfiorări substanțiale: „prinț al singurăciunii, spui / eu cred că totul era. Nimic n-a fost. / da. Totul e așa cum trebuie să fie. // suflă-te-n nea viile. Printre butaci, vulpea. / însă unde e cel ce refuză plata spunând / *mi-ar ajunge o strângere de mână?* // vulpea a dispărut de mult. / zugrăvire în alb a înserării, timpul // un sfredel în mâna unui muribund / ce nu va adăsta nicidecum în muzee / nu-i așa cerescul meu prieten?”. Este evident că manierismul, cum o știm deja, este un stil în sine, al amurgurilor care ascund originarul, al căutărilor autodevorante.

Cum am amintit de pericolul decorativismului, trebuie să explicăm câteva lucruri. Poezia lui Andrei Zanca se structurează în bună măsură pe tensiunea dintre interior și exterior, dintre afară și înăuntru. Asociem aceste situații, relevante pentru poetica sa, antinomiei arhetipale, invocate ceva mai devreme, care însumează exilul și împărăția. Fără îndoială că Andrei Zanca nu este un vizual, din moment ce „tot ce ne înconjoară nu este decât oglinda lăuntrului nostru”. De altfel, cum tot el o spune, „orice descriere ucide”. În acest caz, revendicându-se de la Van Gogh, dar și de la Blaga, poetul e preocupat să releve și să construiască tensiunea interioară a lucrurilor, forța aces-

tora de a-și depăși simpla materialitate organică, proiectându-se în idee. „Camera de luat vederi” înregistrează „stampe”, dar orice detaliu este mărturia unei anumite situații în lume: „dar camera de luat vederi bâzâie mai departe: // coline și întinderi lăncezind în lumina de iarnă / auzul boltind o tăcere baltică, corbi // lopătând o nostalgie de migrare, cumva unul prăbușind acolo / unde speranțele noastre-s devastate de prea multe peneluri / atâta risipă în noi, // dar a privi în gol, nu este oare începutul / unei lumi privite *pedinafară*?”. Mi se pare că acest *pedinafară* motivează faptul că nu avem de-a face cu ceea ce se numește convențional poezie a eului, tablourile, scenele, eroii, situați în exteriorul sinelui, favorizând atmosfera fastuoasă de care vorbeam anterior. Nu înseamnă că *obiectivarea* aduce cu sine o perspectivă distantă. Ba dimpotrivă, ea provoacă o dedublare, care înseamnă criza propriei identități. Exilul ontologic – iată tema centrală a acestei poezii! –, este și un exil al sinelui care, în actul poetic, percepe și farmecul în sine al contemplării. De aici preaplinul sufletesc, care asigură tonalitatea solemn-imnică, oarecum heideggeriană: „*Așa este, / mi-ai pomenit deseori de prima ta ieșire în lume cu bătrânul. // de desigur și arborii pe-atunci legați de cer, potecile / tălmăcind însăși rătăcirea / în luminișul dintre pomi, coama*”. Tot de aici conștiința golului și sentimentul absenței. Să citim sfârșitul unui poem: „urmează-mă, așadar. Acum când abia bănuie: suntem aici / pentru că nu suntem aici / într-un tot”. Declinul, *căderea*, *risipirea*, *destrămarea* sunt numai câteva din cuvintele care relevă dimensiunea centrală a acestei poezii. Li s-ar putea adăuga *năruire*, *vremuire*, *pustiire* sau *ruinare*, infinitive lungi asociate adesea *gustului de cenușă* și *putreziciunii*. Decorurile invocate ceva mai devreme sunt consecința acestui eșec ontologic, situații în afara esenței, a cărei imagine nu mai este decât o amintire vagă, aproximativă. Conștiința însăși a esenței s-a pierdut, și de aici decurge peregrinarea fără motiv, rătăcirea prin locuri care își relevă și demonismul, și umbra de sacralitate. Nu întâmplător sfârșitul unei poezii conține acest vers emblematic: „Noi, odraslele acestui exil...”. Într-o paranteză fie spus, dacă cenzura a eliminat din primul volum al lui Andrei Zanca vreo cincizeci de poeme, lucrul acesta, dincolo de absurditatea faptului în sine, se datora probabil nu dimensiunii protestatare sau subversive a textelor, ci naturii lor tragice, situate dincolo de orice conjunctură. Vor fi fost și excepții, fără îndoială; chiar în aceste volume, două-trei poeme acuză realități imediate, în tonalități satirice. Patria în care ești deja exilat devine un „ghetou al fricii”, iar spaima provoacă uneori un sarcasm al disperării. Dar miza rămâne și în aceste cazuri mai amplă. Ce e sigur e că Andrei Zanca nu scrie *poeme politice* ca Magda Cârneci sau ca Mariana Marin.

Exilul este, aşadar, un mod asumat de a fi, iar nevoia de acasă permite construirea unui imaginar situabil în zona purgatoriului. Oricum, timpul e căzut, iar amintirea rodeşte imagini ale declinului. Unul dintre poemele cele mai reuşite mi se pare a fi cel numit *graţiery*: „îţi priveşti singurătatea în ochii câinelui. / de s-ar vedea în ochii tăi te-ar lătra. / de-ai fi ticălos, ori sfânt te-ar urma. // zace ceva în noi / dincolo de bine şi de rău. // însă, aidoma celui slobozit din temniţă după ispăşire / suntem la urmă graţiaţi de stingere. / nu ni se spune când. nu ni se spune cum. // sub privirea minerală a unui zeu obosit / hălăduim în acest surghiun / atât de asemănători la răscrucea însingurării noastre / încât, de ne-am recunoaşte, timpul s-ar opri. // să ne aplecăm aşadar, asupra ipocritului / astfel ca făţarnicia noastră / să fie moneda din gura morţii”. Graţiery este aici şi o metaforă a morţii. Andrei Zanca, cel care stă sub semnul antinomiilor, scrie şi o poeziei a metamorfozei: „cazna reamintirii” aduce cu sine o „tăcută înseninare”; hălăduirea printr-o „noapte obscură” înseamnă intrarea într-un tărâm fastuos, iarna e reculegere, în fine, amărăciunea şi înseninarea sunt una („am putea fi însă bănuţi de-atâta amărăciune / de n-am fi cunoscut vreodată înseninarea?”). În sensul acesta, „orice întoarcere acasă / e cenzurată de moarte”.

Totuşi, chiar imaginarul acesta pare prea mult aşezat sub semnul lui Rilke, al lui Trakl sau al lui Blaga. Şi nu este la mijloc, sau n-am descoperit-o noi, vreo anume apetenţă către intertextualitate, ci doar un aer de familie. *Toamna* lui Rilke reverberează în versurile din *Există după amieze* (de altfel, trimiterea e, în alt loc, explicită: „orice vremuire / e un ghimpe / în timpul / pădurii / e spinul nostru duinez”), se vorbeşte despre un *orizont părelnic* şi despre o *fără de leac boală*, iar *sora*, *peregrinul*, *colinele*, *mistuirea mierlei*, *tatăl*, *mireasa*, *hălăduirea* ne amintesc de un mare „vizionar al amurgului”, care polariza melancolia, angoasa, deprimarea în imagini telurice şi, în acelaşi timp, aprinse. Iată-l pe Trakl spunând: „Risipit este aurul zilelor” sau „Se reîntoarce pribeagul şi rătăceşte de-a lungul malului înverzit / Îl leagănă gondola neagră prin oraşul în ruine”. Andrei Zanca trăieşte şi scrie în aerul de familie al expresionismului austriac de la începutul celuiilalt veac.

Egal cu sine, într-un discurs care, în timp, nu a suportat seisme ori mari şi spectaculoase metamorfoze, ci o cizelare a expresiei însemnând nevoia unei participări la identificarea şi la asumarea fiinţei, Andrei Zanca a publicat de curând o nouă carte. Numită *cei ce-n inimă-s desculţi* (Editura Marineasa, 2004), ea face dovada, chiar prin acest titlu, transcris aici ca atare, a apetenţei sale pentru întoarcerea la gesturile simbolice şi pentru un anonimat al origina-

rului care ar putea permite accesul la adevăr. De altfel, nici titlurile poemelor nu-s mai mult decât primul vers al poemelor. Construită din succesiuni de secvențe care aproximează epifanii, poezia lui Andrei Zanca atinge o anume altitudine a metaforei și a discursului, așa încât atenția e captată nu de construcția în sine a poemului, ci de o fină nostalgie nutrită de cauze indicibile. Chiar și atunci când, ca în anume, foarte puține, „ocasionale”, fapte din concretul istoric devin un fel de strat germinativ care dă naștere lirismului – ca de exemplu absența unui prieten, gestul demn al unui țăran supus torturilor istoriei ori moartea unui poet –, poezia lui Andrei Zanca refuză orice contact cu vizibilul, istoric sau biografic, pentru a decanta neliniștile morții, tristețile metafizice înscrise în lume. N-aș spune că celelalte poeme, cele în care trimiterile la concret nu sunt deloc vizibile, ar fi germinate de neant. Numai că *prezen-tul* ființei e diluat cu totul în ele, lăsând la vedere preocuparea pentru esențial. Poate de aici și nota de monotonie și de redundanță care face ca orice poem să se înscrie într-o mișcare de reluare a motivelor, de subsumare a lor, de construcție totală. O monotonie care aduce, poate, un plus de intensitate și – de ce nu? – de adevăr.

Discipol îndepărtat al expresioniștilor, dar al acelor care nu agreează strigățul, nici stridențele, nici suflul social, ci tumultul resorbit în contemplație, Andrei Zanca știe să privească cu un fel de smerenie aprinsă taina de nepătruns a lucrurilor și, tocmai prin această atitudine, cumva atinsă de aripa misticismului, participă la ea. Un exilat?! Da, dar unul care, prin vers, participă la recuperarea condiției pierdute. Orfeu poate privi realitatea în față, chit că n-o poate atinge. Este aici sursa nostalgiei și a unei, cumva implicite, admirații îndurerate. O poezie se referă explicit la *splendoare și cruzime*. Până a detalia, să insistăm asupra unui context emoțional – în fapt, unul axiologic, chiar dacă ușor reductibil la un anume lexic – elocvent pentru expresionismul blând acestei poezii. Înfiorarea, tandrețea, tămăduirea prin durere, extazul crepuscular, mâhnirea, toate acestea sunt ipostaze ale unui adevăr pe care ființe generice, precum exilatul, cel căutat ori prietenul, îl desenează în tablouri simbolice, purtătoare ale unor semne arhetipale, care nu au nimic din precizia desenului inspirat de concret. Colina, ninsoarea, pădurea, întunericul, inserarea sunt numai câteva din coordonatele unui topos interior din care se profilează, fragile, neliniștile dispariției. Migrarea sau risipirea, desfrunzirea sau irosirea, singurătatea sau surghiunul – iată tot atâtea nume date morții, în desfășurări asumate de un tragism mut. Căci orice agonie se îmblânzește sub perspectiva unui mioritism trecut prin cultură și asumat metaforic. Ca un ecou, în orice vers din poezia lui Andrei Zanca reverberează cuvintele care urmează

și întrebarea lor precisă: „însă despre cine se poate spune că a deprins meseria de a muri?”. Ei, bine, poezia devine în viziunea lui Andrei Zanca soluția unei astfel de dorințe.

De fapt, miza acestei poezii, dincolo de exersarea aceasta a ființei în (sau întru?) neliniște, ține de fapt de echilibrul precar al unei ecuații care cuprinde lenta risipire în tablou și, deopotrivă, recuperarea ființei. Cu un cuvânt fără doar și poate mai adecvat, mântuirea ființei sau, și mai propriu, „tămăduirea” ei. Un poem se numește *Existăm grație morții*. Nu e lipsit de sens să-l și cităm: „existăm grație morții. martie. / noiembrie. singurătatea, // un mugure, nicicând pătruns de / un cuvânt, mahnirea // un oaspete necunoscut / al sângelui, alcoolul // o alungare a lui hrist, însuși / câinele îndepărtându-se // înspre lizierele nerostirii, existăm. / existăm grație morții”. Orice „vierme care devorează la os” aduce cu sine o iluminare, așa încât, cu orice disperare decantată, poetul face pledoaria unei apropieri de declin. A împrietenirii cu toate numele acelea ale morții invocate ceva mai devreme: migrare, risipire, singurătate etc. „Unde nu stăruie înfiorarea se strecoară / pe nesimțite, / monștrii” citim într-un loc. Este un vers mai mult decât emblematic; este aici o adevărată profesiune de credință, versul devenind un mijloc de trăire în preajma înfiorării, a declinului. Altundeva se vorbește de „bronzul risipirii”. În alt loc, într-un poem numit *Acum și aici*, concretul oricărei imediateți se pulverizează sub neliniștea gravă a acestei. Cu oricâtă exagerare din parte-mi: cum nimeni nu ne însoțește, tot ce putem iubi e moartea, pare să spună cu durere Andrei Zanca. Sora moarte. Iată poemul: „o iau în sus pe cărare, ademenit // de mireasma desfrunzirii, întorcându-mă // printre fulgi / ne vestejim // ne vestejim // de jos // în sus”. Altundeva, o nedumerire poartă cu sine mare întrebare a poeziei lui Andrei Zanca: „cum să te înalți dacă nu arzi / în clipa decantată a tăcerii”. Așa încât, dacă ar fi să formulăm succint, fie și pe jumătate nedrept, nu poeme despre liniștea morții scrie Andrei Zanca, nu poeme ale disperării și nici măcar ale abisului, ci poeme care instituie un cod de comportament, poeme ale trăirii cu o anume sfințenie. Iată un fragment cu adevărat relevant: „însă, nu atât taina morții / cât taina vieții / ne lasă deplin / nedumeriți / frumusețea transparentă a trupului tânăr pe malul mării / ca o spadă pasageră prin lume”.

În marile sinteze pe care Andrei Zanca le prefigurează, nu numai moartea și viața devin complementare, bune surori (căci moartea e „mistuită-n frumusețe”), dar și miturile sunt palpabile. Liziera, cuvânt drag poetului, vorbește tocmai despre dispariția granițelor. Astfel, căutătorul și căutatul sunt una. Cât despre „mersul pe luncă”, el este egal „mersului pe ape”. Așa

se explică extazul, invocat ceva mai devreme, prezent, fie și însoțit de gustul cenușii, în orice vers. Așa se explică și exclamația: „doar în dăruire se limpește tandrețea. / *spada sub lună*. / ce sinteză, doamne, ce sinteză”.

L-am recitat pe Andrei Zanca... Mi e părea cândva excesiv în redundanță. Voi fi fost poate nedrept. Azi văd mai degrabă desenul adânc pe care se mișcă un mod propriu de a da spaimei tonuri aurorale, de a da exilatului soluția supraviețuirii. Firește, exilatului în ființă. Cât despre poetica sa, ea urmărește vindecarea, nu exhibarea. Despre moarte se poate vorbi în multe feluri, cu disperare ori cu frică, angoasat sau, cine știe, cu superbie trufașă. Cel mai greu e poate să vezi în ea sora cea bună, încă îndepărtată, deși prezentă în orice gest. Este ceea ce face, cred, Andrei Zanca.

ION ZUBAȘCU, OMUL DISPONIBIL

Deși aflat doar la a patra carte de poeme după aproape douăzeci de ani de la debut, Ion Zubașcu este departe de a fi un adept al poeziei rafinate a echinoxistilor – cum se întâmpla cu Traian Ștef – și al oricărei distilări estetice, în genere. Născut în Maramureș, poetul acesta vine cu un program mai degrabă teluric, fiind mânat de un vitalism care nu înseamnă neapărat și asumare plenară a existenței. Nihilismul face el însuși parte din revoltele lui Ion Zubașcu, apărătorul unor valori pervertite de istorie și al unui mod existențial pe care îl propune fără niciun fel de rezerve sau de îndoieli, dar nihilismul sarcastic și rareori ironic ori amar ascunde o forță regeneratoare și orgoliul unui întemeietor.

Fanatismul de care dă dovadă, cu fiecare rând scris, acest poet este necesar până la un punct oricărui poet, deși el vine cu toată galeria sa de riscuri. Să precizăm din start că *Omul disponibil* (Editura Axa, 1999) – cu subtitlul *Epopoe provincială* – este cartea care însumează o întreagă existență poetică, multe fragmente fiind publicate în volumele anterioare și fiind concepute în urmă cu douăzeci de ani sau și mai demult. Nicolae Balotă, care scrie postfața acestei cărți, are dreptate să vadă în Ion Zubașcu un *văzător* și un *profet* care vorbește cu tărie în pustiu, tocmai pentru că înainte de orice altceva te surprinde fanatismul cu care poetul crede în misiunea lui și în adevărul cuvintelor și convingerilor sale. Firește că de aici n-ar trebui să deduci valoarea în sine a poeziei lui Ion Zubașcu, bizară de la un punct încolo prin lipsa de umor, de scepticism, de gratuitate. Dacă ar fi să ne jucăm, am spune că Ion Zubașcu este unul dintre ultimii pașoptiști, pe care Eminescu, de-ar fi putut, l-ar fi inclus cu siguranță, alături de Heliade, în tabloul vizionarilor din *Epigoni*. Și degeaba invocă Nicolae Balotă celebrul poem eminescian *Memento mori*, căci omul disponibil ar putea fi mai degrabă apropiat de *Anatolida sau Omul și Forțele*, al lui Heliade, de *Tarot sau Călătoria omului*, poemul lui Mircea Streinul sau de proiectul gigantic al lui Miron Kiropol, aflat în curs de elaborare, numit *Făt-Frumos-din-Lacrimă*. Oricum, din start ar trebui să precizăm încă un lucru, și anume că *Omul disponibil* este, dacă putem să zicem așa, la polul opus *Levantului* cărtărescian, dincolo de orice idee... postmodernistă, deși cele două tex-

te au aceeași obsesie a *totului*. Acuma, bănuiesc că până și cuvântul *text* îl va nemulțumi din plin pe Ion Zubașcu, care, dacă nu are *disponibilitatea* ludică și vocația demascării cu luciditate a procedeelelor, are, în schimb, fanatismul și, deci, și prolixitatea deschizătorilor de drumuri, în așa fel încât demersul său poetic este unul al faptei („Toată viața de până acum / am știut limpede că sunt un zeu”, declară poetul într-un loc) și al dramei existențiale.

Definindu-și poemul, Ion Zubașcu mărturisește că este vorba de o epopee, o „mare construcție tragică” („De câte ori eram tocmai pe punctul să închei / câte-o mare construcție tragică pentru care mă pregăteam ani în șir / cum se antrenează sportivul de performanță pentru următoarea / Olimpiadă, mi se naștea un copil, îmi murea cineva din familie. / Mă întrerupeau de la lucru viața și moartea”), asemănătoare unei revelații, elaborate în transă, proiecție a esenței pe care poetul o caută cu disperare, situându-se, nietzschean, între bine și rău. Căci e disperare în poeziile lui Ion Zubașcu, dar lucrul acesta nu face din el, vreau să precizez, un mare poet, și nu numai pentru că disperarea aceasta se situează prea mult pe terenul unei inocențe poetice. Iată-l spunând: „Îmi închipui o carte ca o mare construcție / atât de bine legată în toate măruntaiele ei / încât imediat după apariție / s-o accepte marele cosmos / în circuitul valorilor lui. Mi-ar trebui, cred, un moment decisiv de inconștiență, o disperare prielnică / sau amenințarea cu moartea ca să-mi pot aduna oasele / tuturor poemelor mele într-un singur schelet / pentru trupul de nesuportat al divinității”.

În fine, n-am să insist prea mult asupra „arhitecturii” acestei epopei (poetul mărturisește într-un loc că a avut „revelația” ansamblului) și pentru motivul că ideologia în sine nu este valoroasă. Succint am să precizez că cele *Cinci viziuni postistorice ale omului disponibil* – partea finală a „epopeii”, care este, în intenția poetului, și punctul ei forte –, e precedată de *Cinci introduceri preistorice la «Omul disponibil»* și de *Cinci căderi în istorie ale omului disponibil*. Altfel spus, viziunile postistorice care implică decisiv identitatea poetului sunt precedate de momentul instinctelor materiei și al mitologiei maramureșene, iar, ulterior, de trăirea damnată, pusă sub semnul lipsei de transcendență, toată această mișcare în plan ontologic nefiind departe de ceea ce imaginau romanticii înșiși. În realitate, chiar cuvântul *postistoric* nu are deloc sensurile valorice pe care le-a căpătat în postmodernitate, ci cu totul altele, care reprezintă *fața sectară*, cum zice Matei Călinescu, a modernității. Poetul declară în cel mai bun spirit modern, în spiritual acela manifestat din plin la începutul secolului și între războaie, „Istoria lumii e o lungă crimă. / M-am săturat de atâta istorie. / Voi face tot ce-mi va sta în putință / să nu intru și eu în afacerea asta cu cântec. /

Viața mea e un început de boicot. / Voi boicota de acum înainte istoria. Mor-tificarea vieții / de dragul formelor moarte”. Să recunoaștem, îl regăsim aici pe Blaga și toate viziunile recuperatoare prin tăcere sau prin experiențe de tot felul. Am putea vorbi îndelung despre acest spirit modern, care pune alături cinismul și generozitatea, disperarea și conștiința, refuzul esteticii și antifemi-nismul. Poetul acesta se declară *barbar*, e umilit că scrie versuri în loc să-și vândă oasele și carnea unor traficanți de organe, își adoră coconii și soția, ma-ternitatea însăși, puse deasupra oricărui act livresc pentru că ei reprezintă mis-terul facerii, dar disprețuiește femeia și e dispus să scrie prozaic cu autosufici-ență, fără niciun fel de spirit critic. Toate acestea îmi amintesc deplin de struc-tura temperamentală și de eșecul lui Mircea Streinul, care era tentat mereu de un tip de discurs identic, o revărsare necontrolată de idei generoase, superbe uneori în ridicolul lor, sublime câteodată, de cele mai multe ori banale. Să ci-tăm, totuși, din Ion Zubașcu, pentru a ne convinge: „Dar rezistă mai mult în lumina cuvântului / cine plătește mai mult. Iar eu am plătit mai cam totul pâ-nă acum. / De aceea aș avea unele mici pretenții de la editorii mei. / Mi-a mai rămas de plată doar mărunțișul: / cei patru copii. Voi mai scrie o carte / după ce-i voi pierde la zaruri și pe aceștia. / Aș vrea să mă afle moartea lucrând. / Nu contemplând nebunia cuvintelor / ci propria mea josnicie. Am eu ambiția asta nebună. / Când s-a-ntâmpnat cu prietenul meu treaba aia urâtă / și i-a făcut concubina două fete gemene / am vrut s-o iau eu în căsătorie / numai din spirit de sacrificiu. Voiam pur și simplu să fac ceva / pentru prietenul meu. Abia mai târziu am aflat / ce și-a făcut dobitocul cu organele genitale / numai să nu îl înhațe pe el legea / la procesul de stabilire a paternității. / El știa ceea ce eu nu știam nici cu spatele. / Femeia aceea trăise cu toți prietenii lui cei mai buni”. Firește că, în această desfășurare de energii – Ion Zubașcu iubește tot ceea ce ține de colosal și e un patetic, dar patetismul său e sincer –, sunt și versuri sau fragmente credibile artistic, opunând discursivității imagini concentrate: „Soția mea n-a citit aceste cuvinte. / Ea a înnebunit numai presimțindu-le. Abia receptând din aer / o parte infimă din tensiunea la care le-am scris /a înnebunit preafrumoasa bibliotecară”. Am cita chiar ultime ver-suri ale epopeii: „Între două milenii, între aceste stihii / stau cu destinul în mână și scriu: / Prin pădurile noastre cocoșii de munte / nu vor cânta nicio-dată cântece de pustie. / Iarba de mare va dăinui mai mult decât marea / și floarea de stâncă mai mult decât stâncă”. Însă, atenție: interpretarea pe care o propunem noi aici este de departe inadecvată, întrucât pentru un poet ca Ion Zubașcu criteriile poeticității sunt altele decât valoarea estetică, pe care lasă impresia că o și discreditează. El și mărturisește: „Mă las în voia cuvintelor. Ca

la o consultație neurologică. / Valoarea lor de document uman e cu mult mai complexă / decât aceea de document estetic”. E un fel de autenticism existențialist în toate acestea, poetul blamând pragmatismul și filistinismul mic-burghez, disprețuind utilitarismul rudimentar, propunând în acest sens un veritabil program de viață: „Habar n-am de ce scriu aceste cuvinte. Nici măcar pentru cine. / Pentru tine cu siguranță că nu. Pentru copii nici atât. / De-ar ști măcar Soarele pentru ce luminează! / Și stelele pentru cine forează neantul. / Poți fi foarte ușor luminos în eternitate, ca stelele / fără să scrii asemenea versuri penibile”. În fine, toate aceste lucruri poetul le susține în ultima secvență a epopeii, acolo unde totul este frenezia confesivă, după ce, anterior, el folosea cu aceeași inocență calamburul și imaginile grotesti, câteva din clișeele naționalismului care acuză Levantul cu orgoliul superb al celui care se consideră ales.

Înainte de toate, însă, poetul scrie un poem intitulat *Căderea spiritului național în cinci cazuri ale limbii române din ultimii 2000 de ani* – elaborat încă de la începutul anilor '70 – în care sunt ipostaziate cinci voci, *Poezia populară*, *Mihai Eminescu*, *Tudor Arghezi*, *Nichita Stănescu*, ultima, *Vocativ*, reprezentându-l pe Ion Zubașcu însuși. Că toată epopeea este una a istoriei spiritului național devine în această situație foarte limpede. De altfel, Maramureșul (În niciun caz acela din poeziile lui Ioan Es. Pop), strămoșul, poporul – motive care se repetă cu consecvență – sunt numai câteva argumente în acest sens. Dar aș relua aici o afirmație a lui Nicolae Balotă, care crede că „Zubașcu are bunul gust de a evita atât pastișarea, cât și definirea măștrilor”. Dacă privim în urmă, pastișarea și definirea sunt metode pe care le folosesc Mircea Cărtărescu și Eminescu. Dincolo de asta, însă, strofele lui Zubașcu sunt anodine, prețioase, prea încărcate metaforic, greoaie și prea puțin distincte între ele. Iată strofa „despre” Nichita Stănescu: „Cărnoase necuvinte în vid structuri de vise / în somnul rațiunii cuvântul vor să-l sece / Neliniștea în calcul își arde forma rece / Laborator din care neantul ne culege / Rotindu-ne în golul unei simțiri ucise”.

Privind în urmă, peste notițele făcute pe marginea paginilor și recitind cuvintele scrise, îmi dau seama că s-ar putea să par prea sever cu poezia aceasta, admirabilă pe alocuri. Dar mi se pare, totuși, că nu greșesc, nici atunci când afirm că avem de-a face aici cu un tip de modernitate, nici atunci când nu mă las sedus de vertujul amețitor, nici la nivelul concepției de ansamblu, nici la acela al ideaticii fremătătoare, care aduce mai degrabă a fenomen al naturii, decât a experiență poetică. În fapt, cred că este chiar ceea ce și-a propus Ion Zubașcu.

DELIRURI ȘI DELIRE. O ANTOLOGIE A POEZIEI ROMÂNEȘTI

Nu are sens să reamintim acum antologiile de poezie care au apărut în ultimii ani provocând oarece dispute, rănirea câtorva orgolii și reafirmarea anumitor principii pe care mizează, axiologic, orice perspectivă diacronică asupra poeziei românești. Didactice, ludice, sau, ca să zic așa, viziune, recuperatorii sau consecința a unei metode critice riguroase, antologiile acestea par să fie toate subordonate unor țeluri mai înalte decât poezia însăși.

Este și nu este cazul mult mai puțin discutatei antologii intitulată *Deliruri și delire* (Editura Paralela 45, 2000), realizate de Ruxandra Cesereanu, autoarea unui preambul, a unor miniportrete și, evident, a selecției. Dacă este să caut motivele tăcerii din jurul acestei antologii, atunci aș spune că, pe lângă o mulțime de alte aspecte ținând de sociologia receptării și a literaturii, asupra cărora nu vreau să mă gândesc acum, un rol anume îl va fi avut tocmai faptul că Ruxandra Cesereanu refuză să trădeze poezia în favoarea vreunei demonstrații implicite sau explicite pe care ea ar exemplifica-o. Pe Ruxandra Cesereanu n-o interesează nici istoria poeziei, nici ierarhiile, nici devenirea poetică a fiecărui scriitor, nici măcar „fișa de dicționar” care să precizeze proveniența textelor. Dincolo de curente, de generații, ori de ierarhii deja făcute, iat-o pe excelenta poetă reconstituind o „continuitate a «delirului»”, aumându-și nonconformismul ca mijloc de reîntoarcere la bucuriile simple. Ai impresia că ea nu face decât să se piardă cu o anume voluptate printre texte care, dincolo de orice prejudecată și clișeu critic, răspund sensibilității sale, care nu este neapărat una sedusă de opțiunea pentru oniric (subtitlul cărții este *O antologie a poeziei onirice românești*), ci de „transcendența goală” a poeziei. E ca și cum Ruxandra Cesereanu, locuind într-un spațiu populat exclusiv de poeți și de universurile lor fantasmagorice, și-ar asuma fără niciun fel de calcule frigide hedonismul.

Ce-i drept, și această antologie pare (dar numai pare) un instrument oarecare în favoarea unei demonstrații implicite, un fel de pledoarie *pro domo*. În fond, Ruxandra Cesereanu, autoarea *Femeii-cruciat*, și Corin Braga, cu al său *Jurnal de vise*, constituie în Clujul contemporan o breșă prin care țâșnește onirismul, ca opțiune estetică și ca viziune asupra literaturii. Astfel, antologia ar putea fi înțeleasă ca o încercare de a legitima istoric opțiunile proprii, prin

trasarea momentelor favorabile acestui „curent”, manifestat mai ales subteran, în istoria poeziei românești. Autoarea însăși spune că „antologia se vrea o istorie subterană a poeziei românești”, polarizată de spațiul oniric care-i permite și o implicită profesiune de credință, și edificarea propriei istorii a poeziei. Utilitarismul acesta, atâta cât există, nu devine niciodată strident, tocmai pentru că opțiunile ideologizate sunt substituite de plăcere.

Plăcerea se va fi aflat și în punctul de pornire inconștient al acestui demers (dacă nu cumva și al propriilor opțiuni poetice), plasat de autoare în urmă cu cincisprezece ani, când – bănuiesc că sub bagheta Ioanei Em. Petrescu – ea pătrundea în zona delirurilor onirice eminesciene. Oricum, de la Eminescu la Ruxandra Cesereanu însăși, trecând prin oniriști cunoscuți, precum Leonid Dimov, dar și prin Fundoianu, Voiculescu sau Gyr – niște surprize, în fond –, autoarea scoate la lumină un filon poetic extrem de generos, care favorizează până la urmă instituirea unei definiții chiar a poeziei, punând în situații imposibile vechi clasificări de genul tradiționaliști, moderniști, romantici, orfici, devenite inefficiente. Toate acestea sunt substituite înainte de toate de un veritabil *spectacol lingvistic*, care refuză sistematizarea orgolioasă și dogmatică în favoarea unei receptări oarecum senzoriale, extrem de subtile și de atente la nuanțe.

Tocmai de aceea, trădând eu însumi într-o oarecare măsură obiectul antologiei, rețin înainte de orice altceva miniportretele propuse de Ruxandra Cesereanu, care dezvăluie un spirit critic mai mult decât rafinat, o forță analitică pe spații restrânse care sfârșește în definiții cu totul memorabile. „O desuetudine tandră combinată cu utopiile visătorului abulic cu ochii deschiși dau la iveală suavitatea acestui poet uitat astăzi, care delirează sfios și stângaci de parcă ar sufla baloane de săpun”, se spune despre Dimitrie Anghel. Nu există „portret” care să nu surprindă prin tăietura extrem de exactă a definiției, Ruxandra Cesereanu fiind o artistă a nuanțelor indicibile. Citim la întâmplare, seduși de vigoarea cu care sunt ocolite capcanele redundanței: „Pe poemele lui Ștefan Roll s-ar putea face, cred, subtile exerciții pentru medicii stagiați care vor să devină psihiatri profesioniști”, sau: „Fără mari gesturi exotice, fără vreun fantastic abundent, Constant Tonegaru este, mai degrabă, un himeric cu ochii holbați spre Nevăzut. Puțin autoironic (mai ales atunci când delirează), puțin fantasmatic, puțin «desperado», diafan, însă, și aristocratic-desuet, el și-a creat o aură boemă doar ca să rămână mai bine încifrat după paravan”. Întotdeauna mi-am dorit găsirea acelei fraze care să surprindă natura inconfundabilă a unui poet, în jurul căreia demonstrațiile analitice sofisticate să devină superflue. Or, Ruxandra Cesereanu

face lucrul acesta cu acea naturalețe pe care i-o dă, fără îndoială, familiaritatea de lungă durată cu autorii invocați. Peste toată antologia aceasta plutește un reconfortant aer de familie.

Pe lângă definirile memorabile, *spectacolul lingvistic* excelează în construirea câmpului semantic al *delirului*. În „Preambul”, autoarea precizează, cu oarecare rezerve, că „poetii aleși pot fi încadrați în două tendințe: unii sunt morbizi, funebri, bolnavi, «alcoolizați», bântuiți, alții sunt fanteziști, jucăuși și viveuri fantasmatici”. Clasificare pentru uzul celor dornici de sistematizări restrictive, pentru că în „miniportrete” situația e cu totul alta. Iată nuanțele: „oniria plâpândă” (D. Anghel), „delir de îngropăciune și de putrefacție” (Macedonski), „delir insidios și laborios” (Bacovia), „halucinații cu minți, migălite suav ca niște acuarele japoneze” și „semidelir” (I. Vinea), „delir mistic” (Arghezi), „delir construit cu migală, ca un carnaval thanatic și ca o mascaradă” (Radu Stanca), „halucinații șlefuite și devoratoare” (Baconski), „delir de închisoare” (Radu Gyr), „efectul de seră halucinatorie” (G. Almosniono), „delir aluvionar” (C. Abăluță), „*carpe diem* halucinatoriu” (E. Brumaru), „delir mucalit și moralist” (M. Dinescu), „delir confecționat și artizanal” (Traian T. Coșovei), „caricatura delirului” (Florin Iaru), „microdelir sumbru” (Danilov), „delir monumental” (Magda Cârneci), „delir psihoid” (Călin Vlășie), „delir sacadat” (Ion Mureșan), „delir livresc, ritmic și elucubrant” (Soviany), „delir palimpsestic” și „onirism păstos” (Judith Mészáros), „delir hăituit, vâscos”, „delirul cu febră” (Vasile Baghiu) etc.

Evident, în spatele acestor identificări se ascund niște opțiuni. Favoritul Ruxandrei Cesereanu este Leonid Dimov, lucru mărturisit fără ezitare. Printre favoriți stau, de asemenea, Paul Păun, Angela Marinescu, Vintilă Ivănceanu. Nu cred că e interesant să fac detectivism și să descopăr niște nume. Interesant este să surprindem „metoda”. Or, Ruxandra Cesereanu, se vede cu ochiul liber, ocolește „onirismul artificial” și „sumbru”, „recuzita intelectualizată”, „fantasmele livrești”, nu agreează „onirismul artificios și strident”, „inserția moralei filozofice”, „delirul autoimpus”, „teatralitatea”, „histrionismul și bufonada”. În cazul lui Mazilescu, de exemplu, „febra nu e naturală, ci pervertită”; Dan Botta își asumă riscul de a fi „grațios construit, însă fără abisalitate”; Mircea Cărtărescu suferă de „invenționită și hibriditism”, iar Ilarie Voronca, de „obezitate lingvistică”. În schimb, sunt prețuite „nevroza la rang de normalitate” (Fundoianu), „pelerinajul halucinatoriu” (D. Stelaru), febrilitatea crepusculară, atmosfera fantastă „fășnită din bucurie” (Brumaru). Înainte de trăirea excesiv macabră, terifiantă și sofisticată, Ruxandra Cesereanu situează bucuria venită din manifestarea unei

conștiințe poetice, care implică trăirea la patruzeci (altădată era vorba de patruzeci și două) de grade, și implicit delirul. Iată în acest sens câteva din cuvintele despre Dimov: „Poet al labirintului oniric fabulos, al metamorfozelor, al hibrizilor și al insolitului, voracitatea lui Dimov este aceea de a crea hemoragic imagini și personaje. Între vis, feerie, coșmar și reverie, el amestecă stările de grație cu o luciditate delirantă. Dimov nu vede în poezia onirică un vis leneș, derulându-se moale și metaforic; dimpotrivă, visele sale provoacă realitatea, sunt vivace și cotropitoare. Fantezia sa este de-a dreptul orgiastică, surclasând imagini chagalliene într-un onirism cărnos, cancerigen, care ar putea continua la infinit. Delirurile sale au haz și ironie, sunt triste, elucubrante, grațioase ori delicate, dar toate au ca motor mireasma nebuniei creatoare”. Poetul, bestie cu sine însuși, se apropie de delir prin ceea ce rămâne, dincolo de suportul existențial, act de creație. Rarefierea, diafanizarea, „senzația de acvariu”, visul „păstrat între pleoape și cristalin” (Paul Păun), toate acestea sunt preferate goticului terifiant, macabru, morbidității, ori livrescului și stridenței.

Fără îndoială că Ruxandra Cesereanu oferă prin această antologie propria istorie a poeziei românești. Aproape că nu are sens să regretăm absența unor nume. Dacă eu aș fi făcut selecția, i-aș fi inclus și pe Matei Vișniec, cu delirurile sale solemn-alegorice tinzând către absurd, din *Orașul cu un singur locuitor*, și pe George Vulturescu (nu e deloc un gest de curtoazie față de cel care va publica poate aceste rânduri), cu viziunile construite minuțios în tratatele sale despre *ochiul orb*. De asemenea, n-aș fi uitat *Week-end-ul printre mutanți* al lui O. Nimigean și, permiteți-mi și mie o obsesie, nici fantasmelor gotice, morbide uneori, ale interbelicului cernăuțean Mircea Streinul. Cum e puțin accesibil, nu citez din acesta din urmă un poem intitulat *Cu moartea la un pahar de vin*, ci câteva fragmente din *Tarot*: „Scutul visului, / cămașa de in, / traista pentru pâine, / toiagul de lemn – / destul pentru cucerirea lumii / dacă-ți iei și-o ploscă de vin. // Orașul începe la gară / și piatra se zbate-n pământ; / mai sus se-nfășoară / o turlă cu trâmbe de vânt. // Ce febră lumina pe stradă! // Betonul se-ascunde în cer / și luna ne pare / o floare / de fier”, sau: „Noaptea, orașul s-a liniștit / ca o flacără, după ce ai închis ușa. / Mașinile-au ieșit / din fabrici / și se-opresc pe la biserici, / ca să le dea «bună seara». / Trenurile n-au mai plecat, / iar zidurile s-au adunat / în vis, ca niște nouri de piatră. / Sufletul nu plânge. / Sunt lucruri, care trebuie sfârșite-n sânge. / Larg vuia granitul. / Se oprea în fiecare ceasornic infinitul. / Moartea nu se învață. / Ferestrele se fac de ceață. / Turlele dau din cap. / Visele-n sertar nu mai încap”. Să fim, însă, serioși. Nici eu și nici ni-

meni altcineva n-ar fi fost mai îndreptăţit şi n-ar fi putut să facă această antologie. Puţin discutată?! Tocmai din cauza caracterului ei insolit şi a poeticii pe care o propune, tocmai din cauza absenţei unei ideologii în favoarea plăcerii.

MANUALUL DE LITERATURĂ

Probabil că se știe deja de existența unei cărți, unice în felul ei, numite – cu un orgoliu care ar putea părea exclusivist – *Manualul de literatură* (Editura Vinea, 2004). Poate că intenția lui Daniel Bănuțescu, cel care a alcătuit-o (implicit a lui Nicolae Țone, editorul și îngrijitorul) va fi fost aceea de a polemiza cu tot felul de manuale de literatură, la rândul lor dornice să dinamiteze clișeele. Dar, dincolo de toată gravitatea (căci armele par gata să iasă din teacă), e aici fervoarea unui spirit ludic, nutrit din nonconformism și credință, care pare că nu dorește decât să propună spectacolul unei generații și câteva din vocile ei referențiale.

În fond, o carte care parodiază monumentele – cu sentimentul puternic al inconsistenței, poate chiar al neputinței revoltei. Și iată un prim argument: se știe că Nicolae Țone e un împătimit al instantaneelor fotografice. Or, volumul e însoțit de un pliant în care cei șase poeți, unul lângă altul cum n-au stat niciodată în realitate, țin în mâini ori sub braț câte un cap ca o mască. O introducere în straniu, de unde ar trebui să țâșnească o metafizică, dar de unde nu apare decât forța înscenării și a neputinței. Același lucru, mai elocvent, în fotografia de pe copertă. În grup, ca într-o poză de epocă, pe două rânduri, privind cu toții în aparat, conștienți de ceea ce li se întâmplă, cei șase poeți țin mâinile de parcă ar avea în ele aceleași capete. Or, capetele nu se văd și nici umbra de efort pe care existența lor reală ar presupune-o. În fine, un grup virtual – căci, se știe, Cristian Popescu e mort de ani buni (să tot fie vreo 10!) –, un fel de proiecție a morții (și nu a vieții). Mă și întreb cum de s-a alăturat Floarea Țuțuianu celor șase poeți? – pe care ar fi cazul să-i și invoc: Daniel Bănuțescu, Mihail Gălățanu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu, Nicolae Țone, Lucian Vasilescu. Nimeni dintre realizatorii volumului nu spune nimic – așa încât am putea crede că, dincolo de poezia ei, care e legitimatoare (dar nu acesta e criteriul, se înțelege), se va fi simțit nevoia unei femei, ca o amintire a vieții, în plin tărâm al absenței. Floarea Țuțuianu – care debuta publicistic în anul în care Cristian Popescu murea și despre care Mircea Iorgulescu, într-o cronică de acum câțiva ani, spunea că „De la Arghezi

încoace angoasa morții n-a mai apărut în poezia românească cu atâta năpraznică forță”.

În fine, nu vreau eu să fac aici o pledoarie în favoarea nouăzecismului. Pentru mulți, nouăzecismul și optzecismul sunt una și nu prea ar avea treabă cu poezia adevărată. Tuturor acestora le invoc adesea obtuzitatea lui Iorga, pentru care un Blaga, un Bacovia, un Barbu ar fi trebuit să facă obiectul sanatoriilor. Dar cum să fie crezuți pe cuvânt niște poeți care răstoarnă cam toate clișeele și reautentică lirismul (și agonia), uneori într-o ruptură violetă chiar față de optzeciști? Poeți care nu mai sunt rafinați filologi (chiar atunci când au terminat filologia) și care nu mai coboară în stradă, ci în bolgiile ființei. Știu care sunt riscurile oricărei generalizări – le fac, de aceea, cu strângere de inimă. Nu că nu sunt orfici sau la tribună, dar poeții aceștia par să nu mai aibă deloc de-a face nici măcar cu o altă burghezie, aceea a amfiteatrelor. Chiar dacă au trecut prin ele, ei sunt ziarști cel mai adesea, și asta după ce au fost muncitori necalificați la Casa Poporului, lăcătuși mecanici, desenatori tehnici, paznici de noapte etc. Cu cuvintele lui Lucian Vasilescu, cartea lor cea mai grasă este cartea de muncă. Adică, dacă-mi permite Lucian Vasilescu să depășesc sensul literal, locul în care se înscrie, cu faptele ei, existența concretă. Printre prietenii săi, și „șapinarii cărora acum câțiva ani le-am citit o noapte întreagă poezie, împreună cu Ioan Flora, într-o cârciumă de pe șoseaua ce duce (și aduce) la Mănăstirea Neamțului” (de se-ndoieste cineva, să citească poemul lui Ioan Flora, *Cocoșul de Neamț*, din ultimul său volum, *Dejun sub iarbă*).

Ajuns aici, vreau să precizez: asemenea lui Iorga, mulți anonimi de azi (sau voci puternice care nu ar trebui să iasă din anonim) reacționează în fața unei astfel de poezii cu o asemenea neputință de a înțelege care-i plasează, pentru mine, în grote. Utilă, de aceea, rubrica „Polul minus și polul plus al receptării critice”. De fapt, polul minus, prilej pentru a ne reaminti abjecțiile unui ALCIBIADE, din „România Mare” referitoare la Daniel Bănulescu ori invocarea Codului Penal în legătură cu Mihail Gălățanu. Iată: „o astfel de poezie ar putea să intre, la o analiză mai atentă, chiar sub incidența Codului Penal”. Apoi, o „apărare”: „Poetul este un personaj-cheie într-un jenant scandal de defăimare de țară și de atentat la bunele moravuri istorico-naționale (sic!). [...] Parchetul din Brașov poate să se ocupe liniștit de infractori: atâta timp cât poetul răbufnește ca un vulcan în biciclete și nu în femei, nu există riscul ca el să se înmulțească. Deci nu este un pericol național!”. Să ne reamintim că romanul lui Daniel Bănulescu, *Te pup în fund, Conducător Inbit!*, n-a putut fi lansat la Herculane, pentru că se afla în trecere pe-acolo președintele țării (și nu el era vizat!), că un profesor din Ieud crede

că *Ieudul fără ieșire*, cartea cu care debuta teribil Ioan Es. Pop, „este o crasă batjocură la adresa unui sat maramureșean cu o rezonanță aparte în cultura și civilizația românească”. La poli opuși, în viziunea de un orgoliu luciferic a lui Lucian Vasilescu, Alexandru Mușina (pentru care „Lucian Vasilescu ar face deliciul oricărui circ din lume”) și Dumnezeu („care, deși fac ce fac și scriu ce scriu, mă îngăduie încă în viață”).

Așadar, niște excluși – pentru cei (foarte mulți) care identifică poezia cu ceea ce știu ei despre ea –, și asta în condițiile în care reperele poeziei și existenței lor sunt Dumnezeu și moartea. Atât de diferiți între ei, acești poeți – dintre care doi-trei vor fi citați și peste o sută de ani, vă asigur – se nasc din nevoia agonică a unei divinități, care se apropie de forța maternă a morții. Oricum, dincolo de poemele adesea tulburătoare, sunt în cartea aceasta confesiuni care rup orice vâl de artificiu, de idilic și de superficial. Pledoaria mea pentru această poezie nu poate ignora mărturisiri care, singure, pot acredita un poet. Să cităm așadar, simplu, țărănește: „În rest, despre poezie ca despre spovedanie și mântuire, ca despre credință și dragoste, ca despre viață, ca despre viața de după viață...” (Lucian Vasilescu). „Poetul e un mistic care lucrează cu uneltele păcătosului” (Ioan Es. Pop). „Poezia nu e nici expresia damnării pure: am cunoscut damnați care n-au fost niciodată ispitiți să-și exprime damnarea prin poezie; știu și artiști damnați a căror artă nu s-a ridicat la înălțimea damnării lor; și am cunoscut creații damnate, în sensul intensității, ai căror autori erau – sau deveniseră – profund senini. Singurul lucru cert între atâtea negații care apropie poezia de Dumnezeu, absența pură, este că autorul de poezie nu lucrează cu fericirea (Ioan Es. Pop)”. „[...] a scrie înseamnă boală. Mai exact spus: scrii pentru că terapie mai bună la boala ta n-ai găsit. Scrii încercând să dai forma finală unui *Bilet de externare* care să-ți confirme starea bună de sănătate. [...] Din punctul ăsta de vedere, așa-zisul *turn de fildeș* nu depinde de totalitarism sau democrație. Din punctul ăsta de vedere scriitorul e un călugăr ratat. El discută cu Dumnezeu, încearcă să se adreseze Lui. Îl interesează mai puțin Ceaușescu sau Iliescu. Boala de scriitor nu se vindecă cu democrația și nici nu se ia de la tiranie. Preocuparea plăcută cu literele, cochetarea pe lângă muze – poate...” (Cristian Popescu).

Dacă uneori agresează, dacă alteori coboară în zonele kitsch-ului, poezia aceasta o face pentru că are în spate disperarea. Ce cuvinte mai bune pentru a vorbi despre fundamentul ei existențial decât acelea ale lui Al. Cistelean despre Ioan Es. Pop sau decât acelea ale lui Mircea Martin despre Cristian Popescu. Reproduse în *manual*, nu rezistăm să nu le reluăm. Spune Al. Cistelean: „E clar că Ioan Es. Pop umblă, cum poate, prin împă-

răția morții și că se străduiește să facă, mai colocvial, mai cinic-jovial, reportajul unei apocalipse. [...] Ioan Es. Pop își dorește, de fapt, un infern ca sancțiune transcendentă, pentru a-și putea murmura rugăciunea chiar de pe rugul damnării. În provocările sale e întotdeauna un sâmbure de feroare, iar scriitura «negativistă» are mereu un indice devoțional. Numai că ambiția poetului (păcat al orgoliului, firește) e să se întâlnească cu Dumnezeu pe cruce, acolo unde suferința e suprema devoțiune”. Și spune Mircea Martin: „Conștiința acută a morții îl va fi făcut să persevereze în insuportabil, să trăiască într-o exacerbare și trepidație nervoasă continuă, lăsând impresia că și-a legat direct poezia de artere, de viscere, de senzorii trupului. De aici, tragedia conținută în poemele sale, în ciuda idilismului lor declarat, în ciuda umorului de atâtea ori debordant”. Peste cuvintele lui Al. Cistelean și Mircea Martin, păreri primitive ale unora sau ale altora nici nu mai contează, chit că societatea e alcătuită, într-un procent copleșitor, din inși care nu citesc poezie, sau, dacă citesc, caută în ea altceva decât poezia însăși. Din fericire, poezia continuă să reziste, așa, într-o margine a societății, reușind, de acolo, din margine, să țină lumea în echilibru, să-i identifice substanța. Continuu să cred că, cu aparate foarte sensibile, care nu sunt decât propria-le formă în permanentă schimbare, poeții înregistrează ritmul unui timp și miezul ființei. Și dacă sunt sau nu câțiva cititori care nu o trădează, e deja o chestiune secundară. În fond, misiunea ei nu e decât să fie. Își este propriul ei sens – în care e inclusă însăși existența. Se confesează Lucian Vasilescu: „Mi-ar plăcea și mie să încerc și alte genuri, dar mi-am făcut socoteala că nu prea o să am timp pentru asta. Am pornit să sap o groapă (a mea) și la ea am să sap, cât mai adânc, spre lumină”. Ceea ce poeții adevărați au de spus țâșnește nu din inteligență, ci din carnea lor. Asemenea nisipului dintr-o clepsidră, cuvintele trec din ființă în text, pentru a reveni ulterior în ființă.

În fine, sunt unul dintre cei care, după spusele lui Cezar Baltag, îi cred pe poeți pe cuvânt. Confesiunile lor, dovada asumării lucide a ființei. Iar suspiciunea mea, căci orice credință se naște și din îndoială, nu face decât să identifice, eventual, gradul de mistificare care e ea însăși uneori dovada autenticității, a adevărului. De fapt, aici, acum, ar trebui mai degrabă să citim poezie. Chiar confesiunile, nu au sens decât prin poezie. Comentariile criticilor, de asemenea. Dar ce să alegi? Pentru a merge cu o demonstrație implicită mai departe, citesc un poem anume din Ioan Es. Pop. Aș fi putut citi aproape din oricine. E, totuși, dintre toți cei din manual, poetul cel mai tulburător: „*La treizeci și șase, am învățat să mă rog. Am făcut cu chin cu vai / rost de un dumnezeu al meu, o păpușă de gumă, ferfenițită, / cu buzele groase, cu o*

mână sărită din umăr, / cu cauciucul de pe pânțece tăiat. Până la urmă, / numai atâta dumnezeire mi-a fost dat mie să aflu / și nu-i, poate, păpușa asta din gumă cel mai puțin dumnezeu / ce i s-a dat unui om. // de asta, în camera unde stau, l-am pus la loc de cinste, pe masă. / la dumnezeul meu, acesta, nu îmi e rușine să mă rog / nici când mă întorc acasă pe patru cărări, abia reușesc să-i arunc / două-trei vorbe deșuchete înainte să mă prăbușesc / cu capul pe masă și cu mâna peste beregata lui. // e drept, cu dumnezeul ăsta de gumă o să fiu mai puțin iertat. / dar, așa schilod cum este, pare mai puțin nepăsător. / și când mă rog nu urlu, n-are rost, oricum n-aude, / totuși i-am retezat urechea, ca să-mi pară / că dacă i-o lăsam m-ar fi putut auzi. Deci când mă rog / nu urlu. nu mă jelui. Nu cer îndurare. Am învățat să mă rog / ca la orice lucru fără rost. Nu mă mai uit la cer. / e limpede: nu am venit de-acolo”.

În fine, mă opresc aici, pentru a întreba: doar spectacolul unei generații și câteva din vocile ei referențiale în această carte? Mult mai mult, din moment ce *manualul* reinstituie conceptul, atât de fragil, în fond, de poezie.

POEȚI ROMÂNI DE DINCOLO DE STYX

Nu știu dacă alte literaturi trăiesc mitul devenit formativ al poetului mort tânăr și dacă au obsesia structurală a scriitorului exilat. La noi, însă, primii scriitori, de la Dosoftei la Budai Deleanu, trecând prin Neculce și Cantemir, nu pot fi rupți de experiența exilului, și primii poeți premoderni și moderni – un Alecu Văcărescu sau un Vasile Cârlova – dispar, nu o dată în condiții tragice și la o vârstă fragedă. Să fie oare și această apetență romantică o constantă a literaturii române? Pentru că, dacă ne oprim doar la vârsta scriitorilor, nu putem să nu remarcăm că foarte mulți dintre ei nu ating maturitatea biologică. Unii sunt, într-adevăr, nume remarcabile (Eminescu sau Labiș), alții, ca și necunoscuți, au fost scoși din uitare de anumite conjuncturi favorabile (câți își mai amintesc de Haig Acterian, mort la 39 de ani, și de puținele lui poezii publicate într-un volum la 25 de ani și semnate Mihail? Reamintesc un text cu un ultim vers remarcabil: „Cerdac sunt de logodnă. Ursuz, tăcut și spân / târziu aștept iubirea să o desfac la sân; / de câte ori sorb singur dintr-un uluc păgân / Cu boabe de mătănni Te fur și Te îngân. / Strigând mi-am văruiat chilia și Te-aștept / cu întunericul din evanghelii strâns în piept, / Te-aștept cu două brațe strâmbe de unghi drept”). Mulți însă rămân uitați definitiv. Mă gândesc la poeții morți în cel de-al doilea război mondial, ca Ion Șugariu, sau, pentru că îi cunosc mai bine, la tinerii bucovineni interbelici. Mihai Horodnic se îneca la 19 ani, Ion Roșca murea la 25 de ani, Mircea Streinul se stingea la 35, dar cine, în afară de Nae Antonescu, mai știe ceva despre George Chlopina, George Stratoiu, George Putneanu, ori despre romașcanul Silviu Roda? Poeți cu o carte sau cu douăzeci, de foarte multe ori fără niciuna, și despre care își aminteau cei care au trăit acele vremi, Ștefan Baciuc de exemplu. Și invoc acest nume și pentru că, alături de Horia Stamatu și chiar de Geo Dumitrescu, el a rămas să reprezinte imaginea prototip a poetului tânăr, care nu a murit, dar care, fie, plecat în exil, e ca și cum ar fi murit pentru literatura română o bună bucată de vreme, fie a rămas la curajul primei cărți, „libertatea de a trage cu pușca” rămânând o amintire aproape uitată. Un regim politic violent și primar a desăvârșit ceea ce ținea deja de organicitatea poetului. Și, în felul acesta, ar trebui să

trecem la ceea ce s-a întâmplat după 1947, dar pentru că deja am vorbit de poeți din Bucovina interbelică (evident: poeți români!), aş aminti şi de Ilie Motrescu, mort la 27 de ani în 1969, un fel de Labiş al celeilalte Bucovine, cum s-a zis, ucis mişeleşte şi aruncat în Prut din cauza curajului său politic. Repet, poate poeți minori (Marin Sorescu spunea într-o uitată rubrică de istorie literară tocmai că minorii sunt majoritari), poate – în cazul în care nu e vorba totuşi de nume de prim rang – uitați de dicționare şi de istoriile literare, poate nelăsați de destin să se împlinească, dar nu o dată poeți care, în exigența lor susținută de o încredere mai puțin spectaculară şi mai umilă, au o vibrație lirică de mare forță. Mai puțin cabotinism şi mai puțin orgoliu înseamnă, nu o dată, un plus de autenticitate. Iată ce spunea la un moment dat A. E. Baconsky referindu-se la Paul Emanuel: „Şi poate e momentul ca, după atâta desfrâu de personalitate, de publicitate, de fotogenie, să ne regăsim printre cărțile sale care, cetite, nu lasă loc întrebărilor despre cei ce le-au scris”. Dar cine este Paul Emanuel, cine sunt Daniel T. Suci, Ion Monoran, Alexandru Grigore, Doru Ionescu, Cristian Şişman, George Boitoş, Corneliu Popel, Radu R. Şerban, Ioan Bran, Ronald Gasparic ori Horațiu Ioan Laşcu? Şi lista nu sfârşeşte aici, ea cuprinzându-i, pe lângă alți neștiuți, şi pe mult mai cunoscuți Daniel Turcea, Aurel Dumitrascu, Marius Robescu ori Dan David, pe Virgil Mazilescu şi Cristian Popescu. Ne-o spune Gellu Dorian într-o antologie exemplară, *Poeți români de dincolo de Styx* (Editura Timpul, Iaşi, 1998), pe care aş numi-o cartea anului la poezie. Nu e vina acestor poeți că nu prea ştim cine sunt, valoarea lor, fie uneori şi numai promițătoare, dându-le dreptul să fie incluși într-o carte al cărei prim criteriu, pe lângă vârsta dispariției (poeți morți, cu o excepție sau două, până la patruzeci de ani, născuți după 1940), ține de criterii estetice. Să nu se uite, totuşi, că în multe cazuri e vorba de autodidacți – ce înalt livrescă şi trecută prin site cerebrale, lipsită de lamentație şi exact expresivă e nu o dată poezia lor – sau de adolescenți abia intuind misterul poeziei.

Să vorbești despre o astfel de carte presupune să vorbești, însă, înainte de toate, cu riscul de a-i supăra umilința (ori orgoliul?!), despre Gellu Dorian. După ce poetul botoșănean a inițiat la editura Axa colecția „La steaua. Poeți optzeciști”, care ar trebui să fie cam ceea ce a fost seria „Hyperion” pentru generația șaptezeci (şi singura problemă, astăzi spre deosebire de ieri, este aceea a difuzării), el publică acest volum, rod al unei idei care s-a născut în urmă cu mai bine de zece ani, devotându-se celorlalți şi poeziei, dând în fond o lecție istoricilor literari şi salvând de la uitare sau pur şi simplu scoțând la lumină autori care altfel s-ar fi pierdut definitiv. Problema

este, din nou, a circulației acestei cărți și a efectului ei, în primul rând, asupra criticii de întâmpinare. La drept vorbind, aproape că ești descumpănit citind această carte, și nu atât din cauza numărului mare de poeți morți tineri, ci din cauza numărului mare de poeți neștiuți, risipiți în sate, în munți, în boeme citadine, fixați definitiv, precum Blecher, într-un căruț, într-un pat ori nedorind să publice, scriind fără zarvă, pentru ei sau pentru Dumnezeu. Ce-i unește pe Francisc Doda, campion național de kickboxing și membru în Legiunea Străină, și pe Ion Bran, autodidact, țăran paralizat la 23 de ani, pe când își construia propria casă, și trăind încă 23 de ani sub semnul cărților, al spiritului, chemând spre el, ca în pelerinaj, mulți intelectuali ai neamului? Iată cum scria acest poet în toată puterea cuvântului: „Lumina coaptă / tremură-n mâna ta foșnind – / un snop de papură negru-auriu / Văzduhul e plin de energii neconvenționale, / de floarea-soarelui și de fleacuri / umede. Ochiul iese la privit. / Vulturii răpesc ce pot: o imagine, un zvon sau fărâ-mături de cuget. / Dar ziua-i mustoasă ca pepenii verzi. / [...] / Văzul? O încercare-i văzul meu. / Și-acum parcă nici mie însumi / nu-mi trec prin gând decât căutându-mă / Unde ești? Gesticulez. / Să facem ocolul dimensiunilor noastre, / căci dragostea este egală / cu energia Universului, / este însăși esența ei” (*Dragostea este egală cu lumina Universului*). Aproape că te obligă această carte să regândești nu numai ierarhiile și imaginile panoramice despre poezia contemporană, dar și să te reîntrebi asupra condiției poeziei. Și-ți amintești, evident, de teoria secundarului a lui Virgil Nemoianu. Într-adevăr, literatura e un fapt marginal, dar este, totuși, unul dintre elementele vitale care permit existența și care se nasc și generează o extraordinară libertate. Nu întâmplător foarte mulți dintre acești poeți – mai mulți parcă decât în alte vremuri, și nu este doar un efect datorat lui Gellu Dorian care i-a pus pe toți într-o carte – au dispărut asasinați, uciși din incompetență, sinucigându-se, furați de o boemă la care i-a împins un regim politic, dacă nu mai multe, alienante. Pe lângă un atac de cord, un accident stupid sau apele involburate, s-a adăugat invidia celor din jur, demonismul unei societăți primitive, reacțiile oculte pe care le-a provocat revolta lor structurală. Asasinați sau lăsați să moară (pe certificatul de deces al lui Cristian Șişman, drept cauză a decesului, în... 1992, este trecută inanițial!), acești poeți știu că dreptatea și adevărul sunt lucruri distincte. Cum să citești versurile lui Radu R. Șerban, care spunea într-un loc „Bucurați-vă, bucurați-vă prieteni! / Moartea încă nu a venit, / Suntem ca razele soarelui încă, suntem ca fiarele / Ce nu știu nimic despre început și sfârșit”, când știi că un Daniel T. Suciu, la douăzeci de ani, era primul pe lista celor șaisprezece tineri pe care Noica

voia să-i instruiască, cea mai grea pierdere după Labiş, cum zice Gellu Dorian? Poeziile lui, exemplare, pot aparține oricărei antologii a liricii românești.

Evident, nu poți cita acum din marile nume, amintite anterior și cunoscute. Dar e nedrept să nu-i invoci pe cei care par, pornind de la prejudecățile noastre, cazuri ciudate. Cel mai relevant ni se pare acela al lui Doru Ionescu, căruia i s-au publicat în 1996, la 18 ani de la dispariție, 13 poezii de antologie, oricând putând să stea de cele ale marilor poeți din generația sa, de ale lui Mihai Ursachi, evident, cu care organiza pe vremuri o confrerie anticomunistă și cu care stătea în închisorile comunismului. Frapanta sa originalitate, sarcasmul și tenta ludică, tonul grav și esoteric, dar nu o dată în cheie parodică sunt câteva particularități. Aș fi poate nedrept cu ceilalți poeți despre care ar trebui să vorbesc, dar rezist greu tentației de a cita măcar unul din amplele poeme ale lui Doru Ionescu. Și, totuși: „America, dom`le, îi mare, / N-o poți băga, așa, în buzunar, / Cum ai băga o hârtie de-o sută... / Da nici Europa nu-i mică, / Nu, că nici ea nu se mai poartă cu ghete, / Nici măcar cu pălărioară de paie. / Desigur, există și unii la care / Astfel de vorbe le par fără rost / Și, chiar pentru aceia, am să încerc eu acuma / Să-mi demonstrez aserțiunea, / După vechile reguli ale logicii. // Mai întâi să știți despre mine / Că nu-s strigoi, nici geamgiu, / Că nu citesc cărți sau reviste obscene / Și-mi plătesc întotdeauna biletul la tramvai. / După aceea nu strică s-aflați / Că, de nu-s prea bogat precum alții, / Am și eu, acolo, un pic de avere / Și am mulți dovleci după casă... / Iar murături ca la mine mai rar! // Și-acum să intrăm în miezul chestiunii. / (N-aș vrea să ascund nimănui / Că-i o chestiune foarte delicată). / Ei, dac-ați ști ce rachie am acasă! / Mi-aduc aminte de bunicul meu, săracu, / De cum se scula, de dimineață, / Tot căuta printre ulcele, de n-a mai rămas vreo dușcă... / Cam așa se întâmplă la bătrânețe. / Mai cu nepoții îți mai uiți de sete. / Și, fiindcă veni vorba de ardei, / Am, dom`le, ardei mici, da` iuți, / De uiți mănăstiri pân`la șase! // Acuma trebuie să închei; / Să știi însă că n-am terminat chestiunea. / De fapt, ca s-o termin, nu mi-ar ajunge / Nici apă câtă-n Dunăre se varsă... // Da vino, vino la mine de dimineață / Și ți-oi mai spune câte ceva / Și-om bea câte o cană cu țuică, / Că merită, zău, osteneala să o guști...” („La un pahar de secărică”).

Gellu Dorian îi știe bine pe Marcel Vârlan, Liviu Șanta, Alexsandru Mălin Tacu, Cosmin Oancea, Ioana Viviana Michiu, Ovidiu Hotinceanu, Paul Grigore, Luminița Cojocar, Urbaczek, Daniela Caurea, Anca Raluca Buzinschi, Cătălin Bursaci, Maria Anegroaie, le știe cărțile publicate postum de edituri ca Timpul, Cronica, Axa, a făcut investigații, în fine, a avut neno-

rocul să-și includă în carte unul dintre prieteni, pe Horațiu Ioan Lașcu, nu un poet oarecare, deși poate total necunoscut în afara Iașilor și Botoșanilor, poet căruia de curând i-a apărut prima carte postumă, *Lacrima neagră*. Din nefericire, surprizele, ca să zic așa, sunt mereu la îndemână, și nici Gellu Dorian nu știe totul. Cine știe câți poeți vor fi murit fără ca să fi arătat vreun vers altcuiva decât familiei ori câtorva prieteni. Informatician, Gheorghe Ciobâcă – ce-i drept, avea 45 de ani – murea în 1997, puțini prieteni și familia doar știind de taina poeziei care-l vizita. Iar moartea e permanent în preajmă. Lângă Suceava, la Rădăuți (și vorbesc doar de ceea ce se întâmplă în imediata mea vecinătate), Hellen Narcisa Hulubaș s-a stins în 1997, la 25 de ani, lăsând în urmă poezii din care un volum, intitulat *Ultimul vis*, i-a apărut de curând. Discretă, pe jumătate temătoare și lucidă, am întâlnit-o și n-am cunoscut-o. Adolescentă încă, Hellen nu făcea, poetic vorbind, decât să promită, cu efigia lirismului și a revoltei în trup: „Mi se sugerează că visez prea mult / de când e democrație / că privesc prea obiectiv / că vorbesc despre existență / cu evlavie // dar mă doare o coardă a cordului / mizeria e generalizată / iar eu scriu ireal / procesul verbal al unei / ședințe care nu se mai termină // și asta îi înfurie / și sunt acuzată că sufăr / pe fond public / predându-mă tăcerii” (*O ședință care nu se mai termină*). Ne rămâne tristețea de a avea o antologie mereu deschisă. Însă, repet, meritul lui Gellu Dorian este extraordinar. Nu numai în intenție. Nu numai pentru că își varsă din când în când furia pe proletcultism, pe poezii de curte, pe regimul comunist. Cu o exigență care nu devine pedanterie și cu o rigoare care lasă loc spontaneității, Gellu Dorian, el însuși, se știe, un bun poet, fixează un succint profil al celui dispărut, care cuprinde și date de istorie literară, de la cele biografice la cele care privesc aparițiile editoriale, și o succintă imagine asupra receptării, și sugestii pentru exegeză. Exact, cu formulări uneori memorabile, nelipsit de un patetism cenzurat și de puțină evocării, Gellu Dorian rămâne prin chiar proiectul acesta în stirpea rară a poezilor născuți, ilustrând parcă versurile lui Ovidiu Hotinceanu din poezia *Posturile cuvintelor*: „Domnule prieten, domnule / Știința dumitale de carte / Cu care iată-mă sunt îmbrăcat / Știința numerelor știința uciderii perfecte / Știința meșteșugarilor vechi / Știința scrierii cu mâna stângă / Să le uităm, să ne prefacem surzi / Să umblăm de-a bușilea prin ceruri / Prin mâluri, prin sarmațian / Și la nord de câmpiile eleusine / Să răbdăm trei zile de foame / Postind posturile cuvintelor / Apoi să rupem numele meu ca pe o pâine / Și să mâncăm pâinea aceasta / Apos-tolește”.

POEȚI ȘI CRITICI (ÎN POST-ISTORIE)

Mi-am imaginat de mult o carte de critică literară care să se numească simplu 5 + 1. Cinci, sau opt, sau trei, în tot cazul, un numeral dintr-o singură silabă, cu o tăietură exactă, neezitantă, nemiloasă. Totul dintr-un fel de magie pe care o avusese pentru mine, în copilărie, cartea lui Jerome K. Jerome intitulată sec *Trei într-o barcă (fără a mai socoti și câinele)*. Sec și atât de provocator. În fapt, a situa câțiva scriitori împreună, a-i pune alături, poate pentru că ei înșiși au apărut împreună, dar nu din dorința de a identifica invariante, constante, ci pentru a vedea mai bine – dincolo de ele – diferențele. Asta făcusem încă din cartea cu care debutasem, *Poezia de la «Gândirea»*, unde ajunseseam la concluzia „câți poeți, tot atâtea formule lirice”. Firește, asta în cazul poezilor, și nu a imitatorilor. Pentru un debut, 5 + 1 ar fi fost, da, un titlu. Mi-a lipsit doar curajul. Iar câinele?! Ei, câinele ar fi trebuit să fie criticul literar, un însoțitor, crescut la școala cinicilor. Pe vremea aceea nu știam nici de câinele Leukodemos, deși auzisem vag de Degringo, și nici de *Orașul cu un singur locuitor...* Dar auzisem de Diogene. Așadar, un însoțitor, unul care, într-un fel sau altul, ajută barca să nu se scufunde. Și-n felul acesta, cartea ar fi fost și un autoportret. Dar cumva în sens invers. Căci, în permanență altul, criticul se construiește pe sine ca ins fără rest.

Până la urmă, n-a fost o carte de critică literară; dar iată o antologie (*Turnurile Ocolășului Mare*, Antologie a Grupului de la Durău, Iași, 2012) – pe care, dacă-ar fi fost după capul meu, aș fi numit-o 5 + 1. Doar că locul criticului nu mai e în barcă. Celor cinci poeți – Adrian Alui Gheorghe, Gellu Dorian, Radu Florescu, Nicolae Sava, Cassian Maria Spiridon – li s-a alăturat aici Vasile Tudor. Să tot fie cincisprezece ani de când cei cinci poeți se întâlnesc tocmai pentru a marca diferența. Atât de diferiți, porniți pe căi și în direcții proprii, ei fac din diferență tocmai liantul care îi unește. Probabil că așa a apărut, pe lângă nevoia unui joc cu mai multe strategii, cum ar spune Florin Manolescu, ceea ce s-a numit „Grupul de la Durău”. Un grup? La Durău?! Un accident care a devenit sens. Un sens împotriva istoriei, înscris treptat-

treptat în istorie. Așadar, un joc cu mai multe strategii. Era vorba și de o confruntare – cu centrul, cu critica, cu ei înșiși. Diferența lasă loc bătăliilor. Fiecare având, însă, înscris, în chiar formula debutului, un traiect, o poveste. În fine, la Durău?! în post-istorie, acolo unde explorăm chiar frontierele democrației, nu mai există sensul puternic al unor metamorfoze, asemenea unui șuvoi care să cuprindă, în turbarea lor, totul. În post-istorie, totul e atomizare, iar periferia e, pentru ea însăși, centru. Căci nu există decât periferii, egale între ele. Marile narațiuni au murit. Trăiască, deci – așa mistificate, travestite, carnavalești!

Așadar, Adrian Alui Gheorghe, Gellu Dorian, Radu Florescu, Nicolae Sava, Cassian Maria Spiridon, cărora li se adaugă acum Vasile Tudor, cu debutul lui – la 50 și ceva de ani – surprinzător. Pentru a demonstra, în fond, că orice istorie își are contra-istoria. Literal și în toate sensurile posibile.

Poate tocmai de aceea, într-un teritoriu deteritorializat, nu-i imposibil ca E.A.Poe să-l fi citit pe Ion Barbu. Teritoriu deteritorializat?! Da, și istorie devenită prezent. Un prezent atotcuprinzător. Nu întâmplător, în acest joc cu mai multe strategii, mai an descopeream* cuvintele emblematice pe care numai niște autorități critice de talia excelenței puteau să le spună despre prietenii noștri poeți. Îmi voi permite să dau citire acestor cuvinte – pentru că nu-mi aparțin (odată scrise și lăsate în scriin, nu mai aparțin nimănu) și pentru că sunt memorabile. Adevărate? Fără doar și poate, ca orice interpretare care, asemenea cercului hermeneutic, se înghite pe sine.

Așadar:

„Poezii în apărarea poeziei (dat original al ființei), scenariile lui Adrian Alui Gheorghe reconfirmă natura sa structural romantică, chit că e vorba de un romantism trecut prin cultură. Cultura nu doar se învață, ea se și trăiește. Ca și trăirea, poezirea e un militantism pe dos. În apărarea poeziei, poetul se consumă pe sine. Dar astfel se și întemeiază”.

(Nicolae Manolescu)

„Odată cu poezia lui Cassian Maria Spiridon, spiritul insurgent – se știe că poetul este unul din inițiatorii revoluției române la Iași – își alătură nu numai vitalismul, ci și melancolia. Fiară melancolică, poetul trăiește cu o intensitate livrescă și citește cu o pasiune vitalistă. Tocmai de

* Într-un scriin din rădăcină de nuc, vechi de mai bine de o sută de ani (totuși, timpul: i se văd țesăturile complicate), adus de undeva din periferiile orașului Milano pe o stradă din România care s-ar putea să se numească Iuliu Maniu, paralelă cu Emil Cioran.

aceea, greu de stabilit granița dintre viață și cărți. Din *Poetica* lui Aristotel, Cassian Maria Spiridon ar fi citit doar paginile despre tragedie. Comedia, histrionismul, exhibarea, confesiunea nu-l...”

(Umberto Eco)

„Nu vom înceta să pledăm pentru poezia lui Nicolae Sava. Vers esențial, fragil echilibru între mimare și traumă, voce care-și strigă, mută, singurătatea. În așa fel încât poetul glisează dinspre real spre straniu, iar discursul liric dinspre poezie spre proză. De aici, forța sa – intangibilă și intransigentă”.

(Jean-Pierre Richard)

„L-am cunoscut pe Gellu Dorian la Balcic, unde revenisem pentru o conferință despre balcanism. Pare-mi-se că era cu un grup de prieteni, nedespărțiți. A luat atunci un premiu important de poezie. I-am apreciat scrisul obsesiv, născut din pasiuni devastatoare, stinse însă, și conștiința sa morală, neiertătoare și purtată, ca pe un stindard, la vedere. Sper să mă invite la Cernăuți, unde știu că-l va sărbători pe Eminescu, poetul național al românilor. Acolo sper să-i întâlnesc și prietenii, toți parcă niște exilați”.

(Julia Kristeva – sau poate Tzvetan Todorov?)

„Cu sufletul rămas în tărâmul teluric al munților, Radu Florescu îmi amintește de marii vizionari – pe jumătate mistici, pe jumătate hedoniști – pentru care nimic nu e mai real decât visul. Lăsând impresia că-și adâncește ochiul în concret, el ne comunică mesajul pe care numai spaima omului originar – sau extazul său uimit – îl resimțea. Spaima ființei care se descoperă pe sine prin materia din juru-i, devenită cosmică. Oricum, nu un personaj de hârtie este Radu Florescu, ci o ființă care trăiește în discurs. Un discurs amoros”.

(Roland Barthes)

Ajuns mai târziu, Vasile Tudor n-a fost citit decât de mine. Nu pentru că instanțele critice și-ar fi luat tălpășița. Pare-mi-se, însă, că, așa cum se spune, criticii serioși nu citesc cărți de debut. Îi preferă pe consacrați – nu pentru că versul lor ar fi mai bun sau mai crud, ci pentru că astfel nu-și mai expun sensibilitatea și nu-și mai riscă ființa. L-a citit cineva, demult, pe Lautréamont – și-abia a reușit să iasă din hățișurile devoratoare ale imagina-

rului său. Dar francezul nu se juca! Debutantul trebuie să-și tempereze cu a doua, a treia sa carte obsesiile. Și dacă i-au supraviețuit câțiva cititori, câți vor fi fost ei acolo, atunci merită să încerce și un critic serios, dintre aceia care se respectă și vrea să fie respectat.

Așa încât, cum n-a fost citit decât de mine, despre Vasile Tudor voi spune aici ceea ce am mai spus, chit că în poemele antologiei găsim puțin din ceea ce conținea volumul lui (în fapt, tot o antologie) publicat de curând.

Iată:

„O surpriză, poezia lui Vasile Tudor. Sau, dacă vreți, o surpriză pentru cei care nu i-au mai citit un vers de zeci de ani. Din dosare vechi, poate și din sertare mai noi, el scoate la lumină, iată, trei grupaje complementare, fiecare cu propria-i identitate, de limbaj, de ființă implicată în text – și cu ce speranțe? E suficient de lucid, probabil, încât să creadă că va provoca – nu o mică revoluție poetică –, ci o pătrundere explozivă pe un teren unde ierarhiile se fac cu aproximație și se păstrează din inerție. De altfel, hrănit cu poezie din anii '70-'80, îndrăgostit, așa spune, de poezie încă din anii aceia, el repetă, în cheie proprie, tonuri din Trakl, din Nichita Stănescu, poate ceva din prospețimea metaforei și din verbul insurgent-trubaduresc al lui Mircea Dinescu. // Cu siguranță că, fiind el credincios poeziei pe care o slujește în taină – credincios real, și nu de spectacol –, Vasile Tudor publică un volum, fie și atât de târziu, din convingerea că nu trădează pe nimeni, cu atât mai puțin poezia”.

Și astfel, prin acest gât de clepsidră, voi scrie și despre ceilalți cinci – dar în ce ordine?! După ce criteriul?! Cel alfabetic – irelevant – a fost folosit de Grigurcu în volumele lui despre poezie sau de un confrate optzecist într-o antologie. Cel cronologic, având drept reper anul nașterii (?!), e prezent în antologia lui Mincu: chiar o asumare a post-istoriei. Așa încât, așa apela mai degrabă la ceea ce – cu o formulă preluată nu de la suprarrealiști, ci de la *Neputul lui Dracula*, romanul lui Mușina, se înțelege – așa numi *hazardul obiectiv*. Lucru pe care mi l-a sugerat Caragiale însuși. A se vedea...

un „Extract din regulamentul pentru excursiuni române”, Art. 14. – „Nu se vor trânti cărțile, ziarul și tibișirul în niciun caz. Asemenea este strict oprit a se scuipa cărțile, zarurile și creta; deoarece, pe lângă că nu e lucru convenabil, un zar scuipat, fiind aruncat cu meșteșug, se așează pe partea

scuipată, și astfel Norocul își pierde vechea reputație că e orb; iar creta scui-pată nu mai poate scrie pe tăbliță”^{*}.

N-aș fi invocat aceste lucruri dacă textul lui Caragiale, un vizionar, n-ar fi atât de puțin cunoscut. De fapt, dacă e să fim cinstiți, tot de dragul prezentului nostru, de ce n-am invoca *Programa oficială, pentru primele două zile, joi, 20 și vineri, 21 august 1898*? Așadar, citat din Caragiale, din motive de acuratețe estetică, fără ghilimele:

PROGRAMA OFICIALĂ

ZIUA I

Adunare generală a comisiei petrene la gara Piatra Neamț, orele 8 a.m. Primirea oaspeților bucureșteni / ieșeni sau din alte locuri la sosirea trenului 25, orele 8,10 dim. Schimb de discursuri. Îmbrățișări cordiale. Excursioniștii iau loc în trăsură. Sunt toți veseli. Plecarea 8,30 dim. Amiază de-jun Văratice. În timpul zilei, vizita la Agapia; apoi la Oglinzi. (De ce nu la Orășteni? n.m. M.A.D.) Aci, li se administrează la toți dușuri reci. Seara, cină, panțarolă, table etc., și noaptea, odihnă la Mănăstirea Neamțului.

ZIUA II

Dis-de-dimineață, borș, moară (zeamă) de castraveți acri, sau simplu bicarbonat de sodă numai cu vin vechi, la Mănăstirea Neamțului, înainte de plecare, pentru dregere. Amiază, la Petru-vodă, 999 metri și 33 de centimetri dasupra nivelului Mării Negre. Aci, dejun cu băutură: toți sunt obligați a se ține la înălțime, până vor da din coadă-n vale. Seara, cină, panțarola, table etc. și odihnă la Durău”.

Uf: „Unde sunt acele vremuri și unde sunt acei oameni?!”. Dar să lă-săm lucrurile să se desfășoare conform norocului lor. Așa încât voi trage pur și simplu la sorți [...]. Or, ce hazard mai bun decât cel al succesiunii alfabetice? Obiectiv, fără îndoială. În post-istorie, ideea că ar exista un sens, un cen-

^{*} Cu folos pot fi citite și Art. 17 („Nu e permis a se blestema și înjura decât cartea sau zarul său propriu; întrucât privește pe ale partenerilor, se permite numai râsul sardonice și aluzia ironică asupra norocelor pe cari le au în genere ageamii”), dar și Art. 19: „La caz de excesivă bună dispoziție, este absolut oprit excursioniștilor a se deda, mai ales la mănăstiri de bărbăți, la scandaluri nocturne”, Art. 20: „Pe tot teritoriul excursiunii, băutura este permisă fără nicio rezervă; dar nici nu se bucură de vreo primă de încurajare”, sau Art. 21, care este și ultimul: „La excursiunile pe uscat, boala de mare nu este obligatorie”.

tru, o rațiune, o altă ordine decât aceea a hazardului se pulverizează. Așadar, purul hazard. Criza sensului ca rezolvare democratică. Numai că hazardul, adică zarurile, m-au pus – fatalitate! – în fața ordinii alfabetice. Prin urmare, pe urmele magiștrilor, nu-mi rămâne decât să repet:

Adrian ALUI GHEORGHE: ... și revanșa lui. Care adaugă neliniștilor obsesiile scripturale ale generației sale și o inconfundabilă nevoie de a comunica cu fratele său, evident „cetitorul”, pe care, într-un gest disperat, l-ar îmbrățișa și, în final, l-ar strânge de gât. Poet moldav, care-și privește nu numai dublul, ci și propriile-i răni pe care, simțindu-se ultragiat, și le adâncește cu o voluptate psihanalizabilă. Ceea ce contează este să fie citit și de aceea își instituie sinele printr-un imaginar fantast. Poemele lui se hrănesc dintr-o melancolie care îmbracă, rareori, ținuta ironiei amare ori a revoltei demonice. Cel mai adesea, ele se structurează în scenarii dramatice sau simplu interrogative în care pulsează deopotrivă sentimentul deșertăciunii și al alienărilor tipice modernității. Există, astfel, câteva diferențe față de romantismul canonic – și, printre ele, cea care face în bună măsură nota distinctivă a poeziei lui Adrian Alui Gheorghe ține de ceea ce altcândva numeam *voluptatea* angajării sale, deliberate parcă, în rău. *Moartea*, căci ea și nu divinitatea este adevărata temă a acestei poezii, este privită cu o anume fascinație, iar umbra fatalității e îmbrăcată astfel într-o expresie spectaculos-dezabuzată. Poetul simte, ca să zic așa, „gustul zădărnicii”, din care, înainte de a se hrăni poezia sa, se nutrește o gestualitate, subînțeleasă dar nu mai puțin exactă, a exultanței. E o atitudine care adăpostește orgoliul celui care crede că prin creație, finalmente, învinge. Ca și sentimentul deșertăciunii, dezabuzarea din poezia lui Adrian Alui Gheorghe capătă un ușor aer fantast, exhibit, teatral, fapt care presupune adăugarea la „ideologia” romantismului a unei mai precise conștiințe a existenței (inclusiv a existenței de sine) ca iluzie. Este mijlocul de a face ca declinul și supraviețuirea să fie una, este mijlocul prin care căderea și recuperarea aparțin unei complementarități (sau... *complicități*) necesare. Este calea proprie lui Adrian Alui Gheorghe de a resuscita romantismul, de a-i resemantiza locurile comune și de a-l încărca cu un sens existențial sincron timpului nostru. Spun toate acestea pentru că îl cunosc pe Adrian Alui Gheorghe din vremea când orice cuvânt al său părea să aibă o umbră de nemulțumire și de revoltă. Azi descopăr, indiferent de formulare, și o umbră de narcisism, de parcă poetul ar fi asemenea grădinarului care „planta tufe de flori cu lujeri care se rupeau sub greutatea mizeriei...” ș.c.l.

Cassian Maria SPIRIDON: Unde e granița dintre melancolia care ia chipul scepticismului ori al lingorii aducătoare de moarte și asumarea în forță a morții, orgoliul enunțului direct care înseamnă cunoașterea exactă a ipostazei pe care poetul o consumă? Iată într-adevăr întrebarea care ar trebui să ipostatizeze consecințele temperamentului romantic al lui Cassian Maria Spiridon care își forțează nostalgia să se transforme în revoltă. Revolta lui Aries! Citim undeva că, model al războinicului, Are(î)s apare conceput deopotrivă ca tânărul atlet iubit al Afroditei. De aceea oare să ne trimită poezia lui Cassian Maria Spiridon spre zeu?! Poate că mai important e faptul, aparent collateral, al înscrierii sensibilității sale într-un topos al austerității, sublim în rigiditatea sa, identificabil în modelul antichității grecești. La drept vorbind, deși-i invocă în motto-uri pretențioase, de exhibare livresc-heliadescă, pe T.S.Eliot, Goethe, Hölderlin, pe Platon, Parmenide, Wittgenstein sau Rilke, modelul de la care poetul se revendică explicit într-o artă poetică este Kavafis. Cassian Maria Spiridon însuși e preocupat înainte de toate de instituirea unui cod existențial sau măcar de înscrierea asumată într-unul. Preocupat deci de o etică. Iată un motto din Euripide: „Suferința este legea de fier a naturii”. Cu siguranță, de aici titluri de poeme precum *Metafizică și neant* sau *Prima sutră* cu subtitlul *Etică și fiziologie* sau *Timp cosmic*. Și sunt numai câteva exemple de ocolire a cotidianului, biograficului, derizoriului, ba chiar de ocolire a subiectivității și de raportare, asumată, la monumental, sublim, arhetipal. E aici orgoliul Cezarului de a-și identifica imaginea pe fondul unui timp sustras devenirii, proiectat în efigie. Acționează convingerea că și limbajul, și viziunea sunt consecința unei voci explozive, puternice, virile. Poetul nu are tentația melancoliei și nici nu este vrăjit de capcanele dulci ale autocompătimirii ori de acelea, la fel de narcisiste, ale lamentației în public. Totul face, însă, dovada unui patetism, chiar dacă grav, al unei asprimi care maschează și transfigurează neliniștea. În public, pentru a relua o expresie anterioară, adică la vedere, Cassian Maria Spiridon închină imnuri materiei și lumii, mai exact, echilibrului aproape mitic din care materia și lumea se hrănesc. Tonul e heliadesc, atitudinea, titanică. De altfel, numindu-și un ciclu dintr-un volum *Inferalia* și așezându-se sub nimbul câtorva versuri din Dante, Cassian Maria Spiridon scrie poeme solemne, care scrâșnesc într-o spunere tensionată, neînsăimântat de stridențe ori de absența indicibilului și ambiguității. Poemele sale, expresie a unui suflu romantic de anvergură, încheagă statura sinelui în mari viziuni cosmogonice și temporale. Un poet atras, deci, de monumentalitate. Cu toate acestea, măntreb de nu cumva monumentalitatea nu-i altceva decât o mască a melancoliei. Funciar,

Cassian Maria Spiridon pare a fi un melancolic adumbrit de zvonul neantului, iar forța atitudinii și a discursului păstrează la rădăcină un sâmbure de fragilitate

Gellu DORIAN: ...o continuă confesiune – care are însă ca obiect mai mult sinele poetic decât propria biografie, dorită, căutată, împlinită între poet și poezie, o confesiune acutizată de pasaje descriptiv-poematice (care nu fac însă niciodată din Gellu Dorian un imagist gratuit), de câteva parabole despre viața poemului, dar mai ales de îndemnuri adresate sieși sau celorlalți, de grave sentințe și de teze dintr-un, nedeclarat, tratat al existenței poetice. Un tratat de est-etică. Introvertit, preocupat de făurirea propriei conduite poetice, a propriei existențe „mereu în declin”, Gellu Dorian își asociază, de fapt, cu orgoliu și cu egoism, declinul, criza, tristețea. El contemplă cu narcisism, cum spuneam, „biografia” poeziei și interoghează implicit asupra sensurilor, lăsându-se pradă unei glorificări a suferinței, a absenței, a pierderii. Un Iov îndrăgostit, care-a pierdut totul și care, în loc să se înfrunte cu Dumnezeu sau cu iubita, își flagelează el însuși trupul, sau, mai exact, identitatea în criză, făcând din chiar această flagelare de sine prilejul unei reîntemeieri. E ca și cum prin moarte, ori numai prin distrugerea egoului, ființa ar putea sta de vorbă cu Dumnezeu, un Dumnezeu pe care deopotrivă îl cuprinde. Nici vorbă că există mult bovarism în poezia lui Gellu Dorian. Ba chiar un narcisism al suferinței. Dar să situăm acest bovarism în zona manifestărilor nespontane?! Oricât de mult am crede că provine dintr-o deliberare, nu cred că acest bovarism depășește zona suflului și a pasionalității. Deși am impresia că-ncep să gândesc contrariul. La drept vorbind, stratul livresc, manifestat în titluri, vrea parcă să cenzureze excesul de pasionalitate. Pentru că adorația și disperarea, care ascund o voluptate a suferinței, constituie chiar teritoriul de desfășurare al acestei poezii liniar-cumulative, scrise parcă dintr-un flux, mai degrabă textual – căci ai impresia că textul generează text, hipertrofiindu-se într-un fel de bizară auto-generare, o secreție naturală –, deși în spatele textului-fluid e totuși substanța concretă, carnea autoflagelându-se.

Nicolae SAVA: Pe Nicolae Sava îl auzi rar citindu-și poemele, vorbind despre poezia sa ori făcându-și, din umbră, oricât de mascat, reclamă. Și când își citește poemele în public, se simte cumva stânjenit și parcă vinovat. Publică, de altfel, atât de puțin încât prezența sa e mai degrabă o amintire. Ciudat, oare, că-n urmă cu ceva vreme, într-o revistă din vestul țării, ci-

neva îi închina, crezându-l mort, un necrolog? La drept vorbind, cunosc puțini poeți care, ca el, să se fi pus atât de devotat în slujba poeziei, căreia nu-i cere nimic în schimb, nici glorie, nici confort social, nimic altceva. Departe de capcanele vinovate ale narcisismului, de exhibarea de sine, de acea neîncredere care generează stridente, Nicolae Sava slujește poezia – și frumusețea – cu ardoarea cu care își mortifică ființa concretă. Cu cât ființa-i concretă se retrage mai mult în ea însăși, cu atât poezia i se încarcă de forță, de o tensiune în care simți radicalitatea și imperativul unei etici. Dinspre ființă spre poezie lunecă o austeritate care înseamnă adevăr, forță, credință. Nu măndoiesc că, asemenea unui interbelic, el ar putea să spună că, la noi, trăiesc prea mulți poeți și prea puțini grădinari. Conștient de sine, exigent până la tăcere, Nicolae Sava e ultragiat de confrății care-și clamează prezența. Poate de aceea, mutându-și biografia în bibliografie, el își transformă propria existență în poem, lucrând asupra ei cu o perseverență care nu iese din limitele discreției. Nu-i vorbă, e o discreție fundamentată pe demnitate, nu pe retorică. În fapt, Nicolae Sava a renunțat la scriitura continuă, care mima proza, preferând, și aici exagerez, firește, versul tăiat clasic. Structurarea pe strofe, cu atât mai mult cu cât rimele se folosesc rar, oferă un plus de gravitate, de solemnitate a spunerii, de adevăr al ei. În plus, asumarea mai puternică a deznădejzii, mărturisite direct, și coborârea mai evidentă în biografic fac din aceste confesiuni poeme ale înstrăinării în care se simte strigătul. Ceea ce altădată era proiectat în imagine azi angajează puternic ființa. Poeme despre celălalt, despre Dumnezeu, despre propria-i umbră, despre sinele unui „muncitor stelar” scrie Nicolae Sava, care-și numește direct timiditatea, vinile, neputința. În fapt, sunt aici, în aceeași antologie, câteva poeme memorabile, unele scrise de mult.

Radu FLORESCU: Aproape senzorială, trăirea singurătății este dusă uneori (sau con-dusă) până la un fel de misticism primar. Trupul poetului, conținut în marele corp cosmic, lipsit de conștiință, păgân chiar, este, într-un fel, tocmai conștiința lui mai adâncă, puntea de contact cu lumea de dincolo. El, trupul, trăiește voluptatea morții care naște viziuni copleșite nu de spaime, precum creierul absorbit de real, ci de melancolii solare. Dar peisajul acesta, solar finalmente, e bântuit de cataclisme interioare, mărturie a unui eu care, asemenea celui din poeziile expresioniștilor, evită să se comunice direct, apelând, în schimb, la fapte care vorbesc și despre o interferență cu cosmicul, și despre propria-i inconsistență. Sunt câteva chestiuni care merită nuanțate, dar, în fond, e relevantă aici tocmai relația dintre trup și materiali-

tatea grea a lumii. Poezia lui Radu Florescu este una a materiei, a pământului și apelor, a vegetației excesive care poartă emblema putrefacției. De aici abundența negrului, culoarea care îi luminează lui Radu Florescu drumul poetic. O apă neagră curge maiestuos, o boală neagră ne scrie, un cuvânt negru îi crește poetului în trup, cerul e o lacrimă neagră, în fine, plouă și din caldarâm cresc flori negre. Imagini, toate acestea, care pun în prim plan forța viziunilor și experiența scrisului devenită și ea obiect al crizei, parte a lumii materiale. Asemenea, reluate, scrisul, femeia, muntele, toate, mărturii ale declinului unui sine care trăiește la umbra echilibrului dintre bucurie și teamă. Problematika aceasta a risipirii sinelui este cu adevărat miezul unei întregi poetici. Nu gesturile disperate fac obiectul ei, ci privirea care citește sigiliul unei lumi al cărei principiu întemeietor e chiar moartea. Că Dumnezeu lipsește, că prezentă nu-i decât materia, că poezia e perpetuare a agoniei, și mântuirea de ea, toate acestea fac parte din ecuația unui sine luminat prin ultragiere. Un sine proiectat în tensiuni solare. Obiectul poeziei lui Radu Florescu îl constituie contemplarea ardenței, desenul ei privit cu o seninătate care încorporează angoasa. Scenariile unora dintre poeme se articulează, în linii sigure, pe spectacolul depersonalizării ființei care devine una cu materia însăși. Tulburarea e consecința acestei ezitări între lumi. Un timp al preaplinului, dar timp agonic, se instituie în poezia aceasta.

Așadar, 5 + 1. O pledoarie pentru diferență. Și pentru margine. Construită pe orgoliul sensului. Care nu poate să nu ne includă, fie și înghițindu-ne. Încă o dată, 5 + 1, fără a mai socoti și criticul. Criticul? Bietul de el! Un însoțitor – care scrie numai cu speranța că travaliul l-ar putea face să se cunoască mai bine și să facă un salt. Ce iluzie...

À bon entendeur, salut!