

iulian băicuș



Poezia obiectelor  
sau universul secund al poeziei

E S E U

**Iulian Băicuș**

**Poezia obiectelor sau universul  
secund al poeziei**

**Editura Virtual**

**2011**

ISBN (e): 978-606-599-893-3

**Avertisment**

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.

## Cuprins

Cuvânt înainte .....	1
Ruptură și iregularitate .....	2
Pentru o fenomenologie a obiectelor în poezie .....	5
Capitolul I. Poezia tradiționalistă sau trăirea cu obiectele .....	12
Capitolul II. B. Fundoianu, sau fals tratat de poetică.....	16
Capitolul III. Cele trei instanțe: să trăim cu obiectele, în ciuda obiectelor, prin obiecte .....	31
Capitolul IV. Simbolismul și bacovianismul. De la trăirea cu obiectele la trăirea în ciuda obiectelor .....	33
Capitolul V. De la George Bacovia la Ion Barbu, poemul între dizolvare și cristalizare .....	37
Capitolul VI. Panopticumul-de la trăirea în ciuda obiectelor la trăirea prin obiecte. ....	43
Capitolul VII. Ion Barbu, ermetism și cristalizare .....	47
Capitolul VIII. G. Călinescu-de la lauda obiectelor la “Lauda materiei”. ....	52
Capitolul IX. Nichita Stănescu-Regăsirea obiectelor în poezie .....	59
Capitolul X. Poezia de tinerețe a lui N. Stănescu .....	61
Capitolul XI. “11 Elegii”. ....	66
Capitolul XII. Poze cu Nichita nemaiîmbătrânind .....	72
Capitolul XIII. Leonid Dimov, Universul obiectelor fără structură.....	76
Ironia ca “forma mentis”. ....	83
Emil Brumaru, sau tratat despre sexul îngerilor. ....	90
Constantin Abăluță. Tehnica montajului suprarealist.....	102
Faruri, vitrine, fotografii (1980) .....	108
Poeme de amor (1982) .....	115
Poeme de amor (1982) .....	118
Totul (1984) .....	122
Bibliografie generală.....	126

## Cuvânt înainte

În acest foarte lapidar studiu critic voi încerca să surprind felul în care pătrund, în epoca modernității și postmodernității, obiectele în poezie și evoluția lor, trecînd prin cel puțin trei stadii succesive, “*trăirea cu*”, “*trăirea contra*” și “*trăirea prin*” intermediul obiectelor. Prima presupune un soi de dulce familiaritate, de intimitate în relația cu obiectele, de unde rezultă o nostagie a Paradisului lor pierdut, în momentul cînd acestea dispar sau se îndepărtează. Cea de-a doua ipostază marchează poate o dorință de revoltă, de ridicare împotriva obiectelor, tipică fazei Romantismului târziu sau al primului stadiu al Modernității, Simbolismul. Cea de-a treia ipostază vizează în primul rînd Avangarda și cam tot ce ține de curentele de neo-avangardă, inclusiv Postmodernismul. Deși aici ar cam trebui făcută precizarea că acesta reprezintă pentru cultura noastră un fenomen nou, viu, autonom, și nu o prelungire a avangardei, cum credeau inițial criticii literari din America.

De asemenea, voi încerca să demonstrez că rolul obiectelor în poezia post-Romantică este să înlocuiască tot bagajul de mituri ale poeziei romantice. De aceea un poet care aspiră ca Lucian Blaga la reintegrarea în lume prin recuperarea așchiilor de mituri nu va fi niciodată un poet al obiectelor. Spre exemplu poezia lui Lucian Blaga transcende, pur și simplu, cele trei categorii deja enunțate. De asemenea, voi încerca să demonstrez că G. Călinescu<sup>1</sup>, prin rechizitoriul său adus la adresa catifelei, din eseuul său, **Universul poeziei**, nu reușește să depășească un anume maniheism modernist căci catifeaua și banalul încep să ocupe un rol tot mai important, pe măsură ce ne apropiem de prezent. Închei acest preambul, exprimîndu-mi dorința ca acest eseu comentariu să nu fie inundat de acea “*rumoare a textului*”, cum frumos o definea undeva un celebru critic și poetician francez, Jean Starobinski<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Călinescu, **Universul poeziei**, antologie cu o postfață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1973 sau în **Studii de estetică**, Chișinău, Litera internațional, 2003, pp. 1-156

<sup>2</sup> Jean Starobinski, **Relația critică**, traducere de Al. George, București, Editura Univers, 1974

## Ruptură și iregularitate

Alienarea obiectului în poezie are o istorie mai veche decât ne-am putea imagina. Primul moment când obiectul a devenit parte componentă a spațiului literar a fost epoca barocului, în care pictorii, în primul rând, au explorat acest univers inanimat. Ruptura în interiorul universului obiectual s-a produs a doua oară puțin mai târziu, în perioada premergătoare epocii moderniste, în epoca Romantismului, deși ea nu a fost niciodată mai contrastantă ca în poezia unor Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud sau Stéphane Mallarmé. Hugo Friedrich<sup>3</sup> în **Structura liricii moderne** sublinia această schimbare de statut ontologic a obiectelor din poezie, luând în discuție *estetica urâtului*, din volumul **Les Fleurs du mal**, similară până la un punct **Florilor de mucigai** ale poetului nostru autohton, Tudor Arghezi. În literatura română, deși au existat diferite tentative de a norma obiectele poetice, despărțindu-le de cele non-poetice, reamintesc aici tabu-urile fixate de Titu Maiorescu în primul curs practic românesc de poezie, în Cercetare critică. Poezia română, în care stabilea că filomela ar fi totuși un cuvânt nepoetic, cea mai completă încercare de a defini universul poetic e de fapt cea a eseului din 1939 a lui George Călinescu<sup>4</sup>, intitulată chiar **Universul poeziei**. M.H. Abrams<sup>5</sup> în eseul său, **Correspondent Breeze**, demonstra că în cazul poezilor romantici englezi aceștia au preluat din poezia antică privighetoarea, dar i-au schimbat doar numele, preferând numelui grecesc, cel de *filomelă* pe cel de origine persană, *bulbul*.

În acest studiu, Universul poeziei, avem primul nostru curs complet despre poezie și despre poeticitate, primul studiu complet și științific al poeticului, pornind din cele mai noi studii și izvoare de cercetare ale epocii respective. G. Călinescu fusese totuși precedat în demersul său de un alt critic uriaș, baza canonului literar românesc, Titu Maiorescu, care în articolul său, **Poezia română. O cercetare critică**, le propunea contemporanilor săi, mai ales în prima parte a studiului, care viza condiționarea materială a poeziei o teorie autohtonă a poeticului, cu surse romantice evidente în esteticile lui Hegel, Herbart sau Schopenhauer, deși estetica acestuia din urmă nu este una explicită ci este topită de-a dreptul în substanța magmatică a tratatului **Lumea ca voință și reprezentare**. Pe scurt, poezia reprezenta pentru Maiorescu „o idee învălătată într-o formă sensibilă”, un ecou apropiat de definiția dată de Hegel artei în genere iar în partea dedicată dimensiunii materiale a poeziei, cum o numește Titu Maiorescu, decis să o separe de cea ideală, anticipând de fapt definiția dată semnului lingvistic de Ferdinand de Saussure, părintele lingvisticii moderne, de fapt prima parte fiind un curs de ceea ce azi s-ar numi scrierea creativă pentru tinerii poeți, adică un îndreptar de reguli care să oprească eterizarea cuvintelor, și care vizează modul de selecție a cuvintelor abstracte, felul în care erau folosite epitele ornante, modul în care se făceau comparațiile în poezia pașoptistă, aici intrând

<sup>3</sup> Hugo Friedrich, **Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XI-lea până la mijlocul secolului al XX-lea**, în românește de Dieter Furmann, postfață de Mircea Martin, Ed. Univers, 1999, p. 39

<sup>4</sup> Vezi G. Călinescu, **Universul poeziei**, antologie cu o postfață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1973

<sup>5</sup> M.H. Abrams, **Correspondent Breeze**, *ed. cit.*, p. 245

în discuție și uzura cuvintelor. Lui Titu Maiorescu nu-i pică însă fisa că, în sine, cuvântul filomelă, care în poezia anacreontică o desemna pe porumbiță, nu-i nici poetic nici apoetic, ci prin uz a devenit anacronic, de altfel pasărea a rămas un simbol al iubirii și în epoca lui Maiorescu dar și azi fiind legată de Valentine's Day, o sărbătoare cu iz comercial, protestant.

Poeticienii zilelor noastre, iar Mikel Dufrenne<sup>6</sup> a sintetizat foarte bine toate aceste aspecte ale chestiunii poeticității în studiul său, intitulat poeticul, au căzut de acord asupra faptului că valoarea poeticității este una strict contextuală, orice cuvânt al limbii poate fi folosit într-un context poetic, mai ales după ce poemele lui Charles Baudelaire din volumul **Les fleurs du mal** au aruncat în aer granița care despărțea poeticul de apoetic și au relativizat așa de mult cele două categorii, încât, azi, de-abia le mai putem deosebi. La noi, în poezia română, un rol esențial l-a jucat volumul lui Tudor Arghezi, **Flori de mucegai**, dar la înnoirea aceasta a limbii au contribuit și alți scriitori sau poeți interbelici. G. Călinescu face afirmații halucinante în textul acestui eseu crocean, printre altele, atras de himera polarizării moderniste va considera poetice puroiul și diamantul, eliminând de pe lista obiectelor poetice catifeaua, spre nemulțumirea lui E. Simion sau N. Manolescu, cei care vor protesta vehement primul într-un jurnal german, cel de-al doilea în eseu **Despre poeziei**, cerînd reintroducerea catifelei în drepturile ei de obiect poetic. Că e așa o demonstrează prezența ei netulburată în poezia lui Ion Vinea sau Mircea Cărtărescu.

De altfel, ca să ne întoarcem la substanța **Cursului de poezie**, un titlu mai corect ar fi fost **Cursul de fenomenologie al poeticului și poeticității**, G. Călinescu pune cu generozitate la dispoziția tuturor celor interesați propriile surse și avem surpriza să descoperim că printre izvoarele sale figurează și studiul devenit între timp clasic al lui Marcel Raymond<sup>7</sup>, dar și alte studii despre poezie semnate de Charles Baudouin<sup>8</sup>, Benedetto Croce<sup>9</sup>, Paul Valéry<sup>10</sup>, Alain<sup>11</sup>, Henri Brémond<sup>12</sup>, dar și câteva manifeste ale avangardei, manifestele futuriste ale lui Marinetti, **Peștele solubil**, un manifest suprarealist al lui André Breton, **Sadismul adevărului**, un manifest românesc lansat de Sașa Pană, dar și mai multe opere care dau o imagine a legăturii dintre poezie și ocultism. Prezentat sub forma unui fals dialog platonician, deci avînd o structură extrem de simplă, de accesibilă unui public larg, studiul are mai multe ținte simultane. De fapt, la noi, în istoria literaturii române, poeții capabili să scrie articole programatice despre poezie din perioada dintre războaie sunt foarte puțini, unul dintre cei mai interesați rămîne B. Fundoianu, alias B. Fondane.

<sup>6</sup> Mikel Dufrenne, *Poeticul*, cuvînt înainte și I traducere de Mihai Pascadi, București, Editura Univers, 1971

<sup>7</sup> Marcel Raymond, **De la Baudelaire la suprarealism**, traducere de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998

<sup>8</sup> Chales Baudouin, **Psychanalyse de l'art**, Paris, Alcan, 1929

<sup>9</sup> Benedetto Croce, **Poesia e non Poesia**, Bari, Editura Laterza, 1935

<sup>10</sup> Paul Valéry, **Introduction à la poétique**, Paris, editions Gallimard, 1938

<sup>11</sup> Alain, **Système de de beaux-arts**, Paris, Éditions Gallimard, 1926

<sup>12</sup> Henri Brémond, **La poésie pure**, Paris, Éditions Grasset, 1926

*Primo*, ghicim intenția autorului de a trasa un soi de fenomenologie a poeticului, de multe ori am sentimentul că intenția sa a fost de a pune între parantezele fenomenologice (celebra *epoché*) și de a trasa astfel domeniul interior al poeticului.

*Secundo*, e un studiu de arhetipologie sau simbologie, mai ales în capitolele despre apă și foc, apropiate în spirit de studiile datând din aceeași epocă ale filosofului francez Gaston Bachelard.

*Terzio*, conține o tentativă de investigare a poeticilor avangardei, privită cumva în descendența corpului principal al modernismului european, drept o sinteză a acestuia, în spiritul teoriei lui Marcel Raymond. În acest studiu, intitulat **Universul poeziei**, G. Călinescu intuiește foarte exact legătura dintre curentele de Avangardă și Barocul european, anticipând legături pe care mai târziu René Hocke sau Alejandro Ciorănescu aveau să le facă, la rândul-le, în studiile lor despre manierism, respectiv despre Barocul spaniol. De altfel, studiile lui G. Călinescu vizînd patternul poeziei lui Petrarca și petrarchismul, poetica lui Gongora sau a cavalerului Marino, incluse inițial în antologia **Scriitori străini**, dar introduse de Al. Piru și în această ediție din 1973, sunt esențiale pentru oricine încearcă să înțeleagă esența poeziei moderne. Evident mai multe pagini antologice din studiul mai sus citat al lui G. Călinescu subînscriu discuția despre sexualitatea îngerilor, din eseurile **De apparitione angelorum** și apoi **De disparitiones angelorum**, de altfel cîteva observații interesante despre poeticitatea îngerilor găsim și în cursul de poezie, să nu uităm de pildă că și pe Nae Ionescu îl preocupa subiectul și că ținuse cîteva prelegeri despre ierarhiile îngerești, în cadrul cursului său de Mistică, din cîte se pare la solicitarea lui Emil Cioran, că îngerii se plimbau liber prin poeziile lui V. Voiculescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau prin revista Gîndirea, și că ideea va fi magistral exploatată în cartea lui Andrei Pleșu, **Despre îngeri**.



## Pentru o fenomenologie a obiectelor în poezie

Fredric Jameson<sup>13</sup> analiza într-un capitol din volumul *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* câteva opere de artă, datând din epoci foarte diferite. Cele cinci opere de artă descrise în studiul său includ o pereche de bocanci țărănești, pictați de Vincent Van Gogh, o fotografie a lui Andy Warhol, **Diamond Dust Shoes**, un tablou al lui René Magritte, **Le modele rouge** și o singură fotografie a cuplului Walker Evans, Floyd Burroughs, **Work Shoes**, și tabloul expresionist a lui Münch, **Strigătul**.

Tabloul lui Vincent Van Gogh înfățișează o pereche veche de bocanci țărănești, murdari, o imagine adesea reprodusă care ne ajută să reconstituim o situație originală. Dacă situația dispărută în trecut nu e refăcută mental, pictura va fi reificată, va rămîne un simplu obiect inert, fără să ne poată ajuta să reconstituim, cu ajutorul ei, actul simbolic ca parxis sau producție. Conținutul tabloului e și el purtător de semnificații. Cei doi bocanci vorbesc despre sărăcia, mizeria socială ale truditorilor pămîntului, despre o lume primitivă, constituind un veritabil gest utopic. Demonstrația lui Jameson își are izvorul, așa cum cei mai mulți cititori au realizat deja, în studiul lui Martin Heidegger<sup>14</sup>, **Originea operei de artă**.

Fredrich Jameson credea, de asemenea, că cei doi bocanci ar putea fi considerați heterosexuali, căci nu permit fetișizarea sau perversiunea. Martin Heidegger trasează o clară delimitare între lucruri și opere de artă, în acel celebru pasaj în care descrie ustensilul și statutul ontologic diferit de cel al operei de artă. Lucruri sînt toate obiectele care ființează și se oferă privirii, pentru a fi admirate, de la piatra de pe drum, la cana de lut, de la fîntîna de la margine de drum la avion sau aparatul de radio. Lucrurile ultime ar fi atunci moartea și judecata supremă. Lucru ar trebui să fie orice despre care putem să afirmăm că e diferit de neant, de nimic. Oamenii nu pot fi lucruri, pentru că avem tendința să folosim acest termen doar referitor la toate cîte sînt lipsite de suflet în natură și la toate de cîte ne folosim. Din zona mai vastă în care totul este lucru (în care există un semn de egalitate între lucru și ființare, între res și ens) alegem cercul mai restrîns al simplelor lucruri (**die blossen Dinge**). Pornind de la acestea ar trebui să putem determina reitatea, caracterul obiectual al lucrurilor. Dar ce sînt atunci lucrurile în sine? Lucrul e alcătuit, în primul rînd, din totalitatea proprietăților sale. Cînd vorbim de un bloc de granit, îl descriem ca fiind dur, greu, cu suprafețe largi, masiv, inform. Dar simpla reunire a acestor trăsături nu alcătuieste lucrul, căci acestea se reunesc în jurul unui „nucleu”. Grecii îl denumeau în Antichitate *to upokeimenon* și îl considerau ceea ce stă drept temei, în timp ce mai toate caracteristicile sale reprezentau ceea ce apare întotdeauna cu fiecare lucru existent și survine întotdeauna laolaltă cu el. Gîndirea romană, cea care va prelua termenii elini, lasă deoparte

<sup>13</sup> Fredric Jameson, **Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism**, Duke University Press, 2001, pp. 1-12

<sup>14</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă* în antologia **Originea operei de artă**, traducere și note Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, studiu introductiv Constantin Noica, București, Editura Humanitas, 1995, pp. 37-129

cuvîntul grec, transformînd reitatea lucrurilor într-o substanță dotată cu accidente. Simpla propoziție enunțiativă constă din subiect, o reinterpretare a nucleului grecesc și predicat, în care sînt enunțate proprietățile lucrului. Dar rămîne în picioare întrebarea dacă structura propoziției enunțiative este imaginea fidelă a structurii lucrului în sine? Totuși, chiar după o scurtă privire ne putem da seama că acest concept nu are acces la caracterul de lucru al lucrului, la acel ceva care se ivește din sine și care se odihnește în sine. Filosoful german va propune o nouă definiție a lucrului, pornind de la distincția dintre materie și formă. Lucrul este o materie care primește o formă. Sinteza dintre materie și formă ne oferă în sfîrșit conceptul de lucru care se potrivește la fel de bine lucrurilor din natură (*Naturdinge*) și lucrurilor de care ne folosim (*Gebrauchsdinge*). Această deosebire dintre materie și formă constituie schema conceptuală pentru orice estetică și teorie a artei. Astfel, blocul imens de granit, care se odihnește în sine, este, de asemenea, constituit dintr-o materie prinsă într-o formă determinată, chiar dacă această formă este una grosolană, brută, neprelucrată. Formă aici înseamnă dispunerea spațial-locală și ordonarea părților materiale, care au ca urmare un contur determinat, și anume pe cel al unui bloc. În cazul aceluia ulcior sau a unei perechi de încălțări, acestea constituie materie turnată într-o formă, dar aceasta din urmă determină ordonarea materiei, întrepătrunderea dintre materie și formă fiind dirijată de scopul căruia urmează să-i servească ulciorul sau perechea de încălțări. Ființările de tipul ulciorului sau a încălțărilor nu-și primește niciodată o asemenea capacitate de a sluji. Aceasta e cea trăsătură pornind de la care, această ființare ne fixează o clipă cu privirea (*Anblikken*), adică emană o străfulgerare (*Anblitzen*), devine o prezență (*Anwesen*), devenind ființarea care este cu adevărat. Ființarea care stă sub semnul dominației capacității de a sluji este produsul unei confecționări și devine un ustensil (*Zeug*). Le cer scuze cititorilor nefamiliarizați cu conceptele filosofiei lui Heidegger dar acestea sunt conceptele cheie ale **Originii operei de artă**, de care vom avea musai nevoie în curînd.

Opera de artă, deși seamănă ca structură cu ustensilul, e mai mult decît acesta prin prezența ei suficientă sieși. Ustensilul este pe jumătate lucru, dat fiind că e determinat de reitate, și totuși el este mai mult. În același timp, el este pe jumătate operă de artă și totuși mai puțin, deoarece îi lipsește suficiența de sine proprie operei de artă. Distincția dintre un ustensil și o operă de artă iese la suprafață abia în clipa cînd comparăm o pereche de ghete țărănești cu imaginea acestora dintr-un tablou de Van Gogh. Ustensilul servește la protecția piciorului și este folosit de țarancă pe cîmp, în timp ce muncește. În procesul de folosire ustensilul trebuie să-și dezvăluie caracterul de ustensil. În jurul ghetelor lui van Gogh nu poți vedea nimic care să indice la ce ar putea folosi ele și unde este locul lor, un simplu spațiu nedeterminat. Nici măcar resturi de glod din brazdă sau de pe drum, un indiciu cît de mic privind posibila lor utilizare. Urmează un pasaj tipic pentru acest filosof în care gînditorul părăsește domeniul logicii pentru a pătrunde în zona ficțiunii pure (atenție la patetismul stilului poetizant, de care se lasă prea ușor contaminat): ”*Din deschiderea întunecată a interiorului lor*

*lăbărțat se desprinde truda pașilor munciți. În soliditatea lipsită de noblețe a încălțărilor s-a acumulat încrâncenarea mersului domol prin brazdele departe întinse și mereu aceleași ale câmpului, peste care bate, aprig, vîntul. Pielea încălțărilor este pătrunsă de umezeală și de mustul pămîntului. Sub tălpi se răsfrînge solitudinea drumului de câmp în asfințit. Din încălțări răzbate chemarea tăcută a pămîntului, calmul cu care acesta își dăruiește grîul copt și chipul misterios în care el ni se refuză, cînd, iarna, câmpul se întinde în pustiul nedestelenirii sale. Din aceste încălțări se desprinde grija mută pentru pîinea de toate zilele, bucuria tăcută de a fi răzbit din nou nevoie, amenințarea morții”.*

În realitate, din această deschidere întunecată nu rezultă absolut nimic, tot pasajul citat fiind o pură speculație a filosofului, ce alege statutul de prozator al spațiului rural, oferind cititorilor o mostră de gratuitate, un fragment cu statut ontologic similar operei de artă. Pe lângă proprietatea de a sluji a ustensilului, el are capacitatea de a inspira încredere. Datorită ei, țărâna este prinsă în chemarea tăcută a ustensilului, pentru ea și pentru cei ca ea, lumea nu există decît prin intermediul ustensilului. Odihna ustensilului care odihnește în sine constă în capacitatea de a inspira încredere, care îi este proprie. Natura de ustensil a fost descoperită după ce ne-am așezat în fața unei picturi de Van Gogh. Opera de artă este cea care ne-a făcut să înțelegem ce sînt cu adevărat încălțărilor. Pictura lui Van Gogh este deschiderea a ceea ce este cu adevărat ustensilul. Această ființare pătrunde în stare de neascundere a ființării. În opera de artă adevărul ființării s-a pus în operă, a fost fixat de aceasta. O ființare, o pereche de încălțări țărănești ajunge să se fixeze în operă în lumina ființei sale. Esența artei ar fi punerea de sine în operă („*sich ins Werk seizen*”) a adevărului ființării.

Cel de-al doilea tablou, este vorba despre fotografia realizată de artistul din curentul Pop-Art american, Andy Warhol, intitulat **Diamond Dust Shoes**, nu ne mai vorbește cu aceeași voce, nu ne mai vorbește aproape deloc. Acestor pantofi nu le putem restitui un context, nu știm dacă provin din sala de balet, dintr-o revistă de modă, sau o revistă de pantofi. Ele ne ajută în schimb să recuperăm un amănunt autobiografic, căci fanii lui Warhol știu că acesta a lucrat un timp ca ilustrator de reclame pentru pantofi. Pop-artul lui Andy Warhol e o metaforă vie a comodificării artei, a felului în care tabloul devine marfă, vezi celebrele imagini ale sticlelor de Coca Cola sau ale cutiilor de supă Campbell. Pe undeva acestea trimit pe privitor cu gîndul la celebrul eseu al lui Walter Benjamin<sup>15</sup>, **Opera de artă în era reproducerii mecanice**, în care acesta introducea pentru prima oară conceptual de aură, pentru a vorbi despre acel aer inefabil al operei de artă, definită în Estetica lui Tudor Vianu drept imutabilă și. Această comodificare se aplică și persoanelor umane, Marilyn Monroe, starul devenind deopotrivă icon și personajul unui tablou celebru al aceluiași pictor.

Reîntorcîndu-ne la fotografia-tablou creată de Andy Warhol, **Diamond Dust Shoes** putem spune că, din acesta izbucnește platitudinea pură, superficialitatea luată într-un sens literal, în timp ce

<sup>15</sup> W. Benjamin, The Work of Art in the Age of mechanical Reproduction, in Illuminations, edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated from German by Harry Zork, New York, Schochen Books, 1969, sau Opera de artă în era reproducerii mecanice, în Iluminări, Traducere de Catrinel Plesu. Nota biografică de Friedrich Podszus, Editura Idea Design &Print, Colecția „Balkon“, Cluj-Napoca, 2002

fotografia, ce cultivă o eleganță rece, asemănătoare cu cea a razelor X, mortifică ochiul privitorului, într-o angoasă a morții prezentă la nivelul conținutului. Aceasta constituie o veritabilă inversiune a gestului utopic al lui Van Gogh, în celelalte opere de tinerețe actul voinței de tip nietzschean era transformat în stridența utopiei de culori. În acest tablou, dimpotrivă, suprafața externă și colorată a pantofilor, impurificată și contaminată de asimilarea cu imaginea publicitară, este curățată pentru a revela substratul alb-negru al acestui negativ fotografic, din care tabloul provine. Deși acest tip de moarte a unei lumi a aparențelor fusese deja tematizată în seriile de tablouri privind accidente de circulație sau seriei de talouri dedicate scaunului electric. Aceasta introduce cea de-a treia trăsătură, cea a „decolorării” afectului în epoca postmodernă. Ar fi o prostie să afirmăm că toate sentimentele au fost eliminate din opera sa. Într-adevăr, există un fel de întoarcere a celor supuse represiunii în **Diamond Dust Shoes**, o fericire stranie, pur compensatorie, și decorativă, desemnată explicit de chiar titlul tabloului, ce captează strălucirea pulberii de aur. Pantofii de dans ai lui Warhol ne privesc într-un mod similar cu florile magice ale lui Rimbaud care „se uită înapoi la tine”, sau cu ochii torsoului arhaic al lui Rilke, care îl avertizau pe privitorul burghez să-și modifice viața. Remo Cesserani, într-un scurt comentariu la traducerea în italiană a eseului lui Fredric Jameson, adaugă la expresivitatea modernistă a cuplului Van Gogh-Martin Heidegger, patosul realist al perechii Walker Evans și James Agee și strania carnalitate a ghetelor în formă de membru uman a lui René Magritte. Traducătorul Remo Cesserani propunea o schemă semiotică proprie:



Dar poate cel mai interesant tablou al epocii moderniste pentru o asemenea analiză rămîne tabloul **Strigătul** al pictorului norvegian Edward Munch, furat cu cîțiva ani în urmă din expoziția deschisă în muzeul care îi poartă numele, dar recuperat între timp după eforturi uriașe ale Poliției, și păzit azi cu mare grijă. **Strigătul** vorbește omului modern despre starea de anomie, alieanare, singurătate, fragmentare. În postmodernism s-a produs o deconstrucție virtuală a esteticii expresiei, care dispare aproape total. Expresia presupune o separare în interiorul subiectului, conștiința și metafizica interiorului și exteriorului, durerea fără cuvinte a monadei în chiar momentul acela catarctic

în care emoția este proiectată în exterior drept gest sau strigăt. Tabloul lui Munch exprimă dialectica esenței și a aparenței (concepțe ideologice și false conștiințe ale acestui fenomen), modelul lui manifest fiind Sigmund Freud, în timp ce cel latent l-ar putea constitui chiar eseul lui Michel Foucault<sup>16</sup> cu **La volonté de savoir**, modelul existenței al autenticului sau inautenticului, astfel încât tematicile eroice, tragice, reproduc opoziția alienare, dezalienare iar opoziția semiotică dintre semnificant și semnificat a fost și ea deconstruită în anii 70. Tabloul lui Munch, **Strigătul** se deconectează cu subtilitate de la propria estetică a expresiei, exprimând cu ajutorul tușei groase de culoare chiar sunetul, vibrația corzilor vocale. Tabloul exprimă o dialectică a spiralei, singurătatea atroce și angoasa omului modern, sau folosind chiar cuvintele lui Munch „*strigătul rostogolindu-se prin natură*”. Angoasa și alienarea nu se potrivesc post modernismului, mai apropiat de droguri și de schizofrenie. Cele două stări sufletești intră în aceeași serie cu isteria sau nevroza studiate de Freud, cu izolarea și singurătatea, cu anomia și revolta personală, cu nebunia în stil Van Gogh, care toate pot fi considerate trăsături ale modernismului. Or în teoria postmodernă este afirmată moartea subiectului, sfârșitul monadei burgheze autonome, a egoului sau individului.

Tot astfel Modernismul ar fi presupus un stil unic, în timp ce Avangarda propuneau un subiect centrat, în timp ce Postmodernismul ar presupune chiar sfârșitul Eului burghez, al monadei sociale, ceea ce înseamnă sfârșitul stilului unic, eliberarea de vechea anomie a Eului centrat și eliberare de angoase sau afecte. B. Fundoianu în **Baudelaire ou l'expérience de gouffre**, vedea în pipa cu opium a lui Baudelaire singura cale de a scăpa de angoasele morții, de războiul care ajunsese la apogeu chiar în clipa în care își scria eseul, de perspectiva de a fi urcat într-un vagon de vite și dus la Auschwitz, fapt care i se va întâmpla în realitate. Criticii literari au tot mai mult sentimentul că tematicile moderniste ale timpului și temporalității sînt desuete, că trăim în sincronie și nu în diacronie, că sîntem dominați de categoriile spațiului și nu de cele ale timpului. Intrînd în contradicție cu alți teoreticieni ai postmodernismului și în special cu Linda Hutcheon, Friedrich Jameson crede că în această epocă haotică, cum inspirat o va denumi Harold Bloom<sup>17</sup> în **Canonul occidental**, pasișă eclipsează parodia. Dacă ar fi fost postmodern ca Eco, Proust ar fi scris nu Pasișă și melanjuri ci parodii. Chiar această dispariție a subiectului individual pomenită cîteva rînduri mai sus, conduce la pasișă sau la parodie. Parodia și-a găsit un sprijin nesperat în acele idiosincrazii specifice stilului modernist, punctele slabe fiind fraza kilometrică a lui William Faulkner, plină de gerunzii, verbiajul și imaginile naturale ale lui D.H. Lawrence, ipostazierea părților de vorbire non-substantivale ale lui Wallace Stevens, practica meditativ solemnă de folosire a falsei etimologii drept probă oferind tot atîtea ținte parodiștilor post moderni. Funcția critică a parodiei este astăzi, recunoscută unanim de toți teoreticienii fenomenului. Parodia a avut, de-a lungul timpului, un rol foarte important în degradarea

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Voința de a cunoaște*, în **Istoria sexualității**, traducere de Beatrice Stanciu și A. Onete, Editura de Vest, Timișoara, 1995, ediția a doua, Univers, București, 2005

<sup>17</sup> Harold Bloom, *Epoca haotică*, în **Canonul occidental**, traducere de Diana Stanciu, București, Editura Univers, 1998, p. 237

marilor mituri, în prăbușirea marilor povești. Cu toate acestea, efectul general al parodiei este- fie cu simpatie, fie cu maliție- să arunce în ridicol toate aceste manierisme stilistice și să demonstreze cât sînt de excentrice și excesive comparativ cu felul în care oamenii obișnuiți vorbesc, acel grad zero al normei lingvistice, acea claritate recomandată de George Orwell<sup>18</sup> în eseul său **Politica și limba engleză**. Dar este posibil ca tot acest proces de babelizare al limbilor, această fragmentare a stilului unic într-o multitudine de stiluri personale și de maniere să exprime o tendință a organismului social ca întreg, să fie un efect iar nu o cauză. Presupunînd că, în deceniile trecute marile stiluri moderne au început să se fragmenteze astfel, fiecare grup creîndu-și propriul său dialect, fiecare dintre profesiile existente dezvoltînd un cod sau un idiolect propriu, astfel încît fiecare element al acestei hărți se transformă într-o insulă. În acest mod chiar normele lingvistice ar dispărea și produsul ar fi doar diversitate stilistica și eterogenitate.

În acest moment singura care ar supraviețui ar fi pastișa, imitarea unui stil special și unic, modalitatea prin care porți o mască stilistică și vorbești într-o limbă moartă. Dar spre deosebire de parodie, pastișă faci fără un impuls satiric, fără rîsete, fără acel sentiment că există o normalitate în comparație cu care ceea ce a fost imitat se prezintă drept comic. Pasișa e doar parodie albă, o parodie care și-a pierdut brusc simțul umorului. Linda Hutcheon<sup>19</sup> nu evită nici termenul parodie, așa cum procedează Jameson și alți teoreticieni pentru că acesta i se pare eliberat de conotațiile ridicole proprii secolului al XVIII-lea. Parodia, în viziunea Lindei Hutcheon, autoarea unei cărți separate despre parodie, intitulată **Theory of Parody**<sup>20</sup>, cercetătoarea canadiană fiind unul din cei mai de seamă cercetători ai parodiei din spațiul literaturii anglo-saxone este „în mod fundamental critică și ironică în relația sa cu trecutul, nu nostalgică sau amatoare de antichități. Ea „dedoxifică” prezumțiile noastre cu privire la toate reprezentările acestui trecut. Parodia postmodernă este atît deconstructiv critică, cît și constructiv creatoare, făcîndu-ne conștienți, în mod paradoxal, atît de limitele cît și de puterile reprezentării-în orice mediu”.

Nu intru în detalii, am tot revenit asupra subiectului în celelalte cărți ale mele, insistînd asupra volumului lui Marcel Proust, *Pastiches et melanges*, cu posibil ecou în literatură română, unde, pe lîngă parodiile din volumul de debut ale lui Nicolae Steinhardt, **În genul tinerilor**, avem nenumărate asemenea exemple în poezia lui George Topîrceanu, Marin Sorescu sau Nichita Stănescu.

Moartea subiectului, sau în limbaj convențional, sfîrșitul individualismului constituie o piesă complet nouă în acest puzzle cultural. Marele modernism se baza pe inventarea unui stil personal, particular, la fel de personal ca o amprentă digitală, la fel de unic ca propriul tău corp. Aceasta înseamnă că estetica modernistă este legată de conceptul de self unic și de identitate privată, de personalitate unică și individualitate, care va genera o viziune originală asupra acestei lumi și va

<sup>18</sup> George Orwell, *Politics and the English Language*, **The Collected Essays Journalism and Letters**, Londra, Penguin Books, 1972, p. 234

<sup>19</sup> Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, București, Editura Univers, 1997, p. 125

<sup>20</sup> Linda Hutcheon, *Theory of parody*, New York, Methuen, 1985

forma stilului său unic, inconfundabil. Teoriile din prezent, fie că ne referim la psihanaliză sau la lingvistică explorează mai toată noțiunea ca acest tip de individualism și identitatea personală să fie un fenomen al trecutului. Moartea subiectului e susținută de două tabere, pozițiile acestora fiind care mai de care mai radicale. Membrii primeia afirmă că, odată ca niciodată, în epoca clasică a capitalismului competitiv, în zilele de glorie ale familiei nucleare și ale ascensiunii burgheziei drept clasă hegemonică a existat individualism sau un subiect individual. Dar azi, în epoca noului capitalism corporatist, a așa numitului om organizațional și a preluării puterii de către armata birocratilor sau a așa numitelor gulere albe în afaceri sau în stat, a exploziei demografice, azi subiectul individual burghez practic nu mai există deloc.

Cea de-a doua poziție, puțin mai radicală, e cea poststructuralistă. Ea consideră subiectul burghez individual drept un simplu mit, acesta n-ar fi existat, de fapt, niciodată. Acest construct e o pură mistificare filosofică și culturală, care căuta să-i convingă pe oameni că ar avea un subiect individual și o identitate personală unică. Nu e deloc important să decidem aici care dintre aceste două poziții este corectă ci ar trebui să reținem o dilemă estetică- din moment ce practica stilistică a modernismului clasic s-a consumat, nu mai e deloc clar ce ar trebui să facă artiștii contemporani. Ceea ce este clar e că modelele vechi (Pablo Picasso, Marcel Proust, T.S. Eliot) nu mai funcționează, din moment ce nimeni nu mai poate exprima acea lume și acel univers interior. Trebuie însă luată în considerare „greutatea” celor 70 de ani de modernism clasic. Cu toate acestea artiștii zilelor noastre nu vor mai fi capabili să inventeze stiluri noi sau lumi căci ele au fost deja inventate. Numai un număr limitat de combinații sînt posibile, iar acestea au fost deja experimentate. Astfel încît greutatea întregii estetici moderniste tradiționale atîrnă „*ca un coșmar pe creierul celor vii*” cum spunea însuși Karl Marx, într-un cu totul alt context.

De aici rezultă necesitatea pastîșei. Într-o lume în care inovația stilistică nu mai este posibilă producătorii de texte se întorc în trecut, imitînd diferite stiluri moarte, și vorbesc prin mască.

## Capitolul I. Poezia tradiționalistă sau trăirea cu obiectele

### 1. Ion Pillat sau farmecul discret al mării burghezo-moșierimi

În anul 1923, când apărea volumul lui Ion Pillat, **Pe Argeș în sus**<sup>21</sup> cu un conținut pornind din rădăcina poeziei tradiționalistă dar care avea un contur sufletesc ceva mai special, și mai ales cu un univers al obiectelor care ar merita din plin atenția noastră. S-au scris poate deja mii de pagini pe marginea tematicii acestei poezii dar nimeni nu a remarcat, faptul că, proliferarea poeziei intimiste din perioada interbelică, interzisă în mod fatal de cenzura proletcultului, vorbește cititorului contemporan despre farmecul discret al mării boierimi. Poezia unor Ion Pillat sau Emanoil Bucuța cerea din partea lectorului un grad sporit de participare, de identificare, legături nevăzute cu bunici sau obiectele familiale de pe ulița copilăriei, o explorare empatică a universului exterior, un univers cantonat de obicei într-un moment trecut, dar care este reconstruit după reguli ale memoriei afective sau involuntare. Până la urmă, în acea vreme societatea liberală, de mult dispărută, însemna o anumită capacitate de integrare într-un univers restrâns la spațiul căminului sacrosant, un univers conservator, cu valori fixe sau care fluctuau foarte puțin, un univers în care până și peisajele interesează doar în măsura în care vorbesc despre nevoia noastră de a ne simți bine în lume. Chiar unui Ion Pillat o asemenea ordine i se părea pentru totdeauna pierdută. Dimpotrivă, poezilor proletcultiști, dornici să deștrăduceze omul, să-l rupă de tradiție și memorie angajându-l într-un efort constructiv, asemenea încercări de rememorare trebuie să li se fi părut unora bolnăvicioase și decadente, preocupări ale unei rase fără vitalitate. Cîntînd furnalul și strungul, biete caricaturi ale obiectelor ce invadaseră poeticile avangardei, ei își pierd brusc interesul pentru micile obiecte ale interiorului.

G. Călinescu<sup>22</sup> formula pe bună dreptate o observație, care ulterior avea să fie preluată și înglobată în poetica “personismului” american, și anume că poet fiind poți face “*autobiografie prin materii*”. În hărțile obiectelor exterioare eului poetic, care se proiectează, se poate citi în această epură, propria lui geografie sufletească. Universul poetic, care este de fapt un construct al imaginarului, un simulacru în limbajul lui Jean Baudrillard<sup>23</sup>, va reflecta realitatea filtrată prin propria noastră experiență cu obiectele. În studiul său critic-poet, citînd chiar berlina lui Ion Pillat<sup>24</sup> din poemul **Aci sosi pe vremuri**, observa că se poate recurge uneori la poezia stranie a obiectului desuet, fiind “*avant-la-lettre*” postmodern, termenul desemnînd aici aceea sensibilitate ce-si va asuma sistematic întîlnirea cu obiectele desuete. Un volum întreg de poezii se poate transforma într-o călătorie cu mașina timpului, dar poate fi o călătorie prin odăile tipice ale unui conac boieresc, cu mobilier greoi,

<sup>21</sup> Ion Pillat, **Pe Argeș în sus**, București, Editura Cartea Noastră, 1923, ediție curentă Poezii, antologie de Dinu Pillat, prefață de Dinu Pillat, prefață de Mircea Tomuș, București, Editura pentru literatură, 1967, vol. I și II

<sup>22</sup> G. Călinescu, **Universul poeziei**, antologie cu o postfață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1973,

<sup>23</sup> Jean Baudrillard, **Simulacre și simulări**, traducere de Sebastian Big, Editura Ideea Europeană, 2008

<sup>24</sup> Ion Pillat, *Aci sosi pe vremuri*, în **Poezii**, op. cit., vol. I, p. 142



Biedermeier, cu camera bunicii unde ochelarii ei au ramas pe un scrin, lîngă o gazetă îngălbenită de trecerea ireversibilă a timpului.

Totul în acest univers este desuet, jîlțul din care zîmbește prin oglindă bunica, ietacul bunicului care conservă, închisă într-un ceasornic, o bucățică din timpul dispărut. Iată o foarte frumoasă strofă despre obiecte metonimice ce se transformă parcă în personaje, așa cum berlina ascundea în ea povestea a doi îndragostiți (de fapt subtitlul volumului acesta ar putea fi” În căutarea timpului pierdut”):

*“Văd rochia bunicii cu șal și malacov  
Văd uniforma veche de”ofițir” la moda  
Pe cînd era el Junker-de mult-sub Ghica-vodă  
Cînd mai mergeau boierii în butcă la Brașov”.*

Te-ai aștepta ca uniforma să invite rochia cu șal și malacov la dans, te-ai aștepta să auzi muzica balului și o butcă să oprească, pur și simplu, în fața porții. Nu este vorba doar de un simplu truc poetic, așa cum credea naiv G. Călinescu<sup>25</sup>, ci de o întregă hermenetică poetică. Cu toții avem nevoie de contactul cu propriul nostru trecut, în care ne înfigem adînc rădăcinile sufletești, aceasta regresie e mai curînd expresia unei trebuințe de factură antropologică. Studii psihologice au pus în evidență incapacitatea omului de a trăi în prezent, nevoia de a evada, fie în trecut fie în viitor, fapt ce face ca toată literatura prezentistă să fie citită cu mari eforturi. Pentru că-l citam pe Marcel Proust, exemplul tipic al dilatărilor pricinuite de trăirea exclusiv în prezent, trebuie spus că spre deosebire de acesta, Ion Pillat și alături de el întreaga noastră literatură tradiționalistă, idealizează după modelul romantic, trecutul. Poemele lui Ion Pillat devin astfel scurte incursiuni în trecut, motivate sinestezic de impulsuri olfactive sau vizuale. Cine nu cunoaște azi versurile poemului **Cămara de fructe**:

*“... Mă prinde amintirea în vîntul ei fum,  
Prin care cresc pe poliți și rafturi ca pe ruguri,  
Arzînd în umbră piersici de jar și albaștri struguri  
și pete de aur roșii cu flăcări de parfum*

*șovăitor ca robul ce calcă o comoară  
Din basmul cu o mie și una nopți mă- nchin:  
Văd pepeni verzi-smaragde cu miezul de rubin-  
și tămîioși gabeni ca soarele de vară*

<sup>25</sup> G. Călinescu, Vezi și capitolul Ion Pillat în **Istoria literaturii române de la origini și până în prezent**, București, Editura Minerva, 1984, pp. 854-864. Remarca privind trucurile poetice se găsește în capitolul intitulat chiar trucurile poetice din *Universul poeziei*, cu trimitere la berlina din **Aci sosi pe vremuri**, ed. cit., p. 182

*Se aprind fantasmagoric caise și gutui:  
Trandafirii lampioane și lampi de aur verde...  
Dar părăsind camera ce mințile îmi pierde  
Tot rodul vrăjitoarei cu lacăt îl încui”.*

Ne regăsim, doar pentru durata a trei strofe, încuiați în camera sufletului unui copil, saturat parcă de lectura basmelor din **Halima** și **1001 de nopți**.

Tot spațiul e construit parcă din materii incandescente. Poetul Ion Pillat completează grila lui G. Călinescu<sup>26</sup> din **Universul poeziei**, stabilind astfel o nouă “hieroglifă” poetică, concept preluat din poeticile barocului, pe care Călinescu le cunoștea în profunzime, punând în corespondență fructele cu tot ceea ce poartă lumină, fie ca ea este produsă în interior, prin procesul arderii, fie că ea este doar o reflectare, și care trimite astfel la poetica simbolistă sau parnasiană a pietrelor prețioase. Un singur element olfactiv tulbură metafora aceasta extinsă, de o mare frumusețe și coerență, poetul vorbește sinestezic și simbolist despre “flăcări de parfum”.

Până aici însă nimic nou, doar o experiență simbolistă bine asimilată. Această natură moartă pillatiană are o ramă, închisă întotdeauna cu grijă odată cu părăsirea lui și de asemenea are drept trăsătură distinctivă dorința poetului de a narativiza “iconicul”, de a-l transforma în poveste.

Un alt poet ultra-modernist Ilarie Voronca<sup>27</sup>, inserează într-un ciclu de poeme intitulat **Ulise**, publicat în 1928, descrierea unui tablou, puțin diferit, al pieței de legume, calchiat după un motiv mai vechi al artei clasice grecești, cornul abundenței, în fragmentul următor, intitulat *te oprești la vînzătoarea de legume*:

*“te oprești la vînzătoarea de legume/ îți surîd ca șopîrle fasolele verzi/ constelatia mazarei naufragiază vorbele/ boabele stau în păstaie ca școlarii cumiți în bănci/ca lotci dovlecii își vîră botul, înaintează/ amurgesc sfecelele ca tapițerii pătrunjelul mararul/iepuri de casa ridichii albe pătlăgelele /vinetele înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvanencelor/ în broboade de mîngieri cristale pașii/ conopidelor... și sticle cu apă minerală morcovii, oglinzi fluvial/ cu virtuți terapeutice săpat în pătlagina laptuci/ și fața de hristos chinuit al cartofului”.*

Descrierea, de aceasta dată este complet lipsită de “rama” narațiunii, poetul narativizează aici chiar obiectele. Dincolo de acest fragmentarism și de metafora cu grad mare de ambiguitate, prin utilizarea verbelor descrierea își mărește viteza, “camera” care preia imaginea realității aleargă de la o legumă la alta. Dispare, de asemenea, coerența celui de-al doilea strat al “hieroglifii”, care nu mai

<sup>26</sup> G. Călinescu, **Universul poeziei**, antologie cu o postfață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1973 sau **Principii de estetică**, Editura Litera internațional, 2003

<sup>27</sup> Ilarie Voronca, *Ulise* în **Zodiac. Poezii**, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii de Ion Pop, București, Editura Minerva, 1992, p. 117

trimite, ca în poemul lui Ion Pillat, la o singura dimensiune. Uneori aceasta coerență e numai locală, se realizează prin proliferarea doar a unui singur semem: “*vinetele înnoptează*”.

Ruptura vine însă abia în versul final când stratului prozaic al lumii obiectuale îi este asociat cu violență, căutându-se evident șocul, stratul transcendent. De fapt, deși între cele două poezii au fost scrise doar la o distanță temporală de cinci ani, saltul în planul esteticii lor mi se pare uriaș. Această distanță ar putea exprima măcinarea unei lumi, care trezită fiind din somnul lung al autocontemplării, începea sa-și trăiască tragedia unei schizofrenizări moderniste. Voi cita și o a treia instanță, cea care le înghite pe primele două, și anume un poem de Al. Mușina<sup>28</sup> intitulat chiar **Lecția a patra. La piață**: “*ca orice baiat cuminte enfant sage ca orice tânăr/ crescut cu grijă de manualele școlare/de la an la an mai bune îmi ajut/ părinții în aprovizionarea autumnală ziua recoltei/ cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei grași atîrnînd /de acoperișul de rogojini al diminetii e/o zi frumoasă ieșim în stradă dans la rue televizoarele/ albesc zidurile caselor aplauze ce mulțumire/ să vezi prețul verzei la 0, 95 și ceapa ca o fecioară/ sigură de ea și demnă deși cam din topor abia/ cu 2, 60 înfășurat/ca un știulete în trei pulovere avansează/printre tarabele încărcate toamna bogată, automne riche îmi ajut /ca orice tânăr intelectual parinții... / numai în gînd spatele scîrție/ ca un car încărcat cu roade sciatica mea/e tînăra și optimistă și ea*”.

Poezia lui Alexandru Mușina începe prin a respinge tradiția, reprezentată de educația construită la școala manualelor școlare. Ea suferă de aceeași fragmentare dar e produsă de o altă “voce”, cea a profesorului de franceză. Din literatura universală ne putem gândi la T.S. Eliot și pe urmele sale poeții americani inventează personaje și voci poetice, înlocuind estetica “măștilor” cu una a “păpușilor”, Prufrock fiind un asemenea exemplu, iar din literatura noastră, îmi vin în minte câteva personaje, Mopete al lui Mircea Ivănescu sau detectivul Arthur al lui Emil Brumar, sau Klein al poetului Mihai Ignat. Poetul de franceză, personaj sui generis al poemului, e “un enfant sage” care comentează în stilul acesta telegrafic, jurnalier triumfalismul și kitschul unei sărbători comuniste, cea a zilei recoltei. El citează intertextual poemul lui Ilarie Voronca, dar, spre deosebire de acesta, are o conștiința ironică, care nu-i va permite să se identifice cu legumele, dovada cea mai bună fiind detașarea comentariului din final. Fragmentarismul lui Ilarie Voronca e potențat aici prin introducerea unor frînturi de gînduri. Finalul cu poantă înlătură capacul de pe oala poemului, printr-o explozie de ironie. De fapt, toată introducerea aceasta a obiectelor într-un ceremonial, amestecul ironic de realitate pașunistă și ideologie relativizează obiectele însele, creînd sentimentul burlescului.

---

<sup>28</sup> Al. Mușina, *Lecțiile profesorului de franceză în Cinci*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Cartea Românească, 1984

## Capitolul II. B. Fundoianu, sau fals tratat de poetică

Critica literară a privit poezia sa din volumul **Privești** în fel și chip, ea a fost raportată la orice sursă, au fost trecute în revistă modelele bucolice sau idilice din poezia antică și pastoralele greco-latine, E. Lovinescu credea în mod eronat că ea ar fi „bucolică fără a fi idilică”, una fără alta nu se poate, eu cred că foarte util în acest caz s-ar putea dovedi acel model idilic propus de V. Nemoianu în **Micro-Armonia**<sup>29</sup>, un eseu foarte concentrat în care acest model idilic este pus la lucru, de altfel într-o conferință ținută în fața studenților Facultății de Litere profesorul american de origine română a promis că va dezvolta acest posibil model într-un volum care să pornească de la literatura română, să sperăm că se va ține de cuvânt, de altfel toată poezia lui B. Fundoianu scrisă în limba română, risipită prin diverse periodice și apoi adunată în mai multe ediții, dar și cea din volumul **Privești** este o pastişă a poeziei universale citită de tînărul poet, cu modele foarte diverse, de la simbolismul francez sau românesc, la tradiționalism sau modernism, integralism sau constructivism, totul poate fi descoperit în aceste poeme, cărora li s-ar potrivi un titlu cu care a debutat M. Sorescu, maestrul absolut al parodiilor poetice, **Singur printre poeți**. B. Fundoianu este un tînăr poet care parcă nu se poate decide, modelele lui sunt în mod simultan Arghezi, Macedonski, Pillat, Voronca, Rimbaud, Claudel, Verhaeren, Fr. Jammes, Paul Fort, A. Gide, Baudelaire, Werfel, Trakl, Rilke, Heine, Verlaine, Maeterlinck, Henri de Regnier, un alt model posibil fiind cel al gestului închinării paharului din odele bahice ale lui Horațiu, mai ales în oda **Către Taliarh**, al cărui ultim vers, „**E toamnă. Ridică paharul Taliarh!**”, reproduce exact spiritul poeziei bachice sau dyonisiace grecești, la care trimite și Macedonski în **Rondelul cupei de Murano**. Într-un alt poem este invocat un alt tovarăș de aventuri bachice, poetul Ion Călugăru, care este îmbiat să bea din vinul vechi, ca-n prozele lui Sadoveanu, în **Hanu-Ancuței**, unde vinul de Cotnari era servit doar în ulcele de lut, sau în poemele lui Omar Khayam, cele ale lui sonetelor lui Villon, ca să ofer doar câteva exemple posibile din multele existente în literatura universală.

Acest gust pentru clasicism, să nu uităm că pornind de la modele din literatura franceză poetul va duce de unul singur o veritabilă bătălie pe cont propriu pentru reconsiderarea clasicismului, de fapt cele patru articole ale sale publicate în revista literară **Rampa**, prima serie a apărut în 1913 din inițiativa lui N.D. Cocea și Alexandru Davila, ca un calc după o revistă franceză, *Comoedia*, și a apărut, cu unele intermitențe pînă în anul 1946. La ea au colaborat de-a lungul timpului mari scriitori români din toate generațiile, Liviu Rebreanu, Mihail Sorbu, Alexandru Macedonski, Gala Galaction, Tudor Arghezi, E. Lovinescu, Mihail Dragomirescu, Mihail Sebastian, etc. De fapt aceste articole pornesc mai toate din eseurile lui Gide, cel care punea un semn de egalitate între clasicism și cultura franceză, romantismul lui Hugo ar fi doar unul de suprafață, opera lui exprimînd o stare romantică, în vreme

<sup>29</sup> V. Nemoianu, *Micro-Armonia, Dezvoltarea și utilizarea modelului idilic în literatură*, traducere de Gabriela Cazan și Manuela Gavril, Iași, Editura Polirom, 1996.