

Grația Benga
Recurs la destin
Eseu asupra poeziei lui Mircea Dinescu

Colecția
PARADIGMA
apare sub îngrijirea lui
LUCIAN ALEXIU

Pe coperta I: o fotografie de
MIHAI CUCU

© EDITURA HESTIA
© EDITURA ANTHROPOS
All rights reserved.
Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin
editurilor
HESTIA & ANTHROPOS
Reproducerea parțială sau integrală a textului,
pe orice fel de suport tehnic,
fără acordul editorului,
se pedepsește conform legii.

GRAȚIELA BENGA

Recurs la destin

**Eseu asupra poeziei
lui Mircea Dinescu**

**HESTIA
&
ANTHROPOS**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BENGA, GRAȚIELA

Recurs la destin : eseu asupra poeziei lui Mircea Dinescu /
GrațIELa Benga. - Timișoara : Hestia ; Lugoj : Anthropos, 2008

Bibliogr.

ISBN 978-973-105-027-0; ISBN 978-973-7985-43-9

821.135.1.09 Dinescu, M.

929 Dinescu, M.

SCHIȚĂ BIO-BIBLIOGRAFICĂ

În 11 noiembrie 1950 se naște, la Slobozia, Mircea Dinescu, fiul Aureliei și al lui Ștefan Dinescu. Între 1965-1969 urmează liceul în orașul natal iar mai apoi Facultatea de Ziaristică a Academiei „Ștefan Gheorghiu” (1979-1984). Este angajat la Asociația Scriitorilor din București (1972-1976), redactor la revista „Luceafărul” (1976-1982) și apoi la „România literară” (1982-1989). În 1988 îl susține pe disidentul Dorin Tudoran. Trimite o scrisoare de protest Uniunii Scriitorilor din România, este urmărit de Securitate și, cu toate acestea, în 1989 dă interviuri – inacceptabile într-o societate totalitară – pentru presa străină. La 17 martie 1989 „Libération” publică un dialog incendiar cu Mircea Dinescu. Poetul este arestat la domiciliu și i se taie toate legăturile cu lumea exterioară. În toamna târzie a lui 1989, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” include în ediția sa din 11 noiembrie semnătura disidentului român. Nu mult după aceasta, îl regăsim pe Mircea Dinescu în prima linie a revoluției din decembrie 1989. După 1990, primește o serie de burse și de premii în străinătate. La începutul lui 1990 devine

președinte al Uniunii Scriitorilor din România. Este liderul săptămânalului „Academia Cațavencu”, pe care îl conduce până în 2000. Poezia trece în planul al doilea al preocupărilor sale, în schimb se impune ca publicist, cu pamflete pe cât de plastice, pe atât de corozive. Realizează emisiuni T.V., scrie articole la diverse cotidiene, îl întâlnim ca director al revistelor „Plai cu boi” (2001), „Aspirina săracului” (2003), dar și ca om de afaceri.

Debutul în presă al lui Mircea Dinescu s-a înregistrat în 1967, când publică în revista „Luceafărul”, condusă pe atunci de Ștefan Bănuțescu. Patru ani mai târziu, apare placheta *Invocație nimănu* (1971), care primește Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor. Urmează în 1973 *Elegii de când eram mai tânăr* și în 1976 *Proprietarul de poduri*, care obține atât Premiul Uniunii Scriitorilor, cât și pe cel al Academiei Române. Alte volume: *La dispoziția dumneavoastră* (1979), *Teroarea bunului simț* (1980), *Democrația naturii* (1981), *Exil pe o boabă de piper* (1983), *Rimbaud negustorul* (1985), *Poèmes* (traducere de Alain Paruit, Paris, 1989), *Moartea citește ziarul* (Amsterdam, 1989 și București, 1990), *Ein Maulkorb fürs Gras* (Zürich, 1990), *O beție cu Marx* (1996), *Pamflete vesele și triste* (1996), *Fluierături în biserică* (1998), *Nelu Santinelu. Căprar la Cotroceni* (1998), *Corijent la cele sfinte* (2003), *Cele mai frumoase 101 poezii* (2006).

1. FIUL RISIPITOR

a) Vremurile, vremurile...

Dacă ar fi să vorbim despre biografia lui Mircea Dinescu, ar trebui să revigorăm foiletonistica și să cumulăm în secvențe spumoase aventura, pitorescul, drama și persiflarea, idealismul și pragmatismul. Însă, cum vorbim despre opera lui poetică, ar fi mai bine să așezăm cu grijă cărțile pe masă și să le (re)citim filă cu filă, călăuziți de ceea ce poemele rostesc acolo, în lumea străvezie a imaginarului.

Dar poetul este trăitor în istorie, totodată. Iar poezia lui Mircea Dinescu, puternic contextualizată, nu poate fi înțeleasă (și, cu atât mai mult, gustată) dacă nu se ia în vedere ambianța la care, polemic sau nu, se raportează. De aceea, e greu să vorbești despre Mircea Dinescu fără a aminti ce a însemnat poezia românească în anii de dinaintea debutului său. Sunt ani de formare – extrem de importanți pentru orice tânăr care se visează scriitor.

În 1950, anul în care la Slobozia se năștea Mircea Dinescu, Bucureștiul găzduia nou înființata Școală de literatură și critică literară „Mihai Eminescu”, veritabilă fabrică de condeie în slujba propagandei comuniste. Măduva politică a acesteia urma să condiționeze impulsul creator al scriitorului, privit ca „ostaș de nădejde” al Partidului Comunist și servitor sârguincios al

„literaturii revoluționare”. Situată în apropierea Ambasadei Uniunii Sovietice, Școala de pe șoseaua Kiseleff nu pregătea scriitori, ci propagatori ai ideologiei marxist-leniniste. Se cunosc, desigur, cuvintele (celebre în epocă) ale lui Mihail Sadoveanu, pe atunci directorul Uniunii Scriitorilor : „Din școala asta au ieșit tot atâția scriitori câți au intrat.” Dogma realismului-socialist a pervertit literatura anilor '50, transformând-o într-o lungă serie de variațiuni pe aceeași temă, profitabilă pentru propagandă, dar iremediabil îndepărtată de reperul estetic.

În acest timp, într-un perimetru apropiat de cel românesc se întâmpla un lucru de neconceput pentru ideologii „literaturii revoluționare”, viguros promovată de Moscova. În 1952, la Congresul scriitorilor iugoslavi, Miroslav Krleža a protestat vehement împotriva realismului socialist. Această opoziție se sprijinea pe atitudinea politică a lui Tito, dar și pe susținerea unor importanți oameni de cultură. Volumele lui Miodrag Pavlovici (*87 de poeme* – 1952) și Vasko Popa (*Scoarța* –1953) trebuie citite ca produse ale unei puternice mișcări de avangardă, care urma să se despartă (după cum sublinia Krleža) nu numai de Moscova, ci și de Occidentul capitalist. În Iugoslavia se contura deja o alternativă viabilă. O literatură care să le aparțină celor care o creau.

Or, în timp ce la Belgrad se recuperau istoria și mitul în Arca mântuitoare a literaturii, la București scriitorii învățau principiile marxist-

leniniste și tiparele realismului-socialist. Vor mai trece destui ani până când rusificarea își va slăbi intensitatea și va fi înlocuită de abandonarea treptată a modelului sovietic și de reabilitarea progresivă a esteticului. Abia Adunarea Generală a Scriitorilor din 14-15 noiembrie 1968, eveniment singular în lumea scriitoricească prin anvergură, va aduce în prim-plan discuții despre „diversitate stilistică” și conceptul de „generație”, aceasta din urmă desemnând, în accepțiunea ei pozitivă, o învigorare literară în acord cu progresul societății. De asemenea, au fost scoase la lumină aspecte legate de debirocratizare, de înființarea de noi reviste și edituri, dar și de legitimarea unor nume până atunci prohibite.

Compromisă de reduționismul ideologic, contextualizarea istorică a literaturii avea să fie adesea ignorată după dezghețul din ultimii ani ai deceniului 7. Cât despre deschiderea culturală a României, aceasta nu a durat prea mult. În vara lui 1971, Nicolae Ceaușescu a dat glas faimoaselor Teze din iulie, un ansamblu de directive care reglementau strict activitatea de creație din România. Se declanșa, după model asiatic, „revoluția culturală” – strâns legată de activitatea Partidului conducător.

În acest cadru și-a publicat Mircea Dinescu primele poeme. Debutul absolut a avut loc în 1967, când nume ca A.E.Baconski, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Ana Blandiana și Ileana Mălăncioiu își fixaseră deja un loc important în poezia

românească. Iar anii '70, care au găzduit patru dintre volumele dinesciene, au fost și epoca oniricului Leonid Dimov ori a prozaismului liric demistificator propus de Mircea Ivănescu. Sau epoca unui paradis al senzorialității, așa cum îl contura Emil Brumaru. Sau a suprarealismului fragmentat, așa cum apărea în excelenta poezie a eșecului, scrisă de Virgil Mazilescu. Pe ce drum va fi pătruns Mircea Dinescu în literatură?

b) Călătoria

Din Slobozia natală spre București, drumul se întinde peste câmpii nesfârșite. Sunt câmpiile zugrăvite (și) de Ștefan Bănuțescu, cel care a găzduit în „Luceafărul” debutul în presă al tânărului Dinescu și căruia i se va dedica mai târziu *Invocație nimănui* (București, Cartea Românească, 1971). Traversarea acestui spațiu este, să recunoaștem, o călătorie esențială. De la marginea împărăției, un tânăr pleacă spre locul unde timpul și viața curg în cu totul alt mod decât acasă. Explorează hotarele altei geografii și trăiește altfel modernitatea – acel aliaj de virtuți și defecte, de promisiuni deschise și de fatalități consumate. Ca în parabola fiului risipitor, plecarea de acasă identifică un moment inaugural. Sau înscrierea pe o nouă orbită, cea pe care tânărul își va găsi și recunoaște destinul. Pentru Mircea Dinescu, fiul risipitor al câmpiilor ialomițene, călătoria esențială se scrie prin

bucuria dezmarginirii. Dar cum s-ar putea evita dezorientarea într-un univers nemărginit ?

Adevăratul instinct al orientării, vital pentru orice mare călătorie, se obține numai printr-un angajament pe o direcție care poate câștiga proba timpului. Tradiția spune că Fiul risipitor a găsit-o în asumarea greșelii și întoarcerea la dreapta credință. Mircea Dinescu, fiu risipitor al modernității, își continuă drumul. În cazul lui, angajamentul nu mai e unul spiritual, ci estetic. Proba timpului se poate câștiga și prin poezie, dacă aceasta e călăuza fidelă a călătorului. Și cum Mircea Dinescu nu vrea să fie poetul care să cânte un ținut, fie el și al rădăcinilor sale, se va exprima numai prin semnele timpului, atent înscrispionate în poezie. În fond, aceste gravuri lirice îl vor diferenția de toți ceilalți – de cei de la marginea împărăției sau din centrul ei.

Dincolo de ruptura violentă pe care o presupune, plecarea tânărului Mircea Dinescu este, mai degrabă, o reconciliere cu propriul lui destin. Sciziunea acoperă, în egală măsură, șansa reconfigurării. Căci abia călătoria esențială îi va crea adevărata identitate, re poziționându-i componenta lirică. Pentru o vreme, Mircea Dinescu se va defini mai ales prin jubilația silabei poetice și prin armonia muzicală originală, într-un decor literar concesionat unor formule lirice de tip neomodernist și concurat deja de pretențioasele imprimeuri manieriste.

În atare condiții, *Invocație nimănu* ar fi putut fi volumul unui rebel fără cauză – dacă

autorul lui s-ar fi supus unei opțiuni individuale, fără să fi avut *revelația* lirismului. Căci poezia din *Invocație nimănui* este în primul rând rodul unei revelații. Are caracterul excepțional pe care numai formulările ivite din har (nu din concentrare sau din vreun zăcământ livresc) îl pot avea. Mai presus de orice, poetica dinesciană reabilitează harul de a fi poet.

Tânărul rebel nu se dezmente nici atunci când, în peregrinarea lui, supune spațiile unei irezistibile dezagregări. Ordinea *poetică* a lumii este alta decât ordinea imanenței iar fiecare poem poate deveni, asimptotic, o insulă a noii așezări. Poate să confere vieții o altă rânduială, prin duhul fierbinte al lirismului. În făptura respirând inocența mirării, bucuria laudei și libertatea de a fi, s-ar regăsi miracolul grădinilor suspendate. Extraordinara vitalitate care traversează debutul lui Mircea Dinescu se decantează printr-o alchimie a inocenței. În *Invocație nimănui* expansiunile rebele sunt întotdeauna însoțite de extensiunile candorii adolescente.

De cele mai multe ori, critica literară a subliniat originalitatea vocii lirice dinesciene. Printre comentatori s-a aflat și Lucian Raicu, care afirmă că „primele izbucniri, primele expansiuni încrezătoare, poeme ale luminii, ale sângelui clocotitor sunt totuși supuse la Mircea Dinescu unei ordo-nări de tip muzical, într-un registru dulce diafan, care elimină de la sine notele prea strident vitaliste, supărătoare în lirica celor cu dinadinsul tineri. Mircea Dinescu izbutește de la

început să se situeze într-un spațiu poetic de mare și elevată autenticitate, la intersecția avânturilor cu meditația.”¹

Scriitor nonconformist, „a cărui îndrăzneală fantezie făcea [...] să coabiteze extremele”², Mircea Dinescu expune triumful absolut al inspirației care reîntregește, într-o viziune personală, simbolurile. Acestea primesc consistență, își recapătă pulsul și își echilibrează respirația, se adună grăbite în jurul poetului, în jurul unei axe. Aici, în universul imaginarului, axa centrală e poetul. Singurul personaj ordonator, singurul care instituie verticala autentică a ființei. Dar starea de grație nu e intrinsecă poesisului ; ea rezidă în *inocența* harului poetic, străin de convenții și de reculuri.

Poemul care deschide volumul de debut trebuie citit și ca refuz al degradării pe care o presupune vârsta de fier. El, poetul, aparține altui timp, altei „vârste”. Tinerețea lui nu e (numai) biologică, pentru că exprimă, mai presus de orice, apartenența la o lume în care devenirea e doar masca decorativă a veșniciei. Vitalitatea se exhibă peste tot, corporalitatea explodează frenetic, vorbind pe limba sublimei senzorialități. Însă această oglindire narcisică legitimează, paradoxal, zelul de a-și sublima simțurile prin *incorporarea nemărginirii* :

„Sunt tânăr, Doamnă, vinul mă știe pe de rost
și ochiul sclav îmi cară fecioarele prin sânge,
cum aș putea întoarce copilul care-am fost

când carnea-mi înflorește și doar uitarea
plânge.

[...]

Sunt tânăr, Doamnă, tânăr cu spatele frumos
și vreau drept hrană lapte din sfârcuri de
cometă,
să-mi crească ceru-n suflet și stelele în os
și să dezmint zăpada pierdută în piruetă.” ...

(Sunt tânăr, Doamnă...)

Rareori poezia românească modernă a strălucit mai intens, rareori a celebrat imaginile viului cu o mai mare forță ca în convertirea „pielii de tigru” în metaforă a sensibilității agresive. Poetul este „la faza în care pătrunderea în lumea simțurilor învălmășite seamănă cu o aiuritoare beție. Prin versuri plutesc aburi groși de vin și în singurătatea tăinuită a scorburilor înfloresc trupuri de femei.”³ Senzorialitatea pare să contrasteze puternic cu impulsul de a sparge limitele terestre ale eului. *A fi* se poate traduce prin resurecția libertății de a trăi oriunde, aici sau acolo, în spațiile intermediare. Când poetul afirmă că pentru el „timpul nu își ascute gheara”, își susține privilegiul de a explora imensele deschideri ale realității secunde. Acolo se produce întâlnirea cu emblematica regală a lirismului. Marea călătorie într-acolo îl duce. De acolo viața se vede altfel iar biografia se poate

(re)scrie prin poezie – reflex firesc al peregrinării printr-un spațiu care devine real, în măsura în care e un spațiu imaginar.

Strâns legate de elogiul tinereții, trei sunt coordonatele pe care se construiește poemul ce deschide volumul de debut: *vinul, sângele și zborul*. Fluidificând excesul corporalității, vinul transformă vegetativul în avânt spiritual și potențează inspirația. La fel ca vinul, sângele posedă virtuți fertilizatoare. Și ce altceva ascunde în el poetul dacă nu pulsiunea mirabilă a creației? Fluxul vinului și al sângelui păstrează prospețimea trăirilor, ba mai mult, le amplifică elanul ascensional. Angajate într-un periplu halucinatoriu, simbolurile fecundante vor traversa **Invocație nimănui**, forjând nu numai limbajul rebel, ci și un nivel *extatic* al discursului.

Expansiunea și zborul trasează principalul vector spațial ce direcționează universul dinescian. Instrumentele simbolice ale acestei mișcări (*aripi, bulgări de lumină, cer, stele, arcași și săgeți*) intră în sfera semantică a călătoriei în afara fruntariilor lumii, instaurând un topos al jubilației baroce în care el, poetul, e zeul absolut. Dar euforia racordării la vârsta de aur și enorma foame de *lumină* (ipostază a forței uraniene și a principiului fecundant) sunt amenințate totuși de cădere. Conținută în avântul ascensional, posibilitatea căderii – și, implicit, a prizonieratului în timp – nu-i știrbește poetului voluptatea candorii. Tot ce există deocamdată este o forță naturală prin care imponderabi-

litatea, tinerețea, puritatea, încrederea sunt înzestrate cu valoare simbolică, absorbind atât spiritul zborului, cât și pe subiectul lui.

Descătușarea luxuriantă a eului definește poetica lui Mircea Dinescu, însă, contrar primelor simptome, universul imaginar nu va deveni niciodată autosuficient. Perindarea de imagini insolite sau gustul estet pentru sonoritățile fin meșteșugite și armoniile subtile nu contaminatează fiorul ontic al poetului. **Invocație nimănu** nu e cartea unui contemplativ, care face din explozia imaginarii o punte spre actul artistic gratuit. Deși sincrone cu onirismul lui Leonid Dimov, poemele din volumul de debut al lui Mircea Dinescu imbină *modus aestheticus* cu o logică individuală a adevărului. Un adevăr al ființei – atâta timp cât versul oglindește fidel tensiunea de coardă întinsă pe care o suportă poetul. Acesta nu trăiește, ci arde, nu meditează, ci se mistuie, nu se frământă, ci se dezlănțuie.

Chiar dacă îndrăzneala prometeică și forța dezinhibată par să domine universul dinescian, ele nu lasă prea mult în urmă intuirea unui coșmar. Strecurată într-o conștiință care își presimte vulnerabilitatea înainte să o verifice, vina este încă difuză, dar nu mai puțin tulburătoare. Spaima precede adesea suferința iar poetul o simte dezarticulând elementele care, până atunci, configurau vechea ordine a lumii. Înscriindu-l pe linia lui Rimbaud și Nicolae Labiș, Lucian Raicu susține despre poetul **Invocației nimănu** că „va inventa (s.a.) temeuri

de neliniște și de îngrijorare, va cultiva cu bunăștiință dereglările sufletești și punctele de ruptură. Va inventa încă netrăite, încă *ne-naturale* motive de tensiune, pricini de suferință. Va începe să meargă mai repede decât îi dictează natura.”⁴

Ceea ce mi se pare neobișnuit în primele poeme ale lui Mircea Dinescu este apetența pentru *desprindere* – inclusiv pentru desprinderea de momentul prezent. Realitatea nu este doar a prezentului, pare să proclame poetul. Punctul fix îi este dat pentru a se desprinde și a se îndepărta de el, desfășurându-și sensibilitatea și captând modulațiile fine ale existenței, imperceptibile pentru ceilalți. În consecință, călătoria nu se definește (doar) prin deplasare spațială, ci presupune și o mișcare de solidarizare ontologică cu ființa care a tras la sorți destinul amar al solitudinii. Intuind himera echilibrului, subiectul poetic introduce o notă acută de scepticism, ce pune sub semnul întrebării unitatea și simetria dualității:

„Este-n noi o spaimă care ne doboară
bate vânt din lucruri poate dinadins,
sufletu-i o luntre spre odinioară
carnea-dulce vâslă, ochiul necuprins.

[...]

Noi vom umple caii gata de plecare
adunați în plasa ierburilor vechi,

steaua cea aleasă poate fi oricare –
în singurătate alergăm perechi.”

(Fugă în doi)

Pe apele mișcătoare ale neliniștii, fantezia construiește o serie de scurt-metraje, în care asociațiile frenetice sunt potențate de mobilitatea imaginilor. Versurile spun totul despre finețea cu care secvențele sunt puse în balanță. Avem de-a face cu un *lirism al retinei asociative*, care remodelează și echilibrează reverberant fragmente – altfel – disjunctive. Imaginarul poetic reinventează datele unor lumi paralele, ale căror structuri mozaicale conțin nebănuite interstiii și permit nenumărate permutări. Dacă spațiile goale oferă posibilitatea reșezării lumii și identificarea unor noi puncte de echilibru între părți, un straniu *sentiment al golului* se strecoară maladiv în structura ființei. Presiunea lui îi amenință articulațiile și cere imperativ o compensație. Discursul va cumula, astfel, abundența metaforei, revărsarea muzicalității și multiplicarea nesățioasă a valențelor simbolice, astfel încât învelișul liric somptuos să protejeze fragilele puncte de ruptură.

Precaritatea vieții umple câmpul de vizibilitate, estompându-i formele și relativizând identitatea. Modernistă prin excelență, relativizarea suprapune regnurile (*Fugă în doi*) sau jonglează cu diferite ipostaze ale poetului, *înțelept* sau *arlechin* (*Balanță cu dragoste*).

Înscenând un univers aflat în pragul ruinării, multe dintre poemele lui Mircea Dinescu își expun inconfundabila pecete personală: etalarea imaginilor fulgurante, de o plasticitate pregnantă și nu rareori paradoxală, insistența pe detaliul clinic (*sângele, ochiul*) și pe tensiunea din fața dublului. Cu oscilații miniaturale, poetul trăiește beatitudinea expansionistă și neliniștea, entuziasmul și replierea sceptică, orgoliul și umilința, puritatea și corporalitatea – toate stând atât sub semnul confruntării, cât și sub cel al rezonanței complementare. Un **Cântar** invizibil pare să susțină pământul („Lumea rodește pe un cântar / veștedul pune zăbrele florii”...), pecetluind profilul complicat al dublului și desenând sintaxa poemului. Între somnul femeilor și cel al fluturilor (derivând din același mit al dragostei și al morții) se pune semnul **egal**, așa cum pretutindeni se pot descoperi rădăcinile comune ale materiei și transparenței. Pornind de aici, versurile ajung să propage o subtilă *ars combinatoria*, prin care cuvintele își regăsesc afinitatea sonoră, crescând eufonic unul dintr-altul, fără să-și piardă însă vigoarea semantică și nucleul simbolic. Poetul urmărește mecanismul prin care derizoriul se umple cu sens iar ambianta formală se încarcă de suflul ineluctabil al vieții. Implicit, se așază în zodia vulnerabilității și a morții. Între logos, corporalitate și obiect, nu mai există nicio graniță care să le despartă. Cum însuși paradisul terestru devine prizonierul neputincios al istoriei, într-o **Balanță cu dragoste**

sângele și ochiul (repere esențiale în topografia simbolică a eului) preiau atribute vizionare :

„Șuieră mierea-n ceas ; clădești o iarnă
din gesturile simple ce le am
și sângele-mi va fi subțire goarnă
și ochiul, arbore topit în geam.” ...

Când organicul se lichefiază sau se preschimbă într-un sunet strident, hașurând imagistica extincției, când nici măcar erosul (întotdeauna nebulos) nu poate învinge timpul, poetul stă față în față cu cele două ipostaze ale regalității. Complementaritatea pare să nu (mai) fie posibilă, oscilațiile și-au pierdut și ele cadența, spațiul se îngustează până când recuzita încapă într-o categorică disjuncție :

„...Și totuși trupul tău surpat în vatră
prăpastie-i a dulcelui declin,
ca un botez pe buze-a doua oară
sau înțelept voi fi, sau arlechin.”

(Balantă cu dragoste)

Întrupare antropomorfă a principiului ordonator, *înțeleptul* își găsește proiecția răsturnată în imaginea *arlechinului* (rege inversat), tot așa cum mesajul apoftegmei poate fi redat și printr-o glumă însoțită de un hohot de râs. Arlechinul se mișcă într-o zonă a indeterminării, fiind o simbioză între bucurie și

tristețe, între zâmbet și lacrimi. Tot drama indeterminării este trăită și de poet, care – chiar dacă preia efigia arlechinului – nu dezleagă nodul făcut între euforiile virile și nenumitele dureri.

Sângele, înțeleptul și arlechinul (cu variantele lui, *nebunul* ori *clownul*) vor traversa lirica dinesciană și vor dobândi amplitudine mai ales în *Elegii de când eram mai tânăr*, unde senzorialul spectacular va respira un aer din ce în ce mai amar. Deocamdată, intarsiile lirice din François Villon nu pătrund foarte adânc în carnea versului, ci se mulțumesc să o scrijelească, intersectându-se cu urmele lăsate de poezia lui Rimbaud sau Esenin. Aproximarea de parodie, de sarcasm și cinism se produce încă din volumul de debut, însă acestea sunt atinse abia în treacăt. Seducția lor va persista peste ani, transformând miza unui joc fugar într-o modalitate de existență.

Citind *Invocație nimănu*, Lucian Alexiu îl plasa pe Mircea Dinescu în apropierea lui Cezar Baltag și Nichita Stănescu⁵, prin captația de mituri și lejeritatea compoziției. *Comuna de aur* (1960) și, mai ales, *Răsfârângerile* (1966) lui Cezar Baltag instruiseră asupra freamătului adolescentin și a disciplinei formei poetice, dar – am adăuga – și asupra felului în care jocul trece, printr-o alunecare subtilă, în alegorie. Dacă influențele lui Cezar Baltag și Nichita Stănescu se lasă ușor dibuite, la fel de ușor se vede și discontinuitatea dintre poezia dinesciană și predecesori. Odată cu *Invocație nimănu*,

lirismul ermetic în care se retrăseseră câteva nume importante ale anilor '60 este înlocuit cu poezia deschiderii : poetul se află acum pe scenă, gestică lui e teatrală și discursul, de multe ori, emfatic. Chiar și atunci când rescrie vechi mituri (așa cum procedează cu mitul Zburătorului), Mircea Dinescu își lasă fără ezitare amprenta, individualizând un sentiment trecut prin filtrul lui Heliade Rădulescu și, mai târziu, al lui Arghezi :

„... Mi-e milă, mamă, parcă aș vrea o
amânare
căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,
din când în când îmi umblă prin trup un dor
mai
mare
și m-aș lăsa cu mierea copilăriei uns.

Dar cine-mi pune, mamă, sămânță rea în oase
sau ghimpi de îndrăzneală pe sângele meu
lin,
aici sălbăticia uitării mă miroase
și cu femeii prin scorburi beau dulcele venin.”

(*Pe*

cumpănă)

Figura mitică a lui Pan, „culcat pe nai”, nu aduce bucuria euforică a Arcadiei ; dimpotrivă, însoțitorul obișnuit al lui Dionisos îl pândește din prăpăstii pe cel care începe să cunoască urmările efluviilor erotice. Cutremurat de ispita voluptății,

eul nu-și abandonează totuși pudoarea și sfiala adolescenței. Oricât de agresive, pulsunile erotice nu reușesc să se despartă de straniul aliaj dintre îndrăzneală și inhibiție. Ele stau mereu „pe cumpănă”, într-un punct de echilibru precar, în care dorința poate oricând să se transforme din reverie, în act. Lingoarea virilă, nostalgia nevinovăției și a singurătății elevate („mi-e milă, mamă, gâtul de lebădă să-l tai”) acoperă poemele de dragoste din *Invocație nimănui*, ca o încercare de a actualiza imaginea pierdutei Țări a Făgăduinței.

Fie că bea vinul care îi „dezleagă păcatul”, fie că soarbe „dulcele venin” cu parfum arghezian, subiectul poetic își transferă simțurile dilatate în magia fluidă a licorilor. Energia triumfătoare a tinereții, forța impulsivă și generoasă intră în dialectica emblematică a vinului și a sângelui. Între pur și impur, între vigoarea sălbatică a vârstei și efectul devastator al timpului, între viață, moarte și renaștere stă povestea acestei dialectici care sesizează puterea transfiguratoare chiar și în crisparea provocată de o mare suferință. Când mărturisește :

„Simt nevoia să ascult un sânge,
amfora subțire a femeii,
când o parte-a trupului meu plânge
iar în alta odihnesc toți zeii.”...

(Sub cerul așteptării)

despre această fermentare dialectică vorbește poetul. Aflat la răspântia dintre liniștea ingenuă și macerarea erotică, e captivul dublei sale rezonanțe.

Cum se poate vedea în câteva poeme, se întâmplă ca tumultul interior să provoace o chinuitoare confuzie identitară, mai ales că aceasta este alimentată și de ruptura dintre poet și lume. Chiar dacă e îndulcită de curgerea eufonică a versurilor, în *Metamorfoză XX* sau *Zid* ironia atacă uneori substratul implicării afective și anunță incisivitatea lirică de mai târziu.

„Miroase gura lumii a înțelepți și-a rai
Încât din scaldătoare știm ce vor face pruncii,
Cine va fi călare și cine pe sub cai
Va atârna luceferi în colierul luncii.”...

(Zid)

Însă poetul nu rămâne mult timp în peisajul mundan. Cu precădere atras de realitatea interioară, își îndreaptă privirea asupra propriei făpturi și se decupează în imagini de o plasticitate calcaroasă, dar nu mai puțin sugestivă: e cel care-și dă seama că nu știe „în zidul făpturii mele ce-i, / Când stau ascuns sub tandre, nenumărate fețe.”

Nu întâmplător volumul de debut se încheie cu *Întoarcerea fiului risipitor* – o răvășitoare confesiune în trei timpi, prin care biografia eului

liric își expune, rând pe rând, vertebrele. E un mod de a lega, mai mult ca în alte poeme, planul simbolic și alegoric de o biografie personală și de un topos familiar, protejat de imaginea întristată a mamei. Înflăcărarea sentimentală și aroganța libertății de a fi se răsucesc, de această dată, spre umilința celui care începe să înțeleagă adevărata definiție a Centrului: „...eu sunt cămașa fructului amară./ nu miezul, amintirea-ți îndulcind”.

Avatar al fiului risipitor, dar și al lui don Quijote (*Hidalgo*), poetul articulează spontan un mod de a fi în lume și în literatură. Cu imaginația biciuind convenționalul, versurile din *Invocație nimănui* sunt spectaculare, așa cum spectacular este și felul în care poetul își asumă, în continuare, biografia. Aventura lui (lirică) nu se oprește aici.

Dacă în volumul de debut „ingenuitatea eruptivă, agresivitățile cinic angelice, vitalismul grațios traduceau o stare de sensibilitate”⁶, *Elegii de când eram mai tânăr* (București, Cartea Românească, 1973) îmbină în mai mare măsură teribilismul egolatrii cu protestul împotriva modernității. Retras în geografia imaginară a lirismului, poetul meditează asupra condiției artistului, asupra iubirii/morții, fără ca erupția senzorialului să-și piardă din intensitate. În afara punctelor de intersecție, *Invocație nimănui* și *Elegii...* își dezvăluie și discontinuitățile. În primul volum, centrul de greutate al poemelor stătea de cele mai multe ori în verbele care

articulau simțurile și simțirile eului liric (*a miroși, a bea, a visa, a striga, a țipa, a șuiera, a cânta, a tremura, a tânji, a crește* ș.a.), în vreme ce ***Elegiile...*** mută focalizarea asupra grupurilor nominale. Pe matricea lor elastică subiectul poetic se reliefează ca într-o efigie iar stările lui se reflectă radial, fie alunecând nemijlocit în arhitectura poemelor, fie optând pentru o mediere metaforică (*regele, orbul, nebunul, sângele, somnul, plânsul, bucuria, infernul, amurgul*).

Metaforă-simbol încă din poemele începutului, sângele se îngreunează acum de sedimentele trecerii, coagulându-se tot mai mult în jurul ideii de extincție. Insinuările perfide ale morții întunecă până și oglinda, creionând aforistic ierarhia vârstelor ființei:

„...Oh din oglindă moartea mă imită :
aur copil cenușă rând pe rând,
nu sunt decât lentila prăfuită
prin care timpul a privit râzând”

(*Nu sunt decât*)

Elegiile... nu rătăcesc imaginea femeii, însă profilul acesteia apare adesea pecetluit de aura morții. Nici măcar iubirea nu poate destrăma ancorarea femeii în trup. *El* tânjește după întreg, *ea* e prizoniera fragmentului. *El* contrazice realitatea prin creație, *ea* nu e decât o creatură sortită sfârșitului și un mesager delicat al acestuia. Magia apropiierilor dintre poet și iubită ia câteo-

dată forma unui pelerinaj spre moarte : femeia inaugurează ceremonialul trecerii iar el, creatorul, îi fixează (prin poem) coordonatele sacrificiale. E gata să se abandoneze *celeilalte* existențe. La fel ca plânsul eliberator, vobulele dansului orgiastic impun și posibilitatea de a ajunge pe un alt plan al înțelegerii:

„...am să dansez până la putrezire
iubita mea cu buze de argint,
să-mi rupi cămașa de copil subțire
s-aud caleașca somnului venind,

căci dacă plâng și ceața-n ceruri râde,
oh, poezia e o moarte-n plus,
trezind cu pleoapa somnorosul gâde
al timpului atât de rar sedus.”

(Trezind cu pleoapa)

Mircea Dinescu știe să își aleagă și să-și deseneze imaginile, dozând cu finețe raportul dintre notația realistă și limitele imaginarului. Altfel spus, *Elegiile...* sunt cel mai adesea dinamice, originale (în linia generată de *Invocație nimănui*) și inventive, acolo unde alți poeți ai generației s-au lăsat seduși de exagerări, fie de-o parte, fie de alta a balanței. Dintr-o profundă meditație asupra vieții s-a plămădit un *Spectacol*, poem în care suflul elegiac nu numai că glisează deasupra derulării simbolice a imaginilor, dar pătrunde și în substratul ontologic

al lumii. Pentru a schița un *theatrum mundi* din care sărbătoreșcul, timpul sacru, personajele și gesturile fundamentale au dispărut de mult, Mircea Dinescu exploatează lirismul afectuos doar pentru a-l converti imediat într-o țesătură elegiacă, robustă și de un iremediabil scepticism.

„Nu căuta în mine ce n-ai sperat nici tu –
o muzică în univers decide
câți îngeri vor zbura din crisalide
câte femei vor spune cărnii – nu”...

(Spectacol)

Sentința e implacabilă, spectacolul e re-gizat până în cele mai mici amănunte iar poetul, neîncrezător în vreo posibilă schimbare a scenariului, îi înregistrează rând pe rând secvențele într-o succesiune de imagini nervoase, derulate cu incredibilă repeziciune. Granițele imaginației se prăbușesc una după alta, tabuurile sunt încălcate și prejudecățile, înlăturate. Adevărul spectacolului este și adevărul realității, proliferând ideea prăbușirii în putreziciune. Semnele prevestitoare sunt pretutindeni. Când piatra – materie pasivă, dar ambivalentă – articulează greoi „un nume”, ea nu lipește o etichetă, ci reflectă esența și puterea (sau pericolul) de ontologizare a unei forțe catastrofale. Dezastrul va avea loc mai târziu, dar clocotul lui tăcut se simte și când „mărul putred

fecundează sori”. Un soi de *geocentrism apocaliptic* trasează orbitele poeziei dinesciene. De aici se propagă deșartele iluzii ale actorilor, condamnați să joace câte un rol pe care-l confundă cu propria biografie. Deocamdată, marele *Spectacol* curge mai departe :

„...și ne visăm ba prinți, ba cerșetori,
pe când cei mulți dorm surâzând pe bide
iar restul mai înaltă piramide,
toți sub cortina putrezilor nori.”

Fragment dintr-o realitate cu care nu se poate acomoda, subiectul liric experimentează morbul alienării și, răscolit de „sângele lunatic”, trăiește spaima ratării. A celei mai mari ratări – ratarea poesisului. La urma urmei, un eșec ontic, de vreme ce poetul se definește (programa-tic) prin versul său. Un poem intitulat *Precum* evocă această idee terorizantă a ratării, privită din prisma reducerii cosmosului la realitatea primară a ființei. *Cerul* și *bradul*, repere sigure ale verticalității, nu mai au nici formă, nici semnificație ; nu mai asigură Centrul ordonator. Au dispărut, lăsând în urmă iluzia învingătoare a antropocentrismului – gălăgios, dar mult prea vulnerabil în fața poeziei și a timpului. La fel ca timpul, poezia e capricioasă : ea poate să chinuie și să submineze, întorcându-se asupra celui care o rostește. În *Promisiune*, de pildă, poetul își mărturisește condiția regală, privilegiată și (în egală măsură) damnată. Prin relaționarea de

cuvinte contrastante, pe cât de obișnuite, pe atât de expresive, dualitatea condiției de creator acoperă grația maiestuoasă a imaginarului, dar și râsul dureros al arlechinului – acel rege parodic al lumii răsturnate pe dos. Sau un rege „în derivă”, nu mai puțin capabil să reflecte măsura atotputerniciei sale. Deși condiția regală a poetului nu poate schimba realitatea, ea prelungeste spectacolul poetic, transformându-l în sărbătoare :

„...Dar gloria cu biciu-i deopotrivă
căci Poeziei eu i-am fost promis
cu sângele albastru în derivă
cu pleoapele zburând prin paradis”...

(*Promisiune*)

Preluat și redistribuit în *Biciul de mătase*, *Când treci*, *Buna vestire* ș.a., interferențele dintre rege și clown pun în valoare spectacolul care ascunde, dincolo de abundența lui barocă, drama existențială. Cum altfel s-ar putea citi *Elegia copilului bătrân*, dacă nu ca poem al căutărilor și al sfășierii lăuntrice ? Interogația poetică surprinde, firescul metaforei încântă sau măcar intrigă, trezindu-l pe cititor din amorțeală („Cum treci prin ghimpi, câți trandafiri exultă / cu buze de mătase sub picior?”). Paradisul pierdut nu e altul decât paradisul copilăriei, cu puritatea ei transfiguratoare, cu suspinul convertit în zâmbet și lumină. Iar *Elegia copilului bătrân*

captează revenirea sufletească a poetului pe treapta care desparte și unește, în același timp, singularitatea destinului creator și universul atroce în care viețuiește. Mesager uitat al paradisului, creatorul-copil e vlăguit de trecerea prin viscerele imanenței. Acolo, prin „orașele duhnind în carapace”, se scrie istoria incredibilă a dezumanizării. O istorie pe care el, creatorul-copil, ar putea să o lămurească. Ar putea să îi dezlege misterul, să îi ofere prin „acel cuvânt” răspunsul. Dar cum cuvântul răsună în pustiu, interogația alunecă în exasperare și imnul paradisului pierdut se rătăcește printre vibrațiile tânguitoare ale unui lamento – un eșec în direcție ontologică, însă un factor modelator în direcție estetică.

Precum o imagine care apare și dispare, lumea poemelor lui Mircea Dinescu oscilează între biografism și imaginație. Sau între suprafața abrazivă a realității și acrobațiile fanteziei. Fascinat de toposul învăluit al transparențelor, poetul tânjește după refugiul care să îi asigure starea de bine – blândă, caldă, niciodată atacată. În *De aceea cânt*, metafora fluturelui candid, sortit să nu se poată întoarce în „scorbura de mătase”, concentrează însăși nostalgia față de pântecul protector, singurul loc în care eul ia act de un adevărat absolut al intimității și al inconștientului fericit. Sau locul în care ochii stăpânesc nu strălucirea de afară, ci lumina dinăuntru :

„... De-aceea cânt ca să-mi justific plânsul
pântecul maicii mi-e de mult străin
dar orb aş vrea şi fericit într-însul
să cad sub gheara somnului. Amin.”

(*De aceea cânt*)

Între „scorbura de mătase” şi „pântecul maicii” se stabilesc conexiuni care afirmă nevoia de a reprezenta, a exprima şi a închide într-un cerc marea dorinţă de odihnă. A regăsi protecţia primelor odihne ţine de o serie de pulsioni fundamentale. Întoarcerea în pântelele mamei îşi găseşte de multe ori naive reprezentări vizu-ale, însăilând elemente inconştiente şi altele conştiente. La Mircea Dinescu, întoarcerea în leagănul amniotic marchează drumul celor mai adânci reverii. Şi cum pântecul matern e cavitatea protectoare perfectă, pentru că se umple în întregime⁷, el este în egală măsură cealaltă faţă a sarcofagului, locul unde fiinţa doarme pentru a renaşte înnoită. Însă poetul *Elegii*-lor... nu pare să privească atât de departe. Somnul e izomorf repaosului absolut iar trezirea nu e nici dorită, nici posibilă. Chemat de substanţa profunzimii, poetul s-ar lăsa asimilat oricând de ea. Sensul soteriologic nu e orientat înainte, ci îndărăt. Nu implică izbăvirea, ci se confundă doar cu regresivitatea spre izvorul fiinţării. În *Fiara*, secvenţa intermediară începe astfel: „...Credinţa mea e somnul îţi voi spune/ sau plânsul guvernat de palizi regi”. Centrul poemului fixează reperul

ontologic al eului. Se dublează de fapt un alt nivel al imaginilor, organizate în jurul unui ax ce merge, în două sensuri, de la organic la spiritual – replică la decupajul anost al unui oraș care, „prins în vată”, e amenințat de un dezastru apocaliptic. Dacă prin apetitul pentru individualizare stilistică și pentru scrisul neconvențional se întâmplă ca poetul să ignore câteodată suveica poemelor și firele mai slabe să se rupă, pe ici pe colo, fluxul liric se refugiază în firescul eufoniilor pentru a țâșni, mai apoi, prin iezerul proaspăt al imaginii.

În multe dintre *Elegii...* Mircea Dinescu „încearcă a-și aranja o existență turbulentă, protestatară, străină de «boala contagioasă a indiferenței». Reluând masca boemei eseniene, ajustând-o temperamentului său mai puțin romanțios, dinamic și întreprid, autorul în cauză se cenzurează discret prin lectură poetică, temându-se în fond (oricât ar părea de ciudat) de «sălbăcia simțurilor», de delirul lor frust.”⁸ O radiografie sfărâmată (dar nu dispersată) a realității și a fantasmei se extrage din *Balada cavalerului căzut pe spate*, sintetizând asocierea mecanică și efortul recompunerii într-o imagine bifocală a vieții, pe cât de dramatică, pe atât de încrezătoare în resurecția cuvântului:

„Degeaba ungeți clopotele cu miere de albină
Pruncii bătrâni vor refuza să vină

[...]

ne vom târî în peşteri din peşteră în ou
femeile frumoase se vor târî din nou
din nou vor crede pruncii că nu-i niciun
câştig

şi-atunci căzut în ierburi va trebui să strig
dar chiar prin coif prin zale prin scut şi prin

armură

cuvintele ca viermii mi-or înflori pe gură.”

*(Balada cavalerului căzut pe
spate)*

Poemul concentrează imaginea până la incandescenţă şi potenţează densitatea lirică până la explozie. Realitatea cartografiază un infern terestru, în care descentrarea şi forţele centrifugale stăpânesc pretutindeni. *Balada...* e emblema unei lumi (poetice?) condamnate, a unui final. Dar şi a afirmării sinelui – un *daimon* care poate restabili (din planul conştiinţei) o continuitate.

2. CĂMAȘA LUI HERCULE

a) Podul

Greu de crezut că după succesul primelor volume, care impuseseră o viziune și un stil de mare autenticitate, poetul ar da la o parte cheia biruitoare și ar încerca să deschidă lacătele lirismului cu un bețigaș sfărâmicios. Asaltat de elogii, Mircea Dinescu renunță la arsenalul victoriei și se aruncă înainte cu mâinile goale și pieptul dezgolit. Odată întâlnit, succesul e determinant: duce spre împlinirea unui destin sau, din contră, îl ratează. Conștient de capcana strălucitoare ascunsă între elogii, autorul *Invocațiilor nimănui* o evită. Renunță la cadența obișnuită a pașilor, care l-ar fi închis într-o poetică redundantă și estetic casantă, pentru un salt acrobatic plin de riscuri. A sări acrobatic presupune, în acest caz, abandonarea piruetelor imaginației și a răsfățului exaltat, elemente care îi aduseseră poemele în zona magnificei reușite. În 1976, când a fost publicat *Proprietarul de poduri* (București, Cartea Românească), (aproape) nimeni nu se aștepta ca Mircea Dinescu să fie cu totul altul și să rămână totuși el însuși. Lirismul din *Invocație nimănui* și *Elegii de când eram mai tânăr* instituise un mod insolit de a concepe poezia și, implicit, de a o recepta. Așa cum continuarea exploatării lui putea să se piardă treptat în manierism și derizoriu, a-l lăsa deoparte risca să însemne de la bun început un pariu

pierdut. Or, găsirea unui echilibru în metamorfoza pe care și-a asumat-o poetul era extrem de dificilă. Însă obligatorie.

Chiar dacă s-a vorbit despre două etape importante în creația poetică a lui Mircea Dinescu, există o serie de nervuri care leagă volumele de dinainte de 1976 cu cele care au fost publicate ulterior. Și aceasta pentru că „Mircea Dinescu apare ca o provocare. El nu scrie, ci trezește. Printre lucruri, cu sinele încărcat de o mirare nevinovată. «Trezia» e firul roșu al unui univers poetic până la urmă același, deși există – ca să delimităm cu orice preț – două trepte de afirmare a poetului: prima ce cuprinde *Invocație nimănui* și *Elegii de când eram mai tânăr*, în care realul e tolerat, și a doua începând cu *Proprietarul de poduri*, stadiul revoltei ca pulverizare a răului în real.”⁹ Citite ca o sinteză exactă a genezei și efectului liricii dinesciene, afirmațiile lui Virgil Ierunca operează ca un panoptic din care se desprind, rând pe rând, contururile aceluiași chip încordat, cercetând din unghiuri diferite unul și același obiect: poezia.

O vulnerabilitate stranie își face loc între energiile năvalnice ale poetului, de ca și cum s-ar alimenta din însuși surplusul unei descătușări ontice în plină expansiune. La Mircea Dinescu, vulnerabilitatea nu induce replierea defensivă, ci saltul înainte, în teribilul efort de a cuprinde întreaga arie deșelănită a cotidianului. Impulsionat de sfâșierea lăuntrică și direcționat de revoltă, acest salt concentrează în egală

măsură candoarea și luciditatea, entuziasmul precar și exasperarea receptivă. Totul, printr-un avânt prelungit și dureros, ale cărui mișcări biciuiesc imanența, expunându-i carnea și descoperindu-i nemilos degradarea.

Precizia inciziilor aplicate realului, capacitatea lor de a urmări țesătura alveolară a răului nu ar fi fost cu puțință, probabil, fără limpezimea sunetului din primele volume. „Ce ar fi revolta, amărăciunea, dezgustul de la treizeci de ani fără temelia de încredere, frumusețe și speranță pusă la douăzeci?”¹⁰, se întreabă, pe bună dreptate, Lucian Raicu. În substanța acestuia din urmă se adăpostesc chinuitoarea neîmpăcare cu limitele, gestică rebelă și tăișul ironic al cuvintelor. Începând cu *Proprietarul de poduri* și continuând cu *La dispoziția dumneavoastră* (București, Cartea Românească, 1979) și *Democrația naturii* (București, Cartea Românească, 1981), lirismul dinescian intră pe făgașul unei alte sensibilități, ale cărei aderențe se răsfiră pe membrana realității și ocolesc cu bună știință zonele (așa-zis) înalte ale poeziei. Mircea Iorgulescu afirma că „schimbarea se arată a fi produsul unei înțelegeri dramatice a rosturilor și a situației poeziei, dobândită printr-o confruntare adesea zguduitoare cu sine, cu formele curente ale liricii, cu, în sfârșit, lumea reală...”¹¹, în vreme ce Lucian Alexiu vedea cum în *Proprietarul de poduri* serafismul metaforic „va fi preschimbat pe nesimțite în sensul poezicii expresioniste. Poetul nu mai caută imagini

diafane, suavitățile, tristețile și ipostazierile extatice în prelungirea unor tentații manieriste. Poemul se încarcă de indiciile unor violențe nenumite întotdeauna exact, viziunea se radicalizează, dobândește forța de expresie a unei sensibilități neliniștite.”¹² În fond, Dinescu îndrăznește să provoace detabuizarea unor filoare până atunci îndepărtate de miezul poeziei. Metamorfoza poetului și saltul înainte presupun în primul rând găsirea unui sens. Iar sensul se află numai la contactul cu pământul, nu în timpul unui zbor episodic. De acum încolo, rostul poeziei va fi dat de ancorarea ei în mълul sub care mustește, acidă, viața.

Scriitura lui Mircea Dinescu își distribuie efectele cu promptitudinea și ponderea pe care le dă de obicei suveranitatea afectului. Însă suveranitatea nu implică neapărat și hegemonia: travaliul liric implică și mize inaccesibile unui imbold irațional, boicotând sistematic formalitățile și locurile comune ale poesisului. Muniția eficientă a lucidității se intersectează cu minuțiozitatea delicată a broderiei. Un poem poate abrevia imaginea totalității, preluându-i con-sistența și scăzându-i toxicitatea. Captează crepuscular câteva fascicule ale stării de fapt, convergente în timp și recompuse într-un tablou irecuzabil, pe cât de contrariant, pe atât de seducător. Înglobată în poezia dinesciană, miniaturizarea fructifică sâmburele unei pasiuni, roadele unei reflecții și seva învăluitoare a lirismului. Poemele din *Proprietarul de poduri* și

La dispoziția dumneavoastră convertesc imaginile și retorica miniaturală într-un conținut care se împlinește în și prin *criză*. Cărți revelatorii pentru conectarea poetului la tensiunea inductivă a realității, cele două volume înregistrează și ecoul sfârtecărilor din adâncul ființei. Departate de a fi o plimbare de plăcere, traversarea podului care pleacă din paradisul creatorilor spre tărâmul dezlânat al formelor marchează intrarea într-o altă vârstă – a eului și a poeziei.

„Această poezie se vrea mai «modestă», mai terestră, mai adecvată dimensiunii relative a lucrurilor, și abia astfel își revelează un orgoliu mai adevărat și mai consistent, își revelează o mai profundă identitate poetică, una care nu *suportă* (s.a.) suspiciunea de inautenticitate. Mai este posibilă poezia? Iată întrebarea de care poetul se lasă însoțit în construcția fiecărui vers, a fiecărei imagini, întrebarea din care el nu acceptă să evadeze. Ceea ce impresionează în poezia sa (a lui Mircea Dinescu, n.n.) este încordarea cu care urmărește un răspuns afirmativ, da, există încă această posibilitate, această șansă; dar un răspuns obținut în condiții ingrate. În situații ce par să excludă șansa de a *exista* a poeziei; șansa ei de a rezista examenului critic al lucrurilor. Mircea Dinescu a fost mai întâi un poet (în primele sale volume) de un talent frumos și seducător, dar, spre deosebire de atâția confrăți întru sublim, a vrut să știe și ce înseamnă aceasta și la ce folosește, a făcut un pas mai departe, cel

mai greu de făcut, întrebându-se dacă poate rămâne poet...”¹³. Abandonat undeva în urmă, toposul imaginar din *Invocație nimănui* și *Elegii de când eram mai tânăr* se dislocă sub apăsarea prezentului. Fundalul este acum altul, vectorul spațial și-a schimbat și el orientarea iar simțurile dilată clipa, transformând sfârșitul într-un proces lent și cutremurător. Lumea pe care o descoperă poetul dincolo de pod s-a lăsat înghesuită într-un vestibul al infernului, unde do-mină, învâlmășite, toate semnele dezechilibrului ființei. Fără să amintească măcar în parte de rânduiala concentrică a Cetății, orașul adăpostește stigmatul dezordinii și al irepresibilei prăbușiri. E o lume *căzută*, care suportă efectele unei traume fatale, amăgindu-se că atinge punctul cel mai înalt al istoriei. Ieșită din fluxul verticalității, substanța a îngenuncheat în fața formei vide iar adevărul, în fața unui hoit. După ce s-a lăsat comprimată într-un perimetru descentrat, viața decupează un șir de răsturnări apocaliptice, prin care obiectul șterge urmele tot mai palide ale ființei. Chiar dacă nu le vede limpede, poetul *simte* aceste urme. Simțindu-le, el *resimte* și urmările opțiunii eronate făcute de omul modern. Impresia pe care i-o lasă orașul zugrăvit în *Potopul* relevă premisa continuității spontane a conștiinței, exact ceea ce omenirea pare să fi pierdut în neantul temporalității. Fluxul trăirilor poetice girează un act fundamental de sinteză între rolul impresiei în conștiința umană (prealabil oricărei funcții noetice) și adâncimea

reflecției. Dacă pentru unii limitele lumii sunt limitele limbajului, poemul dinescian le identifică în neconcordanța dintre revelația diluviului și conținutul ei. Sau dintre fenomenalitate și fenomen :

„Se zguduie orașul de plânsul tău adio
și gloria-i vândută și stârvul poartă bici
fiindcă iubeai amurgul ai fost trezit spre ziuă
când masa de petreceri surpase sub furnici.

[...]

să-ți tragi realitatea pe piept ca o cămașă
până-au să-asude-n piețe statuile de ghips
să vezi cum libertatea îmbătrânită-n fașă
e îndopată zilnic cu-același lapte fix.

pe-o scândură subțire să traversezi potopul
armonica umflată să-ți joace după gât
căci te-a iubit nimicul și te-a uitat norocul
se zguduie orașul de plânsul tău... Atât”

(Potopul)

Nu este de mirare că pentru a slăbi și dizolva limitele lumii poetul trebuie să le vadă dinăuntrul lor. Că pentru a înțelege realitatea trebuie să facă un corp comun cu aceasta, fără a se confunda totuși cu ea. Venit din insula privilegiată a creatorilor, eul este și nu este parte a realității.

Este, în măsura în care și-o asumă, integrând-o conștiinței sale. Nu este, în măsura în care își păstrează libertatea de a se distanța oricând de ea, despuind-o de carne și cercetându-i atent articulațiile. Programatic și definitiv pentru întreg *Proprietarul de poduri*, versul „să-ți tragi realitatea pe piept ca o cămașă” trebuie privit bifocal, ca sintaxă paradoxală a angajării și a libertății. Fixând incoativ asumarea realității, o și *opune*, ca prelungire înșelătoare a eului. O nouă istorie personală stă să înceapă, cu neas-tâmpărul, impasurile și plânsul ei.

În *Potopul*, plânsul primește o forță uriașă. Cutremură pământul precum trezirea unui vulcan, însă spasmele nu sunt urmate de convenita liniște, ci, dimpotrivă, de alte și alte erupții lichide. Miturile străvechi priveau revărsarea apelor ca o pedeapsă divină pentru uzura exagerată a umanității și anunțau, dincolo de distrugere, regenerarea. Însă poemul dinescian scoate la lumină o ipostază personală a potopului: răspândirea plânsului răvășitor, urmare a conștientizării teribilei fracturi pe care a suportat-o lumea. Frântă, dezgolită de sens, realitatea și-a pierdut natura sangvină; consistența trupului a fost înlocuită de exterioritatea nudă, ca o peliculă pe care privirea alunecă fără să-i poată pătrunde altceva decât aparența. Hiperbolizat, plânsul acoperă spațiul, dar nu îi poate umple goliciunea : „Le mai rămâne Doamne mașinilor să plângă / cu pleoapele țaranul să secere un lan”. Izvorât dintr-

un preaplin al simțirii și al gândului, plânsul exhibă și un blocaj spiritual, prin care făptura cu vocație întemeietoare se reduce, fatidic, la un arlechin cu „armonica umflată”.

Poet, înțelept, arlechin și actor – ipostazierile eului în *Proprietarul de poduri* și *La dispoziția dumneavoastră* descoperă aceeași vătămare profundă a vieții, agravată de schimbarea pe care a suferit-o polaritatea binomului subiect-obiect. Inversarea acestei polarități se leagă și de răsturnarea stratificării judecăților, astfel încât întregul mod de funcționare a lumii a ajuns să fie inadecvat. Ideea îmbracă forma materiei inerte iar gândirea se transformă într-un mecanism. Ținta greșită pe care omul modern și-o stabilește cu entuziasm îi pervertește sinele, etalând în schimb focul de artificii al retoricii sau orgoliul clădit pe succese iluzorii. Supusă, la rândul ei, dominației dizarmonice a obiectului, arta eșuează pe teritoriul glorios al consumismului :

„Azi scriem poezia pe mari bucăți de pâine
arta-i mașinăria de curățat cartofi
chiar tu vei fi cartoful sortit zilei de mâine
actor retras ca melcul în pantofi.

Iată cum din teroare pianul spală rufe
și sar din pieptul nostru cameleoni de preț
iată cum scoate limba ceasul zvârlit în tufe
ca vipera aprinsă de fiere și dispreț” ...

(*Actorul*)

Și dacă actorul e doar un „proprietar pe vorbe și rege pe nimic”, viața însăși adună o lungă serie de rateuri lamentabile. Dirijată de un sistem creat artificial, e incapabilă să asigure configurarea și echilibrarea afectivității. Odată activat, acest sistem deghizează absurdul, degradarea și eșecul, în timp ce postulează primatul despotice al cunoașterii. Or, afectivitatea este cea care operează cu valori, în timp ce cunoașterea manipulează date. Măsura echilibrului dintre cele două ar fi fost singura cale de recuperare a ființei din starea de confuzie hibridă, numai că în climatul contemporan balanța pare că s-a înclinat iremediabil spre un apendice iluzoriu al realității. Magnetismul acestuia reduce omul la o formulă adiacentă obiectului, rememorată numai prin legătura temporară cu o mașinărie sau cu un detaliu banal : *trenul, ceasul, scaunul și masa* sunt doar câteva dintre formele care au înlocuit sensul ființării. Se evaluează cu seriozitate o carcasă, în vreme ce omul a devenit un neînsemnat accesoriu al acesteia. Când „Unul sărută cu duioșie caloriferul / altul bagă-n priză boschetul de trandafiri” (*Plug de lemn*), poetului nu-i rămâne decât să deplângă atrofia vieții interioare și să invoce, îndurerat, autenticitatea morții.

Enorma confuzie hermeneutică în care se află lumea este cea care îi provoacă poetului amărăciune, lamentații și replieri sarcastice.

Pregnanța ideii poetice vine din imaginile vitriolante, aflate într-o perpetuă metamorfoză. Maleabile ca un aluat bine dospit, cuvintele se remodelează cu iuțeală și își arată alte contururi. Poemele lui Mircea Dinescu acumulează un șir de imagini-șoc, în care asocierile neobișnuite nu exclud naturalețea, de parcă s-ar asimila cocoașa cu o cămilă sau veninul cu mușcătura letală a unui șarpe. Grația strunită a fanteziei decupează imaginea și îmbracă metafora, *dezgolind* realitatea de zâmbetul ei profesionist. În oglinda imaginilor poetice, existența nu se distorsionează, ci se revelează cu toate automatismele ei.

Ca replică dată realului, lirismul din *Proprietarul de poduri* extrage și exploatează uneori ideea dintr-un conținut cvasiepic, obnubilând atât revărsarea sentimentală ori simbolismul mecanic, cât și conceptul uscat, lipsit de relief. În *Balada amurgitului*, de exemplu, materia acroșează spiritul iar clipa frivolă, eternul. Dincolo de stratul pitoresc al *Baladei...*, se detectează povara extincției. Sentimentul abandonului și al sacrificiului prea timpuriu este devoalat prin metafore a căror materialitate simbolică potențează, frapant, alunecarea insesizabilă a îngerului : „ignatul anilor mei grași” și „amurg înfipt până-n prăsea / în pieptul meu...” evocă fluxul de cadre ale prezentului crepuscular, în care îngerul apare numai ca proiecție nostalgică a unei salvări ratate. Puțin altfel stau lucrurile în *Baladă veselă pentru tristețea celui plecat la*

oaste, unde discursivitatea lirică se sprijină pe relația dintre Eros și Thanatos, chiar dacă aceasta dă impresia că stă în umbra îndemnului la o grăbită educație sentimentală. În acest caz, erosul nu implică o salvare durabilă, *reală*, ci doar o formă instinctivă de evaziune, pe cât de seducătoare, pe atât de efemeră. De altfel, lamentația sprintară a celui plecat la oaste își permite luxul dublei ironii, prin care iubirea și moartea sunt privite din unghiul unei viguroase (dar instabile) afirmări a sinelui.

Triumful materiei face ca traseele lumii să fie mereu aceleași. Nici măcar iubirea nu mai poate să le abată pentru că, oarbe la întregul existenței, nu văd decât punctul la care au fost programate să ajungă. *Elegie la trenurile reci* este o încântătoare mărturisire a ceea ce ar putea fi dragostea, dacă n-ar fi fost extirpat miezul ei tainic, întemeietor. De această dată, lirismul dinescian se expune în toată gama subiectivității inocente – dar, spre deosebire de primele volume, candoarea învăluitoare este acum doar sub pecetea optativului, nu a unei stări de fapt. Raportul dintre poet și lume s-a schimbat, durerea a luat locul exuberanței și sfâșie, din interior, un eu adânc vulnerat. La fel de clocotitoare, trăirile din *Scrisoare medievală* prind cheag din elasticitatea imaginației, care dublează dinamica umană prin comprimarea sau prăbușirea lumii, până când aceasta ajunge să supraviețuiască în interiorul poetului. Macerat de realitatea care îl

chinuie pe dinăuntru, eul își caută scăparea acolo unde găsește, în final, numai senzația de sufocare pe care o dau percepțiile insuportabil dilatate:

„... Maica mea pe o colină te usuci în
așteptare
cum scăzu amurgu-n teiul mirosind a plâns
senin
gâlgâie orașu-n mine sunt gălbui ca o
scrisoare
și-mi înlănțuie grumazul caracatița din vin”

(*Scrisoare medievală*)

Sensibilitatea intră în legătură cu imaginația poetică, aglutinând un șir de cadre fotografice în care elementele au la bază o artă combinatorică bine individualizată. Or, aceasta nu se poate dezvolta fără o *vocație reflexivă*, prin care materia se intersectează cu ideea și intimitatea ființei cu conturul unei generalități emblematice. În ciuda faptului că poetul nu-și găsește locul în această lume, nici nu vrea să piardă contactul cu ea. O cercetează și o absoarbe cu inteligența rațională a celui care începe să-și organizeze adevărurile într-o etică a existenței, dar și cu o alta, spontană și strict personală – inteligența harului creator. Deși restrictivă, forma poetică absoarbe impuritățile și dizarmoniile realității mundane, transfigurându-le în realitate estetică. Acest proces nu implică însă exorcizarea unui

topos subversiv. Vindecarea nu stă în mâinile Poetului; la rândul său, el se consumă în malaxorul existenței, dar se și dăruiește lumii, liber, prin poezie.

După ce impresionase prin puritate în *Invo-cație nimănui* și *Elegii...*, zâmbetul euforic s-a crispat într-un rictus amar. Maturizarea lui Mircea Dinescu a adus nu numai domolirea avântului neobișnuit pe care și-l luase fantezia, ci și apariția sentimentului tragic și a chinuitoarei densități ideatice. Tablou liric răvășitor, *Copil cu claun* este sugestiv pentru felul în care sunt dozate acutele sunetului liric, fără ca acestea să devină obositoare sau stridente:

„Ce-o să ne facem Doamne cântatu-i tot mai

scump

tot mai puțini eretici și visători pe drumuri
lanuri de cruci dau buzna în lanuri de porumb
nu scâncete ci iată din pruncii orbi ies
fumuri,

și patul meu de nuntă parcă-i din tei dogit
și plapuma pe mine parcă-i o arătură
copil născut c-un claun pe piept, m-a îndrăgit
un fel de silă fără de măsură” ...

(*Copil cu claun*)

Toată mizeria purulentă a lumii este absorbită de o conștiință spongioasă, care întrezărește otrava și iremediabila pieire acolo unde pare să troneze, iradiantă, viața. Niciun semn de resurrecție nu-și face loc într-un univers smuls din matricea lui originală. În loc să curețe răul, focul îl asmute. În loc să vorbească în numele iubirii, femeia e mesagerul morții. Copleșit de încărcătura tragică a lumii, a cărei apăsare îl îneacă, poetul deplânge marșul mecanic spre dezumanizare și moarte. Insensibilă la pulsul autentic al viului, umanitatea și-a rupt rădăcinile. De aici până la a confunda candoarea cu ridicolul și victoria cu înfrângerea nu mai este decât un pas. Trebuie spus că metafora „copilului născut c-un clau pe piept” dobândește o puternică relevanță : ea creionează nu doar degringolada înnebunitoare din afară, ci și dublul ascuns al eului – cu puterea lui de a-și cerceta critic profunzimea și de a armoniza patima cu slăbiciunea abulică, zbuciumul cu acalmia și aspirația înălțătoare cu sila „fără de măsură”.

Alteori poetul se definește fără echivoc, în versuri succesive, ca o încercare de a-și sintetiza luciditatea, detașarea, nebunia, uitarea. Sau de a înțelege mai bine *criza*. Criza sa și a lumii / lumilor în care trăiește. Evoluția lui lirică se produce *între* perimetrul mundan și spațiul eteric al lirismului. Un sentiment al neîmplinirii (posibile sau deja trăite) traversează lirismul dinescian, fie că se înfiripă în jubilația poesisului,

fie că se înșurubează adânc în cotidian. Denunțând realitatea orbită de automatisme, el caută deopotrivă să găsească poezia într-o zonă ce părea incompatibilă cu aceasta. *Podul* care le unește îi aparține. El nu trasează o limită, ci tinde să anuleze limitele lumilor pe care le unește.

Alegând să fie „proprietarul de poduri”, poetul face cel mai dificil dintre exerciții : un exercițiu de asumare a lui însuși, așa cum este. E izomorf purității, dar și degradării violente. Concentrează noblețea lirismului, dar și destructurarea neîmblânzită a materiei. Sub podul care dă ambelor lumi șansa dezlinitării, eul are revelația neputinței de a trezi omenirea din funesta-i amorțală :

„Eu sunt proprietarul de poduri
sub care-am dormit vreau să spun
și înger bolnav de exoduri
prin sferele roz de săpun,

și monstru mai sunt ce mănâncă
desigur mireasmă de crin
prin valea aceasta adâncă
nu știți mai trăim mai murim ?” ...

(*Trubadur*)

În destule poeme, imaginarul liric captează sonorități fluide și simplități inconfundabile. Recuperarea unei părți din spontaneitatea pierdută și regăsirea capacității de a se mira,

sesizând imprevizibilul, sunt căi prin care omenirea și-ar putea opri prăbușirea. Îndemnul explicit din *Trubadur*, împreună cu sugestiile simbolice din multe alte poeme, recapitulează cadrul original al existenței.

Pendulând între lied și șansonetă, lirismul se încheagă din fluxul intens al mărturisirilor. Grandoare, solemnitate, dar și emfaticizarea sentimentului, atribute de „înger” și „monstru” – pe toate le mânuiește poetul cu aceeași dezinvoltură. Firește, din perspectiva modernității relativizante, *preaplinul* ontologic al acestuia poate fi oricând perceput ca un corespondent al *golului* formal, al absenței artificializării și, implicit, al eșecului adaptării la „realitate”. În felul acesta, poetul e damnat. Își duce cu el *podul*, așa cum un muzicant își poartă instrumentul. E un pribeag, un trubadur cântând pretutindeni, fără a fi nicăieri acasă.

În peregrinarea lui, descoperă pas cu pas pământul „cu grâu păzit de maci” – prilej de amară meditație asupra condiției Poetului și a poeziei. Ca un geamăt înăbușit, vocea poetică se întinde peste timp, umplând tăcerea abstractă în care se cufundase decenii de-a rândul lirismul. *Trezirea* din somnul tăcerii va fi momentul esențial prin care eul se conectează la ritmurile polifonice ale existenței. Necesitate ontologică, *trezirea* e și un act al spiritului suveran. O asemenea poezie, ivită din vârtoarea conștiinței, dislocă realul tocmai prin felul în care i se opune, *numindu-l*:

„Poetul dacă doarme netulburat în flori
treziți-l voi prieteni căci vin secerători
cu palme înroșite ascunse printre maci
dacă eu tac tu mâine n-ai nici un drept să
taci.”...

(*Grâu păzit de maci*)

Conotațiile ontologice și cuvântul poetic se contopesc în acel punct de sonoritate vibrantă și de plenitudine incantatorie care a dat întotdeauna măsura lirismului. Pentru Mircea Dinescu, sensul *trezirii* este indisociabil legat de imaginea *podului*, căci deschiderea acestuia este dată chiar de felul în care poetul își asumă (sau nu) starea de veghe. Îndoiala care îl macină fără răgaz se reflectă în arcul de cerc trasat de trup, jumătate ancorat în paradisul Poeziei, jumătate înfipt în fărâmiturile maladive ale realității. *Grâu păzit de maci* devine poemul-punte între două realități. Sau un poem prin care eul își relevă condiția de Poet. Pasiunea pentru lirism se intersectează cu pasiunea pentru adevăr, angajarea implică și asumarea de riscuri iar cuvântului – pe care istoria l-a deturnat și l-a utilizat ca armă ideologică – i se redă capacitatea de a împlini (etic, spiritual și estetic) existența :

„...cum ne-am întins în zare cu trupul ca
un pod

și-am îmblânzit zăpada venind din Polul
Nord
și fiarele vărsate de prea multe cuști
(târziu în loc de gloanțe ardeau cuvinte-n
puști)
le-om arăta o țară cu grâu păzit de maci,
când eu nu tac tu mâine n-ai nici un drept
să taci”

(Grâu păzit de maci)

Ieșit din crisalida tăcerii, poetul își poartă la vedere blazonul, chiar dacă pașii îl conduc, cu revoltă și compasiune, spre *Cercul iluziei* și *Ultimul spectacol*. Poemele reliefează marea scenă a străzii, găzduind angrenajul prin care creația a ajuns o rețetă, pasiunea – abrutizare iar reflecția – reiterație. Incapabilă să discearnă între adevăr și minciună, modernitatea își caută salvarea în prozelitism. Falșii idoli abundă în prim-planul scenei, în timp ce „pruncul din iesle urlă în culise”. Realitatea se construiește din convingeri eronate, istoria se încurcă în ițele superiorității iar poetul...

„...Tu judecat de mamifere surde
prin soarta spartă-ai plânge-n univers
și ars pe rugul propriului tău vers
lumii i-ai pune lipitori – să zburde”

(Ultimul spectacol)

Poemele lui Mircea Dinescu sunt străbătute de *flacără*, fluidizate prin *ardere* și pecetluite cu *jăratec*. Luminozitatea e variabilă, în funcție de doza de pasiune ori de cinism, delicatețe ori brutalitate, cu care acestea sunt periodic ațâțate. Realitatea îmbrăcată „ca o cămașă” (*Potopul*) dă naștere unei combustii interne al cărei ecou va fi, fără îndoială, versul. Arzând mocnit sau zvârcolindu-se sub dogoare, poetul recapitulează chinurile lui Hercule, dar, spre deosebire de filtrul centaurului Nessus, otrava realității nu-i provoacă sfârșitul și cuvenita odihnă. Dimpotrivă, sfâșierea înregistrată de simțuri este continuu amplificată pe planul conștiinței și purtată până în lăuntrul eului, adânc tulburat.

De obicei, damnarea „soarta spartă” marchează drumul spre infern. Există însă în lirica dinesciană o explorare a infernului conștiinței, nu a Gheenei, iar din acest infern al conștiinței se deschid cărările luminate de har. Prin harul său creator, poetul a fost de la bun început un *ales*, iar nașterea îi „fusesse vestită de trei magi/ și dintre toți doar maica îmi recunoaște chipul” (*Dansul pe jăratec*). Manifestată într-o lume ostilă, familiară și totuși îngrozitor de străină, vocația lui mesianică își poartă semnele când cu orgoliu, când cu umilință :

„De ce ți-e rușine să fii genial
când unii trag un curcubeu prin bale
când flutură batiste spre rănile tale
ca-n fața țăranilor o piele de cal

[...]

de ce ți-e rușine să fii genial
când dealu-i silit să-și renege o vale
și floarea să-și muște vârtos din petale
și marea-i cusută la țarm val cu val
de ce ți-e rușine să fii genial”

(Psalmul ateului)

Prin suprapunerea unui dinamism centripet și a altuia centrifug, versurile se încarcă de o impresionantă putere de sugestie. Lumea întregă se restrânge și se înăbușă într-o opțiune care definește ontologia inversă a modernității. Și-a stabilit o altă așezare, în care centrul de greutate stă pe o himeră. Refuzată în existența cotidiană, deschiderea își face totuși loc în creația poetică – inventivă, stimulantă, intensă și ingenioasă. Demitizarea cea mai impetuoasă, tensiunea tragică cea mai copleșitoare sunt transpuse într-un lirism care atinge uneori o rară limpezime și noblețe, când acestea s-ar afla, de fapt, mult mai aproape de țarmul eticii decât de cel al esteticii. Or, ca să armonizezi aceste elemente contradictorii, să extragi frumusețe și sensibilitate de acolo de unde nu părea să existe decât insuportabilă deteriorare, este nevoie cu adevărat de un talent capabil să propună (și să impună) o nouă licență poetică.

Începând cu *Proprietarul de poduri*, această licență poetică își face simțită tot mai puternic prezența, la răspântia dintre prezentul dezumanizat și calda reumanizare a liricii. După ce, prin Mallarmé și Rimbaud, poezia modernă se îndepărtase de zbuciumul trăirilor și de confesiune, angajând un filon liric suprapersonal, Mircea Dinescu angajează dorința de afirmare (ori de violentă negare) a eului. Îl opune atât lipsei de adevăr a realului, cât și acelor forme de lirism care derivă fie din izolarea limbajului într-un laborator steril, fie din coborârea lui în stradă. Îndepărtate în egală măsură de măiestria rece a jocurilor moderniste și de prozaizarea postmodernă, versurile lui Mircea Dinescu păstrează demnitatea pe care romantismul i-a conferit-o poeziei, chiar dacă aceasta poartă straietele umile ale cotidianului. *Psalmul ateului*, *Grâu păzit de maci* și *Dansul pe jăratec* sunt doar câteva dintre poemele emblematice pentru un destin care a șters limita dintre triumf și plânsul convulsiv. Sau dintre privilegiu și blestem, de vreme ce numai el știe „...cum se cântă fără prieteni / în cușca azurului / ca un cobai sinucigaș” (*În cușca azurului*).

Cu neputință de trăit întotdeauna la intensitate maximă, starea de criză pare a fi câteodată întreruptă de blazare, de parcă o conștiință prea îndelung încercată s-ar retrage pentru a se odihni o vreme. Însă pentru poet, renunțarea nu înseamnă neapărat a respira în tihnă. Oricât de adâncă îi pare blazarea, aceasta este imediat

dublata de revoltă sau compătimire. În fond, aglomerarea de imagini neobișnuite aici își are originea: în suprapunerea unor sentimente și atitudini existențiale pe cât de incongruente, pe atât de strâns legate. Ruptă de obișnuit, structura lirică *atacă*, dar – în loc ca agresivitatea să mărească fisura dintre eu și lume – o umple cu emoție. Când „Un fierăstrău de maci despică vara/ să dea sicriul din pământ în spic” (*Ghilotina romantică*), viziunile ating paroxismul, stimulate de împletirea dintre luciditate și halucinație. Concentrând somnul și moartea, macul este și un derivat simbolic al eroismului, al actelor de bravură. Și ce altceva implică poezia, dacă nu (și) un act de bravură? Urmaș al vârstei de argint, rătăcit într-o epocă în care prăbușirea se travestește în progres, poetul jonglează cu analogii și domină aulic juxta-punerile. Registrul nocturn conjugă senzorialitatea cu ritmul, cartografiind un spațiu intermediar („...pun șaua lunii și încalec seara/ și Dumnezeu se face-n ceruri mic”), în care expansiunea eului descoperă amarele mesaje ale stingerii:

„...căci n-am trăit cu sângele prin sere
și n-am purtat cămașa nimănui
ci mai degrabă-am răzuit de miere
prin piețe fade acrele statui,

ci mai degrabă-am potrivit cu gura
peticul cald pe dezumflatul rai
frate cu iarba când se-nalță zgura
industriei pe coamele de cai,

aștept într-un amurg ca o felină
sub soare cu pâlپări de gaz
romantica de-acuma ghilotină
să-mi cânte ca vioara pe grumaz”

(*Ghilotina romantică*)

Odată cu *Proprietarul de poduri* și *La dispoziția dumneavoastră*, Mircea Dinescu „exersează metaforele ecologice, metaforele interdicției și chiar metaforele «abandonării religiei». Ultimele apar când te aștepți mai puțin. Obsesiile falșilor profeți, ale preoților ipocriți, dar și ale oamenilor care n-au reușit să capete formă («sunt nenăscuți») încep să prindă contur.”¹⁴ Trebuie spus că versurile păstrează voluptatea ritualică a derulării imaginilor, chiar dacă se precipită în dezabuzare și ironie. Re-prezentând o etapă a devenirii sale, cea în care s-a făcut trecerea de la adolescentul fragil la tânărul dezamăgit, revoltat, hărțuit, lirismul din *Proprietarul de poduri* și *La dispoziția dumneavoastră* somează omenirea să aibă o reacție. Lovește clișeele și zguduie preconcepțiile. Se alătură rebelilor, aruncă în stânga și în dreapta blesteme. Pentru aceasta, angajează deschiderea conștiinței, eliberarea gândirii și asumarea fără preget a sensibilității, sondând pasta fetidă a faptului divers și împletind, cu farmec, polaritățile.

Mobilitatea imaginarului liric acoperă un teritoriu generos, cu suprafețe și profunzimi, fluxuri și refluxuri, față și revers. Dacă a făcut un transfer între două lumi, dacă le-a legat acolo unde nodurile fuseseră tăiate, Mircea Dinescu nu a făcut-o prin substituție, ci prin încrâncenarea de a găsi continuitatea acolo unde un ochi grăbit vede numai divergențe. Așa „cum râma în amurg se crede rază / și biciul vinde iarăși indulgențe” (*Pumnal împodobit*), vechile frontiere devin locul unor întâlniri esențiale. În loc să prilejuiască revelații, ele produc de cele mai multe ori *silă*. La urma urmei, una dintre întâlnirile esențiale poate fi cu tine însuși și e posibil ca aceasta să se transforme într-o *luptă* cu umbra, semn al zădărniciilor, dar și al culpei. O luptă în care sila avansează meticulos, venind dinspre irepresibila percepție a nimicului. Oricât de bogată e recuzita și de atent lucrată regia, multe poeme focalizează de fapt extinderea insidioasă a golului, care destructurează, rând pe rând, palierele existenței. Din moment ce sacrul și-a dovedit slăbiciunea („tu-mi spui că șobolanii au ros biserica până la rădăcini”...) și moartea e una dintre ipostazele nimicului, singura reconfigurare a lumii se face prin lirism (*Scrisoare mamei*). Poezia lui Mircea Dinescu e cenușa care poartă germenii unei (alte) *lumi* *posibile*. Nimicul ce pervertește întreaga lume poate fi pus să respire poezie și astfel s-ar umple, la rândul lui, cu sens.

A opune anonimatului o altă realitate, având desenul complicat al personalității, este mai mult decât un gest de frondă, o replică dată unei felii inacceptabile de istorie. Prin creionarea ei într-un spațiu cu repere artificiale, imaginarul poetic propune și garantează, mai presus de toate, o identitate. Ceea ce nu înseamnă că identitatea nu poartă stigmatul singurătății. Pe acest fond, ***Dinamită*** se transformă într-un spectacol al clivajului dintre eu și lume, conținând imaginile a ceea ce poetul *este și nu este* în același timp :

„eu sunt băiatul de treabă
pe care-l zăriți de obicei în tramvaie
cu o pâine sub braț ca un aparat de
fotografiat.

Developând miezul – pâlcul vrăbiilor s-ar
stinge
de boala contagioasă a indiferenței
din coaja fructelor am extrage petrolul divin
din sentimente cauciuc pentru cizme”...

De aici până la focalizarea tragismului prin lentila autoironiei nu mai e decât un pas. Schimbarea de registru – de la gravele bemolări la sunetele acute – se adaptează din mers compoziției, permițând acumularea insuportabilă a tensiunii. Desfășurată copios prin aglutinarea unor grupuri nominale (aparent) incompatibile, coloratura limbajului este susținută de o lovacitate nu o dată agresivă, așa cum agresive sunt și imaginile eliberării :

„...Fandosită tristețe – iată-ți chiria :
vine vremea când mă cred dinamită
și ies la marginea orașului
să explodez fericit”

(Dinamită)

Pe malformațiile intersubiectivității se greșează vertijul abisal și aneantizarea. Când viața a devenit anexa unui conglomerat artificial, cu taina feminității redusă la seducția cu parfum de benzină (*Cuplu*) și cu spiritul înlocuit eficient de șuruburi (*Dresaj*), sublimul e deja un concept dezafectat iar lumea pare să fi scris de mult un epilog al poeziei. A reșeza vertebrele coloanei hidoase pe care se sprijină realitatea înseamnă și a regândi locul poeziei în lume. În proximitatea intersectării sublimului cu sila de sublim, Poezia este așezată sub semnul întrebării iar Cântecul se scrie în gama inavuabilă a lacrimilor :

„...și nici nu mai știu
dacă orchestrele vor să-mi acopere plânsul
sau să mă acompanieze
dacă revolta nu-i umbra lașă a acțiunii
dacă berăria nu-i cea autentică
iar valurile doar un pretext”

(Lașitatea de-a scrie versuri)

Cu o formulă lirică prin care subterana realității este zdruncinată peste măsură, poetul se situează în imediata apropiere a întemeietorilor. Alternativa se lasă văzută dintre sfărâmături. Realitatea de aici e întotdeauna dublată de o alta. Semnificative pentru lirica din *Proprietarul de poduri* și *La dispoziția dumneavoastră*, plânsul și amurgul însoțesc dezarticularea lumii și îi îmbracă nuditatea deșartă. Semnele materialității nu mai țin o poveste, ci surprind fotografic câte un spasm. Realitatea în care se mișcă poetul *gâlgaie, se zgâlgaie, se zguduie, se despică, se sparge* și *răzuiește* urmele lăsate de arhitectura umanului, într-o dinamică perversă, instituită de naufragiile singurătății. Aici mișcarea este întotdeauna dedicată prăbușirii, atât în afara, cât și înăuntrul ființei. Cu un excelent simț al realității, poetul știe că nu-i poate găsi un substitut. Nu o abandonează. Rodele dezamăgirii ar putea anunța începutul dezmărginirii. Chiar dacă vede „în cimitirul de mașini îngerul ruginind“ (*Ruginind*) și din cer cum „scuipă deasupra noastră plictisiții din paradis“ (*Nu ninge*), poetul neagă disjuncția dintre contingentă și Poezie și atestă (uneori radical, alteori în surdină) rezultanta celor doi vectori : omul-punte.

b) Ochiul din zid

În 1981, când a apărut *Democrația naturii*, Mircea Dinescu era încă poetul febrilității

confesive și a agresivității ingenuie. Volumele care l-au precedat, *La dispoziția dumneavoastră* (1979) și antologia *Teroarea bunului simț* (1980) păstrasera un oarecare echilibru între versurile romantic-adolescentine din prima etapă a creației și ispita parabolei ori a invectivei, care se pregătea să izbucnească. De la bun început, tânărul poet părea să concentreze tensiuni vulcanice și răbufniri prometeice ; anunțate încă din *Proprietarul de poduri* (1976) și *La dispoziția dumneavoastră*, acestea îi vor inunda poemele în *Democrația naturii*.

Întâmplător sau nu, acest volum apărea la 4 ani după puternica mișcare de disidență din Cehoslovacia, când câțiva intelectuali importanți s-au smuls din masa aservită regimului comunist. Invocând Actul final de la Helsinki, aceștia au pretins respectarea drepturilor fundamentale ale omului. Protestul inițiat de Vaclav Havel s-a amplificat în scurtă vreme și a devenit cunoscut sub numele de Charta '77. Disidența din Cehoslovacia, care pe lângă Vaclav Havel îi cuprindea și pe Jiri Nemec, Pavel Kohout și Jan Patočka (mort în urma interogatoriilor), a produs un enorm ecou în întreaga Europă de Est, alimentând fluxul contestatar din Polonia, Ungaria, Republica Democrată Germană și Uniunea Sovietică. În România, Charta '77 l-a inspirat pe scriitorul Paul Goma, care i-a trimis lui Pavel Kohout o scrisoare deschisă, solidarizându-se în acest mod cu ideile exprimate de protestatarii din Cehoslovacia. Din nefericire, mișcarea de

contestare a puterii comuniste de la București nu a avut amplitudinea celor din Cehoslovacia și Polonia. În 1980, la Gdansk, urma să se constituie Sindicatul „Solidarnosc”, cel care va înscrie curând Polonia pe o altă circumferință a istoriei. Lech Walesa (președintele „Solidarității”) și Adam Michnik vor întrupa ani de-a rândul modelele de fermitate și curaj de care România ducea încă lipsă.

Și dacă libertatea era strâns legată de spontaneitate, așa cum Adam Michnik o reflecta ca nimeni altul, înseamnă că nici poezia nu trebuie să se supună clișeelelor și convențiilor înveterate. Lecția care i s-a confirmat lui Mircea Dinescu în climatul contestatar al Estului european este aceea a obligației de a readuce poezia în peri-metrul libertății, acolo unde niciun filtru dogmatic nu mai cerne sentimentele și opțiunile creatorului. Or, această restaurație a libertății poetice, în detrimentul vechilor tipare, nu însemna doar abandonarea prejudecăților, ci și asumarea deplină a responsabilității de a fi cel puțin incomod, dacă nu inacceptabil. După 1981, *libertatea poetului* însemna, de fapt, libertatea lui Mircea Dinescu. Iar aceasta nu se putea manifesta decât prin coerența unui fel de a fi, după o prealabilă adecvare cu sine însuși. Într-un regim totalitar ca acela al comunismului românesc, această opțiune putea fi și ultima. Prin ***Democrația naturii***, Mircea Dinescu a ales să facă un pariu îndrăzneț cu istoria.

Încordate și caustice, versurile lui promovau de-acum idealul libertății – de atitudine și de expresie, deopotrivă. Altfel, exuberanța polemică, tonalitatea vehementă și îndrăzneala stupefiantă a metaforelor nu s-ar fi putut alia pentru asediul parabolic al realității. **Democrația naturii** este tabloul unei lumi întoarse pe dos, în care așezarea firească a existenței e înlocuită de o dizolvantă mișcare centrifugală. Anihilând reperele și surpând ierarhiile, aceasta descompune realitatea în fragmente care își pierd cu totul logica și intră, orbește, în jocul unei recompuneri fantasmatică. Lumea reflectată în **Democrația naturii** nu e decât aparent arbitrară și irațională. Rațiunea ei este cea pe care o presupun contorsiunile ideologiei și/sau ale utopiei. Incongruența acestora în raport cu realitatea le apropie mai mult decât le diferențiază elementele care le opun. Dincolo de antiutopie, **Democrația naturii** concentrează și o puternică reacție anti-ideologică, exhibită prin emoție artistică. Intuind pericolul ca versurile să devină retorică iar fiorul estetic să se transforme în efect persuasiv, Mircea Dinescu s-a plasat pe o poziție care să îi permită obiectivarea atât în lectura realității, cât și distanțarea față de propriul discurs.

Poemul care dă titlul volumului (fără a-l deschide) împletește urmele imaginarului agresiv cu apetența parodică a balcanicului. La acestea se adaugă, ca un condiment presărat în trecere, dar esențial pentru savoarea finală a produsului, gravitatea meditației etico-sociale.

„În martie lăzile de gunoi explodează
împroșcând cu pisici roșii ca flăcările
întunericul neorealist.”...

Încadrarea și evaluarea realității, așa cum apare ea în *Democrația naturii*, sunt posibile numai dacă se ia în vedere orizontalitatea ei radicală. Structura lumii de acum s-a clădit pe egalizarea și relativizarea tuturor valorilor. Temeiul existenței s-a volatilizat după atacul furibund al utopiei; mai apoi, aceasta a găsit justificări paranoice unei realități atent disimulate, transferându-se în ideologie. Ca urmare, spațiul devine un apendice otrăvitor al erupției fatale iar erosul, smuls de sub protecția metafizică, dă naștere la un șir de reacții sulfuroase :

„Fierbe orașul sub fosforul lor pofticios
sărutul miroase dulceag a pucioasă,
gravide-ar pluti dintr-odată prin cameră
de n-ar fi greoi saci cu nisip
cârtitori în fața televizorului
suflând în supele veșnice.”

Dacă vechea lume primea consistență prin faptul că era dublată de o alta, imaterială, *Democrația naturii* cumulează, rând pe rând, toate atributele perisabilității. E profund casantă, se sfârâmă la cea mai mică atingere, se prăbu-

șește în nori de praf și duhnește a putrefacție. În locul ei se instalează o scenografie rudimentară, în care înghețul metafizic este compensat prin eficacitatea iluzorie a confortului personal. Repoziționarea lui Dumnezeu în univers vine, așadar, ca un gest firesc. Abulică și vulnerabilă, divinitatea și-a abandonat statutul de garant al valorilor. Scăpate de sub control, acestea derapează și se amestecă pe orizontala unei existențe indefinite, care asociază orbește biologicul și transcendența, cu aceeași ușurință cu care lega putreziciunea de regenerare. Într-o astfel de viziune, în care principiul fondator a fost înlocuit de cel al inserierii și al răstălmăcirii sensului, **Democrația naturii** ascunde, sub continuitatea ei arbitrară, semnele unei irepresibile exfundări :

„...Trec roiuri de fluturi pe sub fustele fetelor
și mâna-mi cade grea de polen.

O mică termocentrală instalată la gura
proștilor

ar da acum randamentul deplin
(indolent și sărac nici măcar nu mi-e frică).

Un copil urinează pe turla bisericii
și Dumnezeu primește jetul lui cald
ca o alinare pe-un călcâi reumatic.

Cartoful putred zvârlit pe maidan
scoate și el puțica lui verde
ca un semn de democrație a naturii.”

Dezinvoltura imaginilor pare să fie extrasă dintr-un tablou suprarealist de tip Salvador Dali, în care căutarea picturală era doar amprenta documentului. Însă explorarea subconștientului (linia de forță a suprarealiștilor) este ocolită cu bună știință de Mircea Dinescu pentru a reliefa, în schimb, mărturia caracterului unei epoci, cu tot arsenalul ei mental, etic și social. Suprarealismul nu funcționează, așadar, decât ca un element de butaforie. Dezgustat de reperiile unei societăți în care iraționalul triumfă nestingherit, poetul le proclamă dăunătoare, le denigrează și le parodiază în versuri ce captează fotografic realitatea. Dar, oricât de realist ar fi un detaliu sau altul, el intră întotdeauna într-o relație stranie cu celelalte fragmente ale imaginii, alcătuind în final un tablou șocant, plin de arbitrar și de mostruozități. Densitatea aerului de bâlci, năvălaș, grotesc și absurd deopotrivă, răspunde unei necesități adânci și sensul ei este, în definitiv, autentic. Mircea Dinescu nu se complăce între contururi vulgare și profunzimi subterane. Picturalitatea imaginii poetice, pe care se imprimă caligrafic mușcătura ironică, nu exclude lirismul și elanul estetic. Cel care înregistrează ***Democrația naturii*** și-a inventat o modalitate proprie de montaj al secvențelor, astfel încât spontaneitatea și capriciul inocent să mărească culoarea cenușie a imanenței, până când această devine frapantă, fără a înceta să fie, în esența ei, ternă.

Extrema fantezie cu care poetul rătăcește prin lume nu înlătură prozaicul alienant. Hoinar

printr-o lume rudimentară și (iremediabil?) dereglată, artistul este nevoit să facă „pactul cu realitatea“ pentru a-și putea scrie opera. Prin câteva linii simple, poemul se scrie cu firescul celui care își mărturisește, fără sincope, abandonul unei iluzii. La Mircea Dinescu, confesiunea se hrănește din sfărâmiturile unei utopii iar gravitatea e amplificată de luciditatea cu care este asumat un eșec. Totuși nimic nu este mai dificil de suportat ca procesul de conștientizare a precarității raportului dintre artă și realitate. Desacralizată de un prezent distorsionant și acaparator, poezia își redefiniște coordonatele. Își lasă în urmă marile modele, renunță la grundul ei mitic și invadează teritoriul putrid al istoriei. Tăcerea (somnul) care învăluie simfonia sferelor sau răscolitul temerar al pământului, embleme ale actului originar de creație, nu își mai au locul într-un timp în care presimțirea a fost înlocuită de mișcarea haotică, obsesivă a modernității. De acum, versul trebuie să fie un ecorșeu al istoriei momentului. Camuflat sub masca derizoriului, se lasă descoperit de poetul care știe că teroarea nu exclude libertatea iar prozaismul nu înlătură sensibilitatea estetică. O pătimașă meditație asupra condiției poetului și a poeziei se desprinde din ***Democrația naturii***.

Verticala cosmică prin care se regla mersul dezechilibrat al lumii a fost de mult îndepărtată. Ca urmare, reperelor stabile ale existenței le-au luat locul convențiile șchioape și falsurile grosolane. Viața a ajuns doar o mascaradă, cu

segmente precare, greșit orientate, ce destabilizează geometria devenirii. În acest sens, sondele și zidul marchează pârghiile nesigure ale unui univers în care adevărul a fost supus irepresibilei deformări:

„Multă vreme am crezut că poezia doarme
sub aripa cocostârcului
sau că va trebui să scurm după ea prin păduri
dar ca un profet izgonit din pustiu de
gâlgâitul
sondelor
acum sunt dispus să fac un pact cu realitatea
și să recunosc c-am greșit :
sparg c-un târnăcop zidul
și vă las să priviți”

(Descoperirea operei)

Acceptat de-acum de poet, „pactul cu realitatea” va hrăni poezia adevărului. Iar adevărul descoperit de o conștiință care își depășește criza și își asumă autonomia este unul răvășitor și, nu rareori, insuportabil. Ruptura dintre artă și realitate provoacă scindarea eului creator, dualitate pe care Mircea Dinescu are tăria să o respingă în anii '80. Acest clivaj teribil îl alungă pe poetul-profet din pustie – de pe insula solitară a esteticului. După ce se izolase de cetate, respirând prin ficțiune și prin modalitățile ei de expresie, poetul reîntră în mecanismul cotidianului. Profetul din pustie redevine

cetățean. Dar cum porțile cetății nu i s-au deschis, zidul minciunii a trebuit dărâmat cu aceeași unealtă cu care s-a construit Utopia. Privind lumea prin ochiul din zid, poetul descoperă felul în care cuvântul poate intra în rezonanță cu lovitura târnăcopului.

Începând cu volumul din 1981, între limbajul metaforic și cenușiul social intervine acea sutură precisă pe care numai un ochi larg deschis o poate executa; toate marotele ideologice sunt preluate și injectate parodic până la paroxism. Spargerea zidului care a despărțit arta de realitate, izolându-le și mistificându-le, transfigurează revolta împotriva existenței schizoide. Imaginile se succedă cu brutalitate iar coarda care le unește stă să plesnească. Dacă, pentru a-și analiza și vindeca vulnerabilitatea, omul are nevoie de o experiență-limită, în cazul poetului-cetățean aceasta este recuperarea conștiinței – teribila încercare căreia mulți dintre cetățenii României comuniste nu i-au supraviețuit.

Scrâșnită, neliniștitoare, poezia lui Mircea Dinescu are deocamdată un nucleu bivalent. Este ludică și polemică, ghidușă și severă. Lumea liricii sale este cea a maimuțărelilor și a răzvrătirii. În același timp, disprețuiește cochetăriile coloristice și smalțul subțire al ipocriziei. În această configurație spectaculară, poetul îmbracă haina vechiului „the fool”, clown-ul nebun și înțelept care strecoară între grimasele lui adevăruri pe care nimeni altcineva nu le-ar putea articula. E actorul al cărui glas traduce o

evidență ce s-a lăsat doar privită, nu rostită. Libertatea lui e aceea de a radiografia malignitatea unei lumi care se pretindea perfect salubră – chiar dacă îi îmbolnăvea iremediabil pe cei care îndrăzneau să-și recupereze sănătatea conștiinței. O libertate mutilată, așadar, de vreme ce poetul-cetățean, actor pe scena ambulată a istoriei, este la rândul lui „jucat” de un regizor despot, care stabilește regulile prin răsturnarea ordinii și a valorilor.

Poezia lui Mircea Dinescu nu se face *dintr-un* joc gratuit, ci *într-un* joc prestabilit și inegal, în care miezul sacru al artei a fost substituit de cel al demascării realului. Forțat de istorie, poetul s-a transformat dintr-un profet (sau om universal) într-un cetățean al națiunii, care – dincolo de cortina străvezie a lirismului – denunță autoritatea minciunii. Aceasta din urmă perpetuează răsturnarea buneii așezări a lumii și descentrarea ființei, într-o inexplicabilă alianță cu pasivitatea celui care o suportă : victima pare să fi intrat de mult într-o relație de complicitate cu călăul. Prins în malaxorul trădării, a cărui mișcare a omogenizat eticul, religiosul și politicul într-o pastă fetidă, poetul inaugurează o nouă vârstă – cea a sintezei dintre *rugăciune* și *invectivă*. Versurile înșiră tabuurile ceaușismului așa cum se numără mătăniile. Numai că la Mircea Dinescu ruga se transformă în denunț iar smerenia în acuzare. Deocamdată, participarea politică a poetului se produce prin rostire iar

imaginea lirică este rezultanta reacției la eveniment:

„Ferește-mă Doamne de cei ce-mi vor binele
de băieții simpatici
dispuși oricând la o turnătorie voioasă
de preotul cu magnetofon sub sutană
de plapuma sub care nu poți intra fără să dai
bună seara
de dictatorii încurcați în strunele harfei
de cei supărați pe propriile lor popoare
acum când se-apropie iarna”...

(Indulgență de iarnă)

Demascând dictatura falsului, poetul își asumă modelul romantic al revoltatului, dar îl trece printr-un creuzet în care imaginea literară se transferă în poziție politică. (Este ceea ce a făcut, la începutul secolului XX și pe alte coordonate istorice, Octavian Goga.) Această metamorfoză a imaginilor poetice într-o atitudine politică se petrece prin intermediul stabilirii interconexiunilor nu numai între activitățile umane, ci și între diferitele forme ale vieții. Ideea poetică este transpusă într-un univers fictiv, care ar putea fi fabulos, dacă nu ar constitui proiecția transparentă a cotidianu-lui. În *Găinile*, de pildă, decorul romantismului târziu, fie că îl numim Biedermaier sau nu, îmbină ironia (care jonglează cu aspectele mărunte ale vieții, dar conturează și

imaginea grotesc-credibilă a societății comuniste) cu tonul obosit și elegiac al răzvrătirii în pustiu. E o lume decerebrată, unde spațiul se prăbușește din pricina discontinuității iar istoria este evacuată și aruncată la coș. Timpul este conceput doar ca o aruncare bezmetică înainte. În locul ordinii vii, legitimate în timp, se înghesuie o „realitate” coșmarescă, conectată la un aparat dogmatic și hrănită artificial :

„Într-un castel transformat în crescătorie de pui

benchetuiam până-n zori cu-ngrijitorul
și paznicul
beam vin din sfeclă roșie – și nu ne păsa
vin alb din garduri putrede – și nu ne păsa

găinile n-aveau simțul politic prea dezvoltat
cârâiau în surdină și-nchideau ochii la ce
se-ntâmpla

ciuguleau și ele tencuiala tablourilor
scrumau în Breughel cel Bătrân
cotcodăceau în clavier
ouau în biedermaier”...

Spectacularul primește aici dimensiuni agonice. Benchetuiala nu păstrează nimic din exuberanța carnavalului, din furtunoasele desfășurări de energii care ignoră normele pentru a le regăsi, mai târziu, în prospătate. Intactă timp de milenii, Sărbătoarea a fost și ea amputată.

Momentul inaugural lipsește, după ce a capitulat în fața vocației escatologice pe care o manifestă de această dată istoria.

Pentru a supraviețui într-un spațiu care se destramă, omul își ignoră drama și își construiește sârguincios iluzii, înfășurându-se în ele ca într-un cocon. Sau se dedublează, parcurgând periodic distanța dintre resemnare și revoltă mascată. Cum arta fusese și ea supusă deformărilor ideologice, poetul își exteriorizează trăirile prin alegorie și fabulă¹⁵. Pe lângă funcția ei estetică, imaginea artistică dobândește rolul de a adăposti o reve-lație: despre o realitate trecută prea multă vreme sub tăcere se poate și vorbi ! Poetul exprimă printr-o suită de metafore alegorice tot ceea ce în mod obișnuit nu este exprimat iar cititorul este chemat să-i descifreze mesajul. Și pentru că fabula și parabola sunt *alegorii închise*¹⁶ (cei doi termeni al comparației subînțelese fiind perfect determinați), cititorului îi va fi ușor să-l recunoască pe cel dintâi sub învelișul celui de-al doilea. Prin urmare, utilizând codul alegoric, cu metafore, sugestii și asociații deconcertante, dar și cu o constantă acumulare a tensiunii, poezia numește adevărul fără a părăsi teritoriul privilegiat al esteticului:

„...noi eram fericiți
și dispuși să ieșim la vânătoare de lei
cu hârtia de muște,

revoluția mirosea a cartof copt
megafoanele înlocuiseră arta
erau și lămpi care produceau întuneric
erau și cutii de scrisori pe care nu le mai
deschidea nimeni
cârâiam și noi în surdină
închideam ochii la ce se-ntâmpla”

(*Găinile*)

Poemele lui Mircea Dinescu conțin o oglindă strâmbă în care lumea se reflectă așa cum nimeni nu voia să o vadă. Schimbând uneori perspectiva, poetul îngrămădește amănuntele ca pe o scenă de teatru ambulant, sufocând-o. Însă această aglomerare exasperantă este departe de a eroda estetic imaginea, deoarece poartă cu ea elementele unei compoziții dispersate, în care fabula interferează și evoluează în paralel cu lirismul. *Găinile* este unul dintre poemele care urmează acest tipar, dublat de rafinamentul impresionant al sarcasmului. La fel ca *Parabola orbilor* a lui Bruegel cel Bătrân, versurile impun o lectură minuțioasă, în care atenția acordată juxtapunerii amețitoare a detaliilor trebuie urmată de mutarea liniei orizontului, astfel încât perspectiva să se lărgască generos. Este modalitatea în care va proceda, de altfel, poetul – nu numai în *Găinile*, ci și în *Biografie săracă* sau *Cum li s-a luat indigenilor din rezervație dreptul de-a mai călători*.

Alteori îmbracă haina jurnalistului de serviciu și scrie conștiincios un articol care începe pe gustul „Scânteii” și se încheie pe cel al „Europei libere”, parodiind noua misiune a profesorului de română,

„...muncitor calificat în uzinele Sadoveanu
și Tudor Arghezi
printre rigle și logaritmi
printre fierăstraie și strunguri
își face și el loc într-o salopetă ușoară de
cuvinte
și abia apucă să învețe copiii că H₂O
se numea pe vremea bunicilor apă ”...

(Scurt reportaj)

Mircea Dinescu reia mai vechea temă a artificializării vieții, la care o adaugă pe cea a deturnării intelectualului român din universul conceptelor în halele enorme ale uzinelor. Limbajul aglutinează stereotipul și inovația, derizoriul și gravitatea, astfel încât tabloul obținut în urma „reportajului” suprapune dramei individuale un preambul al apocalipsei naționale.

Viața este surprinsă printr-o lentilă bifocală, ce captează atât profunzimile, cât și suprafețele (anodine, depresive, dar ilustrative pentru societatea românească a vremii). În loc să protejeze realul și să dea lumii un sens, profunzimea refuză să contureze o alternativă.

Dimpotrivă, în lumea poemelor dinesciene obiectul se definește prin suprafața lui, nu prin adâncime. Cel care caută profunzimile e descoperit și izolat, de parcă ar contamina lumea cu un microb letal (*Elegia bici-clistului*). Oglinda plană a mării reflectă cirul evocat de poet, ca într-o dezinhibată anamneză provocată de psihanalist. Însă pentru Mircea Dinescu anamneza nu constituie un pas premergător vindecării. Eul rămâne cu angoasele și crizele lui de revoltă, chiar dacă acestea sunt exhibate, de aceasta dată, cu o remarcabilă prospețime muzicală. Într-unele poeme versul alb capitulează în fața acordurilor triumfătoare, ce deghizează surescitarea, îngreșoșarea și flegma. Acidul reacțiilor arde învelișul sonor al versului și iese la suprafață, căci viața este :

„ ...O arcă democrată cu spiț obligatoriu
în care se proclamă oricine vrea catarg
cu-orchestra arvunită din timp la sanatoriu
de tebeciștii tineri care tușesc în larg” ...

(Porturi)

Dincolo de *aparență*, ar trebui să se strecoare întotdeauna, din adânc, o *apariție*. Drama eului provine din faptul că aparențele nu mai înglobează nimic altceva decât o absență – fizică și metafizică. Viața pâlپâie cu greutate într-o lume lipsită de opțiuni și constituită doar din

întretăieri de galerii goale. Marea absență pare să guverneze lumea liricii lui Mircea Dinescu. Din acest punct de vedere, *Democrația naturii* este mai mult cartea subteranei, decât a terestrității. Viața acolo se desfășoară, în subterană. Nu în locul de refugiu al grotei sau în odihna pântecului matricial (ca în reveriile asupra cărora a glosat Gaston Bachelard¹⁷), ci într-un spațiu alienant în care singura apariție veritabilă e cea a morții. *Manuscris găsit într-o sticlă de lampă* este doar unul dintre poemele care definesc această lume. Lapidare, tăioase, versurile condensează întreaga descentrare a societății, lipsită de odihnă și de adăpost. Într-un șir de secvențe izotrope, poetul îngroașă până la limita insuportabilului dic-tatura absenței și a morții. Curgerea imaginilor e descendentă, de la un spațiu epifanic, căruia i s-a extirpat deja semnificația sacră, până la amănuntul grobian – semn patologic al anomaliilor etice și sociale care stăpânesc realitatea.

„ ...Pe dealul mitropoliei sunt vitrine dar
nu sunt magazine.

În stația de tramvai un pitic își plimbă
cocoașa

philips
în așteptarea clienților.”

Eviscerată de sens și copleșită de surplusul
morții, lumea își pierde urmele în cădere. Celor

care încă mai sesizează reperele adevărului li se rezervă o ultimă și cinică scăpare:

„Moartea se dă la liber și-i destul de ieftină
în schimb
mare economie de combustibil de hârtie
de Dumnezeu.

Dacă și proștii ar fi de mâncare
n-ar mai fi așa coadă mare la măcelăriile
cu intelectuali.”

(Manuscris găsit într-o sticlă de lampă)

Îmbinând secvențe din limbajul cotidian cu expresiile clișeistice ale epocii („se dă la liber”) și cu dublul sens (pecetluit epigramatic în ultimele versuri), Mircea Dinescu potențează funcția psihologică a metaforei poetice. Transformată într-un reflector al lucidității, ea include puterea de a înțelege și de a degaja un fior care asimilează un alt fragment al realului, fără a-și pierde funcția estetică.

Nu altfel stau lucrurile cu un poem care identifică relația dintre concept și imagine. Comprimare densă a unui dialog cu sine însuși, *Ziduri* traduce o confesiune revelatorie. Așa cum este văzut de Mircea Dinescu, omul a decăzut nu numai din starea sa primordială, ci a pierdut și caracterul ontologic secund al condiției sale. E prizonierul unei existențe abil dirijate din exterior, dar și captivul percepțiilor sale false

asupra realității Expulzat dintr-o istorie înzestrată cu un sens stabil, a ajuns într-o altă istorie, de această dată degradată, ilegală și golită de sens. De aceea, dialogul firesc cu lumea s-a redus la o replică adresată sinelui, surprinzând conștientizarea propriei existențe schizoide:

„Stupidă iluzie :
să te înconșuri cu ziduri
și să te simți dintr-odată
atât de liber”

(*Ziduri*)

Simplitatea enunțului liric nu exclude dramatismul căderii ontice. Dimpotrivă, recurgerea la juxtapunere în dauna copulei vine să sporească limitarea, apăsarea și absurdul. Cele mai semnificative gânduri, revelațiile, apar la Mircea Dinescu fără vreun înveliș verbal solid. Sunt golașe, jupuite de ornamente, precise ca o incizie în carnea putredă a realității. În același timp, ele sunt menite doar să scoată răul la iveală, nu să-l curețe. *Democrația naturii* nu cunoaște regenerarea, așa cum poezia nu-și mai recunoaște atributul purificării. Lumea rămâne aceeași carceră mizerabilă iar poetul același glas care transpune liric vocația adevărului din imediata apropiere. Aceasta e singura realitate, acaparatoare și corozivă. Versul dezlănțuit nu aduce cu sine exorcizarea. Răul nu poate fi înlăturat prin atingerea poeziei, atâta timp cât

nucleul său a corupt până și sfera esteticului. Din moment ce „megafoanele înlocuieră arta” (*Găinile*), aceasta din urmă și-a pierdut, măcar pentru o vreme, harul vindecător. Vătămată și lipsită de funcția ei ritualică, poezia nu i se mai poate opune răului decât prin demascarea lui.

Fără îndoială, soluția denunțării răului este necesară, însă nu suficientă. Îi asigură poetului coerența și fluiditatea conștiinței, fără a-i oferi șansa schimbării lumii în care trăiește. Lirica revoltei include asumarea unui adevăr îndelung ocolit, dar în același timp rămâne pe un plan paralel cu acesta. Interferează cu realitatea, nu se suprapune ei. Poetul-cetățean nu și-a abandonat (încă) statutul privilegiat al artistului. Bufonul înțelept își vede mai departe de treabă. Disecă imanența prin ochiul din zid, fără a intra (încă) în cetate. Libertatea conștiinței sale se reflectă asupra poesisului, nu asupra acțiunii. Eficiența acestei poziționări nu îl mulțumește pe poet, care îi va resimți profund vulnerabilitatea. De aceea răzvrătirea dobândește uneori atribuțiile exasperării. Îngreșat de neputința lumii și a lui însuși, adoptă tonul frivol și cadența muzicală, pentru a-și amplifica liric sarcasmul. Ceva din maliția tragică a lui François Villon se întrevide sub haina versurilor, dar savoarea poemului este generată de fluxul metaforic specific dinescian:

„Dimineața se moare mai ieftin
la prânz cu reclamă
seara obligatoriu luxuriant.

Soarele pare un piaptăn
lacul o lamă
cu care-mi tai vena de diamant.”

(*Şansonetă*)

Contaminate de materialitatea care a subjugat lumea, până și elementele fundamentale, cerul (soarele) și apa (lacul), adoptă semnele indiferenței și ale deznădejzii. Au fost (și ele) detronate. În locul ordinii cosmice s-au instalat instrumentele cu care se perpetuează mistificarea și se semnaleză amenințarea.

Lirismul lui Mircea Dinescu e străbătut de teroarea singurei opțiuni. Cea aflată la îndemână (moartea) nu este decât o falsă alegere, atâta timp cât spre ea se îndreaptă, voit sau nu, întreaga lume. Pe un drum cu sens unic, diferă doar felul în care ființa umană își continuă pașii, fie umilă și supusă spectacolului istoric în care a fost nevoită să joace, fie intervenind în scenariu și grăbind puțin finalul. Trăind reflexiile morții, scriitorul își gândește extincția. Își precizează poziția, descoperind în ea reperele identității. Formă de exprimare în act a libertății individuale, alegerea morții se produce fie în răspăr, ca în *Şansonetă*, fie evocând ironic legătura dintre Eros și Thanatos.

Drama conștiinței poetului se hrănește, așadar, și din luciditatea cu care acesta cercetează (dez)echilibrul relației dintre dragoste și moarte. În *Democrația naturii*, singurele poeme

care vorbesc despre iubire sunt dedicate, în fond, morții. Nulitatea torturantă a lumii a condus la paralizia pulsionilor vitale. Înainte de a-și pierde vigoarea, ființa s-a rătăcit de sine însăși. Femeia îmbracă halatul alb, căci până și iubirea va fi substituită de surogatul ei, mila. Vulnerat și nevolnic, eul se vede în postura tragică a învinsului care-și cedează coroana de lauri pentru un ceai amăru. (*Câteva sfaturi pentru luna de miere*) Alteori, mărturisește ratarea unei întâlniri de dragoste, în care chipul celei așteptate va ajunge să ia conturul funest al morții :

„Pe 11 noiembrie ora 9 dimineața
aveam întâlnire
cu o tânără avalanșe de zăpadă
în Himalaya
pe o pantă cât se poate de dulce.”

Forma narativă a discursului lărgeste traiectoria ideii iar odată cu fiecare vers – febril ca o notă de jurnal – presiunea interioară se acumulează până în pragul erupției :

„Ce mai dragoste la prima vedere-ar fi fost,
dar până să-mi iasă pașaportul
până să-mi declar rudele
până să-mi fac bagajele
până mi-am cumpărat biletele
până m-au pipăit vameșii
până m-au mirosit detectoarele,
la 9 și-un sfert

jignită și plină de isterie
a fugit mai la vale c-un grec și doi japonezi...

Îndulcește Doamne instituțiile de tristețe
instituțiile astea care luptă împotriva
dragostei
împotriva dragostei și a morții”

(Avalanșa)

Dacă adolescentul romantic din primele volume trăia exuberant revelațiile feminității, de această dată balanța se înclină spre considerarea sfârșitului ca unică sursă de fascinație. Despovărată de componenta ei înfricoșătoare, moartea încântă nu ca prag spre absolut, ci ca eliberare din robia existenței. La urma urmei, altă salvare nu pare să existe. Trebuie spus că în poemele lui Mircea Dinescu pulsionile morții se întetesc numai prin sufocarea ritmului incandescent al vieții. Societatea reprimă orgoliul subiectivității și refuză exteriorizarea. Un spirit cu deschideri dionisiace este cu atât mai apăsător de normele deformatoare care au împânzit lumea. În acest sens se mani-festă apropierea poetului de moarte : derivând din arta orgoliului și a revoltei infatigabile, este luxul pe care și-l permite o ființă încătușată în propriul ei vulcan existențial. Înăbușită, feroarea dionisiacă poate erupe sub forma autodistrugerii. Furia de a iubi viața, așa

cum ea *ar fi putut* să fie, deschide larg o fereastră spre moarte.

Firește, confesiunea ratării acestei experiențe se dezvoltă în gama acută a ironiei, resimțită de Mircea Dinescu drept manifestare (fragmentară) a libertății. Sau ca o modalitate de a-și suporta agonia, reliefându-i cauzele. Rând pe rând, etapele ceremonialului dictatorial se încarcă de tensiunea unei liturghii inversate, în care izolarea ia locul comuniunii iar intoleranța pe cel al iubirii. Prin sarcasmul cu care sunt privite mecanismele unei epoci ce a răpit omului până și fantasmеle morții, traiectoria ideii se dispersează și se rupe, absolutizând segmentul negației.

Cele mai ascunse adevăruri ies la iveală în poezia lui Mircea Dinescu. Concentrat pe procesul demascării, poiesisul exploatează efectele jocului alegoric într-o cheie, nu de puține ori, tragică. Dintr-o geometrie protectoare, istoria a transferat intimitatea în sfera amenințării. Otrăvit, spațiul intim nu mai oferă adăpost pentru nimeni, nici măcar pentru aceia care duc în spate, ei înșiși, o Istorie. Din acoperământ, intimitatea a devenit *dezvăluire prin omitere* sau *adaos*: se dărâmă și se refac biografii, se sparg și se atașează identități. Șocul estetic produs de poem este alimentat de miasma metaforelor care cumulează agresivitatea omnivoră și angoasa unei lumi prost făcute:

„Vine un ins
cu un bidon trăsător în spinare:

«cine sunt ăștia mici și prăpădiți
ascunși după mobilă?»
părinții mei care-au scăpat din primul război
mondial
și din al doilea război mondial
dar acu le va fi foarte greu”

(*Deratizarea*)

Se știe că apropierea morții este dublată de o frenezie a creației. Mâna care scrie primește o altă valoare într-un perimetru supus dezintegrării. Pentru Mircea Dinescu, vocația adevărului nu omite însă vocația ratării existenței. Aceasta este marea miză a *Democrației naturii*. În ciuda prizei puternice la real și a onestității estetice, poetul supraviețuiește cenușiu, cu pumnii strânși și cu dinții scrâșnind sarcastic. În epocă, și aceasta este o formă de autodistrugere – o variantă *soft*, sub masca pamfletului *hard*.

Odată cu *Democrația naturii*, numele lui Mircea Dinescu e sinonim cu poetul simptomatic al revoltei. Și al unei epoci în care versul autentic era cu totul altceva decât ditirambii din „Cântarea României”, așa cum încerca să-i impună Puterea.

c) Replierea

Publicată în 1983, *Exil pe-o boabă de piper* (București, Cartea Românească) este o carte care va face un surprinzător pas înapoi : recuperează

câte ceva din senzorialitatea aluvionară a poemelor de debut, fără a scăpa totuși din ochi conturul provocator al realității. De această dată, revolta poetului se manifestă altfel. Filtrată printr-o mască sentimentală, indignarea răzbate prin dialectica gravității și a luării în răs, a muzicalității și a simplei notații prozaice. Râsul-plânsul bufonului exhibă drama celui pentru care *circul* nu este doar o scenă vizitată și părăsită în pripă, ci face parte integrantă dintr-o tematică ontologică. Excedat de bolile omenirii, a căror severitate malignă îi alimentează răzvrătirea, poetul își forjează materialul verbal pentru a potența fie de-gradarea (prin apelul redundant la verbe ca *a rugini*, *a îmbătrâni*, *a se acri*, *a îmbolnăvi* etc.), fie gestul agresiv, care despoaie imaginea de umbre sau o îngreunează lexical cu un mâl crud, naturalist : „...Că prea am *morfolit* (s.n) în aur cizma / și prea am navigat pe-un râu de spirt”...(*Cântecul obositului căutător de aur*), „...în nord ungeam imperiul cu slănină / să-l *hărtănească* (s.n.) fără milă câinii”... (*Revelația scribului bolnav*). Vers cu vers, *Exil pe-o boabă de piper* încearcă să sondeze cuvintele și să scoată la suprafață ontologia statuară a poemului, ca replică dată schilodirii ontice în care a eșuat omul.

Privirea poetului pătrunde în toate cotloanele, dar puterea fixatoare a ochiului nu este dublată de capacitatea de a reorganiza o lume rău așezată ; detaliile mundane par aleatorii, obiectele o iau

razna, anotimpurile se perindă stihial și nici măcar bufonul nu mai are putere să râdă :

„Se-acrește primăvara și ea pe stârvul crăcii
și clauul bocește în spatele barăcii
și rufele bătrâne îl cheamă pe frânghie
să își usuce plânsul lui mic de prăvălie.” ...

(Disparația unui figurant)

Paradoxal, mintea tânără a poetului descoperă cu ușurință grimasele morții, chiar și acolo unde acestea se topesc în gesticulația unui *homo ludens* (*Joaca zugravului*) sau în ritmurile sprintare ale cântecului de chef (*Astăzi nu*). Ros pe dinăuntru, chipul realității se impregnează de putreziciune. Poemele *Exilului...* surprind unul și același punct de vedere dizgrațios, chiar dacă apelează la unghiuri diferite. Răbufnind chiar și de sub mantaua caldă a versului elegiac, vocația pamfletară a poetului își revendică imperativ statutul privilegiat. Nici măcar condiția poetului în lume nu scapă de fluidul coroziv care se prelinge și prin cea mai îngustă fantă :

„...Ieși în stradă să-ți vindeci imaginația
tu ești invalidul căruia i se îngăduie totul
din milă și scârbă,
ca vulcanul răcit
cu gâtlejul înfundat de ziare și sticle
astă-seară fă-le o surpriză turiștilor
și cântă-le din trompeta de lavă

o melodie de Armstrong”

(O melodie de Armstrong)

E drept că *Exil pe-o boabă de piper* are doza lui proprie de inedit, fie și din faptul că sintetizează meditația sumbră à la Villon (*Panta rhei*) cu parfumatele mirodenii orientale (*Martor la porțile Orientului*). Dar e la fel de adevărat că destule poeme preiau o matrice pe care nu se mai străduiesc să o umple cu un material liric adecvat, ceea ce slăbește prea mult echilibrul valoric al volumului. Între desfășurarea alegorică din *Balada triștilor băcăni* sau *Cântecul luptătorului retras în sine* și versul zglobiu al *Centaurului citadin* se intercalează câteva trepte care ne-ar face să pomenim ultimul poem cu o sesizabilă scădere de ton.

La doi ani după apariția *Exilului...*, Mircea Dinescu publică un alt volum: *Rimbaud negustorul* (1985) va fi cartea unui abandon, dar și a unei redefiniri. Scrie Ion Negoïtescu: „E adevărat că prietenul lui Verlaine a devenit traficant de arme în Abisinia, totuși numai după ce el a încetat efectiv a mai fi poet. Dar cum nu despre activitatea comercială a fostului poet e aici vorba, titulatura *Rimbaud negustorul* ne propune de fapt un neliniștitor aliaj ontologic – oricum, ceva neplăcut, incomod de nu chiar demoniac: dacă adolescentul poet a fost posedat în toate privințele – și în bine și în rău – de daimon, negustorul matur își făcea în schimb profan

meseria și cu skepsis, trecându-și în catastif intrările și ieșirile. De altminteri poemul titular al plachetei lui Mircea Dinescu repudiază categoric pe traficant, declarând mort poetul, negustoria și poezia fiind considerate incompatibile. Și cum e greu de presupus că astăzi tocmai tertipurile etiopiene ale lui Rimbaud să indigneze în așa măsură pe colegul său întru visătorie [...], nu ne rămâne decât supoziția că invectiva se adresează acelor compatrioți din aceeași tagmă ai contemporanu-lui nostru, care se vând, vorba aceea, pentru un blid de linte.”¹⁸ Cât despre poetul convertit în negustor, îndemnul nu lasă nicio urmă de echivoc :

„Mai scobiți un canal mai lărgiți câte-un șanț
flegmei noastre nu-i sece izvorul
căci va trece cântând nu din nai ci din lanț
rotofei chiar Rimbaud negustorul.

Cu fanfare și prapuri primiți-l în port
cu primari precum magii la iesle,
nu contează că-i șchiop, nu contează că-i
mort,
șef să-l ungem oricum peste bresle”...

(Rimbaud negustorul)

Anatemizat de cel pentru care omenescul se traduce prin înfruntarea realității, poetul-negustor se clatină pe pedestalul de paie pe care a fost urcat. E un profet impostor iar impostorii trebuie

demascați și înecați de un potop de dispreț. Vocea lirică nu-și cenzurează nici invectiva, nici ascuțimea stridentă a timbrului. Falșii idoli nu-și arată slăbiciunea în fața gentileții, așa încât lucrurile vor putea fi puse la punct numai dacă s-ar face, cu aceleași unelte, „ordine în pivnițe și-n literatură” (*Peron*).

Începută în *Democrația naturii*, denunțarea haosului etic și social nu contenește nici în *Rimbaud negustorul*, dar, dacă ar fi să luăm amprenta celui din urmă volum, s-ar observa că aceasta are câteva linii mai pronunțate : cele care reliefează opoziția, contestarea, ruptura față de o breaslă al cărei eșafodaj etic se prăbușește la cea mai mică zdruncinătură. Îndepărtându-se de breasla artiștilor, poetul a devenit un proscris. E ființa care a ales să fie în afara legii, câtă vreme legea e șchioapă. Sau, răsturnând ocheanul, e cel care își asumă propovăduirea adevăratei legi. E un rebel și, în egală măsură, vocea unei instanțe care ar putea reșeza lumea la locul ei. În atare condiții, încăpățânarea de a propovădui estetismul se confundă ușor cu anacronismul. Pentru autorul lui *Rimbaud negustorul*, poezia presupune și altceva, în afară de plutirea printre turnurile de fildeș ale artei. De aceea, unul dintre poeme deplânge refugiarea pe insula paradisiacă a estetismului – un lamento drapat în faldurile zglobii ale versului popular :

„Sub morminte Doamne iartă
numai artă pentru artă,

grecii cu tătari în oase
floarea fără amiroase
scândurică fără pat
buze nu și sărutat.” ...

(Sub morminte)

Veritabil jongleur cu asocierile paradoxale de cuvinte, Mircea Dinescu adăpostește ideea poetică sub etichete ale căror colțuri dezlipite lasă să se vadă, cu surprinzătoare limpezime, ceea ce se află dincolo de ele. *Epistolă despre acceptarea realității cu post scriptum ușor metafizic* și *Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie* pot funcționa oricând ca exemple de mistificare străvezie, în care desenul alegoric al tiranului, respectiv obsesia poetului pentru zugrăvirea dezastrului social ies fără mari opreliști la suprafață.

Nu întâmplător poemul care deschide volumul este o *ars poetica*, înregistrată și ea cu acompaniamentul necesar unui cântec de mahala. Firavă și candidă, *Masa* își adoptă cu generozitate musafirii. Pare prinsă la încheieturi nu cu clei sau cu șuruburi, ci doar printr-o inexplicabilă voință de a pune laolaltă serii ontologice incompatibile, prin care obiect și ființă se re-descoperă cu stupoare înghesuite la aceeași... masă :

„Prună arsă vai și-amar

mi-am legat cobza de par
și-am intrat în crâșma lată cu iapa
dezacordată.

Și la masă când să șed
masa alăpta un ied,
ptiu capră cu trei picioare
tolănită sub pahare,

paște-m-ai până-n călcâi,
pune-mi-ai mormântu-n cui,
că mi-e cald și mi-e prea mică
blana ta de scândurică.”

(Masa)

Discursul insurgent modelează absurdul într-o paradigmă negativă, apropiată de mișcările de avangardă ale începutului de veac. Instalată între imaginile întunecate care alcătuiesc topografia dezumanizării, poemul dinescian nu-și pierde farmecul și luminozitatea. Știe să găsească punctele de legătură între zone – la prima vedere – contradictorii, legând vizionarismul tragic de gestica burlescă. Ceva din duplicitatea apocalipsei vesele hrănește poemele lui Mircea Dinescu, de parcă iubirea pentru spectacol, pentru micile clovnerii și zâmbetul jovial ar putea să îndulcească revelarea degenerării. Însă efuziunile ludice, strălucitoare prin inventivitate și degajare, nu temperează (și nici nu-și propun să tempereze) cataclismul. Apocalipsa veselă din poeme

ascunde, de fapt, un coșmar. Parada cercului e apreciată doar pentru că împopoțonează decorul cotidian. Și puțini au înfățișat atât de sarcastic catastrofa cotidiană cum a făcut-o Mircea Dinescu în poemele sale.

Din reziduurile unei *Genealogii* se încheagă o geometrie în criză, *Lecția de geografie* nu mai explorează continente, ci (de data acesta) un adevăr profund distorsionat iar *Nirvana* (ei da, Nirvana!) e coborâtă aici aproape, în bucătărie. Acestea sunt numai câteva dintre datele care lasă cel mai mult senzația prăbușirii. O lume întregă cade, pentru că nu-și mai poate recunoaște și recupera valorile. Constituită dintr-un șir de abandonări și degradări succesive, existența însăși e damnată. Poemele sunt scrise dintr-o suflare, așa cum tot dintr-o suflare „scuipă asupra noastră plictisiții din paradis” (*Nu ninge*). Sau cum tinerii naivi calculează inutil „la peron / întârzierea carbonarului Crist.” (*Peron*) S-a spus despre *Exil pe-o boabă de piper* și *Rimbaud negustorul* că sunt cărțile în care Mircea Dinescu face „șlagăr din textele lui anticeaușești”¹⁹. Prin ele se deconspiră un enorm colaps etico-social, validându-se, pe de altă parte, actul de naștere a poeziei ca instanță de judecată.²⁰ În boxa acuzațiilor, maladiile unei lumi în degringoladă, dar și fisurile conștiinței poetice.

3.ASEDIUL

Anii '80 ai secolului trecut sunt esențiali pentru cariera literară, dar și pentru destinul lui Mircea Dinescu. *Democrația naturii* și *Exil pe o boabă de piper* fuseseră primele volume de poezie dedicate în întregime ridicării împotriva unei insuportabile stări de fapt. Unele poeme ale Anei Blandiana sau ale lui Dorin Tudoran (publicate de acesta înainte de a lua calea exilului) captaseră și ele atitudinea protestatară, numai că injecția lor polemică nu făcea parte dintr-un proiect de lungă durată. Următoarea carte a lui Mircea Dinescu, *Moartea citește ziarul*, se înscrie însă pe traiectoria deschisă în 1981 de volumul *Democrația naturii*. În esență, nimic nou în lirica acestui poet: aceeași dizolvare a realității sub acțiunea sarcasmului, aceeași repliere a esteticului în fața puternicelor șarje ale valorilor etice. Totuși, în 1988, *Moartea citește ziarul* nu trece de cenzură.

La sfârșitul deceniului 9, Mircea Dinescu nu mai era doar un poet greu de strunit. Frustrat să privească lumea cetății prin spărtura din zid (așa cum începuse să o facă în *Democrația naturii*), își asumă rolul de oponent și trece la asediu. Pentru ca viața din fortăreață să-și restabilească reperele, zidul trebuie dărâmat cu totul.

Asediul decretat la porțile cetății nu e pornit din iluzia că atitudinea individuală ar avea forța

tunurilor și ar dărâma, ea însăși, zidurile. Mai degrabă, e încercarea răbdătoare și periculoasă de a da un semn celor dinăuntru. Luările de poziție ale lui Mircea Dinescu și versurile poetului cu același nume sunt menite să insufle acestora credința în puterea adevărului. Din această perspectivă trebuie înțelese unele gesturi ale lui Mircea Dinescu. După ce poetul-profet cedase locul poetului-cetățean, acesta din urmă este din ce în ce mai des dublat de vocea limpede a locuitorului cetății: răzvrătirea lirică își găsește proiecția în revolta politică. Părăsind sfera esteticului și soclul colțuros al eticului, Mircea Dinescu coboară tot mai des în politic. În 1988 face declarații îngrijorătoare la Radio Moscova. În luna septembrie a aceluiași an merge la un Colocviu de literatură organizat de Academia de Arte din Berlinul de Vest, unde discută fără rețineri despre locul scriitorului în societatea totalitaristă. Poetul dă interviuri, își exprimă liber opțiunile într-o lume în care această poziție era cu totul de neconceput. Devine rapid un *caz* de o maximă gravitate – este elementul disturbant care trebuie neapărat înlăturat. Cum să apară, în aceste condiții, un nou volum semnat Mircea Dinescu? Din contră, e scos din circuit, urmărit, concediat de la „România literară”.

Dar, în loc să fie oprit, asediul asupra cetății continuă iar discursul se radicalizează. Numărul din 17 martie 1989 al ziarului „Libération” publică un interviu luat de Gilles Schiller lui Mircea Dinescu. Cum textul ar merita citat în

întregime, selectăm un fragment ales la întâmplare : „Lașitatea a fost, într-un anume fel, instituționalizată. În numele persoanelor particulare vorbesc instituțiile prin conducătorii oficiali ai statului, mari specialiști în trucarea realității. Opinia particulară a fost abolită. Orice tentativă de rostire a adevărilor neplăcute (căci adevărurile plăcute au migrat în țările calde) e socotită drept erezie și sancționată prompt. [...] Ieșirea din neutralitate a românilor comportă riscuri de care un elvețian e scutit, exprimarea liberă a opiniilor fiind considerată un gest de trădare a patriei, iar simpla conversație cu un cetățean străin – etichetată drept spionaj. De aici provine revolta mută a străzii, apatia nespecifică acestui popor sudic, vestit cândva prin exuberanța și umorul cu care își îndulcea existența.” În urma acestui interviu, poetul este arestat la domiciliu. Câțiva scriitori importanți trimit președintelui Uniunii Scriitorilor o scrisoare în care îi cer să îl apere pe confratele lor. Ca răspuns, li se retrage dreptul de semnătură. În 11 noiembrie 1989, Mircea Dinescu publică în „Frankfurter Allgemeine Zeitung” un text virulent, a cărui doză inițială de umor tragic se transformă în deznădejde pe parcurs, pentru a sfârși într-un îndemn la greva generală a scriitorilor adevărați, „soluția cea mai la îndemână întru salvarea obrazului culturii române.”

Într-un asemenea context, *Moartea citește ziarul* a trebuit să aștepte momentul decembrie 1989 pentru a putea intra la tipar. Volumul a fost

publicat în România în anul următor, după ce în vara lui 1989 apăruse în Olanda. Tipărită în limba română (Amsterdam, Editura Rodopi), cartea a beneficiat de o prefață scrisă de Sorin Alexandrescu, în care citim : „*Moartea citește ziarul* este un pamflet în care metafora, această convenție a exprimării învăluite și aluzive, tinde să dispară în favoarea literalității, a exprimării brutale și directe. Prin ce spune și mai ales prin cum spune, Dinescu se distinge de toți ceilalți poeți de astăzi din România, de umorul și ambiguitățile lui Marin Sorescu, de lirica subtilă a Anei Blandiana, de poemele apocaliptice ale Ilenei Mălăncioiu ca și de poezia intelectuală și ironic-intertextuală a celor mai tineri poeți precum Cărtărescu și alți «optzeciști».”²¹

Într-adevăr, odată cu *Moartea citește ziarul* limbajul artistic al lui Mircea Dinescu se lasă decorticat : toate straturile lexicale cad unul după altul, până când textul rămâne un ecorșeu al crizei în care se află ființa. Anunțată încă din *Democrația naturii*, poezia funcțională ocupă de această dată prim-planul. Versul transcrie un spasm iar poemul, definirea convulsivă a lumii. Înțelesurile sunt întoarse pe dos și reasamblate într-o logică nouă, irațională. Efectul artistic provine din tensiunea undelor de propagare ale șocului generat, la rândul lui, de absurditatea și cruzimea imaginilor. Absurdul poetic „e depășit de absurdul realului, adică al unei viziuni atribuite acestuia, obiectivate prin surprinderea urâtului, monstruosului, atrocității din existență.”²²

O decan-tare de sorginte argheziană transformă urâtul, deznădejdea și teroarea în estetic. Frumosul nu se află în adevărul terifiant pe care-l relevă poemele lui Mircea Dinescu, ci plutește și se așază, ca niște spori, pe carnea putredă a realității. Ceea ce provoacă împletirea dintre grotesc și estetic este modul în care se lasă dezgolit miezul bolnav al lumii : imaginile se juxtapun paradoxal, agresivitatea umblă mână în mână cu delicatețea iar masca, lipită până la confuzie, e smulsă de poet cu un gest teatral.

În *Moartea citește ziarul* vocația pamfletară a lui Mircea Dinescu se sprijină pe încordarea simptomatică a eului, tot atât de mult cât o hrănește culoarea apocaliptică a lumii din jur. Caricaturală și absurdă, realitatea s-a configurat pe o serie de coordonate șchioape, viața a deviat de pe orbita ei firească iar poetul, chinuit de o irepresibilă surescitare, se vede inclus într-un spectacol burlesc la care nu se poate adapta, dar căruia nici nu-i poate pune capăt.

Grosso modo, liniile tematice ale volumului continuă direcția inițiată la începutul anilor '80. La fel ca în *Democrația naturii*, lirismul lui Mircea Dinescu pleacă de la absorbția unui *theatrum mundi* deteriorat, pe ale cărui ruine tronează înfricoșătoarea farsă a istoriei. Cu ultimele semne ale ordinii șterse cu desăvârșire, bâlciul a luat locul ceremonialului și neantul a surclasat sensul originar. Nu e de mirare, așadar, că realitatea nu mai încape de mult în vechile

definiții și că are nevoie de altele, lapidare și scrâșnite, care să o exprime exact așa cum este :

„... Trebuie întreținută o anume confuzie
ca legătura dintre hoțul de buzunare și
canguri,
altfel bietului reporter i se apleacă de-atâta

realitate
iar criticul literar acuză în sfârșit marea
că-i prea manieristă...
Astfel îndrăznesc eu să numesc viața :
acea caznă fertilă a obiectelor
de-a deveni altceva decât sunt”

(Nașterea unei definiții)

Degringolada sensurilor și marșul triumfător al vidului au redus ființa la un *eu damnat*, rătăcitor printre evenimente. Poetul își trăiește agonia – și va agoniza atâta timp cât simte strânsoarea sufocantă a istoriei. Ierarhiile inversate l-au azvârlit la marginea societății, ca pe un nevolnic blestemat să aștepte izbăvirea. La Mircea Dinescu, erosul, creația și magia amestecului dintre nivelurile de existență creionează un tipar alegoric, din care funcția etico-politică a discursului își extrage pregnanța. Spre deosebire de ordinea mitică, lumea de astăzi nu cunoaște metamorfoza ființei sub atingerea iubirii și a creației. Parte a (dez)ordinii sociale, eul se definește în primul rând prin raportare la

social. De aici, înșurubarea în drama imanenței și explorarea ei clinică, în ciuda riscurilor unei asemenea atitudini. Într-un ritm sacadat, cuvintele se înșiră ca pașii unui marș funebru spre definitivele bolgii :

„ ...Mii de popi au să-mi cânte sfeștania
cum pândesc să vânez un sărut
mii de muște-or începe campania
peste hoitul meu drag și urât,
o să par, sărutat, pocitania
cu o sârmă de aur în rât”

(Sârma de aur)

Prin *Moartea citește ziarul*, Mircea Dinescu vede numai delirul social și nu cunoaște decât conștiința tragică a damnării. În măsura în care tragedia realului este pe de-a-ntregul absurdă, blochează în ea totul. Sensul mișcării lumii e univoc, prăbușirea pare să nu se mai oprească iar omul – pervertit ideologic – nu găsește resurse să i se împotrivescă. Despre imposibilitatea existenței coerente vorbește, coerent, ființa hăituită. Despre ceea ce, într-un perimetru dictatorial, e dincolo de judecată glăsuiește cetățeanul de pe uitata axă a moralei. În fine, despre rostul adânc al poeziei într-un timp fărâmițat instruieste poetul, metamorfozând revolta și negarea în edificare.

Dereglat, cu planurile răsturnate și cu supapele bine închise, mecanismul istoriei

funcționează ca un cuptor gigantic în care oamenii dispar rând pe rând. În loc să-i fertilizeze și să le înlesnească evoluția, îi înghite :

„Istoria parcă ne duce-n burtă
și parcă a uitat să ne mai nască,
preferenții cu privirea scurtă
sorb borșul dogmei ce le plouă-n bască,
făcând spre lucruri zilnic reverențe

[...]

opriți Istoria – cobor la prima
opriți la stația Doamne-fereste”

(Doamne-fereste)

După cum s-a văzut, Mircea Dinescu preia uneori câte o imagine mitică și o grefează pe universul său demitizat – ca o urmă estropiată a vechii așezări în lume. Plasează omul nu în pânțele balenei, ci în cel al istoriei hulpave. Dintr-o cavitate protectoare și odihnitoare, pânțele s-a preschimbă în închisoare. Din spațiu inițiativ, a ajuns un apendice al neantului. Metaforă-simbol, pânțele primește în poezia dinesciană conotații alienante, din moment ce profunzimea lui deghizează dispersia și negarea intimității. Prin urmare, în poem se poate decela un complex al lui Iona răsturna: omul e înghițitorul înghițit, cu diferența că în cazul lui Iona înghițirea valorifică și transfigurează, în

timp ce la Mircea Dinescu, alterează și deteriorează.

Prizonier într-un univers concentraționar, poetului i se refuză dialogul. Vocea lui se izbește de pereți și se întoarce asupra lui însuși, deschizându-se spre imprecăție și lirism. Vocația pamfletară a lui Mircea Dinescu și-a găsit în anii '80 un vad prielnic, care scos-o la lumină și a șlefuit-o, deopotrivă. Răzvrătirea poetului este, de la bun început, fragmentată și limitată, fiindcă pleacă de pe poziții inegale în comparație cu cel spre care se îndreaptă. Și cum polemica este imposibilă într-o societate totalitară, pentru că ar presupune dialogul de pe poziții măcar asemănătoare, dacă nu egale, poetul nu are la îndemână decât uneltele mușcătoare ale pamfletului. Ele se pun în mișcare nu doar din vocație, ci și din frustrarea polemistului ratat. Operează grațios cu caricatura („...cine știe ce episcop doarme/ în polonic, în coșul pentru zdrențe”), cresc insuportabil tensiunea oximoronică („Nebunul își clocește crima / și ne omoară fiindcă ne iubește/ când ne e foame desenează pește, / când vine frigul arestează clima”) și pliază invocația pe sentimentul absolut al damnării. Imprecăția, ironia, culorile caricaturale sau parodierea liniilor balcanice sunt câteva dintre pârgurile care mișcă lumea din loc. Inexpugnabilă în fața acțiunii, *realitatea e suprimată prin discurs*. Exploatat (și) pentru a ocoli, pe cât se putea, cenzura, pamfletul dinescian cumulează invectiva cu esteticul. Ceea

ce, să recunoaștem, nu e deloc puțin lucru, cu atât mai mult cu cât umbra de geniu a lui Tudor Arghezi încă planează asupra speciei.

În volumul interzis de cenzură, pamfletul dinescian se extrage dintr-o surescitare invazivă. Anomaliile realității se ascund pretutindeni ; li se ia urma și sunt, una câte una, demascate. Poetul nu menajează pe nimeni și nimic. De această dată, spectacolul disproporționat care umple scena îi scoate la rampă nu numai pe actorii anonimi, ci și pe regizor. El este de fapt personajul principal al distribuției cotidiene ; în jurul lui se coagulează întregul sistem din care se extrage reprezentarea de zi cu zi, pe cât de spectrală și pitorescă, pe atât de arbitrară și funestă. Ipostazieri burlești ale Marelui Maestru de ceremonii, Nebunul (din *Doamne-fereste*) și Haplea din poezia omonimă includ o importantă componentă dramatică. Ion Pop observa că „oricâtă furie și oricâtă zgură a faptului imediat acumulat poetul, discursul său nu-și pierde prin «prozaizare» culoarea marcat spectaculară.”²³ Tipul de „sărbătoare a nebunilor” evocat de poemele dinesciene se situează în contradicție cu carnavalescul care încerca să reitereze haosul și regenerarea. Mascarada se leagă de materializarea figurativă a degenerării însă, în timp ce carnavalul canalizează tendințele decăderii și, prin manifestare limitată, le face inofensive, dinamica spectaculară a realității le dezvăluie rictusul hidos și le elogiază evoluția.

Una dintre cele mai complexe forme ale grotescului este aceea care își are rădăcinile în disperare. Sau într-un soi de frenezie nevrotică. Dacă exaltarea din primele volume s-a răsucit mai târziu spre exasperare, s-ar putea spune că grotescul este proiecția negativă a jubilației, schimonosirea de o stranie expresivitate produsă de dispariția inocenței și a seninătății. *Grotescul livid* din poemele lui Mircea Dinescu seduce prin paloarea demonică, prin atracția turbionară a liniilor dizarmonice, a căror încordare proclamă un paroxism abisal. Instrumentar liric complicat, grotescul livid e greu de obținut : proporțiile alunecă într-o parte sau alta și tind să scape ușor de sub autoritatea esteticului. Negreșit, de cele mai multe ori poetul subminează posibilul derapaj al grotescului și îl menține pe direcția justă, exersându-i suplețea și modelându-i autoritar mușcătura.

La Mircea Dinescu, parodia nu are în vedere exteriorizarea unui impuls spiritual, ci manifestarea capacităților demonice ale ființei. Despărțită de sensul ei înalt, „răsturnarea” valorilor înseamnă acum doar dezordine și moarte, acompaniate de gestică discreționară a maestrului de ceremonii, *Haplea* :

„Vine Haplea dă cu lingura-n sate
soarbe clopote pe nerăsuflăte
ară biserici seamănă panică
și-apoi o seceră cu limba mecanică.”...

Într-un tablou liric cu o intensă coloratură balcanică, Mircea Dinescu reliefează hegemonia Maestrului de ceremonii (sau a Nebunului), care a impus o altă definiție a carnavalului. Conceput de mult ca topos al inversărilor, este la rândul lui „răsturnat”. Carnavalul se sustrăgea principiului continuității, pentru că fusese de la bun început fixat într-un segment închis, dar – de această dată – se extinde în spațiu și timp până când acoperă suprafața atinsă de imaginarul bolnav al Nebunului. Normele îi aparțin lui, nu rânduielilor de veacuri. El, Maestrul de ceremonii, Haplea sau Nebunul, este singurul care scrie istoria. Singurul care strică și însăilează destine, reface entuziast geografia și influențează cu sânge biologia. Gestica grosieră și talentul mistificator al Maestrului sunt simptomele unei autorități ratate. Convertită în putere totalitară, autoritatea își camuflează, în fond, eșecul. La rândul lui, acesta se leagă de răstălmăcirea eticii și, implicit, de absența examinării conștiinței.

„ ... Știa ce spune greul săracu :
nu-ți lua turcoaică – îl iei pe dracu,
nici casă-n Valahia – ferește Doamne
că-i cad ferestrele după trei toamne
că vin cumanii și pecenegii
și gugumanii și viceregii
și-n fruntea oștii săltând buricu
Haplea al nostru cu polonicu”

(Haplea)

Aluzia politică străvezie și pigmentul comic al portretului nu anulează starea de criză în care se află poetul și lumea căreia îi aparține. Ca multe alte poeme dinesciene, *Haplea* indică o mare priză cu realitatea – nu numai cu realitatea de aici, din apropiere, ci și cu cea adâncă, a principiilor valorificate și confirmate de-a lungul timpului. Mircea Dinescu propune „un tip de poezie funcțională. O poezie ce oscilează între estetismul ei înăscut și tendința asumată, între atracția ficțiunii și presiunea realului, ca între poli între care se produc descărcări electrice.”²⁴ Iar metaforele, înainte de a configura un instrumentar estetic, intră în acest angrenaj funcțional. „Ele propulsează mesajul, ca treptele purtătoare ale unei rachete ; pe măsură ce își îndeplinesc menirea, se desprind și cad din memoria noastră.”²⁵ Oricât de dramatică, criza lumii nu devine catastrofală decât dacă i se răspunde cu inerție și prejudecăți. Pe de-o parte, o astfel de atitudine ascute starea de criză ; pe de cealaltă parte, mutilează îngrozitor omul, pe care îl face să piardă experiența realității și șansa de a medita asupra ei. Conștient de aceste pericole, poetul trăiește criza ca un generator de întrebări și catalizator de (posibile) răspunsuri. În orice caz, numai judecata directă se opune crizei, prin forța adevărului ei. Rostit literal sau îmbrăcat în haina strălucitoare a parabolei, adevărul nu poate fi

înlocuit nici măcar de Maestrul de ceremonii. Acesta îl poate ataca și distruge, dar nu îl poate înlocui cu un altul. Indiferent câte abuzuri s-ar face împotriva memoriei (împiedicată, manipulată, comandată), adevărul țâșnește până la urmă la suprafață, invalidându-și substitutul.

Lumea reprezentată în *Haplea*, *Doamne-ferește*, *Scrisoare către domnul Mihail Bulgakov*, *Munci și zile*, *Ruguri* etc. relevă abuzul memoriei și patologia absurdului, într-un montaj liric halucinatoriu. Citite secvențial, poemele acoperă teritoriul absurdului burlesc, însă dezarticularea imaginilor delirante surprinde, paradoxal, cronicizarea dramei ontice și teribila coerență a sugestiei escatologice. În poezia lui Mircea Dinescu, fundalul balcanic acționează ca un potențator al dramei interioare : scena pe care totul este luat *à la légère* are o turnantă care se deschide spre abis. Travestit între contururi zglobii și sonorități ludice, sfârșitul s-a strecurat triumfal în decorul levantin, îngroșând minciuna și amplificând până dincolo de suportabil sentimentul damnării.

Un paralelism glacial se insinuează câteodată între măreția austeră a naturii și gesticulația napoleoniană pe care o exhibă Maestrul. Pe un pretext ce descinde melodramatic dintr-un subiect încă actual și având în spate opoziția *îngheț-topire*, poetul instaurează legea extincției universale, sub a cărei putere stau deopotrivă iceberguri gigantice, învolburări meridionale și încremeniri polare. Comprimând dialectica, imaginarul liric

preia un surprinzător sistem de opoziții, care relevă un numitor comun. Astfel, *înghețul* și *topirea* se intersectează într-un punct care stabilește tiranic finalul, chiar dacă frigul întreține iluzia stabilității. La urma urmelor, icebergul uriaș și dictatorul de pretutindeni capătă relief prin falsa lor continuitate. Și dacă

„... aisbergul care-a lovit vaporul Titanic
a sfârșit lamentabil prin zona Guyanei
britanice
în paharul de whisky al guvernatorului.”...

(Sfatul medicului)

atunci ce înseamnă pentru un dictator domnia frigului, dacă nu jocul într-o piesă cu actori de sticlă, pe cât de immobili, pe atât de fragili? Nordul indicat de poet și-a pierdut dominanta solară, funcționând doar ca o emblemă demitizată și încremenită a perisabilității.

Poemele lui Mircea Dinescu de la sfârșitul anilor '80 sunt parcurse de un puternic câmp magnetic. Implicit sau, de cele mai multe ori, explicit, acesta se ordonează în jurul unui centru iradiant, vizibil numai prin efectele precise pe care le produce: moartea. Stigmatizarea realității se condensează pe această textură nocivă, care acoperă rând pe rând toate treptele canonului cotidian. Printr-o atentă retorică a enumerării²⁶, poemele devin transcrierea lirică a unui șir de disecții minuțioase, în care striatiile faptului

divers își relevă pluralitatea condamnată la dispariție. Până și pașii unui **Dans** ce-și găsește ritmul pe învăluitoarele acorduri bizantine conturează geometria morții – singura geometrie stabilă, în mozaicul haotic al imanenței.

„Moartea în stradă citește ziarul
așezat pe fața cerșetorului mort
moartea în cărciumă-și umple paharul
moartea-i pe câmpuri, moartea-i în cort.

Perie-i haina linge-i pantofii
fii-i pentr-o viață valet de lux,
chelia de aur a Sfintei Sofii
lucească-n sângele tău la reflux. ” ...

(**Dans**)

Mărindu-și unghiurile și prelungindu-și, până dincolo de orizont, liniile, geometria morții înglobează proporțiile dezechilibrate ale făpturii și o transformă într-o unealtă servilă a perpetuării iluziei. Iar iluziile care au configurat istoria nu pot fi confiscate pe de-a-ntregul decât de moarte, privită ca sfârșit categoric al mistificării. Exercițiu de eliberare a energiilor ascunse, dar și de transgresare a limitei, *dansul* ajunge în poemul dinescian doar un efort devitalizat, semn al umilinței și al ireductibilei pierderi de sine.

Fie că își vestește acut prezența (**Moartea s-a suit pe casa noastră...**), fie că și-o cerebralizează impudic prin fluxul devenirii (**De**

rerum naturae), sfârșitul se află la tot pasul. E diagnosticul final pe care îl poartă realitatea, ca pe un blazon. Atingerea lui a contaminat cerul și pământul, mutilând transcendența și dezmembrând intimitatea. Ca atare, un *Rendez-vous* nu este posibil decât în compania morții – senzorială și capricioasă ca o femeie răsfățată. Imagine antifrastică a vâscozității, „milionul de dește” care se vor sărutate aparține tenebrelor iar periplul lor tactil dublează sugestia posesiei, care a înlocuit posedarea. Suprapusă unui vag profil feminin, moartea este adezivul iremediabil fixat peste realitate.

Văduvit de lărgimea panoramei existențiale (comprimată și redusă doar la aspectul ei social), poetul se fixează asupra datelor pe care se structurează relația cu Celălalt. În *Ușă cu mort*, bunăoară, inserările deprimante ale prozaicului conferă relației cu Celălalt un inavubil dramatism. A fi ceea ce este poetul reprezintă asumarea solitudinii și a unei amenințări perpetue. Atunci când iese din umbră, Celălalt apare doar ca mesager al morții. Nicăieri în poezia lui Mircea Dinescu alteritatea nu a mai fost concepută în termeni atât de radicali ca în poemele anilor '80. Lumea e secătuită, timpul – vlăguit și nefast iar spațiul – un deșert răvășit de moarte. Dacă nu ar dovedi în vers abilitatea de a se conecta la real, poetul ar putea fi bănuț de un soi de perversiune autistă, în care imaginarul infernal este singurul lui mod de a fi. Izolarea lui ca ființă nu e produsul imaginației sale ori al

unei opțiuni narcisiace, ci decurge din otrăvirea relației cu alteritatea, produsă de mecanismul putrid al socialului. Înstrăinat de Celălalt, în toate accepțiunile lui definatorii, poetul se raportează la alteritate numai ca *absență* (în principal, absența femeii) ori ca ipostaziere străvezie a morții. După ce tradiția a consacrat natura dublă a femeii și a îngerului, fiind creatori de sens și receptacoli concreți ai acestuia, poemele lui Mircea Dinescu le transferă imaginea în umbra definitivă a morții. „Îngerul morții cu lesă și botniță” (*Cina cea de taină*) și moartea care așteaptă „s-o valsez s-o curtez. Urâtania !” (*Rendez-vous*) sunt două fețe ale aceleiași traiectorii. Finalul ei – proiecția simetrică a unui *început ratat*. În termenii lui Gilbert Durand²⁷, am spune că regimul nocturn al imaginarului dinescian se rafinează întotdeauna prin sita principiilor de excluziune, contradicție și identitate ale diurnului schizomorf.

Foarte multe dintre poemele cuprinse în *Moartea citește ziarul* articulează ideea unei iminente escatologii: îmbolnăvită, lumea se apropie de sfârșit, în timp ce transcendența refuză să intervină pentru a-i conferi acesteia un sens și a o transforma în triumf. A intra în moarte (așa cum sugerează volumul în discuție) nu înseamnă a descoperi un plan superior al existenței. Vătămat și neputincios, metafizicul și-a pierdut vocația soteriologică, astfel încât transcendența umple numai *formal* un spațiu care se definea prin realitatea lui *calitativă*. Poemele din *Moartea citește ziarul* capătă relief prin

dimensiunea agonică a timpului și a ființei, care ajunge să descopere în răzvrătire revelația iminenței morții. Răul cotidian și vulnerabilitatea inocentă a transcendenței au făcut ca ființa să nu-și mai găsească nicăieri sprijin, astfel încât viața actualizează progresiv un drum solitar spre neant. Intuind că, în loc să se nască și să ofere, prin Întrupare, șansa mântuirii,

„Isus stă în pântecul maicii sale, nebun,
ascultă discuri cu Pink Floyd și plânge,
se-amână desigur spectacolul de Crăciun “...
(*Crăciun*)

poetul cunoaște sentimentul ireparabilului, care impulsionează conștientizarea agoniei. Numai într-o demonie a timpului este posibilă apariția acestui sentiment, care înlătură efortul de a înfrânge neantul printr-o ontologie a Ființei. Într-o astfel de lume, transcendența mutilată coboară uneori în derizoriu, schițând „aici la zidul săracului” (*Salonul de toamnă*) alternativa himerică a imaginației. Alteori, Cuvântul se întoarce asupra celui care îl gândește; nerostit, e inefficient și de neînțeles pentru cei care trebuiau să îl priceapă. În confuzia generată de utopii incredibile, aceștia ajung să populeze o enormă casă de nebuni (*Mai arați*) sau să pregătească marmura pentru „zeii de-ocazie” (*Crăciun*). Cu toate acestea, un *Apel de seară* creionează o altă relație, care, deși difuză și fragilă, poartă urmele comunicării cu imperceptibilul:

„...duci Duhul Sfânt cu lingura la gură
de-ți cântă mașul de mitropolit,
mașul tău lung și galeș de mătase
prin care azi vorbești și tu cu El,
suflet purtând o raniță de oase
aici, pe buza gropii, la apel”

Victima chinuită a istoriei pare să găsească
numai aici, în ultimul ei ceas, semnele prin care
sufletul își recuperează certitudinea și rein-
staurează, tulburat, verticalitatea.

4. CEEA CE SE VEDE, CÂND TOTUL ERA POSIBIL

În anii '90, Mircea Dinescu era deja mai mult
decât poet. Devenise un *caz*, încă înainte de
momentul 1989, astfel încât ieșirile la rampă
făceau parte dintr-un registru firesc. Dar epoca
postdecembristă a găzduit nu neapărat fantas-
mele poetului, cât fandările percutante ale
pamfletarului. Totuși, verva sa polemică și
nonconformismul discursiv au lăsat să se
strecoare printre editoriale, emisiuni TV sau
pamflete și un volum de poezie. *O beție cu Marx*
(Editura Seara, 1996) trebuie citit, într-o primă
etapă, ca mărturisirea unui învins. Chiar dacă,
mânat de aceeași furie justițiară, nu are de gând

să abandoneze lupta, poetul din *O beție cu Marx* se vede învins de istorie. După 1989, când Kali Yuga, timpul nefast al lumii, părea să se fi sfârșit și tot (binele) devenea posibil, cetatea a ales altă cale. Kali Yuga nu rămăsese doar o secvență a trecutului nefericit, ci se prelungea insuportabil în prezent. A trăi *acum* acest timp al răului nu mai era legat de speranța izbânzii, ci de istovire. De aceea *O beție cu Marx* este marcat de oboseală, de epuizare. E o „carte despre catastrofa lumii noastre”²⁸. O carte în care dezamăgirea se întrevede dincolo de agresivitatea ironiei și de parabolă, prefigurând tragismul agoniei ontice. Învins în credința sa într-un alt fel de timp, poetului nu-i mai rămâne nimic, în afara refuzului. „Formal, poezia lui Mircea Dinescu își pune piciorul cu fermitate pe continentul antiliteraturii. [...] Firește că antipoezia nu e decât un pseudonim al continuității poeziei, sub incidența insolitului regenerator. Dar la Dinescu ea se conjugă cu antirealul.”²⁹

Poemele care alcătuiesc *O beție cu Marx* înregistrează timpul prezent, așa cum acesta *nu* ar fi trebuit să fie. Scrise în numele lui *anti-*, ele transferă resemnarea în diatribă și opoziția într-o șarjă donquijotescă. Învingutul poate fi (și) învingător, atâta vreme cât rămâne fidel unui ideal.

Deocamdată, idealul stă numai între marginile poeziei. Emaciat, până și acesta suportă alterarea și derâderea în care Kali Yuga aruncă la grămadă valorile. Implicit, poezia valorifică

imagini ale declasării : lumea nu s-a oprit din prăbușire, salvarea nu a fost decât o (altă) farsă grotescă iar poemul va fi oglinda acestei farse. O oarecare *Cină fără sare* poate fi privită ca exponentul unui supărător sentiment al epuizării și abandonului. Înghițit de șuvoiul noroios al realității, poetul respiră incompatibilități și comunică prin metaforă :

„...În cantine lingurile imită scâncetul
de tramvai,
duhul bromurii sfinte plutește peste ceai.
Sub țevile de canalizare râsul fetelor
zguduie soldații de cărămidă.
Onaniștii lasă luna gravidă
mângâind pulpa trompetelor.
Ia și tu o supă până la prima stație,
atât de limpede că se vede prin ea starea
de grație
și bunăstarea.
Vino moarte și presară peste noi sarea.”

(*Cină fără sare*)

Citind *O beție cu Marx*, pătrundem adânc într-o lume urâtă. De data aceasta, a urâtului iremediabil. Fiecare poem se afundă tot mai mult în mlaștina fetidă care a înghițit realitatea. Refugiul nu se află nicăieri, evadarea din Kali Yuga s-a dovedit imposibilă. Discursul poetic este încă stimulat de amărăciune, chiar dacă

lirismul se clatină uneori sub greutatea reportajului.

Poemul care dă titlul volumului identifică o maladie endemică, pe cât de dăunătoare, pe atât de reciclabilă. În fond, timpul de acum propune același lucru, îmbrăcat în alte straie. Iar convertirea senină a retoricii maligne a condus, banal și firesc, la convertirea întregului. Nu (mai) e loc pentru creator, cum nu (mai) e loc pentru poezie. Nu se poate trăi în numele unui traseu excepțional, ci în numele similitudinilor. Poezia se subordonează și ea acestora.

Ce altceva este *Artist la micul dejun* dacă nu un tablou care vorbește despre neputința de a se naște ? Galopând nervos și ordonat, imaginile se învâlmășesc într-o recapitulare a condiției creatorului în lumea care neagă creația. Sau, mai mult, în lumea care-și neagă umanitatea, căutând adevărul printre tot felul de idoli de carton. Omul timpului prezent e martor la *Învierea bufonului* și dă interviuri – prilej de zugrăvire a Apocalipsei vesele, pe înțelesul tuturor :

„... La noi tinda bisericii a fost redată
agriculturii
porcul a molfăit copilul uitat în copaie
(oricum erau ai Statului și unul și altul)

[...]

La noi la țară e bine
pompierii în general dau foc la case e frumos

tractorul ară între unii și alții
între unii și alții o brazdă adâncă
e bine e frumos.”

(*Interviu*)

Istoria personală a poetului se derulează cu sincope și contorsiuni, așa cum se scrie și marea istorie a omenirii. Supraviețuirea însăși intră în zodia grimasei ridicole, câtă vreme ratarea existenței e continuată de eșecul penibil al morții (*Istorie romanțată*). În alte poeme, „mahala-lele istoriei” sunt locul de întâlnire cu cei care beau o *Cafea în cenușa imperiului*, pe ritmuri ce amintesc când de Ion Barbu, când de Atena și Corintul minulescian³⁰. Într-un topos balcanic în care până și marile mituri sunt rescrise dintr-o perspectiva carnavalescă, singurele forme de existență sunt *nebunia* și *bâlciul* : „Hai, intră cu fanfara-n labirint/să ieși cu minotauru-n conserve”. Mobilitatea a deviat în relativism conjunctural iar valorile tari au cedat în fața cultului pentru aparențe. La urma urmei, intolerabila complacere a balcanicului în statutul tranzitoriu, pe acel veșnic prag de *in-betweenness*, nu găsește relevanță mai mare ca în băutul liniștit al cafelei, în timp ce prezentul se dislocă, prăvălindu-se în trecut. Cât despre truculența limbajului suburban, el e preluat și distilat de poemele dinesciene, eliberând în schimb parfumul savuros și pitoresc al pamfletului.

Între dezamăgire, sastiseală și insuportabilă exasperare – aici se situează poetul *Beției cu Marx* – un „poet de reacție imediată”³¹, cum îl numește Al. Cistelecan. Urmele voioșiei s-au șters cu totul, entuziasmele au dispărut și ele, lăsând loc unui enorm sentiment al respingerii. Dintr-o mișcare, ochiul poetic selectează numai pricini de oroare și dezgust. E terorizat de ceea ce vede, când orice altceva mai bun era la îndemână. Poemele nu surprind o încremenire statuară a eului, ci neconținută despărțire de realitate. Exasperarea capătă aspecte multiforme, care particularizează și nuanțează o identitate profund alergică. Iar cauza alergiei poate fi *Pisica metafizică* (emblematică pentru un tip deplorabil de existență), în timp ce remediu e (de ce nu ?) *Ipotetica transhumanță* în „azilul de măgari din sudul Angliei”.

De multe ori, imaginarul poetic se sufocă sub deșeurile prezentului, ca un coș de gunoi în care s-au strâns toate murdăriile existenței. Sastiseala se transformă în greață și invectiva nestăpânită se diluează în melancolie. Meditație asupra condiției umane, *Trista deturnare a sinucigașului* pune sub semnul întrebării până și apartenența morții. Fatalitate sau „afacere strict personală”? De altminteri, nimic nu mai este o afacere strict personală. Impregnată de otrava grotescului, lumea sucită înghite fără nazuri totul. Dintr-o pastă vâscoasă, ies la iveală decupaje care, dacă nu s-ar găsi înșirate pe sfoara prezentului, ar reînchea absurdul unui festin avangardist :

„... Ce să înțeleg când comuniștii
s-au pitulat în biserică
și-ntr-un acces de filantropie burgheză
sunt gata să mă angajeze
să le rescriu cât mai artistic
teoriile și legile Capitalului ?

[...]

Sigur că-mi vine să strig,
Precum nebunul din Luvru :
«Dați-mi un cuțit să-mi tai șoricul de
Crăciun
din Breugel cel Bătrân, din Velazquez sau
din Goya,

dați-mi pe mână o țară
și veți bea în curând ceaiul polițist
profețit de Mandelștam...»
O, cititor fățarnic, tu, semenul meu, frate,
nu te acri,
nu te acri,
nu te acri și fii atent când traversezi strada
să nu te calce mașina Salvării.”

*(Scrisoare către Vaclav Havel, aruncată
la coș)*

Cu un cortegiu stilistic care șterge limita
dintre delirul volatil și adevărul de-un absurd
apăsător, calcaros, poemele din *O beție cu Marx*
nu încearcă să amortizeze durerea impactului cu
Kali-Yuga. Mai degrabă năzuiesc să pătrundă și

mai adânc în prăpăstiile și subteranele unei lumi derutate, care și-a ratat șansa de a-și lua în stăpânire destinul. Supus (prea mult) tentației gazetărești, imaginarul liric poartă urmele coborârii în infernul sulfuros al existenței. Iar poemele dinesciene *sunt* aceste urme.

5. MIRCEA DINESCU : RECURS LA DESTIN

Observând transformările literaturii din ultimele decenii, Ion Simuț susține că un adevăr elementar ar fi acela că „am trecut de la o literatură centrată pe poezie la o literatură centrată pe proză. Mi se pare o banalitate, dar, când am enunțat-o, în urmă cu zece ani, am stârnit urile viscerale ale unor poeți care cred că cuvântul lor coboară direct din Logosul divin. Ideea că vom putea avea un mare poet care să devină scriitor național ca Eminescu, Arghezi sau Nichita Stănescu a apus definitiv, din păcate. E un fenomen obiectiv, o evoluție neliniștitoare. Nu prea cred că va mai avea cineva curând prestigiul Anei Blandiana sau al lui Mircea Dinescu. Suntem contemporani cu ultimii noștri mari poeți, în perspectiva obscură și sumbră a cel puțin unui secol.”³²

Și dacă tot suntem contemporani cu Mircea Dinescu, să reamintim că de la *Invocație*

nimănui până la *Moartea citește ziarul* sau *O beție cu Marx*, poetul a trecut printr-un șir de experiențe-limită al căror centru de greutate și-a schimbat semnul : din agresivitatea vulcanică a fanteziei și din fervoarea de a fi s-au cimentat crisparea și grotescul, într-un dureros proces de cristalizare în retortele conștiinței și ale gândului. Metamorfoza liricii lui Mircea Dinescu se produce prin reșezarea ontică a ființei între cadrele ei fundamentale. Pe de-o parte, imaginarul vulcanic, spontaneitatea efluviilor sentimentale sunt retractate în subconștient (și, implicit, în planul secund al poemului), ca niște încercări de ispășire a vinei de a fi ignorat constrângerile imanenței. Jubilația a înmărmurit în grimase iar frenezia s-a împotmolit între straturile corozive ale negării. Pe de altă parte, sentimentul ancorării într-o realitate alienantă ia forme obsesive și provoacă disecții minuțioase. Cu tăișul unui scalpel, poemele dezgolesc răul din existența cotidiană, expunându-i tumorile. În același timp, eul își arată suferința, frustrarea și revolta. Pune degetul pe rană, scormonește în colțurile cele mai putrede, studiindu-le și eliberându-le duhoarea. Însă pentru intervențiile din afară patologia realității se dovedește a fi incurabilă. Răul poate fi numai demascat, nu înlăturat. Vindecarea nu o aduc inciziile poetice, ci voința întregului organism social de a expulza otrava și de a se regenera, fapt cu fapt și conștiință cu conștiință.

În poemele lui Mircea Dinescu se decelează un *lirism al exasperării ontice*, al crispării de a fi

altfel decât ceea ce este poetul, rămânând totuși același. Imperativul prezentului a reorientat daimonul existent în primele volume, de la nonconformismul egolatu spre infernul trăirilor-limită. Reflexia lor, extinsă la proporții hiperbolizate, este aneantizarea. Poetul (supra)viețuiește și scrie cu spectrul dislocării realului în față. Firește, realul include ființa – redusă acum la o fantoșă traumatizată și profund alienată. **Moartea citește ziarul** conturează imaginea infernului, din care a fost evacuată până și speranța redempțiunii. O poezie a conștiinței vulnerate, a iritării ontice până dincolo de limită, în care imaginea transcrie demonia timpului și căderea turbionară a ființei. Sau drama singurătății exhibate prin strigăt scâșnit – a singurătății în esență comunicativă și totuși greu de comunicat.

În anii '80, poetul izbucnește într-o explozie radicală, cu tot ce a acumulat conștiința sa în perioada încrederii în estetic: energie, conținuturi, încleștări etice, sarcasm apocaliptic și desene grotești, pline de flăcări și întunecimi, se dilată, curg și se descompun într-o expresie neconcesivă, tulburătoare și lucidă. Scrierile avântate din primele volume se sting, pentru a renaște sub forma unui trăznet. Reculul acestei poezii este – sau ar fi putut fi – autodistrugerea. Ceea ce nu ar fi exclus un soi de triumf (tragic, ce e drept), care să dubleze în plan etic victoria estetică. Dincolo de convenționalitate și mitizare, formele imaginarului dinescian plesnesc în spasme agonice și în fior de încântare. O

prăbușire apocaliptică înghite lumea reprezentată în ultimele volume iar forța acestei căderi este mai insinuantă decât abundența manierizată a metaforelor și mai perfidă decât cinismul inocent. Trăirile-limită ale poetului găsesc expresia ultimă a lirismului și fac ca încordările acestuia să depășească subiectivismul firesc. Poemele înregistrează deriva realului filă cu filă, decantând răul și revolta în esențe pure. Arhivă a momentului, poezia este și ipostaza lirică a ființei. Imaginea și expresia se confundă cu realitatea iar ființa rămâne încă parte a acesteia, deși, obiectivându-se, s-a retras din ea. Miezul adânc al ființei și actualitatea ignobilă a vieții se manifestă cu lăcomie, căutând soluția unei rezolvări urgente. Pentru Mircea Dinescu, singura la îndemână a fost lirismul convulsiv, (anti)real și (anti)estetic. Lirismul lui Mircea Dinescu provine din însuși destinul său rebel. E o bucată din acest destin, luând forma stărilor pe care le exprimă și consumându-se odată cu ele. De aceea, singurul traseu metafizic care îi traversează (egal) poezia este o metafizică a destinului *sui-generis*.

NOTE

¹Lucian Raicu, *Poezia lui Mircea Dinescu* (Postfață), în Mircea Dinescu, *Teroarea bunului simț*, București, Cartea Românească, 1980, p.192

²Ion Pop, *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p.166

³Dan Cristea, *Un an de poezie*, București, Cartea Românească, 1974, p.260-261. Unul dintre paragrafele precedente nu evită superlativul: „Într-adevăr, de mult timp n-am mai auzit un glas de o atât de cuceritoare tinerețe, de mult n-a mai izbucnit o voce atât de pură, de adolescent căutându-se pe sine și luând cunoștință de sine, într-o vreme când alți debutanți preferă să-și îngroașe prematur expresia ori s-o contorsioneze în țevării lirice străine de fondul lor emotiv. [...] În Mircea Dinescu redescoperim, în primul rând, un poet circumstanțializat, îmbietor ca o aducere-aminte.” (p.259)

⁴ Lucian Raicu, *op.cit.*, p.193

⁵cf. Lucian Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, Timișoara, Editura Facla, 1977, p.114. În primul volum al lui Mircea Dinescu, criticul decelează „un ritm tropotitor, o aglomerare de imagini și metafore cu totul temperamentală, o febrilitate juvenilă de a se confesa, de a-și asuma

gesturi, atitudini și stări lirice *fundamentale* (s.a.), o elocvență și o intemperanță a tonului duse până la bravadă, care pot face inaparente cele câteva trucuri și preferințe în a regiza materia poeziei învățate de prin *Răsfrângeri*-le lui Cezar Baltag”. (p.113)

⁶Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, București, Editura Eminescu, 1978, p.54

⁷cf. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1999, p.133

⁸Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi*, București, Cartea Românească, 1979, p.514. Probabil că lectura primelor volume ale lui Mircea Dinescu ar trebui să acorde atenție și următoarelor considerații ale criticului: „Așezat într-un câmp de forțe freudian, Dinescu cultivă o delirantă convertire în organic. [...] E o atmosferă asfixiantă, de toxice exalații vegetale, dar și o înmulțire de organisme inferioare, lipite de țărână. La confluența dintre propriile impulsii obscur-fiziologice și lecturi, poetul își dă în vileag sadismul liric”. (p.509)

⁹Virgil Ierunca, *Semnul mirării (Metafora nerăbdătoare)*, București, Editura Humanitas, 1995, p.229. Câteva rânduri mai încolo găsim o excelentă sinteză a particularităților liricii dinesciene: „Teribilist fără voie, Mircea Dinescu se apără liric de chemările prea bogate, de solicitările prea grațioase. Rămâne din această

rezervă față de caligrafia bună a senzualității un fel de nostalgie a pierderii (pierderii cui? A «clipei», a sorocului neînceput?), un regret, o căință eseniană. Câteo-dată poemul său se lasă podidit de suferință nenumită, șoapte de tânguire, arabescuri de trubadur abătut. E vorba doar de o cenzură-întrecere. Poetul își regăsește repede inițiativa, o trece cuvintelor ce se răsfață fie într-o târgoveție barocă – amintind de Leonid Dimov – fie într-o parodie nastratinic-barbiană pe care Mircea Dinescu și-o orchestrează aproximativ. Nu lipsește nici flegma: ea temperează sentimentele, sarează efuziunea, deconstruiește jovialitatea cu orice preț. Deconstruirea nu e însă cerebrală: Mircea Dinescu nu înscenează procese limbajului; el e un «dresor» de limbaj; de unde și asaltul metaforelor nerăbdătoare în poezia sa.[...] Paradă sau dicteu automat, metafora se dovedește, până la urmă, unealta prin excelență de sfidare a realului. De la primitivitatea percepută a sensului din primele sale poeme, Mircea Dinescu ajunge, în maturitatea liricii sale, la un insolit asediu al realității.” (p.230)

¹⁰Lucian Raicu, *op.cit.*, p.191. Dar un *posibil portret* al poetului la treizeci de ani face Eugen Simion : „...Mircea Dinescu, un tânăr abia trecut de 30 de ani, este un poet fără complexe, ironic, irascibil și intolerant într-un ceas al zile, elegiac și sentimental în altul. Te poate, din această cauză, exaspera, dar te poate și ușor câștiga de partea poeziei sale. Știe că are talent și nu face efortul de a-și ascunde vanitatea.” (Eugen

Simion, *Mircea Dinescu, Un nou pact cu realul*, în *Scriitori români de azi*, vol. III, București, Chișinău, Editura Litera, p.268)

¹¹Mircea Iorgulescu, *op.cit.*,p.55. Criticul re-pe-rează omogenitatea volumului în două direcții: „Filistinismul, suficiența de tip estetic sau tehnicist, repudierea «sufletului» în favoarea «stomacului» sunt țintele unor pamflete vehemente, strigate în gura mare, dar și însuflețite de credința într-o nobilă puritate morală [...]. Orizontul acestei poezii este de natură sentimental-morală («în cizmele lustruite ale artei/eu refuz să mă piaptăn») și întreg volumul are o remarcabilă omogenitate sub raportul atât al centralizării tendințelor, cât și sub acela al împlinirii artistice; în *Proprietarul de poduri*, carte exemplară și angajantă pentru destinul său poetic, Mircea Dinescu demonstrează cu strălucire că marile speranțe cu care i-a fost întâmpinat debutul erau justificate.” (p.56)

¹² Lucian Alexiu, *op. cit.*, p.115

¹³Lucian Raicu,*op.cit.*,pp.197-198. Însă la fel de importante sunt și următoarele observații: „Există o puternică tensiune unificatoare în poezia lui Mircea Dinescu, o tensiune a *înglobării*, tinzând să anuleze, cu plictiseală și dezgust, obișnuitele comportamente lirice, granițele de specie, de gen, ca să nu mai vorbim de cele tematice. În locul unei lirici de cameră și al alteia așa-zicând sociale, al uneia naturiste și al alteia ostentativ urbane, al uneia de «dragoste», topite de atâta

sentiment și patos declarativ, și al alteia brusc pamfletare, fulminante, contrazicând fără clipire și fără explicații plauzibile duioasele aplicații de mai înainte, în locul acestei foarte răspândite și suspecte până la urmă compartimentări, ne întâmpină aici o stare de spirit *continuă*, o vibrație *totalizantă* atingând deodată toate aspectele vieții, intimitatea ființei și lumea, actualitatea și permanența, subteranele și etajele de deasupra, umorile interne și scena socială deschisă. Poemele sale nu sunt *într-un anume* fel trăite, ci într-o simultaneitate de planuri, la intersecția unor linii altfel divergente, comprimând într-o singură structură ceea ce numai sinceritatea, pasiunea, angajarea deplină și asumarea de riscuri pot izbuti să țină laolaltă. Sarcasmul și lamentația, umilința și strigătul de orgoliu, culpabili-zarea de sine și energica afirmare de sine, revolta și compasiunea, abandonul dezabuzării și vertiginoasa redresare, tăgadă înverșunată și repede înduplecare sunt nu «pe rând» ci aproape în aceeași clipă experimentate, clipa unui poem și a unei cărți aspirând, se vede bine asta, să spună «totul» deodată». (pp.201-202)

¹⁴Cornel Ungureanu, *Din zece în zece*, „Orizont”, nr. 5, 1999, p. 2

¹⁵Tendința pentru alegorie și fabulă a fost observată de Ion Negoïtescu, care sublinia că acestea erau „cultivate *cu și din* (s.a.) grija de a nu părăsi tărâmul artei” (Ion Negoïtescu, *Scriitori contemporani*, Cluj, Editura Dacia, 1994, p. 157)

¹⁶cf. Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, București, Editura Tineretului, 1965 p.107

¹⁷vezi Gaston Bachelard, *op.cit.*, pp.150-171

¹⁸Ion Negoïtescu, *op.cit.*, p. 152. Câteva pagini mai încolo, criticul are din nou formulări memorabile : „În poezia lui Mircea Dinescu e o muzică de grădini suspendate. Așa se cuvine poetului celui mai răsfațat de talent al literaturii române actuale. Un răsfaț în care nu s-ar putea spune că el nu se complăce, dar care, contrariat de ambiția poetului, știutor de puterile *reale* (s.a.) și nu numai părelnice ale verbului, se dăruiește, ca răsfaț tocmai, ca bogăție sensibilă, ca tezaur orbitor de cuvinte ce-și explodează caratele, cetății însetate de a-i primi darul; poate că cetatea s-ar lăsa amăgită chiar și de un atât de promițător foc de artificii, țâșnind din steaua din fruntea poetului.”(p.155) Iar Nicolae Manolescu, cronicarul literar cu un cuvânt greu în stabilirea ierarhiilor înainte de 1989, vorbește despre poetul din *Rimbaud negustorul* astfel : „Mircea Dinescu este, în recenta lui carte, același artist fermecător prin spontaneitate, sentimental, din ce în ce mai des în forme absurde, impulsiv și fragil, cu o înzestrare naturală absolut evidentă, dar inegal (în umoare, ca și în valoare), pus pe farse și stăpânit de angoase, bătăios și sensibil ca o mimoză, poet adevărat, până și în vârful unghiilor, din soiul cel mai rar și mai neperisabil.”(Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui*

Manolescu, vol.I, Braşov, Editura Aula, 2001, p.327)

¹⁹Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

²⁰ cf. Ion Negoïtescu, *op. cit.*, p.158 : „La Mircea Dinescu, fantasmemele poeziei ascund și dezvăluie judecătorul necruțator. Cetățean între cetățenii poeziei, el aprinde focuri bengale nu numai din piei de vulpi, și chiar din sângele propriei conștiințe ulcerate.”

²¹Sorin Alexandrescu, *Poezia refuzului* (prefață), în Mircea Dinescu, *Moartea citește ziarul*, București, Cartea Românească, 1990, p.12

²²Gheorghe Grigurcu, *Între gratuitate și protest: Mircea Dinescu*, „România literară”, nr.5, 1990, p.9

²³Ion Pop, *op. cit.*, p.167. Sau mai pe larg: „Senzația generală e de gravă devalorizare a tuturor re-perelor existenței, de confuzie a planurilor, de haos cultivat ca de o instanță malefică, interesată să întrețină debusolarea ființei într-un univers de trucaje și disimulări. Așa-zisul «suprarealism» al unei astfel de poezii [...] conduce mai degrabă spre imaginarul oniric-grotesc de factură Bosch sau Bruegel, cu un pigment balcanic consistent...” (p.169)

²⁴Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*, p.9

²⁵Alex. Ștefănescu, *Poezie cu rază mare de acțiune*, „România literară”, nr.20, 1990, p.9. Cu alte cuvinte, „Mircea Dinescu a transformat imaginea într-o forță de propulsie, iar literatura

într-o armă redutabilă, cu rază mare de acțiune. Datorită lui, pentru o bună bucată de vreme de acum înainte, poezia nu va mai putea fi considerată o simplă clovnerie.”

²⁶cf. *ibidem*, p.9

²⁷vezi Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducere din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, București, Editura Nemira, 1999, pp. 88-89

²⁸Cornel Ungureanu, *Între Ariel și Caliban*, „Orizont”, nr. 9, 1996, p.6. Și adaugă: „Poezia junelui Dinescu, [...], adolescent menit să reabiliteze *cântecele* (s.a.), formele tradiționale ale rostirii poetice, propune două serii de imagini: una, a ființei capabile de levitație, de plutire, de zbor îngeresc, cealaltă, a materialității grele, inerte și compromițătoare. Restul materialității este din ce în ce mai amenințător, alterând structurile aeriene ale ființei : transformându-l pe Ariel în Caliban.”

²⁹ Gheorghe Grigurcu, *Avangarda funcțională*, „România literară”, nr.37, 1996, p.5

³⁰cf. *ibidem*, p.5. Gheorghe Grigurcu depistează și influența lui Topârceanu, în *Pisica metafizică*, dar și a lui Marin Sorescu în *Artist uitat afară în ploaie*

³¹Al. Cistelean, *Top Ten*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p.68. Sub același semn al *reacției* îl percepe și Mircea Mihăieș: „Poezia lui Mircea Dinescu a fost absorbită politic precum o barcă

fragilă de un ciclon în Marea Caraibelor. Delicat-impetuosul, baladescul, elegiacul Mircea Dinescu în *Invocație nimănu*, care împrumutase nu numai repertoriul, dar și tonalitatea unui *truver* (s.a.) medieval, devine, de la volum la volum, tot mai pătruns de importanța misiei sale. Oftatul de jale, lihtisul și libovul se aud din ce în ce mai rar, substituite de răpăiturile unui real care și-a ieșit din minți. / E tot atâta diferență între primul Dinescu și poetul de astăzi, cât între doi creatori care nu s-au întâlnit niciodată. Mai mult manifeste decât poeme, în înțelesul clasic al cuvântului, textele de astăzi ale lui Mircea Dinescu au abandonat orice protocol de creație, izbucnind cu violență de petardă în piața mare a cetății. Riscul luat de poet este enorm: evidenta accesibilitate, transparența totală și comunicabilitatea extremă induc în eroare pe cititorul leneș ori pe ascultătorul neexperimentat.” (Mircea Mihăieș, *Dublu concert pentru țambal și mitralieră*, „Orizont”, nr.9, 1996, p.7)

³² Ion Simuț, *File răzlețe dintr-un carnet*, „România literară”, nr. 43, 2007, p.13

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

(selectiv)

- Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane*, Timișoara, Editura Facla, 1977
- Cistelecan, Al., *Top ten (recenzii rapide)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000
- Cristea, Dan, *Un an de poezie*, București, Cartea Românească, 1974
- Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi*, București, Cartea Românească, 1979
- Grigurcu, Gheorghe, *Avangarda funcțională*, „România literară”, nr.37, 1996
- Grigurcu, Gheorghe, *Între gratuitate și protest : Mircea Dinescu*, „Viața românească”, nr.5, 1990
- Ierunca, Virgil, *Semnul mirării (Metafora nerăbdătoare)*, București, Editura Humanitas, 1995
- Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, București, Editura Eminescu, 1978
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română post-belică, Lista lui Manolescu (I)*, Brașov, Editura Aula, 2001
- Mihăieș, Mircea, *Dublu concert pentru țambal și mitralieră*, „Orizont”, nr.9, 1996
- Negoïțescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Cluj, Editura Dacia, 1994
- Negoïțescu, Ion, *Despre Mircea Dinescu*, „România literară”, nr.14, 1990

Pop, Ion, *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997

Popa, Constantin, M., *Mircea Dinescu. Poezia insurgenței*, Fundația Editura „Scrișul Românesc”, 2006

Raicu, Lucian, *Practica scrisului și experiența lecturii*, București, Cartea Românească, 1978

Eugen Simion, *Scriitori români de azi (Mircea Dinescu, Un nou pact cu realul)*, vol III, București, Chișinău, Editura Litera

Ștefănescu, Alex., *Poezie cu rază mare de acțiune*, „România literară”, nr.20, 1990

Ungureanu, Cornel, *Între Ariel și Caliban*, „Orizont”, nr.9, 1996

Ungureanu, Cornel, *Din zece în zece*, „Orizont”, nr.5, 1999

CUPRINS

Schiță bio-bibliografică

1. Fiul risipitor
 - a) Vremurile, vremurile
 - b) Călătoria (*Invocație nimănu*,
Elegii de când eram mai tânăr)
 2. Cămașa lui Hercule
 - a) Podul (*Proprietarul de poduri, La
dispoziția dumneavoastră*)
 - b) Ochiul din zid (*Democrația naturii*)
 - c) Replierea (*Exil pe-o boabă de piper,
Rimbaud negustorul*)
 3. Asediul (*Moartea citește ziarul*)
 4. Ceea ce se vede, când totul e permis (*O beție
cu Marx*)
 5. Mircea Dinescu : recurs la destin
- Note
- Bibliografie critică (selectiv)