PERSPECTIVE HERMENEUTICE ÎN DISCURSUL POETIC AL LUI MATEI VIȘNIEC

Drd. Savu POPA

*Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie
„George Emil Palade” din Târgu Mureș
popa_savutu@yahoo.com*

Title: “Hermeneutical Perspectives In Matei Vișniec’s Poetical Discourse”

Abstract: In Matei Vișniec’s literature, there is a gap between poetry and theater, which consists primarily on the ability of creating, in both species mentioned, areas or dramatic situations by using a parabolic or symbolic dimension of images. Matei Vișniec wrote poems that follow closely to the plays he wrote, which both his poems and plays including the same ingredients: the presence of characters, narrative situations, symbols, irony, and life seen as a complex spectacle. By using fantasy, the poet tends to transfer reality in a symbolic gap between the *surface image* and the *depth image*. Therefore, we will discuss two crucial aspects that involve the semnification of the theatrical dimension of *look*, by analysing a couple of important example of poems from his books and by consulting some critical point of views. In his poetry, we will find an interesting perspective of the so called *the overturned look*, which involves the relation of *approaching and distancing* between the *surface image* and the *depth image*. The first meaning of this dimension is to reveal a daily spectacle of life by presenting his apparently ordinary situations and people. In this case, the concept of *mask* will be discussed and its relation between *essence* and *appearance*. The second meaning involves the aspects that underline the loneliness and anxiety in the modern times.

Keyword: *Matei Vișniec’s literature; poetry; theater; image;*

Genetica privirii răsturnate

La un alt nivel simbolic, se poate constata că în primul volum al lui Matei Vișniec¹ există o linie fragilă care desparte absurdul de concret. Putem vorbi de faptul că tensiunea dintre *absurd* și *concret*, în aceste texte, dă naștere așa-numitei *priviri răsturnate*. Asupra faptelor care alcătuiesc cotidianul surprins în textele de față se răsfrânge nu o privire obișnuită, constatativă a faptelor, ci filonul absurd impune *distanțarea dintre privire și imagine*. În textele acestui op întâlnim o interesantă po(i)etică a unei astfel de distanțări, construită pe două paliere, *reprezentarea* și *proiecția*. *Reprezentarea* presupune conturarea unei realități, percepută la nivel mecanic, amorf, pe când *proiecția* presupune devoalarea vidului, a procesului

¹ Textele pe care le vom analiza fac parte din volumul *La noapte va ninge*, apărut în Matei Vișniec, *Opera poetică*, prefată de Ion Bogdan Lefter, Editura Cartea Românească Educațional, București, 2017.

de neantizare, prezente dincolo de categoria reprezentării. Astfel, reprezentarea poate fi asociată cu un prim nivel al imaginii, imaginea de suprafață, destinată privirii obișnuite, pe când, proiecția semnifică răsfrângerea suprafeței în interior, o răsfrângere distanțată și *distanțantă* de obișnuința privirii mundane. O astfel de legătură între cele două, se concretizează prin parcurgerea traseului dinspre *observare*, spre *simțire*: „Există un subiect ori de câte ori ne este dat să înțelegem ceva, dar numai conform imaginației sau intelectului și chiar dacă a-l înțelege se transformă imediat în a-l simți”². Este, însă, de văzut dacă privirea și imaginea mai păstrează un punct comun, în care se vor întâlni, cea „sursă comună mai originară”³, de care vorbea și Martin Heidegger⁴. Sau prin despărțirea, îndepărtarea celor două, în poemele lui Matei Vișniec, se anulează acest punct comun?

La acest nivel imaginal, separarea celor două are consecințe interesante. Putem afirma că lumea ficțională a textelor lui Vișniec este marcată de o destructurare a realului, în sensul în care realul devine doar un decor menit a susține spectacolul metafizic al neantizării. Acest spectacol conferă realului o dimensiune aglutinantă, *discontinuu*, în care planurile sale se întrepătrund în mod aleatoriu, *glisând* unele spre celelalte: „orientarea lui Vișniec nu este una totalmente onirică sau metafizică, ci strâns legată de contingent; căci realul nu este numai complex ci și discontinuu - alcătuit din planuri care se întrepătrund pentru a nu mai putea fi delimitate”⁵.

În poemul *Despre materie*, simbolistica privirii răsturnate presupune o stare crescândă a tensiunii semnificante, în măsura în care nevoia de concret, de certitudine e tot mai pregnantă la nivelul interogativ. Textul conține o serie de interogații retorice care, în mod obsesiv, instaurează o stare de panică, iar realul ne apare într-o perspectivă a planării în gol, un real destrucutrat, ieșit dintr-o anumită structură de echilibru. În acest context, lectura poetică va cunoaște acel „moment etic.”⁶ În aceste condiții, privirea răsturnată asupra elementelor acestui real tensionat configurează o serie de imagini mecanice ale deconstruirii, ale fragmentarului, ale lipsei de linearitate logică: „Hei, e cineva-năuntru? Întreabă fluturile/ așezându-se pe gura fierbinte a puștii/ Hei, e cineva-năuntru? Repetă ecoul/ alunecînd de câteva ori în sus și în jos/ prin țeava înroșită/ Hei, e cineva-năuntru? Repetă pădurea/ cu rădăcinile adînc înfipte în fuga animalelor/ E cineva ascuns/ în inima sărată a oceanului?/ repetară și ciclopîi neliniștiți/ E cineva în miezul adormit al

² Mikel Dufrenne, *Poeticul*, traducere de Ion Pascadi, Editura Univers, București, 1971, p. 94.

³ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1995, p. 45.

⁴ În studiul citat, Martin Heidegger afirma că: „... structura lucrului cît și cea a propoziției își au provenința, fie că e vorba de caracterul intim al fiecăreia, fie de raporturile care se pot institui între ele, într-o sursă comună mai originară” (*ibidem*).

⁵ Gabriela Panțel-Cenușer, *Specific și creativitate în teatrul absurdului*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Sibiu, 2002, p. 57.

⁶ J. Hillis Miller, *Etica lecturii*, Traducere din limba engleză de Ioana și Dinu Luca, Editura Art, București, 2007, p. 23. Prin *momentul etic al lecturii*, autorul face referire la faptul că orice act lectural, la un moment dat, devine un act analitic, orientat ca „o reacție la ceva” (*Ibidem*, p. 25) De aceea „... există un moment etic necesar în actul propriu-zis al lecturii, un moment care nu este nici cognitiv, nici politic, nici social, nici interpersonal.” (*Ibidem*, p.23)

materiei/ și are nevoie de ajutor?”⁷ Din întreg poemul se desprinde o stare de alertă, de confuzie, datorate nu atât unei lipse clare de certitudine, cât lipsei de concret, de asumare a existenței concrete. Personajele acestea lirice sau simbolice par izolate, proiectate într-un vid, pe care nu îl percep la niciun nivel senzorial, căutând, prin întrebările repetate, o certificare a propriei lor existențe într-o lipsă profundă a stării de existență. Astfel, imaginile se derulează în gol, *ineptial*, par a fi destructurate, menținând starea de confuzie, de neliniște, de fugă spre nicăieri.

Totodată, incoerența aceasta a imaginii, depărtată sau ascunsă privirii concrete, tinde spre amorfizare, spre mecanicitate, ne dă senzația de incompletitudine semnificantă. Avem senzația că poemele *nu au fost terminate*, că a mai rămas loc pentru ceva, că ar mai fi trebuit spus ceva. Despre o astfel de senzație a *incompletitudinii* hermeneutice, ne vorbește și Gadamer, care afirmă că, odată ce ai pătruns în interiorul textului, devenim parte a unui *proiect hermeneutic complex* și aflat într-o perpetuă configurare de sine: „Comprehensiunea a ceea ce stă acolo rezidă în elaborarea unui proiect (Entwurf) care este, desigur, permanent revizuit din perspectiva a ceea ce rezultă în urma pătrunderii tot mai adânci a sensului.”⁸ Și atunci, cum vom putea trece spre un *dincolo* de această incoerență *răsturnată*, la nivelul privirii? În primul rând, un rol important îl poate avea *intuiția*, cea care va deveni, în actul hermeneutic, un vehicul al imaginației. Astfel că, prin intuiția imaginativă se poate ajunge la semnificații: „A intui un obiect înseamnă – din acest punct de vedere- nu numai a fundamenta conceptualizarea, ci a-l imagina chiar și în absență.”⁹ Absența, în acest context, nu reprezintă un spațiu gol sau *golit de sens*, ci ea poate fi asociată dorinței de a imagina în cadrul *spațiului gol*, lucruri prezente. „A intui ce se arată din perspectiva imaginii, din interiorul vederii ce deschide câmpul posibilului, a vedea ce apare în chiar clipa ieșirii din ascunsul inaparentului- nu e aceasta tocmai vocația înțelegerii albe care indică locul în care se arată și dă de înțeles?”¹⁰ De pildă, la finalul fiecărui text, nu a fost pus punctul, astfel că lumea poemului se înscrie într-un *continuum semnificant*, în aparență, absent ochiului mundan, însă menținut însă într-o atemporalitate neliniștitoare. Aceasta din urmă sugerează pierderea omului în propriul spațiu temporal nelimitat, în sensul pierderii noțiunii de echilibru, de limită precis marcată, care să delimiteze spațiul său, de cel *de afară*. Într-un text ca *Despre 0.1.2.3*, asistăm la o convenție teatrală, ludică, dincolo de care întâlnim o semnificație profundă a vinei, a lipsei de grijă, a încălcării unui cod etic, toate acestea ducând la sugestia unui pericol distructiv: „Soldat 0.1.2.3./ ești învinuit/ că n-ai păzit bine/ livada

⁷ Textul face parte din volumul *La noapte va ninge*, reluat în antologia autorului: *Opera poetică*, prefată de Ion Bogdan Lefter, Editura Cartea Românească Educațional, București, 2017.

⁸ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, Traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001, p. 205. Considerațiile care l-au determinat pe Gadamer să definească natura acestui *proiect hermeneutic*, pornesc de la concepția lui Heidegger conform căreia, în actul lecturii, se produce un „travaliu proiectiv”, (*Ibidem*, p. 205) în măsura în care cititorul „își proiectează un sens al întregului de îndată ce în text se ivește un prim sens.” (*Ibidem*, p. 205)

⁹ Dorin Ștefănescu, *Poetalul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2016, p. 127.

¹⁰ *Ibidem*, p. 131.

împăratului/ știi doar că trecătorii/ scrijelesc fel de fel/ de cuvinte și lucruri/ pe scoarța arborilor/ știi că toate acestea/ răzbat multiplicat/ pe coaja fructelor/ și mai știi că toate aceste fructe/ se servesc/ la masa împăratului.” Observăm că lipsa punctului oferă cititorului prilejul de a continua, la nivel imaginativ, povestea, de a se întreba asupra consecinței nepăzirii unor fructe, care trebuiau să fie servite la masa împăratului. Apoi, apare inversarea bulversantă a unor semnificații, căci lipsa de identitate a soldatului se manifestă prin două situații: identitatea lui poate fi cunoscută, prin niște cifre sau, pur și simplu, rolul acelor cifre este de a sugera un număr nelimitat de soldați. În consecință, ambele variante instaurează neliniștea. Soldatul este vinovat de încălcarea unei ordini prestabilite, astfel că lucrurile vor lua o altă turnură, poate una chiar tragică. Acest discurs este construit pe o singură imagine, una *răsturnată* ca semnificație, cea a soldatului ca personaj dilematic, încălcând o ordine care conținea însuși echilibrul realității. Apoi, în jurul imaginii soldatului anonim, gravitează imaginea unei lumi care prin cuvinte, adică prin spunere, prin rostire, anulează poate codul magic, inefabil al unui spațiu ireal. Un astfel de spațiu va fi situat undeva deasupra sau dincolo de (supra)fața privirii, a cărei rază vizuală va fi un spațiu alb, maculat de secvențialitatea imagină.

Trecerea istoriei *personificate* printr-un spațiu citadin are drept consecință răsturnarea realului bulversat. Însă personificarea istoriei presupune apariția unei proiecții mitice, aspațiale, care încapă în spațiul privirii ca o imagine metacontingentă, cuprinzând un insolit nelumesc. Poemul *Despre istorie* propune o suprarealitate, în care *trecerea istoriei*, asistată la fereastră de către poet, duce la apariția stării de asediu. La nivel simbolic, acest asediu reprezintă tocmai destructurarea realității, a confundării mecanomorfe a aparentului cu inaparentul, a logicului cu illogicul. Astfel, contrastul dintre echilibru și dezechilibru este șocant, căci, în timp ce istoria trece nonșalantă, nepăsătoare, lipsită de sentimente, de reacții, însă firească în atitudine, oamenii încep să se agite, să își piardă din nou echilibrul stării lui *a fi*: „Eu stau în fața ferestrei mai fumez o țigară/ Istoria trece pe lângă mine/ ținându-și sinii în palme/ mașinile se opresc dintr-odată/ incendiind autostrada/ magazinele sînt părăsite în grabă/ în măcelării se face dintr-odată liniște/ fratele meu, infirm de picioare/ singurul din familie care face gimnastică/ se tîrăște lângă mine/ ce e, ce e, mă întreabă/ nimic, zic eu/ trece istoria.” Încetarea măcelului în măcelării presupune mirarea, faptul că peste tot și toate planează o stare de confuzie, un moment unic, solemn, în care până și mecanismul poemului se oprește, în timp ce istoria trece, își urmează cursul normal, temporal. Istoria trece, înfățișată ca o dimensiune a unei mitologii neantice, însă lucrurile sunt percepute ca semn *al depărtării* privirii de imaginea ei inconsistentă, o imagine *ca trup* al depărtării în sine.

Răsturnarea de semnificații imaginale este conturată și în poemul *Despre mădularele mele*. Privirea corporalității este prezentată în mod extrem de complex, întrucât granița dintre corporalitatea *privită* (ca dimensiune a realității) și ficțiune (ca dimensiune a imaginii) este ștearsă, între cele două producându-se un schimb de energii, existând chiar o continuitate: „Ce-i acolo, ce-i acolo,/ răcniră inginerii/ cu mîinile băgate pînă la cot/ în mădularele mele/ eu am ridicat puțin capul/ și

am aruncat o privire/ pe fereastră.” Finalul însă ne situează într-o altă dimensiune. O dimensiune a ieșirii spre un alt contingent, spre care poetul își îndreaptă privirea. Însă, prin îndreptarea privirii, spre acel ceva *nevăzut, nedevolat*, unde va avea loc totuși, întâlnirea dintre privire și imagine, unde se va petrece punctual convergența dintre cele două? La un moment dat, putem spune că, mai mult decât o *întâlnire între cele două*, va avea loc o *contopire bruscă*, deoarece privirea va trece razant prin învelișul imaginii. Astfel, se produce o răsturnare de semnificații, deoarece, imaginea unei corporalități sublimite la nivel fictiv este dublată de o altă imagine șocantă: „Nu-i nimic, încă un cal/s-a oprit în fața abatorului/ și lovește cu botul/ în poarta de metal”. Am putea deduce că, odată cu ivirea pătrunderii privirii în și prin imagine, având drept consecință (între)pătrunderea realului cu ficționalul, poetul *trece razant, dinamic* prin imaginea celui cal, în abatorul care este un spațiu al morții violente. De altfel, imaginea din urmă vine ca o continuare a primei imagini, iar la nivel imaginal are loc răsturnarea semnificantă. O dată trecută prin filtrul imaginal, privirea capătă o altfel de consistență, se ficționalizează, devine un spațiu transparent prin care transpare, în depărtare, diafanul imaginii.

În cadrul dimensiunii imaginale, teatralizarea, cea despre care am vorbit pe larg în paginile de față, reprezintă o altfel de *răsturnare, o deturnare a sensurilor*. În partea a doua a volumului, intitulată *Apologetica*, întâlnim poeme gândite pe același tipar concis, lapidar, puternic *imaginativ*. Într-un text ca *Văd*, sunt derulate o serie de aspecte ale realității și metarealității. Distanțarea dintre privire și imagine este înlocuită, de această dată, de apropierea dintre cele două. Un lucru interesant, deoarece imaginea de la suprafață și cea din interior se desfășoară simultan în discurs, cititorul fiind martor atât al exteriorității realului, cât și al răsfrângerii lui în planul abstract, parabolic, intramundan: „Văd trenuri de noroi plecând spre mare/ Și miriștile îngrădite-n lună/ Văd mărul dezbrăcându-se de formă/ Și spațiul rotunjindu-se-n furtună/ Văd iapa flămînzită cum, din goană/ Din soare mușcă răzvrătit la prînz/ În burta ei, topoarele înfîpte/ Au despicat copitele la mînz.” Cele două ipostaze ale realului configurează, în mod suprarealist, o lume bizară, coșmarescă, unde toate celelalte simțuri sunt anihilate de către *vederea aceasta monstruoasă*, care surprinde esența absurdă a mediului înconjurător. Privirea și imaginea se derulează simultan, acest lucru având drept consecință transpunerea în două realități, *imaginarul și imaginalul*, între care eul poetic se mișcă. Însă, nu poate fi nici în cazul de față vorba de o intersectare a celor două, întrucât prin paralelismul lor se produce doar o răsfrângere, o reflectare inaparentă: imaginea se răsfrînge în privire și invers. Cu toate acestea, răsfrângerea presupune un mod inconsistent de golire a privirii de imagine.

Mai departe, răsturnarea semnificațiilor poate avea drept consecință o dedublare a propriei persoane sau personalități. Titlul acestui al doilea grupaj de poeme se numește *Apologetica*, iar poemul următor poartă titlul de *Autoapologie*. Conform *Dicționarului Explicativ Al Limbii Române*, apologetica este o „ramură a teologiei care are drept scop apărarea creștinismului împotriva atacurilor ce i se aduc acesteia”¹¹, fiind un termen care face parte din familia lexicală a substantivului

¹¹ *Dicționarul explicativ al Limbii române*, ediția a-II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 52.

apologie, care are sensul de „elogiu, laudă ferventă...adusă unei persoane, unei idei.”¹² Astfel, poetul se autoapologizează, însă într-un mod emfatic, deși deloc grandilocvent, narcisist, deoarece dedublarea are drept consecință sublinierea contrastelor, care duc la o dublă viațuire (sau conviețuire?) a celor două ipostaze ale personalității eului poetic: „E adevărat tot ce se spune despre mine/ și tot ce se neagă în ce mă privește.” Cele două părți ale sale trăiesc în lumea concretă, pe care o iau în stăpânire, așa cum este ea sau cum se dezvăluie ea simțurilor: „cînd cei din jur îmi răscolesc vreo dorință/ presimt deja cum vor plăti pentru asta:/ trag o linie din creștet pînă în tălpi/ astfel încît Dumnezeu să rămînă blocat/ în jumătatea care așteaptă acasă/ cealaltă parte pornește pe străzi/ se tîrăște pe sub paturile azilelor de bătrâni/ scrie cuvinte grele pe gardurile proprietarilor/ culege reviste porno din fața agențiilor de mercenari/ își face de cap deci prin toate orașele asediate/ își pune semnătura pe toate cărțile/ care sînt arse în acea zi în piața publică.” Până acum, prin enumerarea acestor aspecte reale, acceptabile sau triviale, ne-a fost înfățișată suprafața realității, cea pe care privirea poetului a înregistrat-o, a descris-o prozaic. Ceea ce se va întîmpla în final este tocmai descoperirea bruscă a faptului că lucrurile, întîmplările enumerate pot fi adunate sub categoria *identicalului*. Acesta presupune prezența stăgării imaginale, pentru că privirea nu poate trece dincolo sau *prin* imagine. Astfel, nu mai există nici distanțare, nici apropiere între privire și imagine, ci tristețea unui gol interpus între cele două, care reprezintă un mod al închiderii, închistării, chiar al anulării funcției vizuale în sfera simțurilor, „iar apoi se așază pe o bancă în parcul municipal/ și plină de tristețe răscolește cu bastonul prin lucruri/ pînă ce identicalul din ele țipă strident.”

Putem considera aceste poeme scurte notații asupra *limitei dintre privire și imagine*? Până acum am văzut că există un echilibru fragil între distanțare, apropiere și chiar anulare a acestora, un joc semnificant, parabolic al limitării, pînă la urmă. Căci, așa cum afirma și Radu G. Țeposu: „Realitatea suferă, în poezia lui Matei Vișniec, de vacuitate, e o încremenire metafizică de lucruri în care se ascunde, epifanic, o dialectică absurdă.”¹³ În ce fel apologetica reprezintă poate, nu un elogiu admirativ, dar unul constatativ al acestei limite? Vom vedea că textul *Nu pleca* creionează un scenariu al acestei limitări, unde *avertismentul* planează asupra unei conștiințe posibil colective, însă, din nou, suntem martorii unui lucru curios. Dacă, pînă acum am vorbit de apropiere sau distanțare, în acest text, metafora *ochilor legați* presupune bariera dintre vizibil și invizibil, iar *smulgerea legăturii de la ochi* presupunere întoarcerea în vizibilul amăgitor, căci el este tot un invizibil, dar un *invizibil răsturnat*: „Nu pleca niciodată din orașul Abraquilver/ fără să-ți cumperi întîi o pușcă/ și fără să te legi la ochi/ și să tragi în dreapta și în stînga timp de un ceas/ pe strada principală/ și apoi să-ți smulgi bucata de pînză/ și să vezi pretutindeni în jur/ alți oameni legați la ochi, plimbîndu-se netulburați/ cu pălăriile ciuruite.” Privirea celui eliberat de acoperirea vederii întîmpină viziunea coșmarească a unei imagini a invizibilului perpetuat prin *ceilalți oameni legați și ei*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 116.

Am putea deduce de aici că, dincolo de invizibil, este un invizibil și mai mare, astfel se creează o tensiune a lipsei de vedere, de orientare într-un spațiu confuz, minat, căci oamenii *au pâlăriile ciuruite de gloanțe*, putând fi oricând victime sau ținte. În *Balada materiei*, tentația *privirii înăuntru* presupune o *aventură a privirii în privire*. Poetul, împreună cu o altă persoană, care poate fi chiar propriul *alter ego*, vor *să despice ochiul materiei*, să privească în interior, să trăiască acea confruntare a privirilor: „De-o parte eu, de altă parte tu, cu grijă/ Vom despica ochiul materiei și de pleoape apoi/ În sus și în jos vom trage, emoționați/ Și-nlăuntrul ei pentru o clipă vom privi amîndoi.” Ce consecințe va avea plonjarea în miezul imaginii? Va avea loc o îmbinare, o *învăluire* a imaginii de către privire? De data aceasta, se va produce îmbinarea dintre privire și imagine, sau privirea va fi absorbită de imaginea unică a materiei, care e miezul ei: „Apoi vom sări de pe soclul amiezii/ În cădere, pleoapele, ca niște cortine de metal/ Ne-ar putea prinde palma ori vreun gînd răzleț/ Ori însăși amintirea cu pămîntul natal.” Astfel, în miezul privirii materiei, elementul axial îl reprezintă reîntoarcerea spre originar, căci contactul cu miezul privirii presupune o imersiune în propria memorie afectivă. Mai apoi, aflăm că materia nu reprezintă „un gînd nespus într-o zi”, „nu e o mătăsoasă amiază ori o femeie prolifică”, „Și nici o naștere ușoară și nici o naștere grea”. Materia nu conține impulsuri abstracte, nici tendințe de abstractizare, ea avînd un *corp vizual*. Materia este *privire*, de la limitele ei exterioare, până la adâncurile ei care nu pot fi devoalate, ea cuprinde zone ale *unui vizual fierbinte, regenerativ, a-contingent, atoatecuprinzător*: „Materia e mai degrabă o formă de transparență/ Prin concept vedem, se zice, pînă departe/ Chiar pînă la osul rămas fierbinte/ După ce-a separat întregul de parte”.

Clarobscurul metafizic. O poetică a *in-voalării*

În volumul *Orașul cu un singur locuitor* (1982)¹⁴, persistă aceeași relație dintre reprezentare și proiecție, ambele date de modul *distanțator* sau *apropiator* dintre privire și imagine. Numai că, de data aceasta, apare un contrast între reprezentare și proiecție, unul care adâncește lucrurile, prin interferența fiorului metafizic în planurile realității cotidiene. „E un mare rafinament de scriitură în această simplitate aparentă. Decupajul sintactic are precizie, calculat la milimetru pentru dublul efect urmărit: grațios la suprafață, tăios pe dedesubt...”¹⁵ Un metafizic echilibrat, prezent doar atît cît să confere discursului teatral o notă gravă, patetică. Apoi, ne vom întreba dacă acest contrast nu ajută cumva la crearea unei adâncimi metafizice, instituind o relație complementară între gravitatea metafizică și filonul teatral, derizoriu? Caracterul acestui clarobscur este unul *chiasmatic*, și prin acest fapt se va ajunge la constituirea unei adânciri a metafizicului, atît cît permit straturile realului ca un nisip mișcător. Această adâncire, fără a merge prea mult în adânc, generează un clarobscur metafizic, necesar pentru a imprima discursului o densitate ontologică implicită. Însă, prin adâncirea metafizică, latura concretă a situațiilor, a obiectelor, a oamenilor, va fi sublimată, recreată metafizic? Vom vedea că, printre întâmplările cotidiene, relatate sau chiar în interiorul acestora,

¹⁴ Matei Vișniec, *op. cit.*

¹⁵ Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”* Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 390.

clarobscurul își face prezența, la un nivel tactil al invizibilului, al abia-atinsului, al abia-simțitului, nu însă anulându-le concretețea implicită, ci potențându-le acea latură simbolic-insolită.

Acest clarobscur metafizic își face locul printre întâmplările înscrise într-un adevărat ceremonial al cotidianului teatralizat, în primele nouă texte ale volumului de față. Chiar în primul text, care deschide volumul, intitulat *1. Masa de prînz. Misterul acestei lumi*, se vede clar legătura dintre o narațiune declamativă, a asumării însingurării ca act existențial firesc în logica teatralului și gravitatea acestei existențe, dată de conștientizarea unei realități *metafizice* sau *antimetafizice*, care precede facticul narant. Se va vedea cum, de fapt, textul este doar o cortină de hârtie, dincolo de care se desfășoară spectacolul metafizic al alienării și al nesemnificării concrete. În acest sens, Traian T. Coșovei contura, la un nivel panoramic, extrem de sugestiv, liniile de importanță ale acestui volum ca: „... jurnal al unui loc imaginar unde nu se întâmplă nimic, dar și document al unei *așteptări* disperate, pline de tensiune, al sensibilității sîngerînd în blind-ucigătorul vid emoțional al unui spațiu (*Orașul*)...”¹⁶ Există, în mod firesc, o relație fertilă de incomplementaritate, între mediul întâmplărilor și imediatul unei imanențe metafizice grave, extinctive: „Sînt singurul locuitor al orașului/ nu vă sfătuiesc să luați masa cu mine/ v-aș putea întreba de unde veniți, unde mergeți/ și de ce misterul acestei lumi/ iese prin porii lumii/ ca o boală de piele.” Această întrebare, nemarcată ortografic, deci o întrebare goală de sens, generează dorința acestui *singur locuitor* de a afla unde merg ceilalți sau de unde vin, căci între metafizic și real granițele sunt estompate, iar mișcarea se produce doar între aceste coordonate *clarobscur*. Totodată, lipsa auzului nu este una concretizată la nivel fizic, ci ea are consecințe la nivel interior, căci, prin marcarea lipsei unui auz metafizic, ireal, se produce *distanțarea* prin încercarea de apropiere a eului poetic de lume: „sînt singurul locuitor al orașului/ trăiesc în urechea voastră/ mă nasc, mă înmulțesc și mor/ în urechea voastră/ acolo rîd de zilele și întâmplările voastre.” O astfel de *distanțare prin apropiere* poate crea iluzia, care face ca raționalul însuși să i se pară poetului iluzoriu, alterat de prea mult real, de aceea, el caută certitudini nefondate pe o bază concretă, contingentă, ci pe una suprareală: „nu vă sfătuiesc să luați masa cu mine/ v-aș putea întreba dacă și vouă/ iarba vi se pare verde/ iar cerul vi se pare albastru/ și dacă în inima voastră/ animalul alb și tăcut/ nu moare de foame.”

Metafora *animalului alb și tăcut* prefigurează atmosfera clarobscur metafizică, cea care învăluie subtil lumea textuală, imprimându-i o atmosferă de distanțare, de *rapt* complet, incomunicant între realitate și metarealitate. O astfel de ruptură are consecințe în modul în care ceilalți ar înțelege distanțarea, adică prin fugă, însă una care duce spre nicăieri sau spre un loc unde oglindirea capătă valențe thanatice, prin (de)formarea imaginii, chiar *suprimarea* ei: „și atunci plini de spaimă/ cu piinea neterminată și vinul nebăut/ ați părăsi în fugă orașul/ și ați ajunge la malurile unui rîu ciudat/ și în apele sale/ v-ați oglindi pînă la moarte.” Am putea spune că o consecință a însingurării este și oglindirea, înțeasă ca o *răsfrângere și frângere*

¹⁶ Traian T. Coșovei, *Pornind de la un vers*, Editura Eminescu, București, 1990, p. 149.

în același timp a imaginii proiectată în clarobscurul metafizic, cel care conferă textului atmosfera distanțării de real.

În al doilea text, *Rondul de zi. Numărarea castanelor. Plimbările de seară.*, ni se înfățișează un întreg scenariu al *numărării*, văzută ca un mod de a pune stăpânire pe realitate, dar și de a obține certitudinea cu privire la *stabilitatea realului*: „Dimineța mă trezesc înfricoșat/ alerg în turnul municipal și de acolo/ număr casele, străzile pustii, arborii negri, tremurători/ toate/ sînt la locul lor.” Însă, partea immanentă a realității survine în momentul în care eul poetic conștientizează că *liniștea*, respectiv *singurătatea*, pot reprezenta două instanțe ale încremenirii realului în această stabilitate. O încremenire uniformă sau uniformizantă, care anulează orice graniță dintre lucruri și semne, iar limbajul devine un atribut al tăcerii, însă, totodată, poate deveni un spațiu lingvistic al semnificațiilor grave, nebanuite: „diminețile mele sînt mari stadioane de liniște/ ochiul meu trăiește din liniște/ eu însumi trăiesc din singurătatea castanilor/ și din trecerea ploii/ prin univers.” Trăirea în tăcere presupune o dimensiune aparte, cea a (pre)simțirii fenomenelor într-un mod care poate trece dincolo de simțuri. Poetul doar intuiește, *simte* că, *în tăcerea clarobscură*, se va produce o altfel de comunicare, cea a tăcerii, astfel că nu mai comunică propriu-zis, senzațiile produse de numărarea mecanică a caselor, străzilor, ci doar le *vizualizează interior*, într-o *latență clarobscură*. Intuitivul poate prefigura o detașare de contingent, în măsura în care personajul acesta însingurat simte că lumea obiectuală reprezintă un univers încremenit într-o continuă mișcare *interioară*. O mișcare încremenită, frântă, (de)materializată.

Următorul text propune o radiografiere a unor întâmplări triste, văzute prin prisma unui fior metafizic al descompunerii, tocmai, în textul intitulat *Unele întâmplări triste*. Spre deosebire de textul anterior, acum lucrurile se mișcă *pe loc* în propria lor contorsionare, automutilare, într-un ritm lent, hipnotic, *al alunecărilor* parcă din concret înspre un gol al realității, un rapt al acesteia, în ordinea firească. În poem, întâlnim filonul metafizic, care străbate iluminând un oraș construit din lucruri perisabile, aglutinante, inconsistente, simbolizând tocmai (de)căderea unui real *maleabil*, plastilinizat: „Sînt zile cînd liniștea imaginează mari suprafețe de timp/ și casele tind să se topească încet, visător/ pereții devin mari depozite de aluat/ de pe epoleții lor grinzile fierbinți mi se varsă în creștet.” Eul poetic este (sur)prins în deplina mișcare a modificărilor de contur, o modificare care tinde spre anulare, spre descompunere sau desemnificare: „eu alunec pe dîrele unsuroase de asfalt/ mașinile parcate de mult în fața fostului muzeu municipal/ s-au descompus încet cu burțile așezate pe trotuare/ pentru un necunoscut aceste movilițe de materie/ au un înțeles adînc și misterios”. Din realitate mai rămân doar *dîre* sau *movilițe*, adică fragmente dintr-un întreg (de)fragmentat, (de)immanentizat, supus descompunerii simbolice. Nelipsite de un anumit mister, aceste fragmente pot genera, la rîndul lor, o altă lume sau realitate. Însă, în această fază extinctivă a materiei, raționalul se iraționalizează, rămânând la suprafață doar obscurul lipsit de claritate al unui filon metafizic, marcat de aglutinare și el, prin *materializarea* simțurilor care conferă dezastrului o *dimensiune tragică*.

În *Plimbări prin fața secunde*. *Dorința de a călători*, singurătatea devine un (pre)text al izolării, al unei unicități, înscrisă în încremenire, în nedevenire. De aici provine și derizoriul situațiilor, un derizoriu *al desfășurării* apatice, mecanicizate, a acestui spectacol al stagnării. A doua strofă înfățișează cadrul unui astfel de spațiu suspus închiderii oricărei perspective ilimitate; „în orașul cu un singur locuitor/ timpul are o singură secundă/ ochiul meu vede o singură dată/ urechea mea ascultă un singur sunet/ prin parcul cu un singur arbore/ fac plimbări de un singur pas”. Această (il)imitare a perspectivei are drept consecință opțiunea unei existențe liniare, care duce spre întâlnirea cu sfârșitul, pe linie dreaptă. Fiorul metafizic își proiectează clarobscurul liniar, însă, limitând perspectiva întrezăririi unor alte dimensiuni salvatoare, a altor drumuri sau parcursuri: „în serile ploioase moartea mea se naște/ rușinată, din capul mirat al cifrei unu/ mă simt vinovat, alerg pe străzile ude,/ mă închid într-o florărie și rostesc/ un singur cuvânt misterios”. Timpul uniformizat își autogenează propria tensiune, prin faptul că el continuă să treacă în mod uniform, urmând o continuitate încremenitoare, fără posibilitatea producerii unei ciclicități: „și mă plimb nepăsător prin fața secunde/ care mîrîie, mîrîie, mîrîie”. Obiectele potențează și ele această tensiune, tocmai prin existența lor cu valoare de simbol, de poză a unei lumi limitate de uniformizare, de acceptarea absurdului în stare normală: „pentru o singură secundă/ mă simt cuprins de dorința de a călători/ intru în sala de așteptare, mă așez/ în unicul, înfricoșătorul scaun uriaș/ trenul cu o singură trecere prin univers/ se apropie”. Însă, ce va urma după această secundă sau privire unică? Poate neantul așteptării următoarei secunde, un neant *prelung* și *prelungit*.

În următorul text, *Zvîcnete* și *ademeniri*. Unele ferestre se sparg peste noapte, poetul configurează dimensiunea *privirii țipăt*. Aceasta conține o perspectivă largă a *imaterialului* glisant, cuprinzând o întreagă poetică a contorsionării simțurilor, prin intersectarea haotică dintre *zvîcnete* și *ademeniri*, ca *cioburi ale sunetului*. Senzația, pe care întregul poem o dă, este aceea de planare ireală, într-un aer al miilor de cioburi dintr-o oglindă spartă. Luneta semnifică obiectivul imaginii, ea proiectează doar țipetele unor imagini contorsionate: „din lunetele lungi și subțiri/ se aud țipete și zvîcnete ademenitoare/ străzile se tîrăsc pînă în fața ferestrei mele/ castanii din parcul municipal/ se rostogolesc de durere pe caldarîm și pe trotuare/ se izbesc de ziduri ciuntindu-le groaznic/ împrôșcîndu-le cu sînge”. În toate aceste imagini suprareale, imaterialul se personifică sub forma unor străzi sau a unor castani care, *decupate din real*, încep să se miște, să gliseze în sensul unei mișcări de izbire înspre zidul, din nou, perceput ca o barieră, ca o limită în ordinea concretă. În acest text, scopul nu a fost acela al conturării vreunei dinamici a acțiunii, ci s-a dorit doar surprinderea materializării *sunetului* disonant parcă, al despărțirii materiei de real. O astfel de despărțire are drept consecință distorsionarea, frângerea imaginii, neuniformizarea ei, toate acestea proiectate teatral, iar clarobscurul metafizic provine din zona aceasta, proaspăt încheată, a unei *vizualități înfrînte*, derizorii, din care apare noul real, cel imaterializat, păstrător al *vidului immanent*. Imaterializarea aduce cu sine, după nivelul despărțirii fisurante, prăbușirea, care sugerează sfârșitul. Ploaia cosmică este prezentă și ea, imprimând atmosferei

apocaliptice o transparență fadă a lipsei sau a pierderii de concret: „orașul îngenunchează sub acoperișurile tocite/ plouă în univers, se răstoarnă podurile/ se prăbușesc turnurile de apă, atunci/ îmi aprind pipa de abanos/ și ies în stradă/ cu o sută de pălării subsuoară”. Deducem ușoara și aparenta detașare a acestui personaj liric, iar gestul său este încărcat de un comic absurd, propice situației ireale. Prin gestul teatral din finalul poemului, transcris printr-un discurs confesiv, foarte elcovent, nu putem face altceva decât să vedem în acest gest, valoarea unui ritual al restaurării legăturii cu normalitatea *de dinainte* de fisura dintre lucruri. Însă, acest ritual îi conferă personajului un anumit mod de a fi în gardă, de a fi pregătit, de a rămâne lucid asupra viitoarelor pericole ale degradării și rupturii dintre individ și ordinea lucrurilor, ceea ce duce la incoerența semnificantă: „eu știu să ghicesc ferestrele/ care se vor sparge peste noapte/ și așez în fața lor câte o pălărie/ dimineața voi culege în ele/ cioburile încă fierbinți”.

Poemul următor, intitulat *Cîteva lămuriri. Întîlniri de o secundă*, urmărește cum, în cadrul unui metalimbaj, cuvintele se corporalizează devenind indici ai unei comunicări ireale, care își face simțit efectul, doar la nivelul apariției și trecerii unei secunde. Dar această secundă nu aduce, în planul concret, decât o perpetuă așteptare. Ca de obicei, textul ne spune din nou o parabolă, cea a unui călător, aflat într-un spațiu ireal, al negației vreunei ordini firești, chiar banale: „Prin gara înghețată a orașului/ se plimbă un călător/ e nebun, el, călătorul, prin gara înghețată/ a orașului nu trece nici un tren/ e nebun, el, călătorul îndîrjit, prin gara/ înghețată a orașului nu trece decît/ cuvîntul niciodată”. Îndârjirea călătorului este tocmai singura lui armă, pe care o are în lupta cu negația, devenită un laitmotiv al *nedevenirii*. Lipsa de coerență a acestui personaj face parte din teatralitatea corporalizării cuvintelor, care are drept consecință evadarea în *metafizicul durabil o secundă*, dezvăluit în mod suprarealist: „călătorul e îndîrjit, e nebun, e înrăit,/ acolo, în univers, îl așteaptă o întîlnire de o secundă/ ca un castan cu aripi enorme”. Finitudinea acestui univers înscris în limitele secunde ne dezvăluie puțința acestui personaj de a trece mai departe, căci *următoarea secundă* se apropie, aducând cu sine un *alt* univers. Se va petrece o suprapunere de universuri sau lumi paralele, iar între acestea vor plana cuvintele corporalizate, ca indici ai unei comunicări neperisabile, nedispărute, ci permamentizate într-un *continuum temporal*.

O *maieutică a negației*, transformată ulterior într-o *antimaieutică*, pornește, în textul *Mărturisiri spontane. A doua apariție a lui Socrate*, de la negație, spre îndoială, pentru a accede la existență: „nu înțeleg nimic din legile universului/ din tainele naturii, din evenimente/ și din relațiile simple/ și din esență/ nu cunosc adevărul, nu știu în ce constă/ binele și frumosul, nu știu dacă firul de iarbă/ se simte, primăvara, mai fericit/ nu știu cum arată Parisul, nu știu cine/ așteaptă chiar în acest moment/ în fața ferestrei mele/ nu știu ce gîndește despre mine/ Socrate/ nu știu să cînt, nu știu să înot,/ nu știu să aleg între cifra unu și cifra doi/ nu îndrăznesc să mi ridic ochii/ de pe această pagină/ nu știu unde mi se naște absența/ nu știu ce să mai întreb și unde/ să mă opresc”. Până la urmă, prin negație se ajunge la conștientizarea propriei finitudini în cadrul existenței umane, deoarece, în mod paradoxal, *negativul*, în acest context, are rolul cunoașterii de sine, dar și a recunoașterii că, dincolo de acest *nu*, repetat cu insistență inconștientă

a învinsului, dincolo de el, poetul este ghidat de dorința oarbă de a merge până la capăt, un capăt fluid, confuz.

Concluzii

Din perspectiva *proiectului hermeneutic* al lui Gadamer, putem afirma că *Geometria privirii răsturnate* și *Clarobscurul metafizic* reprezintă două dimensiuni prin care se concretizează o *poetică a invoalării*. Prima dimensiune instituie ideea de geometrie răsturnată, fragmentată, a unui spațiu poetic (*meta-real*) înscris în universul obsesional al lumii teatralizate, aflate în plin proces al aparentizării, al amorfizării și, implicit, al stagnării. Totodată, o astfel de geometrie poate fi caracterizată prin lipsa de coerență a concretului, instaurând tensiunea dintre ceea ce se vede la *suprafață* și ceea ce *se ascunde* sau este *invoalat* într-un înveliș scriptic, care generează tensiunea semnificantă. Pe de altă parte, *Clarobscurul metafizic* este simbolizat, în textul *Ultimul turist posibil*, de lăsarea unui întuneric strivitor, care anulează realul, care până atunci revela o dimensiune a simetriei, a coerenței: „încet se lasă întunericul peste oraș strivind/ acoperișurile răsturnând pereții peste/ axele de simetrie ale orașului, ca un uriaș/ tăvălug vine întunericul, în urma lui rămîne/ o suprafață plană, curată și lucioasă”. La nivelul obsesional-proiectiv, un astfel de clarobscur poate fi dedus din ivirea neclară a unor falii de semnificare, nu îndeajuns de devoalate, de concretizate la nivel exterior. Un astfel de clarobscur permite pătrunderea privirii doar în anumite zone de sens, în mod *fragmentar* luminate, încărcate însă de o gamă largă de trăiri, senzații. Intervine aici și un paradox, căci ideea de gol neantic poate semnifica o altfel de *stabilitate*, poate immanentă, în plină distrugere sau lipsă de conținut, care macină contingentul. Cât privește rolul cititorului implicat în *proiectul hermeneutic*, enunțat de Gadamer, putem afirma că un astfel de rol se cristalizează prin intermediul a două perspective. Pe de o parte, cititorul va avea un rol (auto)reflexiv, activ, de participare directă la derularea scenariului invoalării semnificațiilor. Iar, pe de altă parte, acesta își mai asumă, în mod detașat, și rolul descifrării comprehensive a acestui univers immanent și invoalat.

Bibliografie:

- Coșovei, Traian T., *Pornind de la un vers*, Editura Eminescu, București, 1990
 Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Traducere de Ion Pascadi, Editura Univers, București, 1971
 Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, Traducere de Gabriel Cerceș, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcan, Editura Teora, București, 2001
 Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1995
 Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”* Editura Paralela 45, Pitești, 2005
 Miller, J. Hillis, *Etica lecturii*, Traducere din limba engleză de Ioana și Dinu Luca, Editura Art, București, 2007, p. 23
 Panczel Cenușer, Gabriela, *Specific și creativitate în teatrul absurdului*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Sibiu, 2002
 Ștefănescu, Dorin, *Poetalul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2016
 Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006
 Vișniec, Matei, *Opera Poetică*, Editura Cartea Românească, București, 2017