

ARANJAMENTE MUZICALE ÎN POEZIA LUI CRISTIAN POPESCU
MUSICAL ARRANGEMENTS IN CRISTIAN POPESCU'S POETRYDOI: [10.56177/AUA.PHILOLOGICA.1.26.2025.art.8](https://doi.org/10.56177/AUA.PHILOLOGICA.1.26.2025.art.8)**ACȘ dr. ROBERT CINCU****Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”
(Academia Română, filiala Cluj-Napoca)**

Abstract: *Cristian Popescu (1959-1995) is one of the most important poets in post-communist Romania, and he has a cult-like appreciation to this day among readers, despite the fact that he only published a few books before his untimely death. From an editorial perspective, we are now witnessing a new, important stage in his literature: previously unpublished texts from Cristian Popescu have recently become available (due to an editorial project dedicated to his Complete Works), including his personal journal, published in 2023 under the coordination of Irina Călin and Dana Popescu-Jourdy (the poet's sister). Starting from the famous poems published by Cristian Popescu in his two major books, but also taking into account the new texts now available in his Complete Works series, our intention is to provide an analysis of Popescu's poetry that goes beyond his major, recurrent themes: Bucharest, family life, God, the cemetery, streetcars, etc. More specifically, we will focus on musical motifs and settings present in his works. Even though this theme – concerning musical instruments, songs, or music in general – may seem marginal in the larger context of Cristian Popescu's poetry, we will demonstrate that, very often, when musical motifs are present in one of Popescu's poems, they actually “set the tone” for that particular poem, and a “poetics of sound or music” may provide original and relevant insights into this work. Pianos, guitars, bells, violins, drums, etc. are often present at the core of Cristian Popescu's poems, but not as simple musical instruments, nor as simple decorations in the poem's spatial settings; rather they act as metaphors for a sort of vitality, a Dionysiac infusion in the day-to-day life of post-communist Romania (or, more specifically, the city of Bucharest where most of the poems are set). We may even argue that these melodic, musical moments in Popescu's poetry bring an eccentric, or even exotic contribution to an otherwise mono-tonal poetic setting. From this perspective, our analysis contributes to a broader discussion regarding major themes in Popescu's works, building on observations from several critics who have previously examined his writings.*

Keywords: Cristian Popescu; Romanian poetry; music; post-communism; postmodernism; surrealism; Miorița

Poezia românească a anilor '90, în ciuda unor contribuții majore, incontestabile, rămâne încă într-un con de umbră în critica literară românească, dat fiind faptul că se plasează între două borne istorico-literare mult mai vizibile, care au generat dezbateri aprinse în critica literară. E vorba, pe de o parte, de poezia optzecistă, care a profitat din plin de asocierea cu postmodernismul prin faptul că majoritatea discuțiilor critice despre acest macro-concept literar se răsfrângeau, inevitabil, și asupra generației optzeciste, chiar dacă această asociere nu reflecta

întotdeauna universul poetic al textelor sau intenția autorilor¹. Importanța postmodernismului în spațiul occidental și simpla asociere cu postmodernismul, un concept nou în cultura română a anilor '80², a asigurat poeziei optzeciste o deschidere largă spre discursul critic, dincolo, desigur, de valoarea textelor optzeciste, care, în multe cazuri, e clară. În plus, vorbim în cazul optzeciștilor de o generație cu foarte mulți reprezentanți, de o epocă a cenaclurilor literare (care s-au pierdut tot mai mult în anii de după Revoluție)³, de o generație cu mulți membri încă activi până în ziua de azi, atât pe plan strict literar, cât și în mediul universitar (mulți dintre poeții optzeciști au fost sau încă sunt cadre didactice în universități).

Pe de altă parte, de o atenție deosebită din partea criticii s-a bucurat generația 2000. Pe măsură ce optzeciștii deveneau scriitori canonici, iar o parte din textele lor făceau, mai degrabă, obiectul orelor de curs universitare, tinerii critici, tot mai activi și mai vizibili, se orientau mai ales spre noua poezie a anilor 2000, o generație caracterizată printr-o formă de revoltă explicită în poemele lor în paralel cu inserții biografiste. Progresiv, s-a conturat, în critica literară românească, ideea conform căreia generația 2000 e cea care reușește să se desprindă semnificativ de estetica optzecistă, generația care aduce ceva „nou”, cu toate că mecanismele postmoderne funcționează încă vizibil, până în ziua de azi, și la douămiiști. Mihai Iovănel, spre exemplu, cu toate că descoperă multe elemente de continuitate, precum și discontinuități, la generațiile 1980, 1990, 2000, vede totuși în poezia anilor 2000 (sau, mai exact, în poezia fracturistă a lui Marius Ianuș) un punct de cotitură clar: „Marius Ianuș este, în ordine cronologică, primul poet cu relevanță paradigmatică al perioadei postcomuniste, inclusiv prin faptul că-i ilustrează aproape toate fazele de tranziție. În raport cu literatura optzeciștilor sau chiar a nouăzeciștilor, poezia lui se distinge prin cel puțin patru aspecte”⁴. În absența unei detașări clare, tematice, stilistice sau de atitudine, între nouăzeciști și generația '80, critica literară a preferat de multe ori, pe bună dreptate, discuțiile bazate pe raportul dintre poezia postmodernă și cea a anilor 2000 (fără să fie clar dacă prin „postmodernă” se refereau la anii '80 sau dacă includeau aici și anii '90). Grațiela Benga, spre exemplu, recunoscând etapizarea postmodernismului românesc (și, implicit, existența unei etape nouăzeciste), observă că „tinerii autori de la începutul anilor 2000 resping umoral impersonalitatea textualiștilor și anunță entuziast moartea postmodernismului”⁵. Însă raportul dintre postmodernism și generația 2000 se transformă adesea într-unul mai explicit (care nu lasă loc și

¹ Vezi mai multe în Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

² Vezi mai multe în Robert Cincu, *Postmodernismul în teoria literară românească*, prefată de Ioana Bot, Alba Iulia, Editura OMG, 2021.

³ Vezi Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017, pp. 121-122: „În 1980, potrivit estimărilor lui Augustin Buzura, funcționau 2.600 de cenacluri literare, frecventate de 162.000 de cenacliști [...]. Căderea comunismului duce la dispariția unor cenacluri consacrate precum Junimea sau Universitas, ambele din București”.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ Grațiela Benga, *Rețeaua: poezia românească a anilor 2000*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016, p. 24.

eventualelor contribuții postmoderne din anii '90), între optzeciști și generația 2000: „optzeciștii erau ludici, fascinați de arta combinatorie și de jocul textului. Debutanții din preajma anului 2000 au obsesia derizoriului reflectat într-un limbaj minimal, apropiat (voit) de stridențele oralității”⁶.

Între cele două borne – postmodernismul optzecist și, respectiv, revolta douămiistă –, se plasează poezia anilor '90, unde critica literară încă poate veni cu câteva contribuții importante, în ciuda faptului că, într-adevăr, celelalte generații literare, sub aspect teoretic sau istoric, ar putea fi mai ofertante. Iar în discuțiile critice despre poezia anilor '90, figura centrală rămâne Cristian Popescu. Dincolo de poezia sa, extrem de originală din multe puncte de vedere, biografia poetului a contribuit mult la crearea unui întreg mit al acestuia. Moartea sa timpurie, pasiunea pentru mistică ortodoxă, presupusul diagnostic de schizofrenie, locul de muncă la Observatorul Astronomic ca paznic de noapte, abuzul de alcool și tutun și multe altele au contribuit la crearea unui mit al poetului boem, idealizat, care continuă până în ziua de azi⁷.

În ceea ce privește poezia, e simplu de observat faptul că există câteva teme recurente, imagini, atitudini sau formule pe care poetul le reia obsesiv și pe care le-au semnalat majoritatea criticilor, în liste mai mult sau mai puțin complete ori detaliate. Mihai Iovănel, spre exemplu, face o bună trecere în revistă a acestor repere: „autobiografismul ironic-metafizic construit în jurul mitologiei familiale; desființarea graniței formale sau de gen dintre proză și poezie [...]; insinuarea poeziei în suporturi populare ce par să nu o tolereze: necrologuri, mica publicitate, *Cartea recordurilor*, texte publicitare; prezența unui umor negru [...]; fetișizarea unor elemente precum tramvaiul 26, manechinele din vitrine, pachetul de vată, spațiul familial sau ceea ce este asociat ritualurilor morții [...]

”⁸. Critica literară, inevitabil, de fiecare dată s-a oprit asupra acestor elemente (sau asupra unora dintre ele), construind scenarii hermeneutice mai ample sau simplificate, care azi dau un tablou general de receptare a poeziei lui Cristian Popescu destul de coerent și unitar⁹. Având astfel de repere evidente, de neocolit,

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ Pe coperta a patra din primul volum de *Opere* al lui Cristian Popescu, publicat la Editura Tracus Arte în 2015, Dana Popescu-Jourdy, sora poetului și co-editor al volumului, scrie un mic paragraf care sintetizează foarte bine situația actuală a receptării (operei) lui Cristian Popescu: „criticii literari scriu încă despre el, am cunoscut oameni care îi cunosc versurile pe dinafară, am aflat că în București există o cafenea care îi este dedicată, tineri poeți îl consideră un fel de «model» [...]”. Se poate adăuga la acestea, așa cum observă și Mircea Martin în prefața aceluiași volum de *Opere*, faptul că poezia lui Cristian Popescu își face loc în multe antologii colective apărute după moartea sa. Nu în ultimul rând, în 2025, la 30 de ani de la moartea poetului, îi apare o nouă antologie de poeme, selectate de Claudiu Komartin (Cristian Popescu, *Moartea mea din flori*, poeme alese de Claudiu Komartin, Bistrița, Casa de Editură Max Blecher, 2025).

⁸ Mihai Iovănel, *op. cit.*, p. 149.

⁹ Poate că o excepție de la această regulă e dată de volumul lui Horea Poenar, *Cristian Popescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Aula, 2001 (probabil cea mai celebră referință critică în raport cu opera poetului). Horea Poenar nu urmărește neapărat să treacă în revistă sau să comenteze temele majore din poezia lui Cristian Popescu, deși se întâmplă, inevitabil, și acest lucru în anumite secvențe. Mai degrabă, criticul clujean preferă să construiască un fel de meditație filosofică pe marginea textelor, o abordare ce pare, însă, să-l îndepărteze uneori prea mult de text,

poezia sa păstrează încă multe zone aproape ignorate de critică (sau, eventual, semnalate discret între marile sale teme obsedante). Vom aborda în lucrarea de față o astfel de temă, ce poate părea, la prima vedere, marginală, dar care, la o privire mai atentă, se conturează ca un element major în poezia lui Cristian Popescu, cel puțin din perspectiva unei dinamizări a discursului, care, altfel, ar păstra o anumită monotonie, datorată tocmai recurenței acelorași teme și atitudini. E vorba, mai exact, de cadre muzicale, pe care poetul le introduce, adesea discret, în textele tale, și, nu de puține ori, aceste aranjamente muzicale¹⁰ ajung „să dea tonul” unui anumit poem sau să funcționeze ca muzică de fundal, aducând în scenă o dimensiune suplimentară a sunetului care lărgeste universul poetic în cazurile respective. Numeroase instrumente muzicale (pianul, clopotul, țambalul, chitara, vioara ș.a.) par să populeze textele poetului, aproape concurând (sub categoria generală a instrumentelor muzicale) cu celelalte elemente fetișizate din texte (tramvaiul, manechinele din vitrină, cimitirul etc.). Nu în ultimul rând, multe dintre scenele muzicale propuse de poet par să stea sub semnul unui imaginar de tip (neo)suprarealist¹¹ care, prin complexitatea formelor propuse, merită o privire mai atentă.

Aceste aranjamente muzicale nu sunt, însă, mereu desprinse de marile teme, recurente, ale poeziei lui Cristian Popescu, cel mai clar exemplu aici venind dinspre atmosfera de mahala (sau, mai exact, petrecerea din mahalaua bucureșteană), de unde muzica lăutarilor nu poate lipsi, un cadru pe care îl găsim la poet încă de la primele sale texte publicate, dar care (re)apare și în ultimul său poem redactat. Mircea A. Diaconu, spre exemplu, descrie acest univers de mahala ca fiind unul definitoriu pentru poet: „placheta de debut [...] pare să fie

mutând discursul într-o zonă a infinitelor ipoteze filosofico-poetice. Ne rezumăm la un singur exemplu, dintr-o multitudine de astfel de cazuri: „Cristian Popescu nu impune subiectiv culorile realității, ci o recuperează. Poezia-adevăr e poezia corectă. Adevărul lumii se oferă, aproape heideggerian, în deschiderea poeziei [...] există două tipuri de poem [...]: *poemul-psalm* și *poemul-necrolog*. [...] Poemul-necrolog este poemul cel mai adevărat cu putință. Poemul-psalm este poemul-împărtășire. Necrologul afirmă adevărul care prin excelență și indubitabil nu e convenție: existența și realitatea morții. Heidegger, din nou, știe că singurul punct de susținere a oricărei înțelegeri a Daseinului e existența sa înspre moarte. Pentru Cristian Popescu, moartea e într-o măsură colosală Adevărul. Rubrica «Decese» e percepția *adevătată* a lumii de aici și de dincolo” (p. 30, sublinierile aparțin autorului).

¹⁰ Conceptul de aranjament muzical există și în teoria muzicală, unde are un sens precis. În lucrarea de față, desigur, prin „aranjament” ne referim la un sens ne-specializat al termenului. Vorbim, mai degrabă, de cadre (poetice) muzicale. Cu toate acestea, am optat (și) pentru termenul de „aranjamente”, pentru că aduce câteva nuanțe semantice suplimentare care rezonază cu poetica lui Cristian Popescu.

¹¹ Nu întâmplător, în raport cu poezia lui Cristian Popescu, încă de la debutul său, critica literară vorbește de comparații cu Urmuz, avangardisme sau chiar despre suprarealism. Vezi, de exemplu, Ioana Bot, *Izvoare, manechine, fotografii*, în „Tribuna”, anul XXXII, nr. 47 (1966), 24 noiembrie 1988, p. 4: „textele lui Cristian Popescu fac sens tocmai prin ceea ce refuză să explice. S-a vorbit în legătură cu ele despre Urmuz [...] aceeași luptă a poetului cu limbajul mereu autoreferențial [...] este, dincolo de avangardisme, «arhaică»”. Sau Marin Mincu, *Doi poeți postmoderniști*, în „România literară”, anul XXI, nr. 15, 7 aprilie 1988, p. 11: „«Poemele» lui Cristian Popescu sunt în proză ca și la Urmuz [...] și din când în când există unele asociații «bizare» [...] care cred că vin mai degrabă dinspre maniera genului suprarealist”.

«monografia» familiei poetului și, indiscutabil, a anumitor locuri dintr-un București fie el și proiectat mitologic: univers de mahala, din stirpea picturii naive, cu surogate, manechine, lăutari și, mai ales, tramvaie [...]. Locurile din București, evenimentele familiei sau discursurile politice plasate într-o mahala care e, în cele din urmă, singura realitate a eului reprezintă un mod de înțelegere, de cunoaștere și de purificare a suferinței și nebuliei¹². Chiar broșura de debut a poetului începe cu o petrecere de mahala, unde elementele muzicale (sau, cel puțin, sonore) nu lipsesc: „toată familia mea benchetuește la «Local familial». Bere. Lăutari. Antren” (*local familial*). Aflăm că un lăutar „își înmoaie vioara în halba cu bere”, iar „berea scârțâie-n halbe”. În volumul următor, poetul se vede chiar pe sine ca un lăutar, transformându-și metaforic vioara într-un instrument muzical suprarrealist: „Cristi e un bun lăutar. Are o mierlă împăiată în loc de vioară și cântecul i-atârână de arcuș ca scrumul de țigara stinsă, vom învărti pe rând manivela de la flașnetă, ce distracție, ce sâmbătă nemaipomenită” (*sâmbătă*). Merită semnalată aici și comparația foarte reușită între cântec și scrumul de țigară. Materialitatea foarte subtilă a cântecului, care este, din punct de vedere fizic, o simplă vibrație (deci, la limita materialității fizice), atârână de arcușul de vioară (căpătând o materialitate suplimentară, devenind mai „solid”). Scrumul de țigară, pe de altă parte, e de o fragilitate care-l plasează, de asemenea, la limita materialității fizice. Cu alte cuvinte, cântecul e îngroșat și solidificat, cât să atârne de arcuș, dar numai până la stadiul de scrum (în continuare, deci, fragil), ca și cum limitele sale fizice sunt doar discret (sau de-a dreptul fin) împinse metaforic spre o altă formă de substanțialitate.

În muzica lăutărească, cel puțin cea românească, trei instrumente par să fie aproape de neocolit, vioara, acordeonul și țambalul. Dacă pe cel din urmă îl vom comenta spre finalul lucrării de față, merită amintit aici faptul că, într-adevăr, în scenele cu lăutari, vioara apare aproape de fiecare dată, mai ales dacă ținem cont de faptul că poetul reia anumite imagini de la un poem la altul. În același volum, de exemplu, descoperim o nouă metaforă cu note suprarrealiste centrată pe vioara lăutarilor: „te aștept în orice tramvai douășase, te aștept la depou [...] am sădit flori între șine, am pus perdeluțe la geam, am cumpărat aragaz, ți-am luat bilet, ți l-am și compostat, totu-i în regulă. Lăutarilor le-a crescut pielea peste viori. La fiecare stație se cântă” (*aștept*). Sunt, inevitabil, și scene unde vioara e scoasă complet din cadrul ei previzibil, tocmai prin aceasta creându-se efectul poetic: „Mama mea a fost muziciană, are un maldăr de viori în așternut, le mângâie în fiecare seară înainte de culcare. Sora mea i-a îmbrăcat viorile în rochii de păpușă, mamei i-a plăcut, acum le croșetează dantele fredonând o melodie” (*luni*). Acordeonul apare și el într-o scenă de-a dreptul comică dintr-un experiment poetic din jurnalul lui Cristian Popescu. Sub titlul de „Tabel cronologic”, acesta își începe biografia ficțional-poetică sub semnul petrecerii, chiar înainte de naștere: „1959 – Se naște la 1 iunie, în orașul București, Cristian Popescu. Încă de prin luna a treia, adică din

¹² Mircea A. Diaconu, *Cristian Popescu. Poezia ca existență*, în „Contemporanul. Ideea europeană”, anul XII, nr. 15 (566), 11 aprilie 2002, p. 3.

noiembrie 1958, se auzea din burta mamei muzică de acordeon, se auzeau chiote și clinchete și oftături”¹³.

Așa cum se poate remarca din exemplele de mai sus, nu de puține ori, poetul asociază cadrele muzicale cu imaginea mamei, iar, astfel, portretul mamei ajunge adesea într-o zonă a sinesteziilor, unde barierele categoriilor sensibile sunt dizolvate, mai ales în scenele în care apare pianul: „Mama cântă la pian și muzica ei are miros de tei și de sudoare. Mama șterge pianul de praf când cântă” (*local familial*) sau „Mama leagă între coperți de piele cârpele de la bucătărie. Ce dragă, să n-am și eu un jurnal? Dați odată clapele pianului cu oă, să cânte ceva mai vesel, mai colorat” (*vineri*).

Un element recurent din spectrul sonor, fără a avea neapărat valențe muzicale, este clopotul, care apare, de asemenea, încă din primul volum: „Mama își întinde rugina pe buze și mișcă lin evantaiul ca să împrăstie lumina de lună prin cameră, ca să-și aducă aminte mai bine. Eu alerg repede-repede dintr-o parte în alta a camerei și mă lovesc cât mai tare de pereți ca să sune ca un clopot” (*despre tata și noi*). Nu foarte departe de această imagine e și un mic experiment poetic din jurnal: „Să te urci în clopotniță, să-ți bagi capul în clopotul mare și să lovești în el când în stânga, când în dreapta. Ca să-ți mijească cucuie cum îi mijesc diavolului coarnele când e mic”¹⁴. Interesant de remarcat faptul că mereu accentul e pus de interiorul clopotului, pe pendulul care generează sunetul, iar metafora e reluată de pe aceleași poziții și atunci când se aduce în discuție, ceva mai mult decât în exemplele precedente, sonoritatea, de exemplu în volumul *Arta Popescu*, unde găsim versurile: „Ah, Apocalipsă, te iubesc! Fusta ta e clopotul de la Mitropolie și sună frumos duminică dimineata când dai din picioare și lumea se-adună să mai aprindă o lumânare” (*APOCALIPSA, DRAGOSTEA MEA I*).

Se poate observa, așa cum anticipează și unele dintre exemplele anterioare, faptul că, destul de des, în poezia lui Cristian Popescu, are loc un transfer de trăsături între corpul uman sau non-uman și instrumentele muzicale. Dacă, într-un poem, „câinii lătrau cu sunet de trompetă” (*str. cornelia*), adică biologicul împrumută elemente de instrument muzical, avem și situația inversă, a unui instrument muzical suprarealist care reține și emană „gâfâieli”: „Tata îmi povestea că-n adolescența lui, prin gara Pitești, umbla zi și noapte un cerșetor nebun cu cimpoi. «Bă, spunea el, e umflat cu gâfâielile femeii pe care-am regulat-o azi noapte. Dați o sută de lei și cântă de dor și de oă»” (*APOCALIPSA, DRAGOSTEA MEA II*). În alt poem, simplul act al respirației transformă plămânul într-un acordeon: „se mai răcorește plămânul, mai şuieră și el săracu, așa... Fac un pas: se umflă burduful, mai fac unu: se dezumflă... aud și eu cum țiuie gâfâiala, acordeonu’, inspirație, expirație sau cum i-o fi zicând...” (*DANSUL* – un psalm al lui Popescu –). De fapt, nici nu e nevoie de o comparație cu instrumente muzicale pentru a se sugera o muzicalitate a corpului, așa cum apare, spre exemplu, în poemul *LA FEREAȘTRĂ*: „Din păcate, cel mai frumos cântec pe care-l poate cânta

¹³ Cristian Popescu, *Opere*, volumul III, *Jurnalul unei vieți moarte de-a gata*, ediție îngrijită de Irina Călin și Dana Popescu-Jourdy, București, Editura Tracus Arte, 2023, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

gura mea nu-i decât cel al frezei dentistului când îmi macină dinții stricați. Cel mai frumos cântec de disperare”.

Într-un poem ce-l are în centrul atenției pe Gică Petrescu, poetul reușește chiar să pună în scenă un întreg concert în care ritmul de bază nu e dat atât de mult de cel de tobe, cât, mai ales, cel dat de ritmul bătăilor inimii: „Mi-l închipui apărând pe scenă după ce, cu câteva ore înainte, mai făcuse un preinfarct. Își lipește microfonul de piept, în dreptul inimii, ca să se audă bătăile în toată sala. Toba bate rar, în ritmul lor. Gică dansează, cântă. În ritmul inimii. Lumea bate din palme în ritm. Toba bate din ce în ce mai repede. Gică dansează. Inima îi bubuie asurzitor în difuzoare” (CARAGIALE, *GICĂ PETRESCU ȘI FRIZERII*).

Devine clar faptul că muzica sau, mai exact, elementele muzicale ocupă un rol important în poezia lui Cristian Popescu, însă merită semnalat, în acest punct al discuției, și faptul că, în volumul *Arta Popescu*, avem un poem intitulat chiar *MUZICA* – un psalm al lui Popescu – și, mai mult decât atât, acest poem este și cel care, indirect, explică titlul volumului. Fascinat de numele celebrei soprane Arta Florescu¹⁵, poetul își imaginează că, dacă s-ar căsători cu ea, aceasta și-ar schimba numele în Arta Popescu. Depășind acest scenariu amuzant-ironic ce o viza pe soprană, poetul își continuă volumul prin dezvoltarea ideii unei arte proprii, a unei arte de tip Popescu, căreia, mai mult sau mai puțin metaforic, îi trasează direcțiile majore. Însă trimiterea la Arta Florescu nu este singurul element muzical din acest poem. De fapt, poetul propune aici, în câteva versuri, și o muzică a propriei biografii, un transfer care pleacă de la liniile din palmă și de la riduri și ajunge până la șanțurile invizibile ale discului de vinil ce poate fi ascultat la pick-up: „Păi eu, în locul lor, știi ce-aș face? Imediat aș scoate un disc: pe-o față cu liniile din palmă și pe-o față cu liniile alea de pe frunte. Ale mele și-ale nevesti-mii. Păi atunci s-așculți melodii!”. Pe bună dreptate, Mircea Martin vede aici una dintre imaginile memorabile din opera poetului: „Firele de păr și ridurile îl preocupă intens pe Cristian Popescu; el constituie cu ajutorul lor rețele metaforice de o noutate absolută în poezia autohtonă. Imaginea cea mai puternică rămâne, probabil, aceea dintr-un psalm [...] în care e închipuit un disc stricat «pe-o față cu liniile din palmă»”¹⁶.

În sfera poemelor sau versurilor emblematice, trebuie, însă, amintit și un text postum. Publicat imediat după moartea poetului, în martie 1995, textul, intitulat *Strigătul*, avea într-una din versiunile sale chiar titlul de *Poetul Popescu* și este, foarte probabil, unul dintre cele mai bune poeme din literatura română postdecembristă. Textul apare reprodus și la finalul jurnalului publicat în 2023. Descoperim aici reprezentări plastice ale morții sau ale suferinței absolut memorabile, precum și angoasele tulburătoare care construiesc radiografia unei

¹⁵ Arta Florescu (10.03.1921, București – 6.07.1998, București), soprană și profesoară, personalitate marcantă a culturii române de secol XX, a cântat pe marile scene ale lumii din Moscova, Berlin, Paris etc. Vezi mai multe în Ecaterina Țăralungă, *Enciclopedia identității românești. Personalități*, București, Litera Internațional, 2011, pp. 307-308.

¹⁶ Mircea Martin, *Cristian Popescu sau despre poezie ca autobiografie imaginară*, prefată la Cristian Popescu, *Opere*, volumul II, *Arta Popescu*, ediție îngrijită de Dana Popescu-Jourdy și Corina Ciocârlie, București, Editura Tracus Arte, 2016, p. 12.

vieți „fără naștere, fără copilărie, fără tinerețe și fără bătrânețe”. Sau, după cum spune poetul, „e un tunel al poemelor disperate, un tunel al rugăciunii pe care-l sap. Că poate scap”. Din acest univers plasat sub semnul disperării („În toate cărțile și-n toate ziarele nu mai puteam să citesc decât cuvântul SFÂRȘIT. Literă după literă, rând după rând, pagini în șir: SFÂRȘIT, SFÂRȘIT, SFÂRȘIT”), se încearcă, zadarnic, o evadare prin surrogate: „Pentru păstrarea aparențelor a fost inventat Popescu de jucărie, care trăiește în București de jucărie, în România de jucărie și mănâncă pâine de jucărie și bea apă și vin de jucărie și-a decedat deja de vreo trei-patru decese de jucărie, dar degeaba”. Vorbim, într-un anume sens, de o analiză existențialistă a sinelui, o serie de scenarii tulburătoare care conduc, inclusiv, spre punctul ultim al unui astfel de demers, spre acceptarea sau, cel puțin, conștientizarea propriului sfârșit: „Eu sunt. Mortul întins în sicriul fără capac. Scos afară din capelă. E iarnă. Eu sunt”. E însă important de semnalat faptul că poetul reușește să ducă meditația sa despre moarte chiar dincolo de acest (aparent ultim) punct. Întreaga atmosferă a poemului e resemantizată printr-o scenă finală care, de această dată, nu vorbește despre moarte, ci despre o nuntă, o scenă ce stă sub semnul unei armonii universale redescoperite, al unei evadări dionisiace în câmpul libertății absolute. Și chiar și într-o astfel de scenă cu valențe cosmice, poetul păstrează un pic din atmosfera petrecerii de mahala, aducând în prim-plan țambalul: „Eu sunt. Nunta s-a terminat de mult. Afară ninge. Eram mahmur. Ne-am muncit să ducem țambalul cel mare departe, pe câmp. Voiam să auzim cum cântă ninsoarea la țambal. Cum cântă fulgii când cad pe corzi. Și-am dansat. Am dansat. Am dansat. După ninsoare”.

Nimic din atmosfera sumbră a poemului nu mai rămâne în această scenă de final, unde natura cântă la țambal prin fulgii de zăpadă, iar dansul dionisiac (după ninsoare) pare să arunce tot cadrul într-un spațiu atemporal, sugerat de repetiția „Și-am dansat. Am dansat. Am dansat”. Dincolo însă de efectul strict poetic al acestei scene finale, care spulberă atmosfera pesimistă, restabilind un fel de armonie cosmică (din care nu lipsește elementul de petrecere – țambalul), merită observat și faptul că, tehnic vorbind, poemul apelează aici la un mecanism foarte interesant. Se prezintă scenariu perfect neplauzibil (fulgii de zăpadă, căzând pe corzile țambalului, produc un cântec), dar se construiește acest scenariu (atât) cât se poate de logic – din punctul de vedere al elementelor propuse și al succesiunii lor (se duce țambalul pe câmp, se întind corzile, cad fulgii pe corzi). E o tehnică pe care o descoperim, de fapt, și la poemele din primul volum al autorului, chiar dacă cu alte mize și nuanțe: „avem o ghitară veche ale cărei corzi le ungem cu dulceață de se lovesc muștele de ele producând acea muzică de care avem atâta nevoie”. La fel, vorbim de un scenariu total neplauzibil în lumea reală (muște cântând la chitară), chiar dacă logica acestui aranjament e aproape convingătoare (muștele probabil s-ar atinge de corzi, dacă acestea ar fi unse cu dulceață).

De fapt, am putea argumenta că aceste aranjamente muzicale (ne)plauzibile au o istorie ceva mai lungă, în condițiile în care descoperim astfel de construcții chiar în balada *Miorița*, de exemplu. Luând în calcul propriul sfârșit, ciobănașul face un fel de testament unde, la un moment dat, cere „Ca să mă îngroape/ Aici pe-

aproape/ În strunga de oi,/ Să fiu tot cu voi;/ În dosul stânii/ Să-mi aud câinii./ Aste să le spui,/ Iar la cap să-mi pui/ Fluieraș de fag,/ Mult zice cu drag!/ Fluieraș de os,/ Mult zice duios!/ Fluieraș de soc,/ Mult zice cu foc!/ Vântul când a bate/ Prin ele-a răsbate/ Și oile s-or strânge,/ Pe mine m-or plânge/ Cu lacrimi de sânge!”¹⁷. Avem aici, din nou, un scenariu muzical deopotrivă plauzibil și neplauzibil. Vântul ar putea trece prin cele trei fluieri înfipte în pământ, e aproape convingătoare ipoteza unui cântec al naturii care, prin adierea vântului, substituie cântărețul propriu-zis care suflă în fluier. Valențele realmente muzicale ale unui astfel de experiment rămân, însă, cel mai probabil exclusiv în zona poeticului. Sigur, ducând lucrurile un pic mai departe, poemul lui Cristian Popescu păstrează și alte elemente comune cu *Miorița*, dincolo de acest aranjament muzical (ne)plauzibil, poetic. Ca să ne rezumăm la un singur exemplu, putem semnală raportul dintre moarte și nuntă – într-un poem al sfârșitului, Cristian Popescu introduce aproape din senin ideea unei nunți (cosmice sau nu), construind un fel de spațiu abstract dincolo de ființă, o perspectivă nu foarte îndepărtată de testamentul ciobănașului care, de asemenea, propune un scenariu al nunții după momentul unui eventual sfârșit.

Am semnalat aici doar câteva situații, simptomatice, în care poezia lui Cristian Popescu se îndreaptă spre un univers muzical, reușind să adauge (cel puțin) o dimensiune suplimentară textului, o dinamizare a discursului poetic, dincolo de acele teme recurente, obsesive, care adesea, inevitabil, creează impresia unei eventuale monotonii a poemelor. Chiar dacă o astfel de temă a aranjamentelor muzicale poate fi considerată secundară în economia textelor lui Cristian Popescu, ea rămâne, totuși, una importantă, contribuind astfel la o înțelegere mai largă a universului său poetic. Desigur, exemple care poate ar fi merita să fie discutate sunt mult mai multe, însă ne-am propus aici să ne rezumăm doar la o introducere în acest areal metaforic, semnalând, mai degrabă, liniile de forță (poetică) ale aceste dimensiuni care, în egală măsură, pare să fie și pare să nu fie specifică poeziei lui Cristian Popescu.

Bibliografia

- ALECSANDRI, Vasile, *Cântece din bătrâni*, Sibiu, Editura Asociațiunii, 1911.
 BENGĂ, Grațiela, *Rețeaua: poezia românească a anilor 2000*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016.
 BOT, Ioana, *Izvoare, manechine, fotografii*, în „Tribuna”, anul XXXII, nr. 47 (1666), 24 noiembrie 1988, p. 4.
 CINCU, Robert, *Postmodernismul în teoria literară românească*, prefată de Ioana Bot, Alba Iulia, Editura OMG, 2021.
 DIACONU, Mircea A., *Cristian Popescu. Poezia ca existență*, în „Contemporanul. Ideea europeană”, anul XII, nr. 15 (566), 11 aprilie 2002, p. 3.

¹⁷ Am ales aici versiunea din *Miorița* culeasă de Alecsandri (Vasile Alecsandri, *Cântece din bătrâni*, Sibiu, Editura Asociațiunii, 1911, p. 11), pentru că este cea mai celebră, însă cazul rămâne valabil și pentru versiunile mai puțin prelucrate ale baladei. Vezi, de exemplu, Lorenzo Renzi, *Cele mai vechi versiuni ale Mioriței*, în „Dacoromania”, nr. 1-2, 1994-1995, pp. 87-102.

- IOVĂNEL, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.
- MINCU, Marin, *Doi poeți postmoderniști*, în „România literară”, anul XXI, nr. 15, 7 aprilie 1988, p. 11.
- POENAR, Horea, *Cristian Popescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Aula, 2001.
- POPESCU, Cristian, *Opere*, volumul I, *Familia Popescu*, ediție îngrijită de Dana Popescu-Jourdy și Corina Ciocârlie, prefată de Mircea Martin, București, Editura Tracus Arte, 2015.
- POPESCU, Cristian, *Opere*, volumul II, *Arta Popescu*, ediție îngrijită de Dana Popescu-Jourdy și Corina Ciocârlie, prefată de Mircea Martin, București, Editura Tracus Arte, 2016.
- POPESCU, Cristian, *Opere*, volumul III, *Jurnalul unei vieți moarte de-a gata*, ediție îngrijită de Irina Călin și Dana Popescu-Jourdy, București, Editura Tracus Arte, 2023.
- POPESCU, Cristian, *Moartea mea din flori*, poeme alese de Claudiu Komartin, Bistrița, Casa de Editură Max Blecher, 2025.
- RENZI, Lorenzo, *Cele mai vechi versiuni ale Mioriței*, în „Dacoromania”, nr. 1-2, 1994-1995, pp. 87-102.
- ȚARĂLUNGĂ, Ecaterina, *Enciclopedia identității românești. Personalități*, București, Litera Internațional, 2011.
- URSA, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.