



Generația războiului: revolta estetică și noua poezie. O recuperare critică în context literar românesc și european

Autor: **Mirel-Sorin V. IVAN**

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-323-3

Cercetător postdoctorat: IVAN MIREL SORIN

Tutore: ACAD. EUGEN SIMION

Titlul proiectului de cercetare

**GENERAȚIA RĂZBOIULUI: REVOLTA ESTETICĂ ȘI "NOUA POEZIE".
O RECUPERARE CRITICĂ ÎN CONTEXT LITERAR ROMÂNESC ȘI EUROPEAN**

CUPRINS

Introducere: În căutarea generației și a poeziei pierdute	3
Capitolul I: Noua poezie	6
1. Universul liric al noii poezii	6
2. Poeți și experiențe poetice.	18
Capitolul II: Noua estetică. Modele lirice	120
1. Refuzul esteticii. O estetică antiestetică	120
2. Avangardism și postavangardism. Filiații suprarealiste	128
3. Elemente de identitate poetică. Particularități estetice	147
Capitolul III: O sincopă tragică. Poezia pierdută a literaturii române	198
1. Generația pierdută: poezie și destin într-o istorie nefastă	198
2. Criza istoriei, criza poeziei. Tăcerea unei generații	202
Capitolul IV: Continuitate estetică în discontinuitatea istorică	238
1. Noua poezie și noul canon	238
2. Generația pierdută și parțial regăsită în generațiile postbelice	256

Concluzii: Noua poezie, de la avangardă la postmodernism și mai departe	278
Bibliografie	284

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

Postdoctoral Researcher: IVAN MIREL SORIN
Tutor: ACAD. EUGEN SIMION

Postdoctoral Research Project Title:
**THE WAR GENERATION: THE AESTHETIC REVOLT AND THE “NEW
POETRY”. A CRITICAL RECOVERY IN A ROMANIAN AND EUROPEAN
LITERARY CONTEXT**

CONTENTS

Introduction: In Search of the Lost Generation and Poetry	3
Chapter I: The New Poetry.....	6
1. The Lyrical Universe of the New Poetry.....	6
2. Poets and Poetic Experiences	18
Chapter II: The New Aesthetics. Lyrical Models	120
1. The Refusal of Aesthetics. An Anti-aesthetic Aesthetics.....	120
2. Avant-gardism and Post-avant-gardism. Surrealistic Filiations	128
3. Elements of Poetic Identity. Aesthetic Features	147
Chapter III: A Tragic Syncope. The Lost Poetry of Romanian Literature	198
1. The Lost Generation: Poetry and Destiny in an Evil History.....	198
2. The Crisis of History, the Crisis of Poetry. The Silence of a Generation	202
Chapter IV: Aesthetic Continuity in the Historical Discontinuity.....	238
1. The New Poetry and the New Canon	238
2. The Lost Generation, Partially Recovered in the Postwar Generations	256

Conclusions: The New Poetry, from the Avant-Garde to Postmodernism and Further278

Bibliography284

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

Titlul proiectului de cercetare

GENERAȚIA RĂZBOIULUI: REVOLTA ESTETICĂ ȘI "NOUA POEZIE". O RECUPERARE CRITICĂ ÎN CONTEXT LITERAR ROMÂNESC ȘI EUROPEAN

Rezumat

Lucrarea de față își propune să reevalueze locul și rolul generației literare a deceniului al cincilea, numită și „generația pierdută”, în evoluția literaturii române din secolul al XX-lea, contribuția ei la înnoirea poeziei românești. În acest context, cercetarea analizează modul și măsura în care exponenții acestei generații contribuie la configurarea și afirmarea unui nou canon poetic. Studiul pleacă de la interpretările critice cele mai relevante privitoare la poezia generației, reexaminează opera poetică a acestora prin prisma unui act hermeneutic întreprins cu instrumente critice actuale. Cercetarea face un pas înainte față de abordarea consacrată în critica literară, de la analiza individuală, verticală, a fiecărui autor la integrarea actului critic într-o perspectivă orizontală, comprehensivă, care se extinde de la autori la generație. Acest tip de abordare permite discutarea contribuției de ansamblu a generației pierdute prin poezia ei la procesul de înnoire din poezia românească.

Lucrarea este construită pe câteva teze, care constituie elementele fundamentale de structură: sensul înnoitor al protestului literar, refuzul esteticii și afirmarea unei noi estetici, antiestetice și antipoetice, ruptura de canonul modernist și conturarea unui nou canon poetic, sincronizarea mișcării literare cu evoluțiile și tendințele din literatura europeană, influențarea de către poezia deceniului al cincilea a poeziei postbelice. În dezvoltarea acestor teze, studiul este structurat în patru capitole ample, urmate de concluzii. Premisa întregului demers, afirmată în introducere, o constituie „căutarea generației și a poeziei pierdute”, o căutare estetică într-o istorie dramatică. Primul capitol analizează „Noua poezie”, pe de o parte, dintr-o perspectivă comprehensivă, sintetizatoare („Universul liric al noii poezii”), pe de altă parte, dintr-una analitică, prin discutarea poezilor emblematici ai generației („Poeți și experiențe poetice”). Cel de-al doilea capitol se concentrează pe „Noua estetică” și „Modelele lirice” ale noii poezii, abordând tema din trei ipostaze: „Refuzul esteticii. O estetică antiestetică”, „Avangardism și postavangardism. Filiații suprarealiste”, „Elemente de identitate poetică. Particularități estetice”. Capitolul al treilea, „O sincopă tragică. Poezia pierdută a literaturii române”, privește generația deceniului al cincilea din unghiul de vedere al istoriei și al existenței membrilor generației, într-o sinteză de istorie literară, dezvoltată în două secțiuni: „Generația pierdută: poezie și destin într-o istorie nefastă” și „Criza istoriei, criza poeziei. Tăcerea unei generații”. Capitolul al patrulea ridică problema continuității estetice la nivelul evoluției poeziei în discontinuitatea istorică în cadrul a două secțiuni: „Noua poezie și noul canon” și „Generația pierdută și parțial regăsită în generațiile postbelice”.

Capitolul final cuprinde principalele concluzii ale cercetării, care pot fi sintetizate astfel: procesul de reformare a poeziei desfășurat de generația deceniului al cincilea își are rădăcinile în

mișcarea avangardistă din anii '20; acest proces semnifică despărțirea de canonul modernist și constituirea unui nou canon poetic; închizând experiența modernismului poetic, el deschide porțile unei noi epoci literare, cea a postmodernismului în poezie; generația '40 anticipează *The Beat Generation* și postmodernismul american; astfel, se situează într-o poziție de avangardă la nivelul literaturii în ansamblu, deschizând poezia, pe filiera avangardei și a suprarealismului, către postmodernism; procesul de înnoire a poeziei românești este întrerupt în condițiile istorice ale regimului totalitar și, odată cu el, este subminată evoluția firească a literaturii române; generațiile postbelice recuperează numai parțial experiențele poetice înnoitoare ale poeziei din deceniul al cincilea; generația pierdută a poeziei este astfel numai parțial regăsită și redescoperită; prin întreruperea procesului înnoitor al poeziei, literatura română ratează o șansă importantă a evoluției ei, care o așeza în avangarda literaturii; evoluția ei postbelică reprezintă o istorie a recuperării unor formule și poetici anterioare anilor '40, din spațiul modernismului, și a unei sincronizări tardive cu postmodernismul.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

Postdoctoral Researcher: IVAN MIREL SORIN
Tutor: ACAD. EUGEN SIMION

Postdoctoral Research Project Title:

THE WAR GENERATION: THE AESTHETIC REVOLT AND THE “NEW POETRY”. A CRITICAL RECOVERY IN A ROMANIAN AND EUROPEAN LITERARY CONTEXT

Abstract

The paper aims to reassess the role and place of the fifth decade's literary generation, also called “the lost generation”, in the evolution of Romanian literature in the twentieth century, its contribution to the renewal of Romanian poetry. In this context, the research examines the way in which the representatives of this generation contribute to the configuration and affirmation of a new poetic canon. The study is based on the most relevant critical interpretations regarding the generation's poets, critically reviews their poetic work through a hermeneutic act undertaken with current critical tools. By an innovative approach as compared to the classic perspective of the literary criticism, the research makes a step forward from the individual, vertical, analysis of each author to the integration of the critical act in a horizontal, comprehensive perspective, extending from authors to the generation. This type of approach allows the assessment of the overall contribution of the lost generation by its poets to the innovation process of Romanian poetry in the '40s.

The work is built on several theses, which are the major elements of its structure: the renewing meaning of the literary protest, the refusal of aesthetics and the affirmation of a new aesthetics, anti-aesthetic and anti-poetic, the rupture of the modernist canon and the shaping of a new poetic canon, the synchronizing of the literary movement with the developments and trends of European literature, the influence of the fifth decade poetry upon the postwar poetry. In developing these theses, the study is structured in four chapters, followed by conclusions. The premise of the whole research, stated in the introduction, is the “search for the lost generation and poetry”, an aesthetic search in a dramatic history. The first chapter examines the “New Poetry”, on the one hand, from a comprehensive, synthesizing perspective (“The Lyrical Universe of the New Poetry”), on the other hand, from an analytical one, by discussing the emblematic poets of the generation (“Poets and Poetic Experiences”). The second chapter focuses on “The New Aesthetics” and on the “Lyrical Models” of the new poetry, addressing the theme from three hypostases: “The Refusal of Aesthetics. An Anti-aesthetic Aesthetics”, “Avant-gardism and Post-avant-gardism. Surrealistic Filiations”, “Elements of Poetic Identity. Aesthetic Features”. The third chapter, “A Tragic Syncope. The Lost Poetry of Romanian Literature”, approaches the generation of the fifth decade from the viewpoint of its poets' history and existence, in a synthesis of literary history, developed into two sections: “The Lost Generation: Poetry and Destiny in an Evil History” and “The Crisis of History, the Crisis of Poetry. The Silence of a Generation”. The fourth chapter raises the question of the aesthetic continuity in the development of poetry in the historical discontinuity by the two sections: “The New Poetry and the New Canon” and “The Lost Generation, Partially Recovered in the Postwar Generations.”

The final chapter contains the main conclusions of the research, which can be summarized as follows: the process of poetry reformation developed by the fifth decade's generation has its roots in

the avant-garde movement of the '20s; this process means the separation from the modernist canon and the establishment of a new poetic canon; closing the experience of the poetic modernism, it opens the doors of a new literary period, the one of postmodernism in poetry; the new generation of the '40s anticipates *The Beat Generation* and the American postmodernism; thus, it is in an avant-garde position in literature as a whole, opening poetry, through the way of the avant-garde and surrealism, to postmodernism; the renewal process of Romanian poetry is interrupted under the totalitarian ideology of the communist regime and, together with it, the natural evolution of Romanian literature; the postwar generations recover only partially the renewing poetic experiences of the fifth decade poetry; the lost generation of poetry is thus only partially rediscovered and recovered; by the interruption of the renewing process of poetry, Romanian literature misses an important opportunity of its development, which would place it in the avant-garde of literature; its post-war evolution is a history of the recovery of some poetic formulas and models before the '40s, in the space of modernism, and of a late synchronization with postmodernism.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

CUPRINS

Introducere: În căutarea generației și a poeziei pierdute	3
Capitolul I: Noua poezie	6
1. Universul liric al noii poezii	6
2. Poeți și experiențe poetice.	18
Capitolul II: Noua estetică. Modele lirice	120
1. Refuzul esteticii. O estetică antiestetică	120
2. Avangardism și postavangardism. Filiații suprarealiste	128
3. Elemente de identitate poetică. Particularități estetice	147
Capitolul III: O sincopă tragică. Poezia pierdută a literaturii române	198
1. Generația pierdută: poezie și destin într-o istorie nefastă	198
2. Criza istoriei, criza poeziei. Tăcerea unei generații	202
Capitolul IV: Continuitate estetică în discontinuitatea istorică	238
1. Noua poezie și noul canon	238
2. Generația pierdută și parțial regăsită în generațiile postbelice	256
Concluzii: Noua poezie, de la avangardă la postmodernism și mai departe	278
Bibliografie	284

INTRODUCERE

ÎN CĂUTAREA GENERAȚIEI ȘI A POEZIEI PIERDUTE

Generația literară a deceniului al cincilea este „generația pierdută” a literaturii române. Sintagma (care îi aparține lui Eugen Simion) definește destinul unui contingent de tineri autori care debutează la începutul anilor '40, declanșează un proces de înnoire la nivelul literaturii, dar este redus la tăcere în condițiile tragice ale istoriei, odată cu instaurarea totalitarismului comunist. Timp de două decenii această generație dispare din literatură. Revine la mijlocul deceniului al șaptelea, împușcată, schimbată, purtând stigmatul timpului. Condițiile istorice și culturale sunt altele, autorii înșiși sunt alții. Procesul de înnoire a poeziei a rămas un act izolat în istoria literară a deceniului cinci. Nu numai o generație s-a pierdut în istorie, ci și o estetică nouă, calea către o nouă poezie. Vorbim astfel de *generația pierdută*, dar și de *poezia pierdută* a acesteia, prin care literatura română a pierdut, ea însăși, un proces important, cu implicații majore în evoluția ei postbelică.

Studiul de față reprezintă o cercetare asupra rolului și locului generației deceniului al cincilea în istoria literaturii române, în contextul unei evoluții complicate, sub presiunea condițiilor politice. Lucrarea își propune să reevalueze poetica și poezia acesteia, prin analizarea operei câtorva dintre cei mai importanți autori ai ei în peisajul literar al epocii, dar și în cadrul mai larg al literaturii române din secolul al XX-lea și, de asemenea, să analizeze receptarea ei critică. Proiectul are drept țință demonstrarea contribuției acestei generații, din punct de vedere conceptual și estetic, la reformarea concepției despre poezie, la înnoirea poeziei românești și la evoluția acesteia în perioada postbelică. În mod fundamental, lucrarea aspiră să realizeze, la o nouă lectură, recuperarea critică, în context literar românesc și european, a noii generații, din perspectiva rolului ei înnoitor în poezie.

Cercetarea are ca punct de plecare analizele și judecățile estetice realizate la nivelul criticii și istoriei literare asupra poeziei generației de-a lungul deceniilor postbelice. În acest peisaj complex, există perspective clasicizate asupra temei, în studii critice comprehensive, fundamentale la nivelul istoriei literaturii române (Eugen Simion), în timp ce alte articole, lucrări, monografii etc. contribuie, pe spații mai mari sau mai mici, la discutarea critică a temei. Unii critici au minimalizat importanța acestui moment literar și contribuția estetică a generației la evoluția literaturii române, alții le-au relevat parțial, dând credit individual doar unora dintre actorii ei pe scena poeziei și lăsând pe alții în plan secund. În unele cazuri, istoricul, politicul,

biograficul au pus în umbră sau chiar la indexul judecății morale opera, prin suprapunerea planurilor și a criteriilor și prin încălcarea autonomiei teritoriului estetic (v. cazul Ion Caraion).

Privind lucrurile în ansamblu, devine necesară realizarea unei sinteze privitoare la opera acestei generații, fundamentată pe rezultatele cele mai semnificative ale actului critic, dar construită pe o perspectivă cuprinzătoare asupra fenomenului literar din deceniul al cincilea și realizată prin intermediul unui act hermeneutic care privilegiază criteriul estetic. În acest cadru general al receptării, în care actul critic s-a focalizat pe individualități, în abordări *verticale*, studiul își propune să întreprindă o cercetare *orizontală*, de ansamblu, a noii generații, văzută prin poezii ei emblematice. Lucrarea este focalizată pe autorii reprezentativi din cadrul *Proiectului Albatros*, dar și din afara acestuia, în principal pe Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru și Ben. Corlaci. În datele cercetării, ei sunt autorii cei mai semnificativi pentru direcția înnoitoare în poezie și pentru configurarea noului canon poetic. Cercul literar de la Sibiu, ai cărui exponenți fac parte din aceeași generație, evoluează pe altă coordonată estetică, prin continuarea liniei poetice tradiționaliste și prin recursul la poetica de tip neoclasicizant. De aceea, mișcarea poetică de la Sibiu nu intră în aria de analiză a prezentei cercetări. Obiectivul ultim al acesteia îl constituie reevaluarea și reconsiderarea contribuției generației la înnoirea poeziei românești, o contribuție, în general, insuficient relevată sau chiar minimalizată.

Pe acest fundament exegetic, studiul face un pas înainte prin viziunea comprehensivă, integratoare asupra acestei generații, privită de-a lungul evoluției sale, și asupra influenței ei la nivelul literaturii române postbelice. Lucrarea este construită pe câteva *linii de forță*, care identifică *tezele principale*: tendința de afirmare de către generația literară a deceniului al cincilea a unui nou canon estetic, bazat pe refuzul esteticii, în contextul desprinderii de poetica modernistă, la crepusculul istoric al modernismului; anticiparea de către noul val al poeziei a postmodernismului literar românesc; în context, situarea într-o poziție de avangardă istorică față de apariția postmodernismului american prin *The Beat Generation*, la începutul deceniului al șaselea; influențarea de către noua poezie promovată de generația pierdută a poeziei postbelice, de-a lungul următoarelor generații, în cadrul unei continuități estetice, *parțiale*, în discontinuitatea istoriei literaturii. Un element de noutate a cercetării îl reprezintă abordarea temei în context literar european, în promovarea tezei sincronizării acestei mișcări cu evoluțiile și tendințele înnoitoare ale literaturii din Europa. Nu în ultimul rând, studiul este dezvoltat în cadrul conceptual al valorilor europene actuale, care acordă o atenție specială egalității de șanse.

Proiectul reprezintă o abordare nouă a generației deceniului cinci și a epocii literare a acesteia, prin ipotezele pe care este construit, prin anvergura cercetării și prin deschiderea în spațiu și timp. Această deschidere situează cercetarea într-un context cultural european și o extinde de-a lungul perioadei postbelice a literaturii. Studiul realizează o imagine complexă, de

ansamblu, fundamentată critic, asupra acestei generații, acordând preeminență criteriului estetic. În mod esențial, cercetarea analizează contribuția generației deceniului cinci la înnoirea estetică a poeziei și la configurarea unui nou canon literar. În acest context, lucrarea de față constituie o reinterpretare a poeziei și a poeziei, într-o abordare hermeneutică nouă, comprehensivă și comparativă, o recuperare critică a rolului unei mișcări literare, emblematice pentru spiritul inovator al literaturii române. Importanța științifică a proiectului rezidă în ipotezele pe care le avansează, în tipul de abordare critică pe care îl dezvoltă, prin separarea criteriilor estetice și axiologice de cele istorice, biografice, morale etc., și în perspectiva deschisă asupra temei, care argumentează sincronizarea mișcării ideilor din literatura română cu evoluțiile din spațiul literar european, în contextul larg al sinergiei culturale din Europa, și chiar anticiparea unor evoluții la nivelul literaturii.

CAPITOLUL I

NOUA POEZIE

1. Universul liric al noii poezii

Universul poetic al autorilor noii generații, cei care debutează la sfârșitul deceniului al patrulea și la începutul celui de-al cincilea, este structurat din marile teme ale poeziei, exploatate în cursul unei glorioase tradiții literare. Poezia, poetul, condiția umană, existența, omul în raport cu transcendența, iubirea, universul, cerul și astrele, istoria, războiul, evaziunea în spații poetice, visul, proiecțiile profetice și mesianice etc. sunt teme pe care poeții noului val, din jurul revistei *Albatros* și din afara ei, le aproprie și le obiectivează în creația lor. Numai că le abordează *altfel*, cu totul diferit față de modul tradițional al poeziei, estetic prin excelență, dezvoltat de-a lungul curentelor, formulelor și metamorfozelor literare. Odată cu poeții anilor '40, marile teme și obiecte lirice sunt privite printr-o optică demitizantă și desacralizantă, într-un proces de depoetizare și deliteraturizare a poeziei, de coborâre a acesteia din sfera estetismului în realul concret, în realitatea imediată a existenței, în banal, prozaic și derizoriu. De aici, în cadrul larg al acestui proces, se nasc obiectivări și metamorfoze noi ale poeziei, în antiteza celor tradiționale, consacrate prin marea poezie, într-un act de sfidare și de provocare a mentalității literare și a poeziei în sine.

În coordonată estetică, o primă temă a poeziei din deceniul al cincilea o constituie **poezia** însăși. La **Geo Dumitrescu**, poezia este o temă de ironie și persiflare atât explicit, prin abordarea frontală a temei, cât și implicit, prin modul în care poetul face poezie. Autorul parodiază perspectiva poetică asupra lumii, prin prisma căreia lucrurile, întâmplările și stările sunt exploatate liric, într-o manieră estetizantă, și privește, în schimb, realitatea printr-o optică firească, în datele realului banal. Poezia, spune sau sugerează poetul, nu are nevoie de transfigurarea estetică a realității într-un cod literaturizant pentru a se naște, pentru că existența însăși poartă în sine datele poeziei. Literaturizarea este un mod de falsificare a poeziei, o cale către estetizare și un mijloc al ruperii acesteia de viață. Realitatea frustă, spațiul cotidian al ființării, banal, cenușiu, prozaic, constituie terenul fertil de manifestare a poeziei, o poezie genuină, inspirată din viață, care exprimă omul în aventura existenței. Este o pledoarie pentru realism în literatură și pentru întoarcere poeziei la autenticitate. Iată cum vede autorul poezia în raport cu realul: „Ar trebui să înalț către o himerică iubită / aceleași patetice, moi și dulci lamentări, / moartea ar trebui să-mi fie o mare ispită / și să-mi fac din toate nimicurile întrebări.

// (...) Din toate astea nu se întâmplă nimic – / sânt atâtea lucruri din care poți să faci o poezie!... / Fapt e că cerul este tot albastru / și stelele mai mult decât o mie...” (*Literatură*). În același timp, poetul se exprimă critic despre poezie prin însăși poezia sa. Ironizând și parodiind temele clasice, deconstruind reprezentările estetice, poemele lui Geo Dumitrescu se constituie într-o spectaculoasă și originală critică a poeziei. Satirizând poezia, coborând-o în banal și derizoriu, poetul arată cum ar trebui să fie aceasta potrivit cu viziunea sa antiestetică și antipoetică. Poezia lui are astfel o dublă funcție: conceptuală și estetică, pe care o promovează programatic în contextul unui act poetic prin excelență critic și polemic. Și la **Constant Tonegaru**, poezia este o temă implicită a universului său liric, actul creației fiind fundamentat pe o viziune particulară a acesteia. Creația poetică implică un proces critic și un act hermeneutic în raport cu temele în contextul unei estetici proprii. Scriind poezie, Tonegaru, ca și Geo Dumitrescu, își afirmă polemic și provocator concepția despre poezie. Ca subiect implicit al universului său poetic, poezia este supusă unui proces de deconstrucție, prin ironie, parodie, prin frondă, sfidare și spirit ludic, în relație cu poezia tradițională. Prin apropierea de real, ea devine spațiul întâmplărilor banale, al derizoriului cotidian, dar și mijlocul evaziunii din realitate în depărtări geografice ori temporale. Pentru **Dimitrie Stelaru**, poezia reprezintă un mod de existență în spațiul absurd al ființării și o cale a exodului într-o lume metafizică, superioară, dincolo de spațiu și de timp, dincolo de viață și de moarte, figurată prin Eumene, simbol complex al universului său liric. Și în cazul lui **Ben. Corlaci**, poezia afirmă un mod al ființării într-o lume ostilă, asociat retragerii în spațiul obscur al tavernei, și, în cadrul boematic astfel creat, un mijloc de evadare onirică în spații paralele, alternative la lumea fenomenală. La **Ion Caraion**, poezia este o formă de supraviețuire și de rezistență, un mod de protest la adresa lumii și o cale de schimbare a acesteia, odată cu invocarea mesianică a viitorului. Poezia este pusă în slujba vieții, actul estetic se convertește în act ontologic, după cum viața este investită cu valoare poetică într-o simbioză între poezie și existență. Spune poetul: „Noi am scris cu nevroză pe ziduri / și-am colindat neurastenia, să bem / igrasie din ploaie, rachiul din poem / otrava murdară, țipătul spân...” (*Antreul poemului*). Poezia lui Caraion este compusă din „cântece negre”, care exprimă viața în contorsiunile și zbaterile ei, un mijloc de luptă și de modelare a lumii în virtutea unor reprezentări profetice: „Sigur, nu toate cântecele sânt frumoase pentru toți. / Unele au mîlul și pietrele din noi, / unele sânt tulburi, sânt aspre, sânt schimbătoare, / altele răvășite ca niște sârme, / unele sânt ca o luptă / pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sângele nostru, / unele sânt blânde ca spicul aplecat.” (*Cântece negre*). Noua poezie are un sens militant, într-o obiectivare epică sincronizată cu ritmurile pragmatice, trepidante, ale existenței: „Mai multă proză: Brațe... Marș... Dreptate...” Ea constituie o energie vie ruptă din spiritul entuziast al poezilor tineri, insurgenți și anarhici, care vor să schimbe lumea, o forță spirituală vibrantă care transfigurează spiritul și modelează realitatea: „Tinerețea cântecelor noastre / va izbucni ca un glonte, ca o

dinamită. / Străzi, orașe, state / au ieșit din cuibare, / au năvălit din ganguri, / au răsărit din străfund. / Totul se agită. / Totul există.” (idem). La Caraion, poezia este un act antiestetic și o experiență ontologică, o formă spirituală, poate cea mai importantă, de afirmare și de trăire a libertății.

Alături de poezie, **poetul** reprezintă o temă și un prilej de reflecție lirică sau prozaică pentru poeții din anii '40. Imaginea poetului se reflectă într-o oglindă autoreferențială în care toți se privesc din când în când. La **Geo Dumitrescu**, odată cu poezia, poetul este coborât din turnul de fildeș al creației estetizate, rupte de realitate, funcționând în paradigma clasică a gratuității și a artei pentru artă. Într-un act autoreflexiv, poetul este ironizat, persiflat, umanizat în fond, adus în normalitatea vieții și a realității, de vreme ce poezia însăși este o formă spirituală din fenomenologia existenței. Autorul conturează, într-un autoportret, o imagine banală a poetului, văzut printr-o prismă minimalizantă, într-un gest de raportare polemică la o manieră livrescă de reprezentare simbolică și de asociere a lui cu datele de o concretețe dezarmantă ale realului. În această ipostază, inima este „o gămălie de chibrit”, creierul, „un aparat sacru și concret”, gândurile sunt „o claie informă de rufe murdare”, cărora li se adaugă „maldărul recuzitelor inutile” (*Portret*). Este un mod de demitizare a unui simbol, de desacralizare a unei imagini, falsificate prin estetizare și literaturizare, printr-o privire simplă, realistă, în datele realității prozaice, ale vieții reale. La **Constant Tonegaru**, poetul este o prezență bizară, excentrică într-o lume așezată, guvernată de principii și reguli pragmatice, într-o ordine burgheză a existenței. Dintr-o ipostază meditativă, de inspirație bacoviană, el se definește, prin optica celorlalți, drept „Tonegaru, poet decadent”, care „scrie despre fantome, constelații și alte drăcii” (*Grădina publică*). Altfel spus, un spirit rupt de realitate, un visător care peregrinează prin spații onirice, după cum, din nou, se autoportretează, „Tonegaru, alchimist al clarurilor de platină.” (*Salomeea*). În cazul lui **Stelaru**, poetul este un „înger vagabond”, care n-a cunoscut niciodată „Fericirea” și care n-a avut niciodată „alt soare decât Umiliința”. El este un marginal, un tip asocial, prigonit de legi și de oameni, azvârlit în temniță, un „lepădat al noroadelor”, o victimă a destinului și a lumii, părăsit de transcendență. Duce o viață de paria, vagabondează, face muncile cele mai umile, cerșește mila oamenilor, doarme în șanțuri, în așezăminte sordide pentru dezmoșteniții sorții, iubește o tuberculoasă, cere zadarnic mila lui Dumnezeu. Soluția imediată la existența agonizantă, de Iov pe cenușa suferinței, o reprezintă boema alcoolică, mod de evadare din realul mizer. Un mod superior de evaziune din tragedia ființării îl constituie poezia, calea evaziunii în spații himerice, transcendente, ale spiritului. Și la **Corlaci**, poetul este un condamnat al vieții și al lumii, în descendența poezilor blestemați, *les poètes maudits*, între care se numără Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud și alții. Poetul, care trăiește în cea mai neagră mizerie, este urât și alungat de oameni, silit să ducă o existență subumană, găsindu-și refugiul în tavernă, în alcool și în migrațiile onirice. El figurează și ipostaza poetului revoltat care se ridică,

prin poezie, împotriva in justiției morale și sociale, a cinismului și ipocriziei oamenilor, a absurdului existenței. În viziunea lui **Ion Caraion**, poetul este purtătorul idealurilor oamenilor și ale societății, o prezență activă în mijlocul comunității, un factor mobilizator, un vector al viitorului, un spirit mesianic și un profet al vremurilor noi. Având conștiința misiunii sale în această reprezentare complexă, el asumă condiția sacrificiului de sine în numele oamenilor, al binelui comun proiectat într-un viitor care se cristalizează din speranțele tuturor. Undeva, poetul mărturisește: „Noi sântem nebunii care vor muri / pe marginea dintre noapte și zi / fără îmbrăcăminte, fără adăpost / lângă toate înțelepciunile veacului prost.” (*Antreul poemului*). Poezia este un instrument în acest proces uriaș al schimbării la față a lumii și, de aceea, are nevoie, ea însăși, de înnoire și transfigurare în spiritul timpului și al omului nou. Schimbarea de paradigmă a poeziei privește întoarcerea acesteia la viziunea realistă, reconectarea ei la izvoarele vieții și la realitatea existenței. Rolul poetului în lumea modelată de un proces dramatic al înnoirii este să fie mesagerul adevărului și agentul schimbării în spiritul proiecțiilor colective într-un viitor al omului și aspirațiilor sale. Iată care este misiunea poetului într-o astfel de lume, văzută de un poet, instigator al energiilor latente și activist al binelui comun, care asumă, el însuși, un rol social: „Poeți! Nu vă temeți de adevăruri. / Fiți aspri și calzi ca sângele vostru. / Cei rămași pe urmă nu vor mai ajunge niciodată la voi. / Numai cei care vor veni singuri au dreptul.” Sau: „Poeți! Voi trebuie să agitați lumea. / Voi existați o dată cu tot ceea ce există. / Voi nu v-ați născut pentru întuneric, / pentru camerele încuiate, / pentru perdelele trase, / pentru femeile care așteaptă; / voi v-ați născut pentru tot ceea ce e viață, flux, campanie – / voi v-ați născut să fiți permanent între oameni, / alături de ei, / o dată cu ei.” (*Cântece negre*).

La intersecția dintre estetic și ontologic, se află **boema** și **evaziunea**, ca moduri de raportare la lume în poezia tinerei generații. **Boema** alcoolică în spațiul tavernei, ca topos existențial, este ea însăși o formă de evaziune. O practică Stelaru, Corlaci și Tonegaru, ca formă de afirmare și de trăire a libertății, îngrădite altfel în cadrul existenței sociale. Beția este o cale de evadare într-o lume paralelă, plutitoare, ruptă de realitatea frustă și dezumanizată. Iată cum o vede **Stelaru**: „Ne-am frânt oasele nedormind și beți / Am mângâiat, cu pletele desfrânatelor, cupele; / Vom bea până mâine și mâine, dar tăceți – / Mi s-au înecat cu izmă orbitele. // Sânt o trestie sfâșiată de vânt / În mijlocul mlaștinii râioase; / Taverna aceasta miroase a pământ, / A cer și a fete frumoase.” (*Taverna*). La **Tonegaru**, cârciuma este un spațiu al disoluției calme, în care dimensiune fizică și cea metafizică se întrepătrund, în care bețivi și îngeri sunt anihilați de alcool, vegheați de luna palidă: „Cârciuma strivită / și-nfundată în pământ / se-nfundase cu bețivii și toți măsluitorii / și odată cu ei o bucată – / o bucată din chipul satelitelui palid. // (...) Acum sub luna lipsită de-un obraz / ce se zice că era în eclipsă / era o groapă din care alcoolul fumega / și prin aburi îngeri dormind pluteau în elipsă, / pluteau îngeri cu aripi de mucava.” (*Finis coronat opus*). Boema reprezintă, în același timp, o formă de protest la adresa destinului și a lumii. Iată o

imagine emblematică a acestei atitudini în poezia lui **Corlaci**: „Trei vagabonzi plângeau, cu capul pe masă, triști, / Rupți din cereasca demență a geniului; / Erau stăpânii, neștiuți, ai mileniului, / Înoptați, mai blânzi ca trei Christii. // Poposeau din marele drum al Mării / Și-și goleau, ne-nterupt, paharu’. / Trei erau stăpânii înserării: / Lucifer, Corlaci și Stelaru.” (*Popasul nopții*). O stare de insatisfacție existențială îi definește, în diverse grade și în forme diferite, pe poeții noii generații. Viața este un cadru al suferinței, al limitării, al insuficienței ontologice. Pentru Stelaru, existența este o experiență-limită, viețuire în mizerie și suferință, la marginea umanității. Corlaci o resimte, la mari intensități, ca pe o limitare dramatică a libertății, ca pe o ancorare într-un spațiu obscur, lipsit de speranță și de orizonturi. În cazul lui Tonegaru, viața cotidiană formează un mediu sufocant, al mediocrității și blazării, un cerc strâmt al ființării. Soluția transcenderii limitelor existențiale o reprezintă **evaziunea onirică și poetică** în lumi paralele, ca alternative la lumea reală. **Stelaru** aspiră către o lume a esențelor, a poeziei și a ideilor, într-un teritoriu transcendent, „stelar”, dominat de enigmatica Eumene, simbolul poeziei și al visului, o proiecție, în același timp, a eului poetic: „Într-un platou roșiatic, deschis, / Eumene, sclava lui, veghea; / Poate trupul ei era numai vis. / Poate numai o stea. // La para focului oceanic, / Umbra i se pierdea pe culmile stâncilor înșelătoare; / Ochii ei semănau cu oazele, cu izvoarele – / Pletele cu neguri mistuitoare.” (*Noaptea geniului*). Lumea metafizică a poeziei, accesibilă prin transgresie onirică, este figurată, alteori, de „cetățile albe”, într-un tărâm fabulos, dincolo de spațiu și timp: „Cetățile albe sânt peste munții albi, / Peste nourii albi, unde sânt? / Focul le înfioară, le încercuiește – / Sânt singure în străluminarea lor / Și eterne.” (*Cetățile albe*). **Corlaci** visează, la rândul lui, să migreze în spații fără timp și fără limite, în „nemărginire” și „veșnicie”, „spre noua lumină”, într-o întoarcere la libertatea de dincolo de ființă: „Acolo nemărginirea vă va scălda pupilele, / veșnicia-și va revărsa fiorul în voi, / veți cuprinde în brațe oceanele, zilele, / ca niște munți peste ape zvâcnite, uriași. // Vom străpunge adâncul planetelor, focul, / forma și viața, arborii cât reveria de mari, / totul va fi grandios și profund cum e jocul / genezei zvârlit peste ochii în mii de colori și solari.” (*Muntele ascuns*). În poezia lui, **Tonegaru** evadează, prin zborul fanteziei, către tărâmurile exotice, în geografii reale sau imaginare, ori în epoci îndepărtate ale istoriei, într-o continuă peregrinare în spațiu și timp, și trece, în această experiență, prin metamorfoze dintre cele mai diverse, într-un fel de metempsihoză onirică pe calea poeziei. El devine astfel, pe rând, hatmanul Mazeppa, aventurier pe Colorado, Columb, condotierul Tonegaru, inginer în Congo, Peter Schlemihl, mercenar în China Meridională etc. Iată o secvență din scenariile evazioniste ale poetului: „Incert mă plimbam prin certitudini mormăind ca un tub de orgă / la salahorii ce aruncau pe cheiul din Bahia câte un cub de piatră ca pe un zar / și prin minte pădurea tropicală îmi scâncea ca o viață într-un câine / ce căuta omul cu miros de scrumbie, cât o catedrală gotică de bizar. // La echinox a izbucnit revolta metişilor – un Gomez s-a proclamat amiral – / în diagonală prin lume am

însoțit umbra lui Oswald până la marginea tăcerii cum s-a dus / pe lângă uluci de lumină sfioasă umblând ca o noapte târzie – / peste Colorado atunci Soarele înnobila stâncile cu mantii de apus.” (*Fantoma lui Oswald*). La **Geo Dumitrescu**, evaziunea, mai puțin reprezentată decât la ceilalți, are un sens caricatural și polemic în contextul viziunii deconstructive și depoetizante pe care o pune în operă cu mijloacele ironiei, ale persiflării și parodiei. Evadarea, pe calea contemplației, în cerul nopții, printre astre, constituie cadrul unor reprezentări grotești, în mijlocul cărora tronează imaginea demitizată și derizorie a lunii. Prilej de zeflema și parodie îi oferă poetului și proiecțiile evazioniste pe care și le trece în revistă într-o meditație în fața morții: „Am iubit mult stelele, luna, / cu ciudata lor aritmetică sentimentală, / admiram soarele pentru că era mare și departe, / pentru că era nestatornic și umbla în pielea goală. // Mai las în urmă, în peretele camerei mele, «Harta politică a lumii», / pe care îmi făceam zilnicele călătorii planetare – / o să găsiți însemnată pe ea baza mea navală, Tasmania, / de unde mi-aruncam elanurile și urina în mare.” (*Rânduri pentru un eventual deces*).

Un loc central în universul liric al noii poezii îl ocupă temele și obiectele consacrate ale poeziei, **cerul, luna, soarele și celelalte astre, cosmosul, universul**. În poetica antipoetică și antiestetică a autorilor deceniului cinci, toate acestea sunt privite printr-o optică demitizantă și desacralizantă, care le degradează din altitudinea lor poetică și transcendentă, coborându-le, în ordinea reprezentării poetice, în ipostaze banale și prozaice ori chiar derizorii, persiflante și, deseori, batjocoritoare. **Luna**, topos sacru, mitic și glorios al poeziei, investit cu o aură lirică inefabilă, divinizat și cântat de poeți, exaltat de romantici, este o temă favorită și a poezilor noului val. Într-atât este de frecventată de aceștia încât se poate vorbi de o **simbolistică a lunii** în noua poezie. În acest univers, luna este cel mai vulnerabil obiect poetic în fața furiei demitizante a tinerilor poeți. Ea devine ținta preferată a ironiilor, persiflării și parodiei, fiind subiect de zeflema și de batjocură pentru autorii care vor să termine cu poezia estetică. Luna este ironizată, batjocorită, degradată ontologic, moral și estetic, coborâtă în derizoriu și caricatural, metamorfozată în ipostaze antropomorfe dintre cele mai umilitoare. La **Geo Dumitrescu** luna este „obeză și colerică”, „bătrână libidinoasă”, care își ascunde „nocturnele hemoragii banale”, „o grămadă flască de sex”, „bordelul selenar”. Scenariul este mai complex însă și constituie cadrul unor revelații de un grotesc fără precedent: „Luna, obeză și colerică, se dezbrăca pentru noapte. / Părea că se ține acolo un dialog cu calmă disperare; / îmi venea să strig ca de la galerie: / – Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!... // Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite, / cu ridicole elanuri medievale, / nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă / și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale. // Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii; / un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex – / dedesubt, luna se mai vedea doar o felie / pentru ochii muritorului perplex.” (*Aventură în cer*). Este foarte probabil ca nimeni să nu fi umilit luna în asemenea grad, să fi mers atât de departe, și înainte, și după el, ca Geo

Dumitrescu, în reprezentări atât de intens desacralizante. Este drept, procesul fusese început de avangardiști, care propun și ei câteva imagini memorabile, unele, nu prea departe de revelațiile derizorii ale patruzeciștilor. Pentru Vinea, de pildă, luna este „o fereastră de bordel la care bat întreținutii banalului și poposesc flămânzii din furgoanele artei” (*Manifest activist către tinerime*). La Voronca, luna, într-o imagine memorabilă, este „mașină de călcat norii și rufăria mărilor” sau „face exerciții de trapez prin pomi.” Iată versurile în contextele originale: „Luna, ce mașină de călcat norii, rufăria / mărilor, fruntea ta ca un salt prin / ierburi înalte, când anotimpul e servit în cești / cu vin / de Cotnar, și apele se dezbracă precum armele vechi.” (*Cotnar, Plante și animale*, 1929); „Luna face exerciții de trapez prin pomi / cât cerbi fugăriți prin sângele bătrân, / tu ești pentru pădure, ploaie, cântec, plămân, / scurt circuit peisaj” (*Hotar, Plante și animale*, 1929). La Geo Dumitrescu, luna apare și în alte revelații și transfigurări parodice, rezultate, în principal, dintr-un proces de antropomorfizare prin aplicarea imaginativă a tehnicii transferului de esențe și de identitate între obiecte, într-o abordare suprarealistă. Iată alte ipostaze ale lunii așa cum se revelează prin optica depoetizantă și deconstructivă a poetului: „ne privea de sus, cu capul gol, o lună plină”, „luna goală zâmbea cu fantezie” (*Dramă în parc*), „luna e pătată de venin” (*Romantism*) „mare, indiscretă, luna plină” (*Pelagăra*), „atunci a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată” (*Libertatea de a trage cu pușca*). Recursul la memoria poeziei scoate în relief marea deosebire dintre aceste versuri și, de pildă, reprezentările selenare ale lui Eminescu: „Lună, tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci / Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci; / Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară / Și câți codri-ascund în umbră strălucire de isvoară!” Ele se nasc însă ca reacție la un mod de reprezentare romantic, golit de substanță, eșuat în manierism și mimetism estetizant, care transformase poezia într-un muzeu de obiecte moarte în ipostaze estetice încremenite în tipare literaturizante.

O prodigioasă imagerie a lunii în reprezentări demitizante și degradante apare în poezia lui **Ben. Corlaci**, care probează o inspirație prodigioasă în dezvoltarea unei poetici a derizoriului în raport cu astrul selenar. Undeva, în primele poeme, luna, „ruginită, ruptă”, este „o potcoavă / rătăcită-n spații din copita vremii” (*Unde-i?*). Pentru Corlaci, luna este „idioată / și răsfățată de toți poeții, cari-i sărută pântecul” (*Trecere alegorică*), „zăpăcită și palustră”, „femeie desmățată”, cu „umbre triumphiulare pe pântec” (*Poem lunatic*). Luna e „ultima amantă”, palidă, cu pupilele negre și mari, are licurici pe sâni, e deochiată și rea și „ar face bine de s-ar sinucide” (*Ultima amantă*). Luna e „nătângă” (*Postumă*), „și-a ascuns pântecul” (*Cântecul stins*), e „beată criță”, are mersul ca un „orolog stricat” (*Prezicere*) și „obrajii mohorâți, necăjiți, galbeni și supti” (*Viziune*). Altă dată, „luna-i o femeie tristă și neparfumată, / n-a fost amanta mea și nici a altuia niciodată” (*Demență*). Într-un peisaj de război, stele cădeau „una câte una”, iar „baionetele se hlizeau” în întuneric, „așteptând să urineze-n șanțuri luna” (*Război în luna mai*). În altă parte,

luna este „ca un pântec, abea crescută” (*Feeria pentru baletul Corinei – luna*) ori căzuse, „bleagă”, la pământ (*Feeria pentru baletul Corinei – epilog*).

În același sens polemic și demitizant, luna apare în metamorfoze bizare, de factură avangardistă, și la alți poeți ai generației. La **Ion Caraion**, de pildă, aceasta se perindă pe cerul nocturn al poeziei în diverse ipostaze și plâsmuiri: „Luna își pune fustele de-o sută” (*Moment*), „Luna cât un jnep, cât o femeie, / atârna la geamuri - buruiană” (*Pacienți*), „luna, ca o rufă, din copaie” (*Viziunea de la Nr. 7*), „luna-i ciută, nu e bleagă” (*Mesagiu pentru colivia poetului*), „luna motorizată a expiat miros de benzină” 82 (*Memorie*) ori „luna-ntre căței se cascade – felinar – prin tot șanțul anticar.” (*Recviem*). Lui **Tonegaru**, luna îi pare, în funcție de context, fie „un ficat însângerat” (*Plantația de cuie*), fie o „enormă chelie” care „plutea printre tot ce nu era viu” (*Alegorie generală*) ori chiar un obiect pe care l-ar pune „într-un cuier” și în care ar descărca „o Carabină Mannlicher” (*Pușin alcool*).

Nici **celelalte astre** nu sunt scutite de reprezentări demitizante și prozaice prin aceeași optică depoetizantă care operează, în general, cu transferuri antropomorfe. La **Geo Dumitrescu**, **stelele** dorm „burghez, dezumflate” și sunt „rotunde, buhăite și murdare”. În aceeași scenografie cosmică, „o lume de panopticum”, în care luna este un „bordel selenar”, se întâmplă și alte lucruri grave. De pildă, în timp ce „Satan și Cel-de-sus” erau angajați într-o „teatrală divergență”, „Saturn-Logodnicul, șezând pe oiștea Carului Mare, / își medicamenta organele, cu indecență.” O stea încremenită pe cer părea „un balon, stricat, de sport” (*Psihoză*), iar **soarele**, „mare și departe”, „era nestatornic și umbla în pielea goală” (*Rânduri pentru un eventual deces*). În ceea ce-l privește, Tonegaru trage în aștri „la întâmplare ultimele gloanțe Dum-Dum” (*Musca Tse-Tse*).

În coordonată ontologică, în directă relație cu cea estetică, noua poezie dezvoltă teme precum iubirea, condiția omului în raport cu existența și cu lumea, omul, destinul și transcendența, războiul. **Iubirea**, temă fundamentală a poeziei, parcurge și universul liric al poezilor din deceniul al cincilea. La **Geo Dumitrescu**, iubirea este văzută, în general, într-o reprezentare prozaică, lipsită de fior romantic, fără implicații erotice ori senzuale speciale. Iubirea la poetul *Aritmeticii* este un fapt comun al existenței, alături de toate celelalte elemente și procese care structurează realitatea ființării, departe de orice tensiune sufletească, trăire ardentă, vibrație fizică ori metafizică. Iubirea în această ipostază nu este eros, nu este pasiune, ci mai mult o relație banală ca existența însăși. În astfel de scenarii, femeia este o ființă naivă, imperfectă fizic și spiritual, aflată într-o relație de subordonare față de bărbat. Undeva, de pildă, poetul duce sufletul iubitei în palme și „hoitul important în spinare” (*Poem final*). În altă parte, privind-o superior și afectuos, îi declară: „Câteodată mi-ar plăcea să ai mai mult de paisprezece ani, / să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă, / să umbli desculță prin bucătărie / și să te cheme cineva, posesiv, umilitor și vulgar, «nevastă».” Culmea duplicității, cugetând la bazinul „prea

larg” al iubitei și la sânii ei „de strictă simetrie”, poetul proiectează scenarii cinice: „Dar cert e că aş fi tentat la maximum / să te am – cu complicitate și fervoare – / numai pentru a mă gândi superior la prostia soțului tău / când îmi spun cu pervers zâmbet afectuos: salutare...” În unele poeme, femeia apare în metamorfoze rurale, domestice, redusă caricatural la funcționalitatea primordială, aceea a procreației. În ipostaza rurală, iubita are dinții „galbeni”, cu „ceva din perfecția unui știulete de porumb”, șoldurile „vagi” și „sânul abia cât un bumb”. În plus, „e și țărancă și n-are decât paisprezece ani” (*Poem de vilegiatură*). În alte situații lirice ori, mai degrabă, prozaice, este „sălbatică și mare”, cu „picioarele groase”, are „ceva din ridicolul oamenilor blonzi”, fiind „plină întotdeauna de impertinență tacită și de mirare.” Iubirea este scena unui idilism rustic și grotesc, care o întoarce la sensurile ei primare: „Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, nădușiți, vom face copii, / ca să se împlinescă Scriptura, / vom face copii mari, proști și frumoși, / ca să ne anime și să ne păzească băătăura.” (*Scrisoare nouă*). Alteori, iubita, numită ironic „Violaine”, în aceeași ipostază rurală („tu nu ești «intelectuală»”), suferă de pelagră, pe care o tratează cu „fiertură de pelin”. Dedicându-i sfârșitul poemului, poetul o îndeamnă să se arunce în fântână. (*Pelagră*). În altă parte, iubirea apare, la Geo Dumitrescu, în forma aventurii cu o prostituată (*Dramă în parc*). Toate aceste ipostaze, parodice și caricaturale, au un sens prin excelență polemic, îndreptat spre reprezentările estetice și poetice ale iubirii din poezia canonică. Ele se înscriu în actul depoetizant prin care poetul și congenerii lui neagă poezia estetică și pledează pentru noua poezie, apropiată de realitate și de firescul existenței. La **Tonegaru** iubirea este senzuală, erotică, aventuroasă, în spiritul lui Baudelaire și al altor poeți ai iubirii fruste. Erotismul este o dimensiune a poeziei lui, care se obiectivează în scenarii și imagini lirice cu un pronunțat caracter carnal. Semnificativ este portretul mulatrei pe care o iubește într-un hotel din Brăila: „Gura îi era o ventuză. Sânii fierbinți ca niște pâini. Ochii tulburi. / Îmi era trupul claviatură pentru dânsa. / Numai mâinile îi erau reci, reci de ghiață / și degetele cu vârfuri rotunde / alunecau pe mine ca boabe de struguri.” (*Femeia cafenie*). Într-o scenă de idilă romantică, „reflexe de amurg” cad „pe pulpele albe ca sideful” ale iubitei, în timp ce poetul visează și „gravitează melancolic în jurul sexului ei brun încă un an” (*Iubita cu surâs neutral*). În alt cadru erotic („Goi, / amândoi pe blănuri de urs”), prințesa topește „cu sânii ghiața de pe vitralii” (*Ultimul de la 1200*). În altă parte, femeia apare ca o ființă instinctuală, erotizată, „o păroasă din arctic / misterioasă la aspect ca o rună”, dezlănțuită într-un eros pasional: „înfierbântată mă sugrumă îndată / cu îmbrățișare de iederă brună.”, în cadrul unui scenariu erotic, frust, senzual: „Sărutul meu de departe, de foarte departe / pe sânii ei țuguiați fantomatic va trece; / spre pulpe lunecând ca un melc / pe coapse își va lăsa visul umed și rece.” (*Hirsuta*). În poezia lui **Dimitrie Stelaru**, iubirea este asociată cu suferința și cu o condiție existențială mizeră, la marginea vieții. Iubita poetului este Olivia, numită și Maria-Maria, suferindă de fizie. Poetul-vagabond o iubește cu disperare, o iubire pură, de tip romantic, care trece dincolo de

limitele ființei. Iubirea lor crește într-un cadru al agoniei existențiale, dintr-un sentiment al solidarității și comuniunii în suferință. Pe ea, poetul o iubește cu umilință, cu pasiune și recunoștință, ei îi mărturisește candid: „La o parte cu femeile, cu toate / Femeile în argint îmbrăcate; / Vreau să te iubesc numai pe tine / Olivia, cu dragoste de câine.” (*Olivia*). Când iubita îi moare, poetul cade într-o stare de nihilism ontologic („am sorbit nepăsarea ca pe o otravă”) și într-o adâncă disperare: „Trezește-te Maria-Maria, trezește-te – / Poemul Soarelui l-am scris lângă ochii tăi, / Lângă pântecul de ivoriu, iluminat de foame – / Trezește-te Maria-Maria, trezește-te! // După trei ani de groază, de cruce, / Acum ai culoarea cerului.” (*Maria-Maria*). La **Ben. Corlaci**, iubirea este frustrare, trădare, neîmplinire și, în acest cadru, naște o poezie a blestemelor, care amintește de cea argheziană: „În loc de sâni, ridichi să-ți crească, / fiecare lună să te soarbă, / atârne-ți mii de lilieci în barbă / și-nfrigare ochii să-ți mustească. // Șerpii părului să te dezmiere / de-a latul frunții și în jos, spre glezne, / coada ochiului să-ți joace-n plezne, / și ce bine-ar fi lumina de ți-ai pierde. // Dansul nopților să-ți fure jocul / picioarelor – flămânelor picioare. / Înstreinată-n zăboviri lunare, / să-ți palmuiască dracii toți mijlocul.” (*Machiaj*). În poezia lui **Caraion**, iubirea este afectată de tensiunea care domină conștiința și universul poetic, fiind pusă, ca existența însăși, sub semnul irosirii și al disoluției. Iubirea reprezintă o altă formă a neantului, care domină totul. O spune poetul însuși într-o frază memorabilă, care dă titlul unui volum de poezii, din 1980: *Dragostea e pseudonimul morții*. În general, iubirea este văzută printr-o optică expresionistă, deformată de tensiuni interioare, care augmentează și degradează lucrurile până la metamorfoze grotești. În acest cadru, în unele ipostaze, iubita este o „femeie pitică, cenușie”, al cărei pântec „n-a mai dat rod” (*Lucrurile de dimineață*), alteori este numită „spurcăciune castă”.

O temă fundamentală a poeziei din toate timpurile, **omul în raport cu lumea, destinul și transcendența**, este prezentă în diverse perspective, metamorfoze și intensități și în universul poetic al tinerei generații. Poezia lui **Ion Caraion**, care are o accentuată dimensiune existențialistă, constituie cadrul dezvoltării unei sumbre ontologii lirice. Viziunea poetului asupra condiției omului în lume este una minată de un scepticism funciar, negativă în esența ei. Omul este victima contingentului, a sistemelor politice, a istoriei, dar și a lumii în general, ca mediu existențial. Viața constituie un teritoriu al suferinței și al absurdului, aflat sub imperiul hazardului și al morții. Omul lui Caraion nu are nicio șansă în univers. În ontologia lui nihilistă, nașterea reprezintă primul pas spre moarte, totul este sortit, de la început, sfârșitului. Sensul vieții este de a fi o trecere spre moarte, traversarea apelor negre ale Styxului, o punte care leagă neantul de neant. Existența este spațiul cruzimii, alienării și dezumanizării, dominat de angoase și de spaime, pândit, la fiecare pas, de umbra neființei. Din universul astfel revelat poeziei, transcendența, în ipostaza lui Elohim ori Isus, este văzută în ipostaze negative, blasfematoare. Caraion vorbește de „un Dumnezeu escroc” ori de „lepădarea de Petru a lui Isus”. Această

viziune sumbră, pesimistă asupra condiției umane generează o poezie de mare intensitate, dezvoltată pe o coordonată expresionistă. Omul lui **Dimitrie Stelaru**, dublat de ipostaza poetului, este un dezmoștenit al sorții, vagabond și cerșetor, un marginal care trăiește într-o cruntă mizerie, prigonit de oameni, aruncat în temniță, un proscris care fuge de propria condiție, peregrinând prin lume, îndeplinind cele mai de jos munci, viețuind la limită. Totul la el se asociază cu o atitudine de frondă și de sfidare și cu refugiul frecvent în alcool, prin care evadează din suferința destinului și a lumii. „Umilința” și „Nefericirea” afirmă condiția lui ontologică, din care vrea uneori să scape și prin cerșirea milei divine. Dar nici de la Dumnezeu nu primește izbăvirea pe care o așteaptă. Iată un fragment semnificativ, cu poetul-vagabond care cerșește îndurarea divinității, dar nu o primește: „Apoi mi-am luat Sufletul umilit și-am plecat spre binecuvântatele Pustii – / Spre înzăpezitele ceruri: știam că Dumnezeu e mai avut; / Drumurile erau încâlcite, cu mlaștini înverzite / Și multe secole am mers – Sirius mă îndruma. / Sosit la tronul împărățiilor Sale I-am arătat / Hainele-mi nenorocite. / El, urându-mi viață fericită, o zdreanță mi-a aruncat – / Iar eu mulțumit I-am zis: Să Trăiești Măria Ta.” (*Poem cerșetor*). Poezia lui Stelaru este traversată de un curent al criticii sociale și politice, care se manifestă sub formă de proteste, apeluri, invocații și acuzații. Sunt celebre versurile unui poem, care implică și sensul parabolic al unui protest pentru libertate într-o societate totalitară: „Dormiți temnicerilor, dormiți, / Lăsați-ne dracului un ceas – / De chinul lanțurilor ne izbăviți / Și aruncați-ne pâinea care v-a rămas. / Dormiți temnicerilor, fraților, / Și armele voastre să doarmă, / Căci visul nostru – visul piraților, / De rugina zăbrelelor se sfarmă.” (*Cântec de neguri*). În poezia lui **Ben. Corlaci**, insatisfacția ontologică, dezamăgirea existențială apar foarte devreme și sunt trăite la intensități maxime, asociate cu o atitudine de revoltă, de protest și de frondă, cu o gesticulație teatrală a sfidării și a acuzării celor din jur. În cazul lui Corlaci, revolta are, într-o dimensiune a ei, un sens metafizic, în poeme care figurează reprezentări degradate și blasfematoare ale transcendenței. Poeziile lui din primele volume sunt parcurse de un suflu luciferic, de o frenezie a negării care se răsfânge asupra lumii din jur. În altă dimensiune, sensul protestului este social. De pe o atare poziție, a justiției sociale, își manifestă revolta chiar împotriva lui Dumnezeu: „Dar vă asigur că la viitoarea-ntâlnire n-am să mai uit / să-i prind lui Dumnezeu, cu un ac, un afiș în spate: «Noi nu mai vrem decât pâine și pâine, / ca s-o stropim cu puțină dreptate!»” (*Afiș*). Poetul este un revoltat împotriva cinismului și absurdității societății, față de cruzimea, ipocrizia și dezumanizarea oamenilor. Iată o imagine emblematică: „În fuga lor, toți oamenii Cetății / călcau, nepăsători, pe trupul meu bubos, / lăsându-mă, sfârșit și rupt, pe jos. // Îngrozitoare, ghearele singurătății / rupeau din răni fâșii de carne crudă / și nimeni nu voia să mă audă. // Din timp în timp, doar câte-o-njurătură / îmi săruta urechile răioase – / răscolitor durerilor din oase.” (*Friguri*).

O temă majoră a poeziei acestei generații o reprezintă **războiul**. Din contemporaneitatea imediată a catastrofei, toți scriu despre tragedia care a cuprins lumea într-o poezie puternică, obiectivată într-o diversitate de forme estetice. Poezia războiului ca mod de protest al poezilor deceniului cinci poate fi raportată la poezia rezistenței franceze din timpul ocupației. Sunt două experiențe existențiale și estetice paralele, între care există puncte comune la nivel psihologic, moral și chiar estetic, în special în viziunea asupra rolului poeziei ca formă de rezistență și de supraviețuire, a misiunii sale în societate și la nivelul comunității. **Caraion** scrie o poezie neagră a războiului, pe care îl vede ca pe un cadru al dezumanizării și tragediilor, un spațiu al suferinței și al morții. Iată un poem: „Cu grumazii găuriți, mă cocoșez printre sârme ghimpate / ca o sticlă mare cu sânge perforată la gât. / Din flanc se-aude artileria. Începe atacul. Pozițiile rămân ocupate. / Când nu mai pot merge, întind mâna spre bocancii cerului și-atât. // Miroase a păcură, a cadavru și-a apă stătută – / ai crede că pe-aproape s-a fript carne-n pucioasă. / Am început să gâfâi înăbușit. Luna își pune fustele de-o sută / peste câmpul ca o hârtie de împachetat viața buboasă.” (*Moment*). **Stelaru** semnează un întreg ciclu de poeme, *Antirăzboinice*¹, în care condamnă deriva criminală a umanității și ravagiile pe care dezastrul global le-a făcut în lume și la nivelul existenței individului. Se detașează, în acest context tematic, o imagine stelariană, de monstru mitologic, a războiului: „L-am văzut din pământ și din mări ieșind – / Avea mii de ochi, ca aripi de argint în pletele vânturilor / Mușca sângele soarelui și cutremura munții, / Sub norii vineți cânta moartea / Și nările lui adulmecau flăcării lumii. // I-am văzut brațele de tun peste pânza meridianelor, / Înpumat alerga prin zodii / Vestind o istorie a deznădejdi, / O istorie cu învinșii geografiilor arse.” (*Războiul*). Imagini tragice ale războiului, dublate de un sens satiric, o satiră dură la adresa absurdității acestuia, apar și în poezia lui **Corlaci**: „Dacă m-aș fi dus la război, cu pușca în mână, / aș fi strigat (ca oricare soldat): / curgi, sângele meu, curgi până-n ziuă! / pentru oamenii aștia nebuni și iluștri, / care te-așază-n tranșeu și te bat / când palpiți pentru o stea timpuriu zvâcnită, / pentru o inimă pătrunsă de schije / și pentru cerșetorii care se scoală cu grije / din somnul încărcat cu pâini imaginare. // Aș fi strigat după frații mai mici sau mai mari / în care-aș fi fost învățat să trag fără milă, / odată cu dimineața, ca-n niște tâlhari: / cine cunoaște kilometrul 9, să vină!” (*Kilometrul 9*). Pentru **Geo Dumitrescu**, în contextul poeziei sale depoetizante, războiul, ca de altfel toate temele mari, este un prilej de acidă ironie. Într-o imagine celebră, ca un tablou suprarealist, oamenii stau „rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt”, fumează și discută „despre libertatea de a trage cu pușca”, vegheați de luna „fără cască”, întrezărită printre sârma ghimpată. Tot printr-o optică parodică, în cadrul unei viziuni ironice, deliteraturizante, își reprezintă războiul și **Constant Tonegaru**. O imagine grotescă, suprarealistă a devenit emblematică pentru opera poetului și

¹ Dimitrie Stelaru, *Mare incognitum*, București, Editura pentru Literatură, 1967

pentru spiritul său deconstructiv: „La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung cu pompa biliară / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt.” (*Plantația de cuie*). Războiul apare și în scenariile poetice ale altor membri ai generației precum Sergiu Filerot (volumul *Om*, pentru care poetul este condamnat, inițial, la moarte), Alexandru Lungu (placheta *Ora 25*), Victor Torynopol (*Cartea cu sânge, pâine și cocs*) și alții.

2. Poeți și experiențe poetice

Geo Dumitrescu: *Libertatea de a trage cu pușca în poezie*

„Sânt atâtea lucruri din care poți să faci o poezie!...”

Figură centrală a tinerei generații, Geo Dumitrescu se manifestă, intens și proteic, în spațiul publicisticii culturale și pe frontul noii poezii. Animat de idei revoluționare în câmpul mentalității literare și al esteticii, polarizează în jurul lui câțiva tineri care bat la porțile literaturii și creează un nucleu de gândire și atitudine, un cadru noetic și ideatic, un „think-tank” literar, în limbajul zilelor noastre. Acest nucleu, căruia i se adaugă și alți militanți ai literelor noi, stă, de altfel, la baza *proiectului Albatros*, un proiect inovator la nivelul literaturii, orientat spre idealul înnoirii mentalității literare și al revoluționării poeziei, într-un timp bântuit de necesitatea schimbării.

Lider al generației deceniului al cincilea, autorul *Libertății de a trage cu pușca* are meritul de a mobiliza pe tinerii autori în jurul unor idei și viziuni asupra poeziei și literaturii în general, de a genera o mișcare literară, care captează și exprimă spiritul timpului, de a organiza revolta, protestul și dorința de înnoire într-un cadru ideologic și estetic, care devine terenul fertil al noii poezii. Geo Dumitrescu este cel care dă tonul unei noi ideologii poetice și unei noi estetici, bazate pe negare și refuz. Noua poezie pentru care tinerii poeți militează cu toate forțele ideologice și cu toate armele poetice își are semințele în acest sol, pregătit de mentorul tinerilor poeți, el însuși foarte tânăr. Poemele lui sunt, de aceea, emblematice pentru acest spirit al schimbării, pentru contestarea canonului poetic și pentru dorința de înnoire a poeziei, în ritmurile vremurilor noi și în acordurile mesianice ale invocării acestora.

Geo Dumitrescu debutează în 1941 cu placheta *Aritmetică*, publicată sub egida „Albatros” și semnată cu pseudonimul Felix Anadam. Este un op subțire, care cuprinde 14 poeme, împărțite în două secvențe: *Unu* și *Doi*. Titlul și structura conduc la ideea de aritmetică

simplă, de reducere la esență, la simplitatea esențializată, la substanța lucrurilor, la formula primordială a lumii și a existenței, la ritmul fundamental al ființării. Tematic, poemele broșurii gravitează în jurul unor subiecte simple, dar esențiale, precum iubirea, visul, poezia, viața, moartea, teme clasice, care constituie materialul dintotdeauna al poeziei. Din punctul de vedere al conținutului, volumul cuprinde, *in nuce*, modul de raportare al tânărului poet la lume, o "Weltanschauung" ultra-esențializată. Dacă temele sunt comune, ceea ce diferă este însă felul în care ele sunt tratate poetic: simplu, banal și prozaic, cu ironie, umor și cinism, prin excelență polemic. Literar vorbind, poemele din *Aritmetică* afirmă un stil poetic nou, care exprimă un nou mod de a privi și de a înțelege poezia, o altă abordare a acesteia, radical diferită de cea tradițională, aflată chiar la antipodul perspectivei clasice. În cele 14 poeme din aproape insignifianta broșură apărută în 1941 stau elementele esențiale ale unei noi viziuni asupra poeziei și ale unei noi estetici. Chiar dacă opusculul în cauză a trecut aproape neobservat în epocă, într-o perioadă complicată din punct de vedere istoric și social, prin conținut, el exprimă un spirit al înnoirii care bântuie poezia și care va duce la schimbări și evoluții remarcabile în teritoriul acesteia. Poetul recidivează în 1943 cu o nouă plachetă de versuri, intitulată provocator *Pelagră*, dar tentativa lui eșuează, blocată de cenzura militară. În 1946, scoate volumul *Libertatea de a trage cu pușca*, la Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, recuperând astfel poemele din *Aritmetică* și pe cele din proiectatul op interzis. Cu două excepții, *Probleme* și *Aritmetică*, poeme care, probabil, cad la reexaminarea estetică (dar care vor fi recuperate în ciclurile viitoare), volumul reeditează cuprinsul din 1941, căruia autorul îi adaugă 11 noi poezii, cele din *Pelagră*. Renunță la structura secvențială din primul ciclu, reordonează poemele și operează trei schimbări de titluri: *Poezie*, *Scleroză*, *Erotică*, din 1941, devin, în 1946, *Literatură*, *Poem final* și *Poem neriesios*. Apar, pe alocuri, schimbări și ajustări la nivelul versurilor, dar nu semnificative.

Cu placheta *Aritmetică*, Geo Dumitrescu lansează o provocare spre lumea poeziei, dominată de canoane estetice și modele literare, unele dintre ele perpetuate în virtutea tradiției. Sensul poemelor este, implicit sau explicit, polemic la adresa mentalității literare, a viziunii, temelor și atitudinilor poetice, a modului consacrat de a face poezie. Poemele sunt exerciții de sfidare a mării poezii (cu sau fără ghilimele), a locurilor comune în vastele teritorii lirice ale timpului, a formulelor estetice și estetizante, în cheia ironiei și autoironiei, a inteligenței și a sarcasmului, în cadrul unei viziuni anti-estetice, desacralizante, anti-poetice, în sensul tradițional al poeziei. În *Aritmetică*, Geo Dumitrescu este un „anticalofil declarat, antifilistin și anarhist, un frondist sentimental” (Manu 1978: 49)

Libertatea de a trage cu pușca, premiat de Editura Fundațiilor Regale cu Premiul pentru tinerii scriitori, este volumul fundamental pentru viziunea, estetica și poezia lui Geo Dumitrescu. O parte importantă dintre poemele reprezentative ale autorului, parcimonios în scris, cu o operă

redușă ca dimensiuni, se află aici. Următoarele cicluri, din perioada postbelică, aduc alte poeme notabile, care se adaugă în această bibliografie poetică, permanent reorganizată editorial de poet, pe baza, în general, a aceluiași material poetic. Definitorii pentru opera lui, poemele din 1946 sunt emblematice pentru o întreagă generație, ca un adevărat manifest poetic. Sensul volumului *Libertatea de a trage cu pușca* îl dă chiar titlul acestuia, parafrizare ironică și parodică a titlului volumului din 1937, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, al lui Gellu Naum. În această ironie se ascunde o intenție polemică, protestatară la adresa poeziei serioase, grave, oficiale, blocate în tipare și formule estetizante până la falsificare. *Libertatea de a trage cu pușca*, „fișă de temperatură morală a unei generații”, transformă într-o „țintă a ironiilor” însăși „literatura sub formele ei patetice, solemne, transcendente”. (Simion 1978: 121). Prin refuzul literaturii și, în special, al poeziei, în procesul cristalizării unor noi formule lirice, poetul va exploata, „în răspăr cu toate normele poeticului”, „limbajul cel mai uzual, mai prozaic, recoltând vocabule, sintagme, expresii îndeosebi din două zone, extreme, ale vorbirii deliteraturizate: cea comun cotidiană și cea savant neologică.” (Micu 2000: 247). Geo Dumitrescu propune, sub aceste auspicii, ironice, parodice și polemice, un alt mod de a face poezie: liber, emancipat de poncife estetice, ieșit din canoane, eliberat de scheme, figuri, rigori și servituți estetice, retorice și stilistice. Acesta are justificări mai profunde însă într-o nouă înțelegere a poeziei și a misiunii ei pe scena existenței. În datele acestei viziuni, poezia nu trebuie să mai fie un exercițiu estetic gratuit, un mijloc livresc de încifrare și obscurizare a ideilor, o cale de estetizare și transfigurare a lumii în metamorfoze pur livrești, izolate într-un spațiu estetic autonom, metafizic, distant și inabordabil. Poezia trebuie să fie un mod de exprimare a existenței în diversitatea aspectelor ei, un mijloc de investigare a realității, de sondare, de înțelegere și de trăire, o punte între estetic și ontologic, între artă și existență, o cale de protest și de progres, un drum către viitor, un fel de *a fi* într-o ființare autentică, în centrul căreia se află ființa umană, care exaltă omul, în toate ipostazele viețuirii sale. Semințele unui nou umanism încolțesc în solul acestei filosofii și viziuni estetice, bazate pe o înțelegere nouă a lumii și a poeziei, în contextul elanului care îi animă pe toți, obiectivat în câteva direcții fundamentale: despărțirea de lumea veche, de idealurile, valorile și modelele ei, critica mentalităților învechite, care au dus la falsificarea existenței, ruptura de tradiția literară, respingerea poeziei canonice, a tiparelor, schemelor și formulelor consacrate, care au falsificat literatura, în special, poezia, refuzul esteticii și al „poeziei”, pledoaria pentru nou, pentru viitor, pentru omul nou și pentru un nou tip de existență, pentru „noua poezie”, proiectată într-un orizont mesianic, pusă în slujba existenței și a individului în așteptarea vremurilor noi.

În cadrul „perspectivei antimetafizice” a poetului, se produce o „răsturnare a viziunii solemne”, are loc „o altă reinventare a poeticului, prin alt impact cu realul, declarat antiretoric”. Această perspectivă își generează un limbaj propriu, „un nou discurs, vorbit, aspru, argotic, lipsit de orice aură...”. (Mincu 2007, 466, 469). Ideea de poezie a celui care asumă rolul de lider și

mentor al tinerilor poeți animați de astfel de idealuri își inventează mijloacele și instrumentele de obiectivare poetică. Ironia – Geo Dumitrescu este considerat „inventatorul ironiei” în poezia românească (Manu 1978: 43) –, inteligența, umorul, parodia, spiritul critic și polemic, viziunea „anti-estetică” și „antipoetică”, persiflarea, maliția, cinismul, sarcasmul, minimalizarea perspectivelor poetice clasice, contestarea temelor „mari” ale liricii, ironizarea „obiectelor sacre ale poeziei tradiționale” (Simion 1978: 121), negarea polemică a reprezentărilor clasicizate și clasicizante, coborârea poeziei în realitatea cotidiană, în toate ipostazele ei, investigarea banalului, cenușiului, sordidului, promovarea derizoriului în spațiul antiestetizant al poeziei, provocarea prin imagini și reprezentări șocante a moralității filistine, discursul prozaic, exploatarea ariilor lexicale „nepoetice” și „inestetice”, convocarea în textul poetic a cuvintelor de speță umilă, lipsite de glorie poetică, toate acestea, în diverse forme, formule și intensități, fac parte din arsenalul poetic al poetului care, cu ajutorul lor, își propune să demoleze edificiul poeziei tradiționale, construite în viziuni și arhitecturi estetizante, și să pună în locul lui o poezie simplă, nefalsificată, care să exprime lumea și omul în ipostazele lor genuine, esențiale, necorupte de reprezentările alienante ale discursului livresc. În acest context, în linia ironiei ca mod poetic fundamental, poezia lui Geo Dumitrescu, „spirituală și inteligentă”, este definită, ca „notă personală”, de „un prefăcut infantilism”, de „simularea candorii, a naivității și a inocenței pe un ton în aparență serios, pe alocuri chiar «*raisonneur*», pretutindeni malign”. În această poezie, „sentimentele, câte apar, sânt toate caricaturizate, marile idealuri persiflate, iar omul mijlociu continuu epatat”, în timp ce „tonul e de parodie, cu witzuri livrești” (Piru 1968: 162, 165).

Demitizarea temelor poeziei

Încă din placheta de debut, *Aritmetică* (1941), Geo Dumitrescu ia în vizor, într-un sens ironic și persiflator, temele mari ale poeziei. Actul poetic este unul parodic, deconstructiv, esențial anti-estetic, în continuarea poezilor avangardei. Atitudinea critică a poetului (sub identitatea împrumutată de pseudonimul Felix Anadam) vizează, într-un astfel de exercițiu (*Probleme*), poza marțială, gravitatea fără conținut, golită de viață și de sens, construită din liniile ipocriziei și falsității: „Pentru ce atât de gravi, domnii mei, / pentru ce așa palizi, supti?... / Scriem toți versuri, toți visăm dragoste și femei / și ne coasem singuri nasturii rupți.” Este o imagine factice care acoperă un gol, chintesență a unei mentalități falsificate, o poză construită din atitudini și gesturi automate, o iluzie compusă ca un elogiu duplicitar și ipocrit adus aparenței. Actul mordant al poetului se exercită în relație cu realul, punând poza în raport cu existența, aflată sub imperiul contingentului, în fenomenologia lui diversă, de la sordid la sublim, și sub semnul devorator al timpului: „Pentru ce atât de triști și răvășiți, / pentru ce visul

supremului foc de revolver? / Toți avem simboluri și prieteni iubiți, / mocirla vieții și o scară la cer. (...) // Pentru cine gândul rău și gândul bun, / pentru ce atât de gravi, domnii mei?... / Timpul este un genial nebun / ce numără într-una: un, doi... un, doi, trei...”

În replică (*Portret*), poetul își desenează propria imagine, își face autoportretul cu penelul ironiei, într-o viziune personală, necanonică. În esență, reprezentarea, prin excelență polemică, are un sens demitizator, desacralizant, prin minimalizarea și deconstruirea semnificațiilor unor obiecte „sacre” ale poeziei, cum sunt inima, ochii, gândurile, fruntea, buzele. Poemul curge în total răspăr cu abordările tradiționale, umorul, sarcasmul și parodia fiind instrumente ale actului critic, acid în substanța lui, într-o tentativă de persiflare inteligentă a unor locuri comune în domeniul mentalității estetice, într-un act fundamental prozaic de ironizare a poeziei. Însuși poetul, creator de lumi și scenarii lirice, înfățișat îndeobște în reprezentări romantice, în ipostaze exemplare, cu valoare simbolică, devine, într-un act auto-ironic, victima acestei viziuni provocatoare, prin excelență polemice. Sublimul este redus la derizoriu, inefabilul la un prozaic dezarmant, printr-o perspectivă minimalizantă care coboară arhetipul din orizontul înalt, utopic al reprezentării lui în planul bidimensional al unei imagini banale, construită pe fondul unui realism de crudă parodie. În tabloul pe care poetul și-l pictează, în antiteză cu poza poetului romantic, inima este ”o gămălie de chibrit”, creierul, ”un aparat sacru și concret”, ochii sunt ”două semne de întrebare”, iar gândurile, ”o clăie informă de rufe murdare”. Tot astfel, pieptul este ”o oglindă cu poleiul zgâriat”, fruntea, ”o scară către infinit”, în timp ce urechile apar ca ”două aripi”, iar buzele sunt ”arc perfect”, reprezentând ”pentru eternitate / obsesia roșie a sărutului-mit” (*Portret*). Ironia și chiar sarcasmul, într-un cadru ludic și parodic, de joc și naivitate simulate însă, constituie elementele definitorii ale poeticii sale, fundamentale în cadrul arsenalului estetic și stilistic al poetului.

Poezia însăși este luată în colimatorul ironiei și persiflată în mecanismele ei consacrate și în reprezentările ei canonice, sacrosancte, intangibile la nivelul conceptului clasic de poezie și la cel al percepției comune. Iconoclast și provocator, poetul demontează paradigma tradițională a poeziei, construită din reprezentări imuabile, deconstruind și negând un canon poetic perpetuat de-a lungul literaturii, căruia mulți poeți i-au rămas tributari, chiar cu riscul de a deveni anacronici. În acest demers, critică teme mari precum timpul, iubirea, condiția umană, relația cu transcendența, dorința de evaziune, comunicarea prin revelații, cultivate de poezia tradițională: „Am ajuns în toamna acestei zile. / Ar trebui să plouă și inimile să doarmă, / calendarul ar trebui să-și fluture disperat și ridicol câteva file / și, în orice caz, liniștea să amenințe ca o armă. // Ar trebui să înalț către o himerică iubită / aceleași patetice, moi și dulci lamentări, / moartea ar trebui să-mi fie o mare ispită / și să-mi fac din toate nimicurile întrebări. // Ar trebui să ghicesc în noapte / chemările unui «dincolo» nebănuț, / și să plâng chinuit de înălțimea pereților / sau de nu știu ce vis neisprăvit...” (*Poezie*). În definitiv, luând în zeflema poezia canonică, poetul pledează

pentru poezia autentică, vie, pentru trăirea genuină, dezvoltată în reprezentări credibile, în afara viziunilor și imaginilor osificate în canoane expirate în mijlocul suflului vijelios al vieții moderne. Ruptă de existență, de lumea reală, literaturizată în reprezentări din ce în ce mai abstracte, mai schematice și mai lipsite de seva vieții, de vibrația și suflul energetic al ființării trepidante, poezia în reprezentarea tradițională rămâne un exercițiu în gol, un act falsificat și drapat în hainele unei estetici vide, fără suflet și chiar fără miză literară, atâta timp cât ea trădează viața, omul și idealurile acestuia. Pledoaria pentru înnoire, pentru o nouă poezie propune, lapidar și esențial, o nouă estetică, prin întoarcerea poeziei către realitate în diversitatea ei infinită, sursă inepuizabilă de subiecte poetice: „Din toate astea nu se-ntâmplă nimic – / sânt atâtea lucruri din care poți să faci o poezie!... / Fapt e că cerul este tot albastru / și stelele mai mult decât o mie...” (*idem*). În viziunea desacralizantă a poetului, *plictiseala* (*spleen*-ul, temă fecundă a simboliştilor) e o „muscă” pe tavan (*Tabu*), o *stea* încremenită pe cer pare „un balon, stricat, de sport”, iar *sufletul*, un „nasture obișnuit” ținut în pumn (*Psihoză*).

Iubirea, temă fundamentală, perenă și inepuizabilă a poeziei, este abordată de poet într-o ipostază demitizată, concretă, banală, în reprezentări prozaice, deseori derizorii. Aplicând strategii ale diversiunii, definatorii pentru poezia sa din deceniul cinci, poetul creează la început imagini și tablouri aparent cuminți, înșelătoare pentru vigilența cititorului obișnuit cu reprezentările lirice comune. În chip numai aparent surprinzător, pe acestea le completează cu versuri și imagini șocante, care imprimă un nou curs stilistic și semantic poemului, iar, în plan psihologic și estetic, contrariază și provoacă simțul comun, sfidând, în fapt, ordinea estetică prestabilită a poeziei. Într-un atare context, poemul lui Geo Dumitrescu devine un „mic recital de teroare verbală și fantezie inteligentă” (Simion 1978: 124). Un mod al diversiunii poetice își descoperă spațiu de obiectivare într-o reprezentare șocantă și provocatoare a iubirii: „Astăzi, mâine, după fiecare sărut, / purtăm pe buze acelaș semn de întrebare; / în fiecare clipă îți duc sufletul în palme / și hoitul important în spinare.” (*Scleroză*). Iubirea este privită prin lupa unui realism crud, nefalsificat de poncife literare: „Îmi aduc aminte de dinții ei... / Deși erau galbeni, aveau ceva din perfecția unui știulete de porumb. / Șoldurile erau vagi / și sânul abia cât un bumb.” (*Poem de vilegiatură*). Iubirea apare într-o reprezentare comună, lipsită de aura poetică obișnuită, de emoție și mister, ca un lucru banal, coborât în derizoriu. Intenția polemică și demitizantă a poetului este clară dincolo de versurile care curg impetuos, sub aparența unei confesiuni juvenile. În fapt, ele provoacă simțul comun, sfidează mentalitatea literară, debitoare unor marote estetice, interoghează în chip lucid și ironic o estetică și o viziune care par să-și fi epuizat resursele poetice: „Era tot o dimineață de August aceea / când sărutările au devenit comune ca niște bani... / Ei, dar cât te poți iubi cu o fată / care e și țărancă și n-are decât paisprezece ani!...” (*idem*). În mod fundamental, iubirea ca temă lirică este înfățișată într-o metamorfoză parodică, efect al unei viziuni duplicitare, care amestecă lucrurile grave cu

elementele ironice. Ca într-un joc poetic, autorul alternează perspectiva și tonul abordării, întinde mereu capcane cititorului, deconcertându-l. Într-o dezvoltare lirică aparent cuminte, care creează impresia că evoluează în sensul unei anumite logici poetice, câte un vers cade șocant peste întreaga structură (v. *Poem final*), deconstruind-o și revelând adevăratele intenții ale autorului. De fapt, poetul *se joacă* de-a iubirea, jocul fiind, și la el și la Tonegaru, un mod al deconstrucției poetice: „Cu toate că ești frumoasă, / deși faptul că te iubesc îmi pare evident, / cu toate că în definitiv n-ai făcut decât să mă săruți, / nu știu de ce te urăsc în acest moment...” (*Banală*).

Sub privirile lucidității critice a poetului concentrate pe temele și obiectele celebre ale poeziei, cade și propria persoană, într-un exercițiu subtil de autoironie. Sensul actului autocritic vizează, în esență, **ironizarea pozei romantice a poetului**, construită pe augmentarea eului în raport cu lumea, a auto-victimizării, a suferinței și damnării ca imagine livrescă, în cadrul unui retorism bombastic și fastidios, factice în esență. Poetul comite un denunț ironic al unei poze comune în poezie, o parodie a unei abordări dramatice, cu accente de un tragism, uneori, de operetă, căzută, între timp, în desuetudine, ridicolă într-o poezie care bate, grăbită și intolerantă, la porțile viitorului. El coboară ipoteza morții în derizoriu nu numai anecdotic, ci și stilistic. Tragismului lacrimogen și retoric, comun în reprezentările lirice obișnuite, poetul îi opune o nepăsare afirmată sfidător, pe care o condimentează ipocrit cu regrete pentru neîmplinirea în poezie și în iubire din cauza tinereții. Confesiunea pe patul morții, ironică și duplicitară, curge în ton ironic, cu nedisimulate accente umoristice: „Sânt bolnav și aprins ca un caldarâm bucureștean – / o să mor, asta e sigur – puțin îmi pasă! / Îmi pare rău doar că n-am decât douăzeci de ani, / că nu știu cine sânt și din creionul ăsta ce-ar fi putut să iasă. // Îmi pare rău că n-am iubit nici o fată – / Dumnezeu mi-e martor că eu am avut toată bunăvoința –, / îmi pare rău că las în urmă o splendidă cravată verde / și că față de cele mai mult de 50 de cărți necitite nu mi-am ținut făgăduința.” (*Rânduri pentru un eventual deces*). În această caricatură a propriei morți, poetul, la ora confesiunilor, face o mărturisire privitoare la poezie, care poate fi citită serios, ca o artă poetică: „Mi-au plăcut mult versurile aspre, mustoase, / toate lucrurile pline și nete, copilul voinic, precoc, care nu plânge, / mi-au plăcut florile, toate florile, / să zdrobesc în pumni sănătatea lor de humă și sânge.” Este o pledoarie pentru poezia care își trage sevele din realitate, pentru existența genuină, frustă, nefalsificată de civilizație și de ipocriziile acesteia. Poemul, emblematic pentru poetica autorului, este un fel de testament parodic (nu neapărat cu adresă la Arghezi, pe care poetul și tinerii din generația războiului îl admiră sincer), care exaltă derizoriul și îl investește cu valoare ontologică și estetică. Caricaturizându-și moartea, poetul persiflează gravitatea poeziei de acest gen: „Mai las în urmă, în peretele camerei mele, «Harta politică a lumii» / pe care îmi făceam zilnicele călătorii planetare – / o să găsiți însemnată pe ea baza mea navală, Tasmania, / de unde mi-aruncam elanurile și urina în mare.” (*idem*).

Ironia ca mod al deconstrucției poetice

Poeemele noi incluse în *Libertatea de a trage cu pușca* (1946) dezvoltă, pe coordonatele deja conturate, viziunea și poetica din placheta debutului. Geneza lor este situată în primii ani ai deceniului cinci, fiind deci contemporane cu versurile din *Aritmetică*. Interzicerea de către cenzură a volumului *Pelagă*, anunțat pentru 1943, amână publicarea acestor producții, recuperate în volumul din 1946. Poetul își continuă programul „estetic”, de negare a esteticii și a „poeziei”, prin ironie, prin persiflarea temelor poetice, prin caricaturizarea reprezentărilor și imaginilor lirice, prin coborârea în banal, derizoriu, altfel spus, prin apropierea poeziei de realitate, sub toate ipostazele acesteia.

Sursă poetică inepuizabilă, **iubirea** este prezentă în noi metamorfoze și în volumul din 1946 al lui Geo Dumitrescu, în contextul larg al viziunii sale demistificatoare și demitizante la adresa marilor teme ale poeziei, așa cum prefigurase încă din poemele primei plachete. Temă sacră a poeziei, aceasta apare la Geo Dumitrescu într-o ipostază prozaică și degradată, cu sens depoetizant. Nimic mai banal decât o idilă în parc, într-o scenografie bacoviană, compusă din duplicități morale și ipocrizii sentimentale: ”Mă gândeam tot mai încăpățânat la Violaine – / era atât de departe de București... / Femeia de alături se socotea totuși prezentă / și mă întreba profesional: «mă iubești?»” (*Dramă în parc*). Erosul evoluează într-o scenă voit parodică și ironică la adresa reprezentărilor clasice, în care relația romantică este cadrul unor trăiri de intensități devastatoare, cu final, de regulă, tragic. În cazul de față, amorul conjunctural, contractat pecuniar eșuează lamentabil într-un act caricatural. O lovitură dată poeziei serioase a iubirii de tânărul poet, care îndeamnă, (anti-)poetic, la ridicarea cortinei ipocriziei de pe chipul poeziei. Iată cum: „Femeia avea ochi obosiți și buze de anilină; / aș fi putut să o sărut până dimineața – / dar ea voia bani și eu vream să fiu singur... / Era acesta un motiv pentru ca vreunul din noi să-și ia viața?... // Eram dezgustat profund, Dumnezeu să mă ierte – / liceanul plecase; luna goală zâmbea cu fantezie. / Cel puțin era liniște, femeia – bună și calmă... / ... Când m-am trezit, banca era dură și eu nu mai aveam pălărie...” (*idem*).

În altă parte, iubirea, lipsită de orice aură romantică, este redusă la stadiul unei relații bazate pe dominație și posesiune, într-o perspectivă cinică, minimalizantă, marcată de satisfacții morale perverse, în reprezentarea parodică și, subtextual, polemică a autorului. Iubirea se obiectivează poetic în cadrul unei viziuni condescendent-ironice, parodic-dominatoare, degradantă pentru sentimentul în sine și pentru femeia însăși, văzută mai degrabă ca un obiect erotic (un eros lipsit însă de orice tensiune), fundamental minimalizatoare și în totală contradicție cu imaginea idilică a cuplului: „Câteodată mi-ar plăcea să ai mai mult de paisprezece ani, / să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă, / să umbli desculță prin bucătărie / și să te cheme cineva, posesiv, umilitor și vulgar, «nevastă» // Nu știu dacă te-aș iubi mai mult atunci – / poate

că aş scrie aceleaşi rânduri aspre, sceptice şi fără poezie, / şi aş cugeta, la fel, cu nelinişte şi amuzament, / la bazinul tău prea larg şi la sâni de strictă simetrie.” (*Ipoteze*). Dorinţa erotică, în această viziune provocatoare a iubirii, are un sens duplicitar şi pervers, care trebuie citit în aceeaşi cheie parodică: „Dar cert e că aş fi tentat la maximum / să te am – cu complicitate şi fervoare – / numai pentru a mă gândi superior la prostia soţului tău / când îţi spun cu pervers zâmbet afectuos: salutare...” (*idem*).

Iubirea este adusă în prim-plan şi într-o ipostază domestică, într-o viziune materială, lipsită de orice emoţie lirică, de inspiraţie agrestă. Dacă la Arghezi, aceasta este o reprezentare arhetipală a iubirii, o iubire carnală, senzuală („fii jugul meu de carne”, zice poetul *Cuvintelor potrivite*), având ca funcţie principală procreaţia, într-un cadru idilic, al armoniei primordiale, la poetul albatrosist lucrurile evoluează într-un sens parodic, caricatural, în virtutea intenţiei programatice de demontare şi deconstruire a temelor sacre ale poeziei. Văzută în materialitatea ei frustă, fără urmă de inefabil şi de poezie, femeia este „sălbatică şi mare, / cu picioarele groase, cu ceva din ridicolul oamenilor blonzi / plină întotdeauna de impertinenţă tacită şi de mirare.” (*Scrisoare nouă*). Poetul îşi „prozaizează antisentimental” iubita, „deromantizând viaţa bucolică a vechilor elegii familiale” (Manu 1978: 50). Perspectiva, doar „probabilă”, a coabitării maritale – mod ironic de persiflare a viziunii cuminţi a idilei în devenirea ei utilitaristă – propune o imagine grotescă a vieţii conjugale, ca mediu al fericirii mediocre şi al înmulţirii speţei, pe fondul atitudinii paternalist-protectoare a bărbatului, într-o optică patriarhal-caricaturală: „Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, năduşiţi, vom face copii, / ca să se împlinescă Scriptura, / vom face copii mari, proşti şi frumoşi, / ca să ne anime şi să ne păzească băătăura. // (...) Până atunci am să mai scriu, despre tine, câteva versuri, / până ce-oi cumpăra maşina de treierat scumpă şi ciudată... / Mă gândesc însă că, oricât ar fi de nefiresc şi de ruşinos – blestem de oraş – / eu, draga mea, n-am să te pot bate niciodată.” (*idem*). Prin „supraprozaismul liricei sale”, Geo Dumitrescu „contribuie la «degradarea» programată a imaginii poetice” (Manu 1978: 51).

Actul demitizant al poetului se extinde asupra **universului** însuşi, spaţiu „sacru” al poeziei, al visării şi al revelaţiilor romantice, teritoriu insondabil al misterului metafizic. În colimatorul astronomului de ocazie, care vrea să contemple luna şi să pătrundă în „ţările misterului”, intră astrul selenar, stelele, planetele şi galaxiile. **Cerul**, spaţiu sacrosanct al inspiraţiei lirice, este, în hermeneutica antiestetică a autorului, obiectul unei imense mistificări poetice, o iluzie romantică suprapusă unei realităţi banale, „o lume de panopticum”, în care stelele, departe de a fi „globuri frumoase şi colorate”, dorm „burghez, desumflate”, sunt „rotunde, buhăite şi murdare”, iar luna este „obeză şi colerică”, o „bătrână libidinoasă”. Acelaşi cer devine teatrul unui spectacol al promiscuităţii, care oferă ochiului observatorului lucid reprezentări erotice grotesti, în mijlocul căruia tronează „bordelul selenar”: „Norii fluturau

pelerinele lor cenușii, zdrențuite, / cu ridicole elanuri medievale, / nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă / și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale. // Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii: / un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex – / dedesubt, luna se mai vedea doar o felie / pentru ochii muritorului perplex.” (*Aventură în cer*). În același plan cosmic, ceva mai departe, în alt spațiu, în imensitatea universului contemplat prin „luneta” unei crude revelații nocturne, cerul se transformă în scena eterică a unor secvențe de o materialitate frustră, un spectacol al sexualității în ipostaze naturaliste și obscene. Mai mult decât atât, universul observat prin luneta demitizantă a poetului este spațiul dramatic al unei dispute teatrale între Dumnezeu și Satan, văzuți ca actori ai unei comedii universale, ai cărei spectatori naivi sunt oamenii. În subtext, ironia poetului vizează, în chip polemic, poezia inspirată de teme metafizice și religioase, reprezentată, în principal, de poeții ortodoksiști, dar și de un Arghezi ori Blaga. În această lumină, contemplația nocturnă devine investigarea cerului poeziei cu instrumentele optice ale unei lucidități demitizatoare, focalizate pe mituri, obiecte poetice și locuri comune, pe care poetul vrea să le denudeze și să le reveleze lumii în ipostaze materiale, lipsite de gloria metafizică și de aura estetică a poeziei estetizante, captivă în canoane și formule uzate, caduce și anacronice. Luneta sagace a viziunii lucide, care pătrunde în ființa lucrurilor, până la esențe și dincolo de ele, trecând, sfidător și provocator, de aura construită de imaginile și revelațiile tradiției poetice, îi dezvăluie acestuia ipostaze noi ale spectacolului cosmic, inaccesibile ochilor estetizanți ori metafizici ai poeziei. Prinde astfel contur o imagine grotescă, plină de umor, care degradează reprezentările metafizice, mitologice și culturale ale liricii tradiționale: „Într-un alt colț, departe de bordelul selenar, / Satan și Cel-de sus mestecau argumente într-o teatrală divergență, / iar Saturn-Logodnicul, șezând pe oiștea carului mare, / își medicamenta organele, cu indecență.” (*idem*). Cerul, stelele, luna, galaxiile devin astfel actorii unui spectacol grotesc, pus în scenă cu ironie și debordant umor într-o reprezentare poetică aflată la antipodul celor tradiționale, care-și bate joc, cu inteligență și sarcasm, de marea poezie. Este o sfidare pe care tânărul poet o aruncă la adresa unei mentalități literare dominată de inerție, care nu doar zguduie din temelii o tradiție estetică glorioasă, ci propune o formulă nouă, o altă estetică.

Demersul critic al poetului atinge și accente mai grave când poezia se focalizează pe realitate, pe contingent și pe fenomenologia existenței. Poemul părăsește paradigma parodică și devine o **critică a istoriei, a epocii și a sistemului**, într-un discurs liber, de un retorism bine controlat, dezvoltat gradual, cu accente ironice și sclipiri de sarcasm. Poetul anunță provocator sfârșitul unei ere, un timp al ipocriziei și al minciunii, al suferinței și al morții (războiul), un veac duplicitar al progresului, dar și al goanei după bani și al crimei. Un poem cu sens mesianic anunță moartea veacului, „bătrân și putred înainte de timp”, care va pieri din cauza „păcatelor” sale. Este un mod de a satiriza și acuza timpul, istoria și, nemijlocit, civilizația, care au

transformat existența într-un teatru al cinismului și al lăcomiei, al războaielor și al crimei. Omul este victima unei epoci a contradicțiilor și a ipocriziei, un ev barbar în care ideea de progres și de umanism este compromisă de pornirile obscure și criminale, de pofta de sânge și de putere a celor care conduc lumea, cu sacrificarea cinică a milioane de oameni, a fabuloase resurse de inteligență, a tuturor speranțelor și iluziilor. Poezia în această metamorfoză capătă accente sociale și politice, făcând un pas înainte spre rolul anunțat de noua poetică și spre noua paradigmă estetică: „Prietenul meu proorocul mi-a spus discret într-o zi / că veacul nostru, bătrân și putred înainte de timp, / va muri lamentabil în curând, pe nesimțite, / ca o simplă trecere de anotimp. // Hei, hoțoman bătrân, veacule muribund, / ai isprăvit prin a pieri de păcatele tale – / din cavourile tăcute și negre de sârmă ghimpată / nu te vor scoate o mie de mii de macarale. // Fanfaron, perfid, te laudai cu lumină și generozitate – / cineva spunea că ești cel mai modern și cel mai deștept; / ce-am să râd când oi vedea mâinile tale murdare de bani și de sânge / definitiv încrucișate pe piept.” (*La moartea unui fabricant de iluzii*). Se încheie, astfel, o eră a speranțelor neîmplinite, în care, sub auspiciile evoluției rapide a civilizației, omul a căzut victimă propriilor iluzii legate de emancipare și progres, dezumanizării generate de un sistem construit pe minciună, demagogie și profit, pe înșelare, manipulare și exploatare. Totul cu un imens consum uman, cu sacrificii, eșecuri, pierderi pentru umanitate, spune, de pe poziții de stânga, poetul, care rezervă acestei epoci blamate un sfârșit caricatural și grotesc, în maniera deja cunoscută: „O, veac melancolic și cabotin, / vei duce în groapa ta o mie de minți enorme, / o mie de cărți înțelepte, o mie de mâini misterioase și veștede, / o mie de blesteme, decaloguri, drapele și alte vanitoase forme. // La dracu, să nu fim patetici! – prietenul meu proorocul are dreptate – / în sârma ghimpată timpul doarme și moartea e stăpână – / deces banal: un cadavru a încetat din viață de plictiseală / cu o hârtie de o sută de dolari în mână...” (*idem*). Viziunea critică a poetului, care anunță, triumfător și sarcastic, sfârșitul unei ere, lasă loc unei proiecții utopice, nemărturisite, dar implicite, proprie generației sale, pe care alți poeți (Stelaru, Caraion, Tonegaru, Corlaciuc etc.) o vor explicita, în care prinde contur speranța unui viitor mai bun, al omului și valorilor sale. Se poate citi în subtextul poemului și un sens polemic îndreptat împotriva poeziei, în special cea avangardistă, care face elogiul modernității și apologia progresului cu orice preț.

Civilizația tehnicistă, pusă în slujba progresului și a lumii capitalului, duce la dezumanizare și la falsificarea existenței. În centrul ei stă „omul nou”, o ființă în curs de robotizare, fără vise, fără imaginație, fără aspirații, alienată, definită doar de un pragmatism strict, în orizontul devenirii materiale. Victimă a propriilor iluzii, diminuat spiritual, „omul nou” își pierde, treptat, umanitatea, modul genuin al ființării, bucuria de a fi în formele ei cele mai simple, dar autentice. În raport cu mesianismul congenerilor săi, care proiectează „omul nou” pe pânza viitorului, într-o reprezentare optimistă, izbăvitoare pentru ființa umană, „omul nou” geodumitrescian, văzut sceptic și critic, obiectivează un avertisment și un semnal de alarmă față

de o metamorfoză dezumanizantă a individului într-o utopie cu semnul minus, în plină desfășurare odată cu avansul impetuos al civilizației. Iată-l în revelația, metaforică și prozaică, a poetului: „Vezi, omule nou, ai dreptate să râzi de mine – / vagoanele tale cu grâu înconjură globul de «atâtea» ori, / Fordul tău are mulți cai-putere / și din vârful celor 300 de etaje ție nu-ți vine niciodată să zbori. // Tu ești simplu, și mare, și practic, și util, ca Majestatea-sa Cărbunele, / omule nou – cap de nucă; / în creierul meu se învâрте o Americă întreagă de gânduri / și eu încă mai stau câteodată de vorbă cu o ulucă...” (Ford).

Pe de altă parte, într-un proces suprarrealist intentat bobului de porumb, „retrograd, împotriva veacului, scelerat, trădător, disimulat în «generalul mămăligă»”, poetul face un rechizitoriu moral Pământului însuși și civilizației, odată cu *invocarea unei ere noi*, a ființei umane, gândite inclusiv cu suportul tehnologiei. Pământul însuși este chemat la apelul timpului, la un examen moral din perspectiva unei istorii absurde și contradictorii, într-un proces al înnoirii care atestă o urgență universală și al cărui vestitor, cu accente mesianice, nelipsite însă de subtextul ironic și parodic, este poetul însuși. Într-un timp al crizei („veacul exasperat”), în contra inerției istorice, omul trebuie să lupte pentru o eră nouă, pentru viitor, folosindu-se de avantajele progresului tehnic: „Pentru dragostea noastră universală, Violaine, / în lupta noastră interplanetară pentru un veac mai bun, sau mai nou în orice caz, / ajunge! nu vom tolera nici o defecțiune! / Domnule Pământ, e timpul să ai ceea ce se cheamă obraz. // De două mii de ani nu facem nimic – / trăiască războiul! – sântem oameni cu doctrină și cu dispreț de moarte; / împotriva «generalului pelagră» și pentru un veac mai bun, / hei, inginer, o conductă de oxigen pentru aliata noastră Marte!” (Pelagră).

Un poem emblematic al poeziei lui Geo Dumitrescu este cel care dă numele volumului din 1946, *Libertatea de a trage cu pușca*. Sensul lui programatic vine din titlul însuși, care parafrazează placheta lui Gellu Naum din 1937. Pus pe frontispiciul unui poem și al unui volum, cel mai cunoscut, de altfel, și reprezentativ pentru opera poetului, acest titlu exprimă fără echivoc opțiunea pentru poezie ca act de libertate și de provocare, de sfidare a stării de fapt din literatură, a ordinii estetice, rezultate dintr-o perspectivă axiologică vetustă. În alt plan, al existenței, pentru că poezia trebuie să fie legată organic de viață, în datele revoluției pe care tinde să o provoace generația războiului în literatură, titlul implică ideea de libertate, într-o metamorfoză chiar anarhică, a omului, libertatea văzută ca stare ontologică fundamentală a ființei umane. Construit parafrastic, sensul fundamental al acestui titlu este unul polemic la adresa unui mod de a face poezie, hiper-literaturizat, metaforizat și livresc. Sensul polemic este, de altfel, definitoriu pentru întregul volum din 1946, cel care îi conferă autorului lui statutul de pionier în procesul de înnoire a poeziei românești. Este o polemică pe care poetul o duce cu armele inteligenței, ironiei și spiritului critic, direcționată către deconstrucția canonului estetic și edificarea noii poezii, cu mijloace „antipoetice” și „antiestetice”. Poemul în cauză persiflează **poezia eroică, poezia**

războiului, construită, cum se întâmplă și la unii dintre congenerii săi, pe o viziune tragică, naturalistă, de un tragism deseori livresc, ceea ce duce la falsificarea poeziei. Poetul tratează o temă gravă într-o cheie parodică, relativizând totul, imprimând un aer de neseriozitate perspectivei poetice. Moartea nu înspăimântă pe nimeni, viața și moartea se află într-un fel de coabitare amabilă, frontul constituie un spațiu al dezbaterilor între soldați, pe care nimic nu-i impresionează, care discută senin despre „libertatea de a trage cu pușca”, stând „rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe o piatră de mormânt”, vegheați de „luna fără cască”. Planurile se suprapun și se amestecă, limitele dintre *a fi* și *a nu fi* au dispărut (autorul face trimitere în prima strofă la Shakespeare), iar soldații, „înarmați și patetici”, ascultă povestirile eroice ale poetului. Combatant el însuși pe fronturi celebre ale istoriei, asediul Trebizondei, bătălia de la Waterloo, acesta devine un fel de erou generic și atemporal, unul care personifică ideea de soldat, de luptător și învingător. Este, desigur, un prilej pentru el de a ironiza eroismul în literatură, temele mari, precum sacrificiul, martiriul, jertfa, moartea pentru o cauză nobilă etc. Abordarea este voit livrescă, autorul se plimbă prin istorii (Imperiul Trebizondei, în secolul al XV-lea, în sud-estul Mării Negre, ultimul imperiu creștin în spațiul cucerit de otomani, bătălia lui Napoleon la Waterloo), prin civilizații și literaturi (Sadoveanu, Rostand), parodiind și persiflând eroismul ca singură opțiune existențială, într-un fel de bufonadă livrescă, esențial polemică. De observat în paranteză – o observație care, după știința noastră, nu a fost făcută –, asediul Trebizondei s-a desfășurat fără pierderi umane, iar cetatea, capitală de imperiu creștin, s-a predat, în urma unor înțelegeri diplomatice, în mâinile lui Mehmet al II-lea. Dar utopia lirică dă dreptul poetului să ajusteze adevărul istoric. Iată versurile în răspăr cu perspectiva eroică a poeziei: „Sânt sigur că unul din ei eram eu – / de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrisele fel de fel, / pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri, / cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel. // Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!... / Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud; / țin minte să fi ucis trei sute șazeci de dușmani într-un singur asalt – / ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acum mi le mai aud!... // La Waterloo, eram cu bietul Bonaparte, cabotinul, / rostandizând pe pragul unui veac; / viteaz și inutil și graseiat la culme, / luptam și-atuncea – ce era să fac?...” (*Libertatea de a trage cu pușca*).

Perspectiva antiestetică și antipoetică, viziunea desacralizantă, minimalizatoare, demitizarea obiectelor sacre ale poeziei, coborârea poeziei în real, în cotidian, în banal și derizoriu, anticalofilia, inteligența, spiritul critic și caustic, ironia, parodia, sarcasmul, umorul, elementele ludice, deconstrucția, duplicitatea poetică, satira, discursul prozaic, limbajul comun sunt elemente și instrumente esențiale ale poeziei și ale esteticii lui Geo Dumitrescu din cele două volume. Poetul denunță poezia livrescă, sterilă, goală de conținut („voi lăsa fleacurile astea

rimate” – *Scrisoare nouă*), știind că aceasta duce la falsificarea reprezentării lumii și la alienarea omului („versul e otravă” – *Romantism*), și pledează, în schimb, pentru poezia inspirată din viață, pusă în slujba omului („versurile aspre, mustoase” – *Rânduri pentru un eventual deces*), pentru autenticitatea ființării, alimentată din sursele originare ale existenței („hai să cerem vremurilor apă vie” – *Pentru toți cei cinci frați*). În vizorul actului critic, întreprins cu mijloacele poeziei, în metamorfozele ei noi, și cu suportul retoric al ironiei și inteligenței sagace, intră teme de anvergură precum timpul, istoria, civilizația, războiul, condiția omului, iubirea, poezia, alienarea ființei umane, viitorul, omul nou. Poezia coboară din cerurile ei conceptuale și estetice în realitatea imediată și devine mijloc de reflecție, operând cu instrumentele rațiunii și ale intuiției poetice, și mod de existență.

Prin poemele sale din deceniul al cincilea, puțin numeroase, cuprinse în două plachete subțiri de versuri, Geo Dumitrescu dă tonul unei noi înțelegeri și abordări a poeziei. Din această perspectivă, pe plan ideologic și estetic, el este mentorul unei generații, al tinerilor care vor o altfel de literatură. Cu el și congenerii lui, comilitoni în *proiectul Albatros*, dar și cu cei din afara acestuia, ca Ion Caraion, Constant Tonegaru și alții, activi, unii, pe linia întâi a publicisticii literare, începe *schimbarea la față a poeziei românești*. În procesul de reformare a canonului poetic modernist, Geo Dumitrescu are un rol fundamental, de vizionar și inițiator. Procesul este însă întrerupt de un nou accident al istoriei, totalitarismul comunist, care își impune servituțile ideologice. O sincopă de două decenii întrerupe procesul de înnoire a literaturii. Sub imperiul dictaturii, poezii tac, iar „generația războiului” devine, prin tăcerea impusă, prin moarte, prin exil, prin dramele și tragediile unui regim dezumanizant, „generația pierdută”. O generație pierdută într-o istorie absurdă. Parțial, estetica ei va fi regăsită și recuperată din cenușa istoriei, iar „noua poezie” a deceniului cinci își va exercita, într-o măsură sau alta, dincolo de paranteza temporală, influența asupra poeziei din deceniile următoare.

Dimitrie Stelaru: Îngerul-vagabond al Poeziei

Un poet interesant și un „caz” al generației pierdute este Dimitrie Stelaru. Cu debut anterior celorlalți membri ai generației, aderă la proiectul *Albatros* și se impune ca unul dintre poeții cei mai semnificativi ai noului val. Autor rebel, sfidător la adresa simțului comun, el afirmă, la nivelul literaturii române din deceniul cinci, tipul poetului boem și vagabond, cu ascendențe ilustre pe meridianele poeziei. De pe această poziție, poezia lui este un protest la adresa lumii și un mod de evaziune în teritorii utopice, în spații himerice. Salutat ca poet de Eugen Lovinescu, se impune ca un autor original, care produce prozești în epocă. Poet și

personaj pe scena literaturii și a vieții, boem autentic, legitimat prin datele existenței proprii, spirit escapist și creator de utopii poetice, Stelaru plăsmuiește un univers liric propriu, care participă la conturarea noului canon, pentru care militează poezia generației pierdute.

Dimitrie Stelaru (Dumitru Petrescu), mai în vârstă decât ceilalți cu câțiva ani, este un rătăcitor pe scena existenței și pe tărâmul literaturii, care duce o viață dezordonată, de vagabond și de boem. Stelaru rămâne în istoria literaturii române ca poetul-boem prin excelență, o condiție cultivată, așa-zicând, natural, în virtutea unei „filosofii” existențiale particulare, dar și cultural, printr-un act de mimesis livresc față de modele precum Villon, Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Esenin etc.: „Boema poetică interbelică și-a găsit în Dimitrie Stelaru exponentul cel mai autentic, alături de Constant Tonegaru și Ben. Corlaciuc.” (Mincu 2007: 343). Inadaptabil, poet atipic, care nu ține de nicio ideologie ori mișcare, el se simte atras de spiritul noii generații, de care, de altfel, este apropiat ca vârstă, de elanul acesteia de a revoluționa canonul literar, de a schimba ordinea estetică a literaturii, de a demola, altfel spus, o stare de lucruri și de a construi pe ruinele ei noua literatură și noua poezie. În acest context, al afinităților spirituale și estetice, pe un fond psihologic dominat de nemulțumire, idiosincrasie și revoltă, în datele personale ale unei sensibilități ultragiutate și ale predispoziției funciare pentru anarhie și pentru aspirația către schimbarea ordinii existente, Stelaru se apropie de mișcarea tinerilor grupați în jurul revistei *Albatros* și colaborează la această publicație efemeră. Poetul-vagabond se regăsește în idealurile tinerilor insurgenți și, în colaborarea cu ei, pare a-și afla un sens al evoluției sale anarhice: „În realitate, Dimitrie Stelaru aderă prin tot ce scrie și prin tot ce face la sensibilitatea generației războiului, chiar dacă nu e lucid ca Geo Dumitrescu.” (Manu 1978: 18). Boem, anarhic, marginal, Stelaru este poetul vagabond al literaturii române interbelice, un spirit damnat, care nu-și găsește locul niciunde, deși, în ipostaza de „poet degenerat”, îl caută fervent în cârciumi, în alcool, în tinerie și promiscuitate ori, prin evaziuni poetice, în spații himerice, într-o utopie livrescă, o proiecție lirică și filosofică în care poetul experimentează condiția geniului. În prima ipostază, poetul rătăcitor este victima, inadaptată și neînțeleasă, a unei lumi distante, dezumanizate și absurde, în care omul nu prețuiește nimic, dar, mai mult decât atât, a condiției ontice a ființei într-un cadru existențial constrâns fatal de limite. În această condiție, scrie uneori „o poezie de temniță, amintind baladele blând tânguitoare sau naiv răzvrătite ale lui Villon și Wilde, iluminate de speranțe și idealuri inocente.” (Piru 1968: 136). Ca boem, Stelaru este „prinț necontestat al rebelilor lirici din timpul războiului (un prinț zdrențaros)”, care scrie „cea mai autentică poezie a condiției de paria.” (Micu 2000: 246). Umilința este partea celui învins, pentru care fericirea rămâne un ideal imposibil de atins, în orizontul utopiei. Prin atitudinea de revoltă ontologică față de ordinea lumii, prin aerul anarhic și destabilizator care circulă în versurile sale și, nu în ultimul rând, prin speranța care proiectează, vag, un viitor mai bun al omului, poetul se apropie de poezia nemulțumiți ai generației războiului.

Geniul și himera stelară a Poeziei

În placheta de poezii din 1942, *Noaptea geniului*, Dimitrie Stelaru configurează elementele structurale ale universului său liric, trasând coordonatele tematice și estetice pe care va evolua poezia. Este „prima lui carte remarcabilă”, în care „găsim aproape toate temele sale poetice” (Simion 1978: 89). Volumul este situat sub semnul *poeziei* și al *geniului*, al condiției acestuia în lume. Tema, romantică, parcurge obiectivări poetice moderniste, influențate, mai mult sau mai puțin, de experiențele avangardei și suprealismului. Poezia stelariană, profund autoreferențială, așa cum se întâmplă și la alți poeți ai deceniului cinci, precum Geo Dumitrescu, Caraion, Corlaci, Tonegaru, înregistrează frustrările, revoltele, acuzațiile și aspirațiile autorului, într-o lume placidă, înțepenită în inerții, absurdă, cinică și dezumanizată. Ca marcă stilistică, într-un cadru psihologic minat de o profundă insatisfacție ontologică, se remarcă o constantă tensiune a autoreferențialității. Geniul, se înțelege, este poetul, care trăiește acut sentimentul damnării și al prigonirii în lumea pe care o acuză, o blamează, la rândul lui, și din care simte nevoia să fugă în spații plătuite cu instrumentele poeziei. Calea lui de exprimare și de protest, mijlocul evaziunii îl reprezintă poezia, care devine mod de supraviețuire și suport ontologic. *Noaptea geniului* semnifică nu neapărat spațiul inspirației și al visării, în reprezentarea poeziei romantice, cât, mai ales, condiția vitregă a poetului în lume, o lume care nu-l înțelege și-l respinge, care-l azvârle în temniță și-l supune oprobiului public, care îl alungă printre demoșteniții soartei, la marginea societății.

Eumene, prezență recurentă în poemele lui Stelaru, este Ideea, Inspirația, Poezia, reprezentată într-un teritoriu transcendent al esențelor, un spațiu primordial, de la începuturile genezei, dominat de lumini și întuneric, de oceane luminate, de neguri și umbre, de stânci, deșerturi și ceruri negre. Enigmatica Eumene este o metaforă a poeziei sau, cum s-a comentat, un fel de alter-ego al poetului. Numele însuși este rodul unei alchimii lexicale, rezultată din aglutinarea a doi termeni *eu* și *mene* (lucru observat de critici – Simion 1978: 97), mod hermetic și simbolic de afirmare a unei alterități poetice și a comuniunii de substanță cu poezia. Într-o perspectivă clasicizată a hermeneuticii stelariene, „Eumene poate fi Poezia, dar și Iubirea, cum poate fi *dublul* poetului, partea lui stelară, himerică.” (Simion 1978: 98). Într-un peisaj fabulos, cu luna („șarpele lunii”) care domină „cerurile negre”, mărilor și „zodia morților”, cu îngeri îngândurați de „marile însetări”, un spațiu arhetipal al creației, veghează Eumene, întrupată din vis, imagine alegorică a ideii, a inspirației și a poeziei, în care poetul își proiectează eul. În acest teritoriu esențializat, Eumene este „vis” sau „stea”, ochii îi sunt ca „oazele” sau „izvoarele”, iar pletele poartă în ele „neguri mistuitoare”. Un portret romantic, cu sugestii chiar eminesciene, cu

ceva din demonismul luciferic, care concentrează focul inspirației și al creației. „Fiica deșertului”, „fecioară stelară”, Eumene este construită pe o dualitate esențială, materie-spirit, terestru-celest, immanent-transcendent. Ființă duală, ea este înrădăcinată în terestritate ca mediu ontologic, dar are o natură metafizică, spirituală, ca sursă a ideilor și mijloc de transfigurare a lor în forme sensibile. Ipostază extremă a lumii terestre, cadru al sterilității și al morții, deșertul poate fi interpretat și ca un spațiu al meditației, al inspirației și al aspirației spre transcendență, ca o poartă către cerul metafizic de deasupra contingentului. Deșertul este pustia, teritoriul ascezei, al suferinței și autoflagelării, locul ispitelor, al nălucirilor, al luptei cu demonii, al revelațiilor și al comunicării cu transcendentul. Deșertul este reducerea existenței la esențele ei întemeietoare, la ipostazele primordiale ale ființării, teritoriul singurătății și al reflecției profunde, în care ființa, prin suferință, se poate înfrânge, se poate anula pe sine și poate renaște spiritual, iar spiritul, prin intensitatea trăirii și forța iluminării, se poate înălța din cenușa materiei și poate reface comuniunea cu dumnezeirea. Pustia este terestritatea epurată de materialitate, este cadrul în care spiritul, singur cu sine, se poate purifica, înălța și izbăvi din condiția lui materială. Deșertul este tărâmul ispitelor și al dorinței de izbăvire, al descoperii sinelui, al purificării sufletului și al desăvârșirii ontologice, o poartă de foc către transcendență. „Fecioara stelară” trimite, pe de altă parte, la univers ca spațiu infinit al inspirației poetice și al visării, al zborului eteric al închipuirii, mediu nemărginit al aspirației și creației, ținut misterios al revelațiilor. În același timp, misterioasa ființă celestă, „fecioara stelară”, trimite la poetul însuși, Stelaru, un nume programatic, ca o artă poetică, prin care rebelul boem își afirmă sensul existenței, aspirația către Poezie, existența prin poezie, metaforizată în spațiul astral. Această din urmă ipostază, stelară, a enigmaticei Eumene sugerează, dezvăluind sensurile metaforei, natura ei de alter-ego al poetului. Versurile plăsmuiesc un peisaj de grandoare cosmică și mister, de tărâm straniu iluminat din interior de ascunse focuri oceanice pe întinse deșerturi, biciuite de lumina metalică a lunii, izvorâtă dintre norii negri de început de lume: „Într-un platou roșiatic, deschis, / Eumene, sclava lui, veghea; / Poate trupul ei era numai vis, / Poate numai o stea. // La para focului oceanic, / Umbra i se pierdea pe culmile stâncilor înșelătoare; / Ochii ei semănau cu oazele, cu izvoarele – / Pletele cu neguri mistuitoare. // Eumene, fiica deșertului, fecioară stelară, / Aleargă! / Vor trece, amintindu-mi floarea numelui tău, / Pașii soarelui.” (*Noaptea geniului*)

Eumene vine dintr-un tărâm astral, de dincolo de viață și de moarte, de spațiu și de timp, ca o lumină enigmatică a nopții, din alte lumi, asociată neființei, care exorcizează universul. Este o ființă „lunatecă”, misterioasă, care apare noaptea, traversând adâncurile dintre spații, dintre transcendent, regatul inspirației și al non-existenței, și contingent, teritoriul vieții, al suferinței și al iluziei. Ea, Eumene, este „stăpâna, roaba, poezia”, fantezia poetică, „închipuirea”, în ea se metamorfozează visele, aspirațiile, revelațiile și către ea aspiră poetul, într-o întâlnire inițiatică, în cerul și templul poeziei, o cădere în sus, o „coborâre” în cer: „Ascultă vuietul adâncurilor dintre

noi / Cum crește în amurgurile lumii, ca o mare: / Privește demonii acelor stele, goi, / Înflorați, goniți de ucigașa Luminare. // Cu buze împurpurate, tovarăș morților, de unde vii / În ceața fiecărei nopți, lunateco? // Ești pasul meu de patru vânturi, / Stăpâna, roaba, poezia. / Așteaptă, voi veni curând – / Voi coborî bolnav în cerul tău. / În templul tău, Închipuire.” (*Eumene*)

Noaptea este spațiul coșmarelor, populate de umbre misterioase, care vin în terifiante cortegii plutitoare și bântuie sufletul sfâșiat de angoase. Visul plăsmuiește un peisaj sumbru, între munți și abise, biciuit de vânturi, pierdut în neguri, un cadru gotic, un tărâm al anihilării ființei sub teroarea nopții. Sufletul chinuit de fantasmalele întunericului își găsește salvarea prin evadarea izbăvitoare, pe calea visului, în lumea poeziei, a fanteziei onirice, către care, ca un înger păzitor, Eumene, spiritul tutelar al închipuirii creatoare, îi deschide calea: ”Convoi de umbre, informe arătări, / Pluteau sfâșietoare lângă mine / Veniseră din patru mări, / Însălmântate, peșterilor să se-nchine. // Sufletul meu nu mai era al meu – / Inima mea de ceară o pierdusem; / Vulturul nopții mușca sălbatic / Din trupul răsturnat pe culmi. // Atunci porțile zorilor s-au deschis / Și glasul Eumenei peste turnurile norilor a strigat: / «A fost un vis. N-a fost decât un vis. / Unde ești? Vino, te-am așteptat.»” (*Dragostea zorilor*)

Din spațiul astral, vine nu numai poezia, Eumene, „fecioara stelară”, ci și moartea, care coboară din lună, într-o stranie revelație poetică. Moartea nu însălmântă, ci atrage, fascinează spiritul în stare de hipnoză. Presimțirea ei, într-o feerie onirică morbidă, generează un fel de beatitudine thanatică, în care visul, viața și poezia se amestecă într-un tablou de dimensiuni cosmice: „Vai! Iar se apropie moartea de tine / iar vine cu o mie de aripi, te uită! / Drumul ei se cascadează din lună, / Plutește în apele visului fără rușine. / Iadul ei nu e iad – Un Rai / Unde sângele înfloarește, / Pe unde tu odată / Își răsturnai inima necurată. / Se duce și vine – dar vine, vine / Cu spectre din nopți saturnale, / În foșnet solemn de temple străine.” (*Apele morții*)

Poetul vagabond și utopia fericirii

Poezia lui Stelaru este o pendulare continuă între spațiul metafizic al poeziei și dimensiunea terestră a existenței. În orizontul ființării, poetul are o condiție de paria, de vagabond al destinului. Spirit damnat, inadapabil, prigonit de soartă și de oameni, este omul care nu-și găsește locul niciunde. S-a vorbit, la nivelul criticii, de „inaptitudinea de ființare” a poetului, care îi influențează poezia, dându-i o coloratură patetică („patetizează versul”) și inspirând poetului-personaj un acut sentiment al fatalității și damnării: „O imposibilitate funciară de implantare, de scăpare a unui «loc» propriu în lume muncește o conștiință care, oricât de impetuoasă, își cunoaște condiția, asumându-și-o ca pe o fatalitate de damnat.” (Petroveanu 1974: 127). Respins, umilit de semenii, își caută mântuirea în rugăciune, dar nu găsește izbăvirea

nici în relația cu Dumnezeu. Suferința lui capătă sensul unui martiraj: cel care vine în numele poeziei este răstignit de cruzimea oamenilor („rana mâinilor caută pâinea aruncată”). Versurile, celebre, impun prin solemnitatea umilinței, prin demnitatea suferinței, iluminată de revelația deșertăciunii, și prin forța dezarmantă a confesiunii: ”Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea / Noi n-am avut alt soare decât Umilința; / Dar până când, înger vagabond, până când / Trupul acesta gol și flămând? // Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor, / Prin păduri, la marginea orașelor – / Nimeni nu ne-a primit niciodată, / Nimeni, nimeni... / Cu fiecare îndărătnicie murim / Și rana mâinilor caută pâinea aruncată.” (*Înger vagabond*). Imaginea din urmă trimite la Arghezi din *Duhovnicească*, la teribila revelație nihilistă a spaimei christice în fața morții: „Cine-i pribeag și ostenit la ușă ? / Mi-e limba aspră ca de cenușă. / Nu mă mai pot duce. / Mi-e sete. Deschide, vecine, / Uite sânge, uite slavă. / Uite mană, uite otravă. / Am fugit de pe Cruce. / Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.” Disprețuit și alungat de oameni, poetul este închis de judecători alături de dezmoșteniții sorții. Cel care vrea să schimbe lumea prin poezie și iubire, în loc de iubire ori compasiune, primește lanțuri în temnița nelegiuților: ”Marii judecători ne-au închis / Stăruind în ceața legilor lor; / Pe frunțile noastre galbene au scris: / «Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroadelor. / Casa lor e temnița. Puneți lacăte bune fiarelor.»” (*idem*). Profund nefericit, trăiește o resemnare amară în fața absurdului existenței și a cruzimii cinice a celor din jur. Nefericirea funciară a celui hăituit de viață și bântuit de himere speră la izbăvirea prin moarte, o moarte de proscris și condamnat, ori la salvarea proiectată într-un viitor vag, nelămurit, presimțit de străfulgerări mesianice. În subtext, se poate citi o raportare ironică la relația teandrică, refuzată celui prosternat pe lespezile propriei drame: în timp ce aspirația spre dialogul cu transcendența se izbește de o deprimantă tăcere, cel condamnat are, totuși, o cale de a se ridica la cer, spânzurătoarea, moartea ca ascensiune în altă condiție, a non-existenței, izbăvitoare de suferințele ființării în terestritate și iluzie. Sensul resemnării este unul acuzator, îndreptat spre ceruri și spre oameni. Poetul acuză nedreptatea viețuirii la limită și tăcerea transcendenței, dar și umanitatea pervertită de dogmele unei civilizații care-și pierde sufletul: „O dată – poate cu înfrigatele zori vom sângea / Și spânzurătorile ne vor ridica la cer. / Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă! / Într-o zi vom avea și noi sărbătoare – / Vom avea pâine, pâine / Și-un kilogram de izmă pe masă.” (*idem*). Unii comentatori ai operei lui au vorbit de ingenuitate, candoare și aspirația astrală ca elemente definitorii pentru identitatea sa poetică, alături de sentimentul damnării, al apartenenței la categoria „poetilor blestemați”: ”Ce individualizează creația lui e mai cu seamă o ingenuitate dezarmantă: candoarea cu care, autoportretizându-se ca condamnat, se declară, în același timp, folosind uneori pluralul majestății, suveran al unor domenii siderale.” (Micu, 2000, 246).

”Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea” este versul emblematic pentru întreaga poezie a autorului. Pluralul sugerează, oximoronic, provocator, majestatea celui căzut,

care se târăște într-o condiție umilă și marginală, demnitatea în umilință, în subtext chiar complacerea în suferință, mod psihologic fertil din punct de vedere poetic. Privită în antiteză cu Fericirea, stare ontică a împlinirii, dar și a experienței consumate, în esență, un capăt de drum, o posibilitate epuizată, lipsa fericirii înseamnă o existență vie, animată de mari frustrări și de aspirații, o virtualitate, un orizont deschis, posibil de atins. Lipsa fericirii nu înseamnă neapărat nefericire. Poate însemna, mai degrabă, dorință, aspirație, tânjire, suflet viu care visează, care freamătă în goana după himere. Or, poate tocmai absența Fericirii cu majusculă, așa cum o scrie poetul, poate deschide drum către experimentarea fericirii cu minusculă, a fericirii minore, dar autentice. Poate căutarea fericirii este, în sine, o formă de fericire. Aspirația spre fericire, tensiunea căutării și drumul către ea, chiar dacă, uneori, nu duce nicăieri, speranța în fericire pot fi fericirea însăși. Astfel de speculații, chiar dacă nu-și găsesc suport explicit în poemul lui Stelaru, ci în existența și poezia lui în ansamblu, deschid o cale de meditație cu privire la ce înseamnă fericirea în ontologia lui poetică. Spre această ipoteză conduce și reprezentarea concretă a fericirii, minimalistă, derizorie, la acest poet boem, din familia lui Villon, Poe și Verlaine. Poetul nu are idealuri mari, în ordinea materială a vieții, ci aspirații minore, într-o filosofie a existenței redusă la esențial. Pentru el fericirea înseamnă a avea pâine și „izvă” (regionalism pentru mentă) pe masă (adică alcool), altfel spus condițiile pentru a trăi o stare de sărbătoare, o împărtășire păgână din darurile vieții. Aspirațiile lui sunt înalte în ordinea spiritului și a poeziei.

Calea prin care poetul își poate suporta condiția existențială este alcoolul. Taverna reprezintă spațiul salvării, al evadării din starea mizeră, sub „soarele” Umilinței, într-o lume paralelă, născută din euforia alcoolică. Nu pe „lespezile bisericilor” își găsește el izbăvirea, ci în mediul sordid al cârciumii, populat de o umanitate declasată, de bețivi și prostituate. La Stelaru, beția este modul evaziunii către o formă frustă și intensă de fericire, chiar dacă efemeră, singurul mod în care fericirea este accesibilă unui spirit damnat. Iată o confesiune villonescă a poetului: „Ne-am frânt oasele nedormind și beți / Am mângâiat, cu pletele desfrânatelor, cupele; / Vom bea până mâine și mâine, dar tăceți – / Mi s-au înecat cu izvă orbitele. // Sânt o trestie sfâșiată de vânt / În mijlocul mlaștinii râioase; / Taverna aceasta miroase a pământ, / A cer și a fete frumoase.” (*Taverna*). În linia boemiei poetice și a afilierei spirituale la marii boemi ai poeziei, într-un poem ca un exercițiu de admirație, tot într-un cadru tavernal, el declară iubire lui Verlaine, acel *poète maudit* de care este fascinat dincolo de moarte: „Bună dimineața Verlaine / Ciudatul meu zeu și prieten – / Bună dimineața. Vor mai trece / Până ni s-or usca versurile, milenii treisprezece. // Ceasornicul pământului îl aud / Cum zbuciumă oasele trupului tău crud; / Îl aud și nu-l aud. Dar ochii mereu / Sticlesc deasupra paharului meu.” (*Verlaine*). Iubirea însăși este atinsă de viciul alcoolului, care la Stelaru devine mod de supraviețuire. În lumea sordidă a boemiei etilice și a vagabondajului, ea se salvează prin intensitatea trăirii, rămânând pură, ca

ultim punct de reper, ca ultima salvare din neantul care amenință ființa, ca ultima certitudine într-o lume coruptă și friabilă moral, guvernată de legi absurde. Într-un poem apare o caligrafie stângace a iubirii, credibilă prin naivitatea și forța confesiunii: „La o parte cu femeile, cu toate / Femeile în argint îmbrăcate; / Vreau să te iubesc numai pe tine / Olivia, cu dragoste de câine. // Ce-mi pasă dacă-mi încui ușa / Și adorm beat lângă prag! / Știu că ești aproape de mine / Și-ți sânt cât Dumnezeu de drag.” (*Olivia*). Din punctul de vedere al vieții boeme și al transfigurării poetice a experiențelor existențiale, „*Noaptea geniului* e jurnalul unei astfel de boemii.” (Piru 1968: 135).

Din înălțimea visării, poetul cade în „cavoul” temniței, sancționat de legi și de „marii judecători” pentru viața de boem. Uitat de Dumnezeu, condamnat de oameni, el își ispășește visul libertății, visul himeric al poeziei în beciul tenebrelor, îngrădit de zăbrele, alături de alți nefericiți ai destinului. Dar, chiar din ipostaza de „strigoi”, el își arogă un rang ontologic, statutul de noblețe al celui care și-a sacrificat libertatea pentru un ideal. Invocarea temnicerilor, în numele libertății și al unui umanism esențial, universal, este memorabilă, într-un poem definitoriu pentru Stelaru: „Dormiți, temnicerilor, dormiți, / Lăsați-ne dracului un ceas – / De chinul lanțurilor ne izbăviți / Și aruncați-ne pâinea care v-a rămas. / Dormiți temnicerilor, fraților, / Și armele voastre să doarmă, / Că visul nostru – visul piraților, / De rugina zăbrelelor se sfarmă. / Rugați-vă câteodată Domnului / Să-și amintească și de noi; / Altădată eram copiii lui – / Acum în cavoul acesta sântem strigoi. / Dormiți temnicerilor, dormiți, / Lăsați-ne dracului un ceas – / În temnița aceasta am intrat obosiți / Și nici o fărâmbă de pâine nu ne-a rămas. // Rugați-vă Domnului pentru noi, fraților, / Cum v-ați ruga pentru viața împăraților.” (*Cântec de neguri*).

Vagabondul bântuie lumea pentru o bucată de pâine, dar se izbește de ura și disprețul celorlalți. Mistuit în rugăciuni și implorări, care nu-i sunt ascultate, cerșetorului nu-i rămân decât singurătatea și disperarea în cea mai neagră mizerie a ființării. Dar, chiar și în această condiție, păstrează o doză de demnitate. Gonit, urât de ceilalți, proscrisul trăiește ca un Iov pe cenușa unei tragice resemnări, la marginea umanității, într-un fel de sub existență: „După ce umblasem, zbuciumat, întreaga zi ca un câine, / După atâta jale arsă în rugăciunile mele / Pentru o murdară bucată de pâine, / De pe străzi aurite, cu babe zbârcite și rele, / Spre mucegăitul meu palat murmurând mă întorceam, / Spre gânditoarea mea colibă de la marginea lumii / Și toți mă disprețuiau, toți nebunii. / Ajuns la sărmana mea Iubită mă înfășuram cu Întunericul și adormii / Pe patu-mi trufaș de lut...” (*Poem cerșetor*). Adâncit în marasm, își întoarce fața către cer, așteptând ajutor de la Dumnezeu. Este o fugă din realitatea mizeră, o evadare din contingent și o evaziune în transcendent prin tentativa de comunicare cu divinitatea, prin speranța în Cel de Sus a omului disperat. După o fabuloasă călătorie astrală de secole, care trimite la periplusul cosmic al Luceafărului, nu află răspunsul așteptat nici la Dumnezeu. Partea cerșetorului, o condiție ontică pe care o asumă polemic, o constituie rătăcirea într-o lume dezumanizată și într-un destin absurd.

Este prilejul pentru poet să lanseze o ironie amară divinității, în cadrul mai larg al dialogului tensionat, bazat pe reproșul celui din cenușă și țărână, cu cel Prea Înalt: „Apoi mi-am luat Sufletul umilit și-am plecat spre binecuvântatele Pustii – / Spre înzăpezitele ceruri; știam că Dumnezeu e mai avut; / Drumurile erau încâlcite, cu mlaștini înverzite / Și multe secole am mers – Sirius mă îndruma. / Sosit la tronul împărățiilor Sale I-am arătat / Hainele-mi nenorocite. / El, urându-mi viață fericită o zdreanță mi-a aruncat / Iar eu mulțumit I-am zis: Să Trăiești Măria Ta.” (*idem*). În planul existenței reale, poetul duce „un soi de trai mistic, complicat cu dese intoxicații alcoolice.” (Piru 1968: 135). La Stelaru, viața și poezia se amestecă până într-acolo încât viața devine o rătăcire sub himera poeziei, o aventură poetizată și poetizantă, în afara normelor și convențiilor sociale și morale, iar poezia, transcrierea experiențelor existențiale.

Ca un profet al deșertăciunii, poetul are o revelație nihilistă asupra destinului omului, o viziune a sfârșitului, cu scene de apocalips. Și oamenii, și zii sunt învinși de neputința în fața neantului, care se insinuează în teritoriul existenței sub forma unei profunde angoase și a neființei. Supraviețuiesc acestei extincții lente, ca într-o utopie negativă, doar gândurile, speranțele, aspirațiile celor învinși. Între ele, speranțele poetului, îndreptate cu ferve și disperare către Dumnezeu, dar năruite în fața tăcerii Celui de Sus și a progresiei neantului pe teritoriul ființei. Cel încercat de viață și de destin, cel condamnat la rătăcire, la suferință și umilință, cel care bânuie, halucinat, prin infernul existenței se dezice astfel, încă o dată, de divinitate, se leapădă, în lipsa unei credințe adânc înrădăcinate în suflet, de dumnezeirea în care ar vrea să creadă, dar nu crede cu adevărat și de la care doar așteaptă salvarea din marasm: „Înconjurați de prăbușirea șovăitoarelor închegări / Sufletele alergau pe lespezi – arătări – / Nici regele, nici stelele nu mai știau / Dacă în rugile morților străluceau. // Numai idolii, peste neliniști, învinși, / Bănuiau zilele celor stinși / Și peșterile lor, bizare palate / Descopereau gânduri nemăsurate. // O! Dacă ați auzi-o – dacă ați simți / Cântecul celui ce trăi, dar nu trăi! / «Hei am iubit și eu odată pe Dumnezeu, / Cum iubește viermele rana.»” (*Cetatea păgână*).

Un aer mesianic, pe care îl întâlnim și la alți poeți ai generației, în special la Ion Caraion, circulă, în diverse întruchipări, explicit ori numai sugerat, și prin poezia stelariană. Într-un poem publicat în revista *Albatros*, Dimitrie Stelaru, spirit boem și iconoclast, un vagabond modern al vieții și al poeziei, cu modele livrești în istoria poeziei universale, condiție pe care o experimentează consecvent la nivel existențial și estetic, visează la *Omul nou*. Poemul este tipărit în numărul 7, ultimul, al revistei, apariție efemeră, dar care își transcende prin semnificație și importanță cadrul editorial și limitele temporale. Publicația promovează o nouă mentalitate pe scena literaturii, aduce un suflu nou în câmpul literelor românești, inițiază un proces complex de înnoire care va continua în următorii ani, până către sfârșitul lui 1947. De la această dată, viitorul așteptat și invocat de poeții generației războiului, utopia la care ei visează în noua poezie și în textele programatice de pe frontul militantismului publicistic se transformă treptat, dar într-un

declin vertiginos, într-o utopie neagră, în cea mai sumbră distopie a istoriei. Din mijlocul unei lumi în criză, sfâșiata de tensiuni și de conflicte, peste care se aștern norii negri ai războiului, aflată într-o perioadă sumbră a existenței sale, cu toate orizonturile închise, poezii visează o eră a renașterii, o lume nouă și un om nou, care să reînceapă viața, ca într-o nouă geneză. Este refugiul într-o utopie, într-un idealism propriu timpurilor de criză a omului și de agonie a istoriei. Vestitorul renașterii lumii și al ființei umane, mesagerul viitorului este „omul nou” pe care Stelaru îl visează într-o ipostază alegorică, de un mesianism care trece de frontierele contingentului, îmbrățișând universul fizic și metafizic, ca într-o reeditare a renașcentistului *homo universalis*.

Speranța în renașterea omului răsare din cenușile eșecului existențial. Din calvarul ființării anarhice, în care vagabondează, disprețuit de oameni și lipsit de orizonturi, cel rătăcit nu încetează, totuși, să spere. De pe ultimele trepte ale decăderii, are revelația salvării ființei umane, a ridicării ei din suferința ontologică. Speranța în izbăvire se revelează poetului în chipul „omului nou”, figură providențială, care vine să salveze umanitatea, să aducă pacea și să înnoiască lumea. „Omul nou” în viziunea stelariană este metamorfoza poetică a chipului chistic, iluminat de o lumină mesianică, imaginea transfigurată a Mântuitorului. El, neștiut de nimeni, dar așteptat de toți, aduce salvarea umanității, înnoirea creației, printr-o nouă geneză, și vestea cea bună a biruinței Omului. Poemul poate fi citit în cheia unei revelații creștine, din care ia naștere chipul lui Isus, biruitorul morții, care înviază aducând oamenilor speranța vieții și a izbăvirii. *Omul nou* este Hristos, purtătorul de lumină și de viață, Cel care răspândește între oameni vestea cea bună a biruinței și a vieții, a restaurării omului în condiția primordială, a unui nou început, mesagerul divin al renașterii ființei umane din cenușa păcatului. Luminând lumea cu o nouă speranță în planul orizontal al terestrității, el se întoarce, pe axa relației teandrice, în condiția dumnezeirii sale prin Înălțare. O primă lectură revelează un poem mistic în cheie parabolică, într-o viziune și obiectivare originale, altfel decât poezia de inspirație religioasă, cum este cea ortodoxistă, tributară unor tipare conceptuale și estetice. În sens larg, revelația stelariană este o apologie a *omului nou* ca simbol al resurecției ființei umane și al aspirației către emanciparea din condiția telurică, spre înălțarea spirituală. Iată versurile: „Omul nou l-am văzut ieșind din pământ într-o dimineață – / Avea fruntea albă, iluminată de altă viață; / Îmbrățișă orizontul, întâmpinat de soare – / De soarele unei lumi neînșelătoare. / Omul nou nu era nici sclav, nici împărat, // Cu săgețile ochilor iscodea timpul cristalin – / Necunoscut, așteptat nu era nimănui străin. / Omul nou, Omul altui început, / Născoci o geografie, un trup nou al păcii, // Omul pe care l-am văzut ieșind din pământ într-o dimineață / Avea mâinile albe, iluminate de altă viață; / Mergea liber, prin orașe, către Apus – / Mergea înspre Nord, înspre Sud, dar mai mult în sus, // Cântând biruința Omului nou.” (*Omul nou*, apărut în *Albatros*, Nr. 7, p.5, 15 iunie 1941).

Spiritul escapist și evaziunea ca mod ontologic

Inadaptabil, respins, alungat de cei din jur, poetul își creează moduri proprii de supraviețuire: boema și evaziunea. La Stelaru, boema, care definește eufemistic vagabondajul și alcoolismul, o existență extremă, anarhică, sub semnul hazardului, nu este însă doar o poză livrescă, ci se confundă cu viața însăși. Boema îl transformă deseori într-o ființă instabilă, antisocială, incomodă, cum unele episoade biografice o mărturisesc. Natura însăși a poetului și modul său existențial explică, într-o măsură, respingerea lui de către cei din jur. Oarecum asemănător decurg lucrurile și în cazul lui Ben. Corlaci, emul și admirator al lui Stelaru, pe care, în motto-ul unei poezii (*Popasul nopții*), îl numește „Mitia Stelaru, Prietenul”. Boema poate sta, așadar, ea însăși, la originea statutului social al poetului, un inadaptat, un spirit care nu-și găsește locul nicăieri. Tot boema îi oferă însă și un mod de reacție la atitudinea de respingere a celorlalți prin retragerea într-o existență marginală, la periferia societății și a umanității, prin refugiul în tavernă ca spațiu al libertății induse prin alcool. Libertatea astfel obținută îi oferă o platformă psihologică de pe care poate sfida lumea, protesta împotriva ipocriziei și a falsității. Un alt mod prin care poetul rezistă în fața agresiunii lumii din jur, o agresiune prin nepăsare, cinism ori ură sau chiar prin sancțiuni extreme precum închisoarea, este evaziunea în spații imaginare, în teritorii utopice, cristalizate prin speculațiile gândirii poetice, în tărâmul transcendent, „stelar”, al poeziei. Deseori, boema, taverna și alcoolul, dezinhibarea de angosta existențială și emanciparea sufletească îi deschid calea evadării din contingent în transcendentul oniric.

Poetul visează să plece din lumea răscolită de furtuni și să navigheze spre spații exotice. Exodul nu se petrece însă în geografia fizică, ci are loc într-una imaginară, a spiritului. Corabia îl poartă din lumea reală, pe apele închipuirii, către vastul ținut al gândirii și al meditației, sub auspicii astrale, vegheat de „Steaua Geniului”. Este o metaforă pentru retragerea din spațiul exterior, bătut de stihii, învăluit în ceață, în care ființa este supusă suferinței, către tărâmul iluminat de lumina stelară a gândirii, întinsul teritoriu al libertății spiritului. Evaziunea în spațiul utopic, al gândului, este fuga de condiția terestră a ființei, evadarea din spațiu și timp într-un tărâm metafizic, dincolo de viață și de moarte: „Să pornim cu furtunile peste ceața apelor – / Să coborâm, să ne târâm spre porturile împânzite. / Vino umbră: vom întâlni steaua Geniului, / Universală, nimbând pânzele noastre rănite. // Fiordurile de sidef, lunatece, ne vor arăta / Țărâmul incendiar al Gândului, / Vino umbră: inima noastră să n-o așezăm / Ca toți muritorii în patul pământului.” (*Plecure*).

Poezia este, ea însăși, mod de evaziune într-o altă lume. În substanță, acesta este sensul ei ultim: de a crea universuri paralele, de a deschide porți în lumi noi, necunoscute. Stelaru merge mai departe și sugerează că poezia poate fi mijlocul de a parcurge calea către ceruri în călătoria

finală. Poezia este trecerea dintr-o lume într-altă lume, în ultima, mare, „cea mai pură” călătorie, călătoria sufletului spre tărâmul eternității. Această viziune investește poezia cu o funcție ontologică fundamentală, care depășește cadrul ei estetic de manifestare. Poezia este viață, dans, moarte, destin, metamorfoză, transgresia sufletului din contingent în transcendent, în imperiul veșniciei: „Apele poemului curgeau ca un dans / În mantia neagră a destinului // O, Cerurile s-au deschis / Pentru cea mai pură călătorie... / Vom trece prin portalul îmbietorului iris, / Către deplina, neomeneasca împărăție. // Și ne vom asemana cu arborii / Din marea pădure a serilor: // Va fi o zi – încă o zi.” (*Pădurea serilor*). Desprins de contingent, în starea extatică a evaziunii, poetul are revelația supremației neantului asupra existenței. Într-o viziune enormă, prinde contur un tărâm straniu, al sfârșitului, o reprezentare apocaliptică a stihiiilor. Viața este un țărâm negru stăpânit de moarte, dincolo de care se întinde abisul și stăpânește uitarea. Doar sufletele morților bântuie pustiul, ca un abis de ape, încercând să evadeze din „lumea fără bucurie, fără soare”. Totul stă însă sub imperiul morții, iar îngerii, poate sufletele argonauților sau ale altor visători, dansează în întunericul non-existenței „dansul deșertăciunii”. În fenomenologia evaziunii stelariene, intră astfel un escapism negativ, născut din revelația nihilistă a lumii dominate de moarte. Poemul se structurează din imagini de mare intensitate, care compun un peisaj arhetipal. Caracterul vizual și dinamic al poemului se naște din imaginile de mare forță, angrenate într-un succesiune precipitată, într-o alertă care prevestește sfârșitul. În acest scenariu thanatic, ies în relief simboluri și imagini cu valoare alegorică, nuclee lirice dense în semnificații poetice: „țărâmul negru al mării”, „tron de aburi”, „Regele Uitării”, „largul abis”, „Țara Chinului”, „nori de îngeri”, „Dansul Deșertăciunii” etc. Poemul lui Stelaru, o sumbră imagine a existenței dominate de neant, are ceva poesc și pare revelația unui profet nihilist: „Priveam de pe țărâmul negru al mării / Peste negurile imperiului de vis, / Unde pe tron de aburi, Regele Uitării, / Stăpânea largul abis. // Țărâmul pe care stăteam erau valuri, / Valuri pleșuve de viață; / Înalte prăpăstioase maluri, / Legănate de ceață. // Și-atunci din adâncul apelor un freamăt / Un cântec de nimeni cântat, / Ca vuietul din Țara Chinului / Peste vânturi s-a ridicat. / Cine a trecut vreodată, / Cine a spintecat ale apelor răzoare? / Lumea sufletelor din umbre închegată / Fără bucurie, fără soare? / Corabia Argonauților a pierit / În deșertul veacurilor! // Și iată: / Nori de îngeri, fără formă, / Fără aripi, dansau în întunec / peste stâncile valurilor amare: / Dansul Deșertăciunii. // Și marea s-a făcut sul / Învârtindu-se către neant / Iar vuietul creștea / Ca vuietul din țara Chinului.” (*Insula Duhurilor*). În aceeași direcție a nihilismului ontologic, poetul stă sub fascinația *întunericului*, ca simbol al neființei, într-o stare de nostalgie thanatică, născută din prăbușirea speranțelor. Escapismul ia culoarea evaziunii în moarte, iar poezia devine invocare a neantului, într-un poem cu ecouri argheziene: „Iar mă învălui întunerec, iar / Îmi torni în ochi glacială nepăsare; / Măhnitul tău drum e fără hotar, / Mirajul lui mă vântură și mă doare. // De m-ai învălui pentru totdeauna, de m-ai strivi / Ca pe o pasăre sălbatică a Timpului / Dintr-o

insulă neauzită, / Întunerecule, apropiatule.” (*Întunerecul*). Stranietatea universului său poetic, cu influențe poești, singular în literatura română din epocă, exotismul revelațiilor lirice, în care se perindă prezențe himerice învestite cu semnificații simbolice și alegorice, stau, în unele interpretări, la originea senzației de autenticitate a poeziei stelariene: „Poetul a impresionat enorm prin bizareria universului său populat cu fantasme ciudate, inducând în receptor reacția maximă de surpriză, dată de impresia frapantă a existenței exotice care creează impactul imediat al autenticității.” (Mincu 2007: 343).

Tentat de evadarea din lumea reală, Stelaru plăsmuiește scenarii evazioniste, prin care încearcă să-și transfere existența în alte lumi, ca alternative de supraviețuire. Poetul își creează astfel o *metafizică a evaziunii*, din care prind contur spații selenare, astrale, onirice, într-o transcendență utopică, născută din utopia poeziei. Un astfel de scenariu are în centru fascinația astrului selenar, comuniunea spirituală cu lumina lunii, care trece printr-o metamorfoză materială, cu sugestii erotice. Vagi ecouri eminesciene se perindă prin aceste versuri stranii. Angoasa existențială, criza eului, disoluția acestuia sub presiunea tensiunii interioare se obiectivează într-o halucinantă disoluție cosmică: „O simțeam printre degete, în inimă, pe gene, / Când venea în odaie la mine seara; / Răsturnându-se pe masa de lucru, alene. / Părul ei semăna cu ceara. // Felină, depărtată, totdeauna / Mai tristă, mai rece, până când, vai! / Prietena mea luna nu mai era luna – / Izvorau din ea alte luni, alte luni, un alai.” (*Luna*).

Există, la Stelaru, o latură nocturnă a personalității sale poetice, care se manifestă prin opțiunea pentru noapte, întuneric, astral, selenar și cosmic. Poetul fuge nu doar de lumea reală, dar și de lumina diurnă, de soare, preferând, în schimb, noaptea, cu umbrele și luminile ei misterioase. Acesta este spațiul inspirației și al poeziei, al zborului neîngrădit al închipuirii și al libertății spiritului. În același timp, înclinația către noapte și întuneric traduce refuzul luminii și exprimă o ipostază luciferică a eului poetic, cu rădăcini în poezia romantică, dar și în creația poezilor damnați, pe care autorul nostru îi admiră și îi asumă ca model. Poetul își refuză aspirația solară la nivel existențial și se îndreaptă spre o lume a visului, a singurătății și a tristeții. Stelaru „nu iubește lumina și trăiește în singurătate cu o rece disperare.” (Simion 1978: 91). Calea sa, sumbră, dar nemuritoare, ca apele Styxului, pleacă din cer, văzut ca „abis” și „vid”, soarele fiind „cadavrul de aur”, și duce într-un tărâm misterios învăluit în neguri, într-o cetate a visului, tărâm al existenței onirice, spațiu de comuniune a eului cu singurătatea și cu tristețea. Se poate vorbi de refuzul solarității ființei și de opțiunea pentru latura nocturnă, poetică, a ființării. Dar nu e numai atât. Poemul de două strofe pare să spună mai mult. Este o negare a transcendenței și a naturii metafizice a ființei și, în același timp, afirmarea unei alternative existențiale la acest refuz văzut ca un eșec ontologic: recursul la vis, existența eului în lumea lui Oneiros, într-o resemnată coabitare cu tristețea. O evaziune nihilistă, din nou, într-un spațiu proiectat ca ultim refugiu. Dar nici această regresie din solar și transcendent în nocturn și oniric nu oferă soluția sufletului în

căutarea unei noi condiții ontice. Ea deschide numai poarta spre noi întrebări, spre o mare și chinuitoare incertitudine existențială: „Fantastica legendă și-a deschis brațele și a privit / Peste soare. / Iată! Din cerul-abis, din vid, s-a pornit, / Nemuritoare, / Ca apele Styxului, tulbure, cărarea mea. // Împărăteasa negurilor și alaiul ei m-au închis / În cetatea din vis; / Nu mai plâng cadavrul de aur – vremi rătăcite; / Tezaur. / Ci caut buna Tristețe; caut pe cine? – / Pe cine?” (*Cadavrul de aur*).

Dar căutarea rămâne deschisă, în interiorul pendulării existențiale a poetului și a evazionismului său structural. Dincolo de toate, există un teritoriu al celor aleși, inaccesibil muritorilor, tărâmul suprem, al iubirii și al luminii, unde moartea nu poate pătrunde. Paradisul stelarian, o reeditare a paradisului primordial, este construit pe teza conform căreia iubirea constituie calea nemuririi și dragostea învinge moartea. Nimeni dintre cei supuși morții nu au ajuns acolo, ci numai unii „din țara cealaltă”, poate din lumea de dincolo de viață și de moarte, de dinainte de naștere, un spațiu al existenței transcendente, paralelă cu cea fenomenală. Poetul doar, dintre toți, a încercat să pătrundă pe tărâmul aleșilor, cu instrumentele sufletești ale trăirii și inspirației poetice, el este singurul care a mers cel mai departe prin drumurile și văile paradisului luminat de iubire și de nemoarte, în eternitatea transcendentă a ființei: „Sânt drumuri, acolo, unde niciodată / Moartea oamenilor n-a pătruns – / Unde numai unii, din țara cealaltă, / Neîntâmpinați, senini, au ajuns. // În lumina lor, Iubirea descătușată / Curge fantastic, dăinuind, strălucind: / Pe-acolo voi n-ați fost niciodată – / Drumurile acelea nu le-ați atins nicicând. // Numai viața mea – stânca mea, / Văile acelor drumuri a săgetat.” (*Drumuri fără drumeți*). Poemul, emblematic pentru poezia sa evazionistă, exprimă aspirația ultimă a poetului către statutul ontologic suprem, în cadrul escapismului lui poetic.

Ora fantastică a poeziei

Aventura poetică a lui Dimitrie Stelaru continuă cu volumul *Ora fantastică* (1944), volum prefăcut de Eugen Lovinescu cu textul *Planetă de poet nou*. Între altele, după un portret memorabil pe care i-l face autorului², marele critic notează câteva observații esențiale despre poezia acestuia: „Și, totuși, acest liliac de noapte acătat de grinda tavanului e un poet. Nu adaug epitete; e poet nou, nu prin categoria socială, pe care vor unii să o reprezinte, de poet al mizeriei, al nedreptății, al decăderii; alcoolul, taverna, spiritul protestatar, reminiscențele din Villon și Rimbaud nu ne interesează, ci, dimpotrivă, înălțarea spirituală, capacitatea de expresie lapidară, dar eliptică, cu treptele logicii rupte pe alocuri, înlocuite prin asociații de idei poetice personale

² Vezi Capitolul III, p. 209

greu de reconstituit, o stranie simplitate muzicală a versurilor de scurtă respirație, pure, fără noroiul vieții.”

Ca și în placheta *Noaptea geniului*, emblematică pentru întreaga operă a poetului, și în *Ora fantastică* apare aceeași lume poetică stranie, redusă la esențe, populată de prezențe arhetipale și personaje alegorice, în baza aceleiași viziuni care operează cu simboluri și metafore, încifrând poezia într-un spațiu metafizic, accesibil doar logicii poetice. O marcă estetică a poeziei lui Stelaru, vizibilă mai ales în acest volum, rămâne raportul, aparent paradoxal, între simplitatea textului, redus la cuvintele esențiale, eliptic prin excelență, și substanțialitatea lui, densitatea lui semantică. Poemul lui Stelaru este o experiență a esențializării, a epurării de orice elemente retorice și discursive, până la textul purificat, simplificat la maximum. Atât de simplificat încât, uneori, apare senzația lipsei unor trepte ale logicii (după cum remarcă Lovinescu), a unor legături suspendate, a absenței unor sinapse necesare între idei. Simplificarea și concentrarea, caracterul eliptic al textului poetic favorizează ambiguitatea acestuia, iar suspendarea relațiilor logice deschide spații largi actului interpretării. În același timp, viziunea esențializată asupra lumii, abstractizarea existenței, a visului, a universului, a poeziei în simboluri și relații arhetipale generează densitatea semantică a acestei experiențe poetice. Din simplificarea limbajului poetic, din caracterul lui prin excelență eliptic, care deschide posibilitatea suplinirii relațiilor logice prin interpretare, și din viziunea poetică esențializată, se naște caracterul special al poeziei lui Stelaru, de poezie substanțială, densă în semnificații poetice virtuale, accesibile numai prin actul hermeneutic. Simplitatea ei este numai o capcană. Dincolo de porțile larg deschise ale textului stă un univers ciudat, complicat, abordabil numai prin inițierea în codurile poeziei stelariene.

Poezia din *Ora fantastică* descrie o lume populată de orbi, de câini și saltimbanci, de îngeri și heruvimi, de demoni, de bolnavi, nebuni și poeți, de personaje precum Eumene, Elra, Maria-Maria, de geografi ciudate și exotice, de lumină și întuneric, de viață și de moarte. Într-un poem, amplasat simbolic în fruntea volumului, patru orbi, venind din cele patru puncte cardinale, caută soarele, o căutare lungă, care ia ani mulți, huliți și prigoniți în drumul lor chinuitor. Sensul căutării este unul spiritual, căutarea luminii divine, în speță căutarea lui Hristos. Cei patru orbi trimit la cei trei magi care, călăuziți de lumina stelei, caută pe Iisus, Lumina sau Soarele lumii. Extinderea de la trei la patru semnifică includerea simbolică a întregii umanități în această căutare. În același timp, cei patru orbi evocă pe cei patru evangheliști, căutători ei înșiși, prin opera lor, ai Soarelui. De asemenea, orbirea și căutarea luminii îl aduc în prim-plan pe Apostolul Pavel, cel care, din rătăcirea în întunericul necunoașterii, s-a trezit, prin iluminare, la vederea Luminii, a Soarelui. Căutarea este o încercare grea, plină de primejdii interioare și exterioare, cu ispite și desnădejdi, o luptă cu sine și cu ceilalți, iar drumul ei este viața însăși. Poemul lui Stelaru este o metaforă a căutării lui Dumnezeu în ipostaza lui Iisus, a izbăvirii omului din

orbirea ființării. Dar căutarea trebuie făcută nu în exterior, ci în sine, pentru că Dumnezeu locuiește în fiecare om, iar Soarele îl luminează din interior. Iată un fragment din poem: „Cu pași de ani – prin ani – încovoiate patru umbre / Fugeau sub ropotul de hule și minciuni. // Arareori scârbiți se răsturnau o vreme / Pe drumul împânzit al Soarelui / Dar sufletele de cenușă, depărtate / Vedeau Himere prăvălind. // Unul vorbi: cine ca o pasăre a morții, cine / Căzu alături de mine? // O clipă. Aprinși de vânturile reci, neodihnite, / La poarta Anotimpurilor, ca o rugă, / Cu bezna inimilor otrăvite / Loveau... // Și-n înserarea lor brațele deznădăjduite îmbrățișau / Zdreața amurgurilor – / Chemările lunecau în vârtejul stelelor, grelelor. // Patru orbi, / Patru umbre, cu umbrele lor, din Răsărit, din Apus, / De la Nord, de la Sud, căutau Soarele: / Dar Soarele era fiecare.” (*Orbii*). În ediția princeps, *soare* este scris peste tot cu majusculă. Dar, în volumul *Mare incognitum*³, din 1967, care include și ciclurile vechi, poetul scrie, la început, termenul *soare* cu literă minusculă. Mai departe, de mai multe ori, îl scrie cu majusculă. Ceea ce poate fi interpretat ca introducerea ulterioară a unei nuanțe: de la căutarea soarelui ca simbol al luminii, al vederii, orbii, în primă instanță orbi fizic, evoluează, ca orbi metafizic, spre căutarea Soarelui ca simbol al Luminii christice, reprezentate de Iisus Hristos. Trebuie amintit că Stelaru avea educație religioasă, în Institutul Biblic de Educație Creștină de rit adventist de la Stupini, Brașov. Nu este singura dată când poezia lui dezvoltă semnificații religioase, de esență creștină. Un poem în care se poate întrevădea prezența lui Iisus este *Omul nou*, apărut în revista *Albatros* și în volumul *Noaptea geniului* (v. *supra*). De asemenea, simbolistica biblică este prezentă în universul lui poetic prin Dumnezeu, îngeri, heruvimi, demoni, prin lumină și întuneric, prin rai și iad. Nu este exclus ca simplitatea limbajului lui poetic, dar în același timp, densitatea lui simbolică, substanțialitatea lui, precum și caracterul esențial al poeziei lui să fie influențate de textul biblic. Mai mult decât atât, gândirea lui poetică, dezvoltată pe o paradigmă a esențializării, poate fi, de asemenea, rezultatul frecventării textelor sfinte și al educației religioase.

Contradictoriu și surprinzător, Stelaru este un spirit al pendulării ontologice în cadrul condiției sale marginale, pe care însuși și-o cultivă, în care, aproape cu voluptate, se complace. Condiția de boem, prezență familiară a cârciumilor și a nopților de beție, ins deklasat, tarat, nebun, individ anarhic, în conflict cu legea și cu normele sociale, starea de vagabond și cerșetor îl ajută să-și creeze, prin antiteză, imaginea de poet neînțeleș, hăituit de mediocritatea și ipocrizia celor din jur și, în acest context, să exercite o critică acidă la adresa lumii în care trăiește prin poezia lui. Din această condiție, care presupune și o anumită poză, prinde contur imaginea de poet de geniu (v. și volumul *Noaptea Geniului*), pe care admiratorii, mai ales cei tineri, i-o atribuie lui Stelaru. Conștiința marginalității, a stării sale umile îi determină o atitudine de frondă, de sfidare a ordinii lumii. În acest elan negator, în același spirit al sfidării îndreptat spre

³ Dimitrie Stelaru, *Mare incognitum*, București, Editura pentru Literatură, 1967

lume și spre el însuși, își descoperă afinități existențiale cu răul, se adresează diavolului, afirmându-și comuniunea de statut cu acesta în lumea de jos, a celor umili, abandonați de destin. Ceea ce definește acest statut este libertatea, pe care ceilalți, încadrați în ordinea socială și morală a existenței, n-o au. Este o nouă provocare aruncată societății și mentalității care o guvernează: „Noi sântem frați și regi / Între nebunii de jos; / Hai să ne urlăm libertatea / Și să roadem ultimul os.” (*Câini*). Imaginea unei bolnave este o caligrafie cromatică, într-un peisaj de fundal ars de febre, cu siluete monumentale, simbolizând liniștea sau moartea, și proiecții himerice, febrile, într-un cadru autumnal, al veștejirii și stingerii. Poemul, apreciat de Lovinescu, este un exemplu de concentrare și esențializare stilistică: „Erau flori roșii, galbene și ape / Lângă mâinile, lângă sufletul ei; / Toate păcatele erau aproape – / Toate negurile tulburau munții febrei. // Aduceți liniștea turnurilor, înaltelor – / Cine stă între porți ca o moarte? / Visul dați-l toamnelor, altelor, / Dar lăsați-i himera aceea și-o carte.” (*Bolnavă*).

Experiențele-limită îi revelează poetului un univers dominat de deznădejde și de moarte. Revelația negativă a supremației morții atinge și spațiul metafizic. Îngerii migrează din ceruri, într-un adevărat exod al disperării, alungați de lipsa speranței, de tăcerea Creatorului, învăluit în mister, ostil creației. Lipsiți de speranță, într-o stare a neîmplinirii ontologice, ei rătăcesc prin lume cu nostalgia transcendenței și dorința morții, pe care o văd ca o izbăvire. Este o iluminare nihilistă, la antipodul celei pe care o caută orbii, care exprimă un spirit neliniștit, hăituit de întrebări, în căutarea sensului propriei ființări, gata să nege radical totul atunci când nu-l găsește. Toată poezia lui Stelaru este istoria acestei căutări fără rezultat. Iată poemul: „După o moarte – după încă o moarte – am văzut / Dinspre cer îngerii coborând / Cu lumina tulbure a ochilor mergeau prin ceață neplânși. / Erau mai mulți decât roua – / Erau prea mulți pentru un drum. // Rătăceau prin cetăți / Cu buzele arse de foamea stelelor... / În obrajii crispați am cetit deznădejde – / Deznădejdea celor care nu mai cred în nimic; / Frunțile de argint le-acopereau cu fiordurile pletelor, / Nedorind decât sărutul bolnav al Morții, / Sărutul cald al Morții. // Dinspre cer îngerii coborau / Înviforați de spectrul Titanului.” (*Îngerii*).

Lumea este un mediu ostil poetului, care, în aspirațiile lui, se izbește de nepăsarea celor puternici și de ura prigonitorilor. Sortit irosirii, într-o existență refuzată de societate, nu-i rămâne decât opțiunea pentru condiția mizeriei în care ființează, pe care o asumă ostentativ ca pe o ironie la adresa ipocriziei celorlalți și a utopiei „omului nou”, visată de mulți: „Unde să-mi înec vulturii / Și inima frântă de soare? / Palatele nu aud, gardienii / Mă duc la-nchisoare. // Brațele supte de foame / Facă-se lângă nori cavou! / Lăsați-mă, risipit, între porci – / Pentru ei putrezesc. Om nou.” (*Risipit*). Precum în lupta lui Iacob cu Îngerul, poetul se războiește noaptea cu fantasmalele care îl bântuie, în accese delirante de revoltă împotriva stării sale existențiale. Soluția pe care o întrevede prin prisma deformată a coșmarurilor este liniștea morții. Din nou, moartea este răspunsul ironic cuvenit și invocat unei vieți care a vrut să depășească limitele existenței terne,

sieși suficientă: „În fiecare noapte mă ucide cineva / O mască ori un ger grozav. / Furios, galben, scot sabia / Și strig, alerg prin cameră, bolnav. // Poate un somn mă va prinde odată / ca liniștea din bronzul de statui / Viața mi-a fost prea stricată, / Prea vie pentru cei sătui.” (*Sabia*).

Suferința existenței îi insuflă poetului conștiința unei condiții de martir, care îl proiectează într-o ipostază chistică. Este o autoproclamare la antipodul modelului *Imitatio Christi*, al lui Thomas à Kempis, de tip *Substitutio Christi*, o identificare cu condiția chistică, dar numai în suferință, în starea martirajului și a sacrificiului. Dar nu este un sacrificiu în numele izbăvirii, ci al suferinței, ca expresie culminantă a absurdului existenței. Sensul identificării nu este mărturisirea, ci negarea, nu este asumarea condiției, ci refuzul ei. Partea omului este suferința, pare să spună Stelaru. Metamorfoza stelariană exprimă, în același timp, deznădejde și revoltă la adresa speranței fără răspuns, a așteptării fără rezultat, în fața viețuirii în mizerie a omului, limitate la condiția de agonie instinctuală, fără șanse și fără orizont metafizic. În esență, identificarea chistică este o formă de reproș și protest a omului captiv în limitele unei existențe fără speranță. Poemul traduce un mesianism al suferinței, imaginea damnării omului și a prăbușirii speranțelor. Stelaru este „noul Cristos”, bătut și prigonit, care profetește starea de „târziu” al existenței și lipsa de speranță în șansele de redempțiune. Trădat de Iuda, care se află printre oameni, el ispășește un destin care nu-l conduce spre mântuire, ci spre rătăcire și pierdere. Revolta poetului este însă umilă, nu iconoclastă, cum se întâmplă în *Psalmi* arghezieni, o formă de afirmare disperată a neputinței, care culminează în invocarea Tatălui: „Prea târziu, prea târziu – / Atunci va fi prea târziu; / Dimitrie Stelaru, noul Cristos, / Se va ridica lângă tine, rănit, / Scuiat, bătut, alungat / Profetind: «prea târziu – / Prea târziu, vierme golit». // Drumul lui a fost uns / Cu otravă și noroi. / Prietenul Iuda l-a iubit de-ajuns / Și azi așteaptă, în umbra lui, strigoi: / «Doamne Stelaru, Cristoase, / Sub banca din parc mai e loc / Și pentru obositele tale oase». // Cum lucrurile se rostogolesc / Tot mai în iad vâându-ne! / Ah! Tată nevăzut, primește-mi ruga: / Prea plin paharul e și prea drăcesc.” (*Prea târziu*).

Noaptea, mediu al misterului, al revelațiilor și al bețiilor, în care se desfășoară coșmarurile poetului sau luptele lui cu Îngerul morții, în lumea cețoasă a ființei, se insinuează moartea, o prezență stranie, halucinantă, care induce o stare de hipnoză și sentimentul predestinării. Vraja exercitată de prezența hieratică a morții în ipostază de „mireasă” e rispită de spaima omului în fața neantului, care îl ispitește în vedenii tulburătoare: „În noaptea asta Moartea stă cu noi la masă, / Înaltă, despletită, tulbure mireasă; / Ochii ard. Deschideți porțile, zidurile, / Să ne ascundem. Striviți armele. // Poate clipele ne sânt predestinate – / Poate vinul ori luna, / Ne răstoarnă viața / Ca Toamna frunzele uscate. // Cine singuratic e viu, / Să împânzească ceața iadului, timpuriu.” (*Destin*). Părăsit de înger, spiritul rămâne vulnerabil în fața mesagerului întunericului, care îi aduce, în somn, umbrele Iadului. Sub semnul destinului, de care fuge ca de un stigmat, spiritul se refugiază în lună, ca într-un spațiu al salvării. Evaziunea în spații onirice

este, de altfel, soluția pe care poetul o găsește ființării într-o lume sortită eșecului, în care și heruvimii rătăcesc și mor. Exodul astral, în spațiile în care stăpânește Eumene, este, în esență, o metaforă a refugiului în poezie ca formă de existență. Un poem traduce o nouă secvență din această transgresie revelatorie: „Acum heruvimul a murit / Singuratic: noapte bună! – / Cine întreabă, sânt în lună. // Între vânturi, la punți, / Alături de iarba somnului / Fulgerul Destinului trece / Planetar, stins, în legenda lui. // Nu mă atinge – nu veni / Cu spectrul Iadului mângălit; / Numai viermi și spini crești – / Poate o baltă în care-am plesnit.” (*Heruvimul*). Tot noaptea vin, insidios, strigoi, ca mesageri ai morții, care trag ființa spre tărâmul înspăimântător al neființei. Iubirea i se revelează în vis poetului ca mod de salvare din capcana morții: „Acum ușor, tot mai ușor, / Fumul luminii închide pleoapa; / Strigoi ți-au furat un picior / Și melodic, sobru, potrivesc groapa. // Ridică-te, Elra, nu vezi? / Giuvaerul – avocatus – sub mantie, / Are ascunsă, uscată, / Dalia iubirii lui sălcie.” (*Elra*).

Poezia lui Stelaru stă sub obsesia *luminii*. Lumina ca ideal spre care tinde sufletul este o temă recurentă a acestui univers poetic. Poezia stelariană, cel puțin din acest volum, este o căutare a luminii, ca simbol al cunoașterii, al împlinirii, al izbăvirii existențiale. Dar idealul nu este tangibil, accesul la el este subminat de neputința ontologică a ființei de a-și depăși condiția pe teritoriul unei existențe controlate de destin. Iar limitele destinului nu pot fi depășite, deși poetul încearcă prin fiecare gest, prin fiecare atitudine, prin fiecare poezie. Lupta cu destinul, ca o luptă cu Îngerul, afirmă, de altfel, o altă coordonată a poeziei lui, alături de căutarea luminii. Evadarea din destin, exodul spre lumină exprimă în mod esențial filosofia poeziei lui Stelaru și direcția de evoluție a aventurii lui poetice. Spiritului i se refuză lumina, un fel de cenzură transcendentă pusă de divinitate în fața celor care caută, și, în lipsa ei, singura opțiune care îi rămâne este întunericul, infernul, „împărăția sumbră a lui Hell”. Este un mod disperat de căutare a luminii în întuneric, singurul tărâm accesibil ființei, o redempțiune cu semnul minus. Renunțarea echivalează cu opțiunea pentru neființă, cu moartea, resimțită astfel la nivel cosmic: „Prietenii! Aripile sufletului meu / Durerile le-au veștejit, / Stăpânul Cetății a închis porțile albe / Când cântecul luminilor s-a sfârșit. // Să mergem pe necunoscutul drum – / Să mergem prieteni înfrânți / Spre împărăția sumbră a lui Hell; / Acolo e liman veșnic: zoriți! // Din somnul pământului am ieșit / Și nimeni nu ne mai știe. / Eram o sută, o mie, când am pornit – / Acum sânt glasuri de toamnă pustie. // Cerul s-a-ncins cu neguri / Și soarele ne-a încetoșat zalele; / Să mergem că-n urma noastră, / Sânt stelele, bocitoare.” (*Lumina întunericului*). În altă parte, poetul își declară atașamentul pentru întuneric, pe care îl definește ca „divina gândire” și, după ce strigătele către cer nu i-au fost auzite, se identifică, el însuși, cu Dumnezeu, așa cum mai înainte se identificase cu Iisus. Alegând întunericul, este animat de o universală dorință de răzbunare împotriva „duhului înșelăciunii”, având conștiința că viața este nimic altceva decât

iluzie. Silistic, poetul face această mărturisire într-un vers de tip arghezian: „Viață? Uriașă poveste a Iluziei: / Întotdeauna nimeni n-a fost.” (*Altul*)

Maria-Maria este numele pe care poetul i-l dă Oliviei (vezi *supra* poemul *Olivia*, în *Noaptea Geniului*), iubita tuberculoasă a acestuia⁴. Cu ea, trăiește o iubire profundă și disperată, care îl scoate, temporar, din marasmul existențial în care se află și-i revelează o față luminoasă a existenței, deși continuă viețuirea în cea mai neagră mizerie. În Maria-Maria, poetul vede întruchiparea femeii diafane, a femeii-înger, un fel de Eumene terestră, iubirea însăși încarnată într-o ființă. Moartea Oliviei îl aruncă pe poet într-o adâncă disperare, pe care o traduce în poezie. Într-un poem de dragoste și de jale, ca un bocet, deplânge tragica pierdere, dar, în același timp, acuză cruzimea, cinismul și nepăsarea oamenilor: „În dimineața aceasta m-am trezit lângă Maria-Maria / Pe scândurile patului pline de păduchi și de sânge / Și am sorbit nepăsarea ca pe o otravă – / Și am scuipat în castronul cu terci. // Drumurile noastre au fost împodobite cu spini / Și înțelepciunea preoților ne-a uscat cerul gurii; / Trezește-te, Maria-Maria, și cântă-mi despre un huligan; / Noi mergem în jos; pentru marii străini / Nu facem un ban. // (...) Trezește-te, Maria-Maria, trezește-te – / Poemul Soarelui l-am scris lângă ochii tăi, / Lângă pântecul de ivoriu, iluminat de foame – / Trezește-te, Maria-Maria, trezește-te! // După trei ani de groază, de cruce, / Acum ai culoarea cerului.” (*Maria-Maria*)

Peste întreg universul poetic al lui Stelaru stăpânește însă Eumene, strania ființă care cuprinde simbolic mai multe semnificații poetice: Poezia, Iubirea, Idealul, Libertatea, Inspirația, Creația, Zborul, Visul etc. Eumene constituie întruchiparea alegorică a tuturor aspirațiilor poetului, simbolul suprem al universului său. Ființă astrală de eter și de lumină ea este, în esență, o ipostază a divinității, un fel de zeiță a Poeziei. Eumene prinde chip într-o proiecție cosmică, tradusă într-un poem memorabil al lui Stelaru, prin lumina și armoniile interioare: „La marginea munților, unde / Ochii vânturilor cad în mister, / Înaltul, continentul cerului, / Larg fâlfâitor pătrunde. // Tu ești din toate lumile venită / Cu fruntea despăcată de lumini; / Lângă fluvii și stepe lunare / Cuvintele cresc heruvimi. // Iubire, limpede singurătate, / Orice cântec e un deșert.” (*Eumene*)

Coborând de pe tărâmul sideral al poeziei în spațiul realului, Stelaru lansează într-un poem cu sens polemic o critică dură, tradusă într-o interpelare sarcastică, la adresa celor puternici ai prezentului, care nu înțeleg rostul poeziei într-o lume pragmatică, guvernată de țeluri pozitive. E o coborâre a poeziei în real, gest care îl apropie de idealul colegilor săi albatrosiști, militanți pentru reformarea poeziei prin aducerea ei în realitate, în normalitatea existenței. Apelul lui Stelaru acuză, în acente pamfletare, starea deplorabilă a poetului, care visează din mizerie la poezie, în antiteză cu luxuria sfidătoare a politicianului, insensibil față de ceilalți. De starea

⁴ Dimitrie Stelaru, *Zei prind șoareci*, Editura Eminescu, 1971

poetului se face vinovat, în paradigma Abel-Cain, cel care are puterea. Dar din mizeria lui, poetul are acces la lumi spirituale, metafizice, pe când potențaii lumii rămân doar ființe vulnerabile într-o existență friabilă și efemeră: „Îmi dai voie, domnule Ministru, / Să-mi chem oasele / De sub cheiul Dâmboviței / Și să ți le dau în ochi? / Să le tremur lângă inima ta / Ca filele cu sulii în locul literelor? / Ca rătăcite pergamente lunare? / Noi sântem Abel și Cain – / Tu cine ești cu lanț de aur la gât, / Cu inele, fără măsele, șchiop și urât? / Poftim: între soare și creier / E malul de smoală / În care luneci curat / După lege și boală. / Poetul în haos are / Casă, cimitir, floare. // Nu sminti inima / Plecată în artă / Nici rădăcinile ierburilor albastre / Sus-puse, caldeenilor hartă.” (*Poeții mâncau?*)

Profetul din „Cetățile albe”

În *Cetățile albe*, volumul din 1946, Stelaru apare ca un spirit mesianic, ca un profet care vine de departe, aparține altor spații, ale spiritului și ale poeziei, și aduce adevărul între oameni, în lumea sfâșiată de patimi, rătăcită, lipsită de sens și de speranță. El ființează între întuneric și lumină, existența fenomenală fiind a nopții, o noapte ontologică, refuzată cunoașterii și libertății, iar cea spirituală, a luminii, spațiul dezmarginirii, al poeziei, al inspirației, al visării și al iubirii. Poetul se revendică de la „cetățile albe” un tărâm transcendent al luminii, un teritoriu etern al spiritului și al inspirației, dincolo de spații și de timp, inaccesibil altfel decât pe calea visului și a poeziei, deschis numai celor aleși. Sfâșiat în natura lui duală, el trăiește în realitatea lumii ca într-o noapte a ființei, dar cu inima și ochii „adevărați” este în „cetățile albe”, existența lui fiind o continuă aspirație către acest spațiu al luminii și al spiritului, ca într-o eternă reîntoarcere și o nesfârșită nostalgie. Spre deosebire de poemele anterioare, eliptice și esențializate, cel de față se constituie într-un text mai substanțial din perspectiva dezvoltării discursive: „Cetățile albe, cetățile îndepărtate, numai bănuite, / De unde nimeni n-a coborât, nimeni niciodată... / În spațiul lor e inima mea, / În țara lor rătăcește noaptea mea, / Rămân între voi, cei din jur, dar sânt plecat; / Cineva din mine e într-una plecat / Și nu se va mai întoarce. / Cetățile albe sânt peste munți albi, / Peste nourii albi, unde sânt? / Focul le înfioară, le încercuiește – / Sânt singure în străluminarea lor / Și eterne.” (*Cetățile albe*).

Poetul este profetul care vine să arate oamenilor, semenilor săi din lumea reală, a secolului XX, faptul că existența lor este întemeiată pe ură și pe himera puterii, că viața lor este o iluzie și că ei nu trăiesc cu adevărat, pentru că resping lumina, refuză adevărul și se complac în minciună. „Nu v-ați născut niciodată – / Nu sânteți vii.”, le strigă profetul celor care nu-și înțeleg condiția adevărată, care își mistifică viața, trăind în deznădejde, lipsiți de orice orizont. În această condiție, oamenii sunt condamnați la o existență ternă, cultivând mediocritatea și

condamnând geniile (întoarcere la vechea obsesie stelariană), viețuind fără speranță și fără orizont. Calea ieșirii din marasm, de esență christică, o arată însă profetul celor care vor să-l urmeze: adevărul, înțelepciunea și dragostea. Poezia este mijlocul prin care el își propovăduiește adevărul, prin poezie își împlinește misiunea lui pentru oameni. Iată ce spune poetul-profet: „Cine ești tu ceșosule de mă sfidezi / Cu roțile limuzinii? / Cine ești tu lingușitorule, hoțule, / De nu te oprești lângă Adevăr? / Împăratul meu e de peste Cunoscut – / Vine și pleacă scârbit / Ca un Cristos înconjurat de stârvul minciunii. / Eu m-am născut profet / În țara anilor, / În deznădejdea secolului douăzeci. / Cine mă urmează și nu plânge? / Cine mănâncă odată cu mine Înțelepciunea? / Dintre îngerii cerului, glasul / Altor zori răsună: / Între noi e numai dragoste.” (Profetul).

Visător la cetățile albe, profet, poetul este parte a spiritului universal, consubstanțial cu absolutul, pe care îl numește „Împărat peste norii tulburi de bogăția risipitoare / și binecuvântată a ploilor”, într-un poem ca un psalm laic. Prin acest spirit, divinitatea sau, în metamorfoză poetică, geniul poeziei, există, el însuși, ca spirit și ca „Împărat” și prin comuniunea cu el aspiră poetul la condiția eternității, la „nemoarte” (cuvânt pe care îl folosește ca titlu al unui volum⁵): „În inima mea, în sângele meu clocotești. / Îți simt ochii, mai puternici ca trăsnetele, / ca vuietele nebănuite. / Ochii tăi sânt adâncuri, nu sânt de loc, / Numai pe mine mă ard. / Au trecut ani, au trecut zeci de ani, până când / Melodiile tale fantastice, / Universale – / Până când neliniștea, geniul, ți le-am furat. / Acum sânt al tău. / Spirit din spiritul tău. Împărat din tine venit – / Alături de tine, călător în durerile și legile / aspre de lângă Înțelegere.” (*Stăm alături*). Profetul revine, de data aceasta fără a mai lansa critici aspre semenilor, ci cu un mesaj luminos, mesianic, anunțând prezența lui Dumnezeu printre oameni, în oameni. El, „Dumnezeul frumos și neînchipuit”, trăiește, ca un soare, în inima fiecăruia. Totul e ca oamenii să-l vadă, să-l simtă, să-l înțeleagă. În acest scop, poetul îi dă o definiție memorabilă: „Dumnezeu e soarele nostru, al stelarilor – / Frumosul înalt, vulturul artei. / Furtuna îl crește în groaza ei / Și curcubeul îi seamnă blândețea ochilor.” (*Stelarii*). Urmele pe care le lasă oamenii sunt perisabile, viața lor este supusă pieirii: „Frunzele noastre cad în pământul negru și dispar, / Roadele noastre, aici, sânt pline de viermi...”. Dar ceea ce rezistă din ei și se sustrage timpului este spiritul viu, sunt „minunile” din om pe care Dumnezeu nu le ucide. „Stelarii” sunt cei care cred în aceste minuni, în forța spiritului, în puterea creației și a poeziei, ca forme de supraviețuire a ființei dincolo de timp, ca moduri de comuniune cu Dumnezeu. Poetul le vorbește „stelarilor”: „Dar inimile, rădăcinile stelarilor trec, albe / Peste preoții sfinților aruncați / În decorul bisericilor. Noi sântem aurul trecut prin foc – / Mugurul ieșit din ghearele zăpezii. / Ascultați-mă! Nu fugiți!”

⁵ Dimitrie Stelaru, *Nemoarte*, București, Editura Tineretului, 1968

Stelaru și esențializarea poeziei

Stelaru scrie o poezie fără complicații stilistice, simplă, esențializată. O explicație a simplității poate fi faptul că ideile și stările sunt comunicate oarecum direct, fără a fi trecute prin laboratoarele unei culturi poetice vaste. În treacăt fie spus, Stelaru este un autodidact, care audiază sporadic cursuri universitare și tot astfel frecventează cenaclul lui Lovinescu. Nu este un poet rafinat, cult, un esthet al poeziei, ci unul frust, autentic, esențial. Criticii au observat mai demult acest lucru: ”D. Stelaru este un liric remarcabil, dar nu un liric intelectual.” (Simion 1978: 97). Forța poeziei sale vine din simplitate și esențializare. Poetul are vocația cuvântului simplu, puternic și esențial, a exprimării lapidare și substanțiale, epurate de cuvinte ori construcții inutile. În formele ei extreme, simplitatea lui implică uneori ideea de nefinisare, stângăcie și imperfecțiune. În epocă, Stelaru este poetul care esențializează poezia. Această particularitate are darul de a păstra viu caracterul autentic al poemelor sale, cel puțin din prima parte a creației, cea din deceniul al cincilea. Nota genuină și forța versurilor, derivând din această simplitate, definitorie, cărora li se adaugă un tip de adamism poetic sunt elementele de identitate a poeziei sale. Privitor la inegalitatea estetică și stilistică a poemelor stelariene, pe de o parte, și la autenticitatea și profunzimea trăirii, pe de altă parte, un istoric literar și, la rândul său, poet, coleg (mai tânăr) de generație cu autorul *Nopții geniului*, face următoare reflecție: „Stelaru nu venea cu poeme-capodopere ca Arghezi, cu poeme întregi perfecte, unitare, dând impresia de construcție impecabilă, realizată după legi geometrice. El venea cu poeme inegale, aluvionare, dar cu versuri extraordinare.” (Manu 2000: 36).

Stelaru impune în literatura română tipul boemului și al poetului-vagabond, alcoolic și anarhic, revoltat și inadaptat. În această condiție existențială și poetică, se revendică de la o categorie tipologică a poeziei lumii, din care fac parte Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud și alții. Purtând stigmatul unui destin crud (orfan, nu și-a cunoscut tatăl, mort pe front), poetul duce o viață dezordonată, o lungă încercare a infernului, trăind exasperarea existențială și disperarea, agonia, rățacirea, fronda, sfidarea, evaziunea, ca experiențe și atitudini dintr-o dramatică fenomenologie a ființării. În același timp, plecând de la realitatea propriei existențe, Stelaru își creează imaginea și aura de martir al destinului și al unei lumi obtuze, dezumanizate, în care spiritele mari, geniile, cum se autoproclamă, nu-și au locul. Boema, alcoolul, taverna, condiția mizeră îi oferă tot atâtea teme din care se naște o poezie originală, confesiunea unui spirit damnat, din familia acelor *poètes maudits*, de la care, de altfel, se revendică. Stelaru scrie o poezie autentică a boemei, o radiografie a experiențelor-limită și a spiritului în criză. El „a adus boema absolută în artă”, „și-a amestecat arta cu viața”, o sinteză care constituie „tot misterul stelarian”, fiind un „suprerealist al boemei” și, într-un cadru mai larg, „unul din marii poeți ai generației lui”. (Manu 2000: 44, 45). Condiția mizeră îl face să viseze la un alt statut ontologic,

proiectat în alte spații și alte lumi ca alternativă la existența fenomenală. De aici se nasc tendința de evaziune în lumi imaginare, migrația poetică în teritorii utopice, care i se revelează prin actul liric. Evazionismul poetic, în ipostază onirică, spirituală ori existențială, devine un mod de supraviețuire în lume, care se traduce într-o poezie interesantă, deseori spectaculoasă. Spirit escapist, poetul este, în același timp, fascinat de poezie, sub himera căreia își trăiește revelațiile poetice și căreia își subordonează întreaga existență. Într-un text exemplar (*Noi, Dimitrie Stelaru... la scările celui de-al cincilea anotimp*), la moartea *Îngerului vagabond*, un alt coleg de generație, poet de prim rang al literaturii române, îl consideră pe acesta: „Unul dintre cei mai mari poeți adevărați ai acestei țări – pe care poezia l-a cunoscut în fiecare zi și sub orice haină...” (Caraion 1974: 38).

Stelaru este mai mult decât un poet boem, un vagabond, un paria al poeziei, un personaj exotic și picaresc al literaturii. Din poemele lui prinde relief chipul unui poet original, nu rareori profund, care reflectează la teme esențiale precum viața, moartea, iubirea, suferința, libertatea, poezia. Fascinat de himera stelară a poeziei, vagabondând prin taverne și prin alte locuri obscure, hipnotizat de utopia fericirii, evadând în spații stranie și pe tărâmurile exotice pentru a supraviețui marasmului în care însuși se adâncește, traducându-și experiențele și existența însăși în poeme, Stelaru rămâne ”îngerul vagabond” al vieții și al versurilor, care caută frenetic noua poezie, Poezia, stelara Eumene. Ea este singura aptă să-i exprime universul interior, ideile, speranțele și aspirațiile, imaginile, viziunile și revelațiile, adiate de un suflu mesianic în presimțirea unui viitor nou pentru om, pentru renașterea ființei umane. O renaștere prin Idee și prin Poezie.

Ben. Corlaci: Starea de urgență a poeziei

La începutul deceniului cinci, poezia se află în stare de urgență. Tinerii poeți ai generației războiului (viitoarea „generație pierdută”) nu mai vor să scrie ca înainte și ca în prezentul imediat al literaturii, după cum o afirmă explicit unii dintre ei în texte-manifest. Starea de urgență are o dimensiune estetică, dar și una psihologică, iar ambele converg într-o atitudine comună față de literatură: respingerea esteticii, dorința de afirmare a unei poezii noi și a unui nou canon literar. Noua poezie, cristalizată în acești ani, ani intenși și dramatici de revoluționare a canonului, comportă o serie de forme de obiectivare, într-o varietate poetică remarcabilă, dar sub genul proximal al revoltei, protestului și înnoirii estetice. Unul dintre poeții care trăiesc dramatic starea de urgență este Ben. Corlaci, o voce lirică aparte a generației, interesantă estetic, reprezentativă pentru poetica boemei, a sfidării și a evaziunii, ca mod de edificare a noii poezii.

Albatrosist, prezent în redacția și paginile revistei, tânărul poet **Ben. Corlaci** își valorifică literar experiențele existențiale desfășurate în medii imunde, periferice, populate de o lume colcăitoare, înecată în valuri de fum și alcool, în ceața visării ori a disperării. Este o lume sordidă, alcătuită din dezmoșteniți ai sorții, de naufragați pe țărmurile vieții, abandonați unei agonii lente, cu suport etilic, o formă de transă sau de hipnoză, între disperare și visare, între care se află poetul însuși. Corlaci este eroul propriei poezii, un erou damnat, care are însă conștiința propriei damnări, pe care o asumă și-o afirmă ostentativ, teatral și grandilocvent. Taverna este toposul central al acestui univers, spațiul în care se desfășoară scenariile lirice ale autorului, care, ca atmosferă și atitudine, trimit la poeți din speța lui Villon, Baudelaire, Verlaine ori Esenin. Prima lui plachetă de poezii poartă, de altfel, titlul *Tavernale* (1941). Vagabondajul, rătăcirea, existența fără orizont și fără repere, refugiul în lumi mai bune prin mijlocirea alcoolului, spiritul damnării, un sentiment agravat al fatalității formează cadrul unei existențe boeme, dezordonate și rebele, care ține și de teribilismul vârstei, dar care implică și o atitudine literară inspirată de modele ilustre. Există, fără îndoială, în această atitudine în fața lumii, o poză poetică, o imagine de sursă livrescă, uneori ostentativă, care beneficiază de suportul generos al existenței reale a poetului. În acest context, s-a vorbit de o „mască convențională de durere teatrală” pe care o adoptă poetul, debitor de „spovedanii prăpăstioase”, „de o naivă fatuitate” (Piru 1968: 139, 140). Poza nu exclude însă o doză substanțială de autenticitate a boemei, pe care poetul o experimentează ca pe un program existențial și o transfigurează în revelațiile lui lirice. În acest mediu ontologic, sordidul, promiscuitatea, complacerea în mizerie și degradare existențială, satisfacția viețuirii în marasm, experiențele-limită, atitudinile extreme sunt elemente constitutive ale poeziei sale. Tehnic vorbind, estetica urâtului constituie cadrul în care aceasta se dezvoltă. Din această formulă existențială și estetică se naște, la nivelul receptării critice, impresia de poezie autentică, nefalsificată de artificii stilistice și retorice, cu un substrat ontic genuin, experimentat direct, ca o descindere în infern. „Boema lui Ben. Corlaci”, spune undeva un critic, „se prezintă nudă, corosivă, fără nicio aureolă poetizantă.” (Mincu 2007: 343). Este o poezie dramatică, agitată, plină de tensiune și de teatralitate, de gesturi și situații augmentate, în care poetul devine un fel de conștiință tragică și o victimă a unei lumi în derivă, în ale cărei meandre absurde omul și-a pierdut reperele și idealurile. Spirit rebel, care își găsește în boemă și în viața anarhică fundamentul existențial al atitudinii de protest și sfidare, Corlaci scrie o poezie a revoltei, dezvoltată pe coordonate expresioniste, o revoltă complexă, ontologică, morală, socială, care privește destinul individului și absurdul existenței într-o lume alienată. „Revolta se exprimă, în poemele lui Corlaci, divers, modurile cele mai frecvente fiind denunțarea sarcastică a insensibilității «contemporanilor ideali și nemernici», dorul de evadare și o autoexaltare paroxistică.” (Micu 2000: 335).

Poezia lui Corlaciuc este parcursă de un suflu anarhic funciar, animată de un elan expresionist al trăirii intense și al dorinței de schimbare, de un activism iconoclast, pe fondul unei ideologii a contestării și a negării. Un volum al său de poezii, din 1945, se cheamă, în mod sugestiv și programatic, *Manifest liric*. Tânărul poet, teribilist și blasfemator, face un fel de critică a existenței, în termeni radicali și șocanți, într-un demers de desacralizare, de coborâre a ei în derizoriu, dublat de pledoaria pentru ființarea autentică, nefalsificată de civilizație. În acest context, în poezia lui Corlaciuc se manifestă o tendință mesianică, în virtutea căreia poetul face apologia „omului liber”, în esență, o apologie a libertății, pe care poetul o asumă ca statut definitoriu al ființei umane. Poezia are misiunea de a exprima acest elan spre libertate, de a susține aspirația firească a omului spre condiția lui fundamentală, mobilizându-și resursele cele mai puternice, „cuvintele cele mai pline”. Este o secvență de artă poetică, în spiritul metamorfozei poeziei pentru care pledează autorii generației războiului: întoarcerea poeziei la viață și la realitate, la sursele genuine și ipostazele originare ale existenței. În plan estetic, este o pledoarie pentru „noua poezie”, care preocupă această generație, prin exponenții ei. *Libertate și poezie, poezie și libertate* sintetizează, în termeni esențiali, concepția acestei mișcări de contestare a canonului și afirmare a unei noi mentalități și viziuni literare, a unei noi direcții și a unei noi estetici.

Boema ca mod al protestului existențial

Volumul de debut al lui Ben Corlaciuc, *Tavernale (1941)*, stă sub semnul fugii, al retragerii, al evaziunii în lumi paralele celei fenomenale. Orice loc, orice spațiu par alternative acceptabile la lumea în care poetul există, se pare, fără voia lui. Existenței ca dat al destinului, al unei instanțe transcendente de care el se dezice zgomotos și teatral, poetul îi caută o alternativă. Pe care o găsește fie în Iad, fie în adâncurile oceanului, fie în alte spații exotice. Când asemenea soluții spectaculoase nu-i sunt accesibile, ce-i rămâne tânărului rebel este taverna, ca topos al anonimatului, mediu al dizolvării eului, al evaziunii în spații etilice și eterice. Placheta se deschide, programatic și teribilist, cu o invocație enormă, faustică, exprimând opțiunea poetului pentru infern, ca spațiu originar și matricial al spiritului rătăcit, care vede existența ca o peregrinare haotică într-un soi de labirint confuz. El este fiul rătăcitor, un fel de Ulise care vagabondează prin lume, care aspiră să se întoarcă la origine. Existența ca experiență eșuată, ca inițiere ratată în aventura vieții, poezia ca *nostos* sunt coordonatele pe care anunță să evolueze poezia lui Corlaciuc cel puțin în această fază a ei. Un *nostos* întors însă, o călătorie cu sens negativ a fiului pierdut în meandrele vieții și regăsit în opțiunea pentru lumea cu semnul minus, care indică izbăvirea în lumea tenebrelor și opune infernul ca alternativă la cea aparentă.

„Deschide-te, Cer al Iadului, / Să intre Fiul tău pierdut – / Fiul tău, revenit din călătoria lumilor.”, zice, emfatic și grandilocvent, poetul cu numele Benedict, dar abreviat Ben., tot ca un mod de asumare a unei noi identități, de coborâre în banal, de regres în anonim, în fapt opțiunea, prin negare, pentru o nouă condiție ontologică.

Pământul este „rău și crud”, un spațiu al plângerii, în care oamenii sunt „alungați de oameni”, unde nu este loc pentru iubire, iar viața, apăsată de sentimentul „târziului”, se târăște agonic, fără orizont. Singurul mod de supraviețuire este fuga, fuga „în fundul mării”, „spre sud”, a poetului și a iubitei sale, care refac astfel perechea primordială și o nouă geneză, prin regresiunea către un alt început. Este un fel de a afirma eșecul creației și de a spune că singura soluție pentru această lume, coruptă și falsificată moral, este abandonarea ei. O nouă lume se poate naște prin iubire, prin refacerea unității originare, prin regăsirea de sine a omului și a esenței ființării: „Apele ochilor mei se vor topi în unde, / Ca un început de fluviu, neștiut. / Vino în fundul mării și-om ascunde / Cerul în pieptul nostru renăscut. // Vom lua cu noi și soarele și vinul, / Ah, vinul acela, must al stelelor! / Gândul va fi iar al nostru și nu-l / Vom mai vinde, pe-o noapte, relelor!” (*Evadare*). Ben Corlaci coboară, ”prin pasiunea «călătoriilor aeriene și nefirești», prin gustul pentru straniu, pentru insolit, din Baudelaire (*L’Invitation au voyage*), din *Corabia beată* a lui Rimbaud, din Macedonski, întrucâtva și din Minulescu.” (Micu 2000: 335).

Când nu evadează în spații îndepărtate și exotice, poetul își caută scăparea de greul existenței, de viața insuportabilă, în tavernă. Tânărul care nu-și găsește locul niciunde, rebel și inadaptabil, trăiește totul la intensități mari, iar experiențele subiective se răsfrâng amplificate în eul hipersensibilizat, reverberând, transfigurate și augmentate, înapoi în lume. În acești termeni, iubirea este trăită ca obsesie, o obsesie care acaparează și anihilează ființa hăituită oricum de stihiiile lumii din jur, dar și de cele dinlăuntru. Scăparea, temporară, o constituie fuga de iubire, fuga de sine, „într-o cârciumă scundă” – topos al refugiului, căutarea uitării, autoanularea prin vin, paliativul universal la criza ontologică a poetului, care face obsesia suportabilă: „Un cântec venea, de nimeni auzit, / din depărtările Nordului, neumbra / De vietăți. În noaptea aceia, m-am îmbătat / Și-am râs, și-am plâns, răpus și istovit. // Totul era mort și totul părea / Mai pieritor ca umbra, în noaptea aceia. / Din Țara Necuprinsului, un zumzet creștea / Și, peste toate, erai doar tu: Femeia.” (*Obsesie*). Boema corlaciană cuprinde, ca elemente definitorii, taverna, alcoolul, evaziunea din lumea imediată, dizolvarea eului în stări confuze, hipnotice, care cristalizează, din imagini, obsesii și himere, realități și universuri paralele. În *Tavernale*, poetul „își înregistrează obsesiile goliardice, ușor picarești (...), dar Ben Corlaci se specializează, într-un fel, la modul pozitiv al expresiei, de poza boemă, *tavernală*.” (Manu 2000: 141).

Este clar că atitudinea are și o importantă doză de livresc. Dincolo de rătăcirea existențială, un fel de călătorie inițiată asumată și, în mare măsură, complacere într-un fel de marasm ontologic autoindus, în această Weltanschauung corlaciană și metamorfoza ei estetică,

este și poză. Prin boemă și evaziunea din lume prin alcool ca soluție la provocările existențiale, poetul se situează în compania unor poeți iluștri, cu care, pe plan ontologic și estetic, se simte afin: Villon, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Oscar Wilde, Esenin și alții. Ne aflăm pe un teritoriu al livrescului existențial și al unui tip de mimesis spiritual, în obiectivări estetice noi, care caută, pipăie, tatonează, fără a-l găsi întotdeauna, un ton poetic ferm, cu propria identitate estetică, în cadrul noii poezii, aflată în plină geneză. În orice caz, pentru epoca în care își scrie și publică versurile, poemele lui Corlaci, poet încă foarte tânăr (17 ani în 1941), printre cei mai tineri ai generației războiului, sunt ceva nou, altfel decât ceea ce se scrie în epocă și, în special, altfel decât poezia canonică, promovată de manual și de critica academică.

Rătăcit în lume, poetul are nostalgia tatălui. El, cel care experimentează condiții extreme, antitetice, „stăpânul lumii”, prin libertatea pe care i-o dă evadarea din contingent, „rob”, prin însăși condiția sa umană, poetul care nu-și găsește pacea, într-un timp al crizei („într-un deceniu ținut de glob”), se întoarce la figura tatălui, asumat ca model existențial și refugiu sufletească: „Hei, tatăl meu, bețivul, taciturnul / Tavernelor, vierul Cerului, / Pe când era stăpân peste Cetatea / Gândirilor și mângâia / Un bulgăre de aur, rupt din soare, // Avea un fiu și-l arunca în zări, / Cetindu-i viitoru-n zodiac; / Îi talmăcea-nțelesul lumii, șovăind, / Și, când plângea, îl desmierda c-un bobârnac // Ușor, / Ușor, ca sărutarea unui visător.” (*Robul soarelui*).

Vinul este un mijloc de evadare din lumea cenușie, nedefinită, o evadare ca o mortificare, prin anularea de sine, ori ca un drum spre lumină, dar o lumină încarcerată în condiția ontologică a celor care caută izbăvirea. Din taverna cenușie, bacoviană, spațiu al dezolării și al pierderii, aspirația spiritului spre lumină stă sub semnul fatalității și al tristeții: „Cărările duceau bețivii spre Soare, / Spre Soarele lor, orbitor, prea aprins. / Discul de aur zăcea-n închisoare, / Cu lanțuri grele, ferecate, încins. // În mahalaua murdară, pustie, / Lumina tavernei, bolnavă, se stinge. / Dintr-un perete, ca o umbră târzie, / Singură Gioconda veghea.” (*Sfârșitul veghilor*).

Taverna este locul în care se consumă pasiuni mistuitoare, un loc al dorințelor înnăbușite, al dorului și al tânjirii, refugiul rataților care își îneacă amarul și neputințele în vin. Refugiat în acest spațiu, „izbăvitor” prin evaziunea alcoolică din realitatea insuportabilă, poetul este actorul propriilor scenarii lirice, personajul propriilor halucinații. El este „un actant noctambulic, rătăcitor prin «niște locuri rele», degradante, în «cârciuma scundă», unde gesturile și vorbele se impregnează de o trivialitate amorfă pe care textul o transcrie nud.” (Mincu 2007: 501). O florăreasă în decorul obscur al cârciumii, cu fum și aburi de alcool, printre mesele dezmoșteniților sorții, creează tema unui tablou exotic și grațios. În această lume crepusculară, zace pierdut, contemplând femeia îmbietoare, poetul, într-o ipostază baudelairiană. Poemul, cu ecouri argheziene (*Tinca, Rada*), publicat, mai întâi, în *Albatros*, este în întregime citabil: „Zâmbea țiganka florăreasă, zâmbea absent, / bețivilor atrofiați – ce trist zâmbea – / Într-un decor de fum și dans de orient, / C-un coșuleț, pe brațul gol, la masa mea. // Gemeau doi sâni, înăbușit,

și se sbăteau / Sub rochia de pergament catifelat. / Coapsele, la fiecare pas, se arcuiau / Sfios, ca fetelor de măritat. // Mă-mbia să-i cumpăr flori, țiganka florăreasă / Și, feciorelnic, rușinată, îmi zâmbi. / Pe ea aș fi luat-o și-aș fi dus-o-acasă; // Dar, // Nici ce băusem nu aveam cu ce plăti.” (*Florăreasa*).

Poetul este subminat de un rău perfid, care-l macină încet, într-o agonie lentă. Este un rău ontologic, provocat de inadaptarea la lumea din jur, a unui spirit care caută ceva nedefinit, un *spleen* agravat bacovian de o toamnă devastatoare, o neliniște, o angoasă, un fel de rău al secolului care anihilează și alienează. Totul este învăluit într-o tăcere stranie, parcă într-o dimensiune paralelă, subiectivă, în care se strecoară insidios moartea. Taverna este nu numai un refugiu în sine, un loc al evaziunii din realitate, ci și un mediu de evadare către alte lumi, un fel de purgatoriu prin care cel hăituit fuge din infernul lumii în paradisuri inventate, cu ajutorul imaginației și al alcoolului. Vinul predispune la evadări în alte dimensiuni, este mijlocul de supraviețuire prin fuga de lumea reală. Poetul vagabond, suferind de o boală necunoscută, o boală a sufletului, își găsește în tavernă salvarea și locul în care trăiește așteptarea morții, o așteptare care generează tensiuni paroxistice, de alienare și nebunie: „Vânăță, bolnavă, încetând orbitele, / Sărutată de ploaie, toamna venea, / ca o altă moarte, în taverna mea: // Moartea anotimpului. / Măcinat de scurgerea timpului, // La poalele toamnei, mă târam, istovit, / *Dement că încă n-am mai murit*, / Trăgând în piept fum de tavernă.” (*Moarte tavernală*). De data aceasta răul existențial vine din tensiunea căutării și așteptării fără orizont a unui Om, un personaj mesianic, salvator al lumii din criza profundă care o macină. Dar acesta întârzie să apară, lăsând teren de manevră toamnei care devorează lumea și sufletul: „Căutam Omul, Omul acela, nenăscut. / Când nimeni nu-mi turna de băut, / Frigurile morții mă-mbrățișau. // Tavernele, doar tavernele mă iubeau, / Adormindu-mă-n cântul țăganilor; / Ele, numai ele mă smulgeau maidanelor, // Boala mea, doar ele o plâneau. // Vânăță, bolnavă, încetând orbitele, / Toamna venea, măsurându-mi clipele.” (idem). Poezia lui Corlaci din primele plachete stă sub semnul suprem al *demenței*, obsesie permanentă, la nivel lexical și poetic, starea ontologică definitivă pentru poetul-vagabond, halucinat de ciudate himere, prizonier în labirintul existenței ca un marasm. ”«Demența» poetică a lui Ben Corlaci este foarte aproape de o stare «clinică», iar «viziunea» sa se suprapune halucinatoriu sindroamelor de percepție deformatoare caracteristice alcoolismului.” (Mincu 2007: 501)

O astfel de stare, un rău nelămurit și nenumit, ocupă scena unui poem emblematic pentru această lume crepusculară. În taverna mohorâtă, îmbâcsită de fum, stau în prim-plan trei personaje copleșite de disperare, în fața răului veacului. Sunt trei damnați, ca o treime negativă, care și-au pierdut credința și speranța, copleșiți de tristețe și de conștiința inutilității, trei genii rătăcitoare pe tărâmul vieții, într-o coabitare și confuzie a planurilor existenței, într-un cadru halucinant, în care sacrul și profanul se întâlnesc într-o formulă spectaculoasă. Este un tablou

parcă de Goya, cu bețivi și lăutari, străini de ei înșiși și de Dumnezeu, într-o stare de transă alcoolică, halucinați de vedeniile care le bântuie ochii minții. Tot o evaziune din marasmul lumii și al sufletului în neantul proiectat prin aburii grei și înșelători ai vinului. Poemul constituie un protest față de absurdul existenței, care devine suportabilă doar cu ajutorul alcoolului. În subtext estetic, este un elogiu adus boemei poetice și un protest implicit la adresa poeziei grave, solemne, a poeziei metafizice, din cerurile abstracte ale contemplației. Iată poemul: „Cerul tavernei căzuse greu – ce greu! / Miros îmbâcsit de fum și alcov plutea. / Din violă, un cântec curgea: / Cântecul omului fără Dumnezeu. // Trei vagabonzi plângeau, cu capul pe masă, triști, / Rupți din cereasca demență a geniului, / Erau stăpânii, neștiuți, ai mileniului, / Înopțiți, mai blânzi ca trei Christii. // Poposeau din marele drum al Mării / Și-și goleau, ne-ntrerupt, paharu’. / Trei erau stăpânii înserării: / Lucifer, Corlaci și Stelaru.” (*Popasul nopții*).

De unde vine, totuși, această alienare a poetului? În Cetate, el este un fel de Iov, copleșit de suferință și de mizerie. Ignorat, părăsit de toți, tratat cu dispreț, nepăsare ori cu agresivitate, adâncit într-un marasm existențial, cade pradă disperării. Suferinței i se răspunde cu nepăsare, disperării cu ură. Doar câinii îl compătimesc, mai umani decât oamenii înșiși. O asemenea reprezentare, polemică prin excelență, aduce în prim plan condiția poetului într-o lume insensibilă, alienată și dezumanizată. Răul ontologic, care stă la originea rătăcirii poetului, a vagabondajului prin cârciumi și prin locuri rele, își revelează astfel, pas cu pas, cauzele și resorturile complicate. Omul pe care îl caută poetul (v. *supra*) este cel care nu și-a pierdut umanitatea, esența umană, care-l diferențiază între regnuri. Deocamdată, omului, umanității dezumanizate, Corlaci îi opune un model de „umanitate” prin câini, sensibili la suferință, care vibrează „omenește” la chinul existențial al poetului în mizerie. Swift, în culmea pesimismului, într-o neagră revelație asupra omului, vedea în cai un model de noblețe, superior speciei umane decăzute în instinctualitate, bestialitate și abjecție. În acest scenariu, Corlaci este un idealist amar, un fel de Don Quijote în căutarea unei utopice armonii umane, lipsit însă de nebunia blândă a aceluia, încercat, însă, de grave frustrări și revolte, de crize devastatoare și de incontestabile accese de ură. Iată poetul lamentându-se prăbușit în cenușa existenței, în fața iureșului dezumanizant al celorlalți: „În fuga lor, toți oamenii Cetății / Călcau, nepăsători, pe trupul meu bubos, / Lăsându-mă, sfârșit și rupt, pe jos. // Îngrozitoare, ghiarele singurătății / Rupeau din răni fâșii de carne crudă, / Și nimeni nu voia să mă audă. // Din timp, în timp, doar câte-o-njurătură / Îmi săruta urechile răioase – / Răscolitor durerilor din oase. // Doar câinii mă spălau pe câte-o rană, / Mormăind, neînțelese, prea-ncet; / Doar câinii, bietule poet, // Chemați de puturosul meu miros. // Și nimeni nu voia să mă audă, / S-audă vaețele mele, disperate. / Ah, oamenii aceia, din cetate!” (*Friguri*).

Taverna se asociază cu toamna bacoviană, într-o atmosferă mohorâtă, dezolantă. Îndepărtate ecouri din Poe și Baudelaire adie prin poezia lui Corlaci: o lume crepusculară, peste

care se așterne tăcută și stranie noaptea, o lume care se pregătește de propriul sfârșit. La mese, inși halucinați de alcool, cu priviri fixe, ațintite în gol, în ochii cărora se perindă secvențe ale neantului. Bețivi, oameni naufragiați la țarmurile vieții, printre țandări și resturi de amintiri, drame și tragedii, care există numai narcotizați, sub hipnoza indusă de alcool în contemplarea nimicului care le dă târcoale. Ben Corlaci „făurește, în «tavernalele» din volumul intitulat astfel și din celelalte (...) un decor încă mai acuzat baudelairian, raportabil la «tablourile pariziene».” (Micu 2000: 335). Taverna însăși devine carceră, un spațiu al mortificării prin nectarul zeilor care se transformă, încet-încet, în otravă. Soluția este fuga, evaziunea pe calea visării în spațiile deschise ale cerului, o fugă de moarte, de sine, de ceilalți. Evadarea în imperiul celest al umbrelor și luminilor este modul ultim, sub imperiul disperării, al sfidării morții. În centrul tabloului poesc, stă poetul care concentrează toată suferința lumii, tot răul veacului, într-o poză augmentată livresc, o ipostază provocatoare, cu sugestii demonice, Regele Noptii. Celălalt personaj e Poetul, care poate fi o proiecție schizoidă, o reflecție de sine în oglinda propriului eu: „Sfârâmați paharele astea murdare, / Prietenii mei, prietenii bețiilor. / Noaptea asta-i a călătoriilor – / Fantastice călătorii lunare. // Alungați ȣiganii, mesele frângeți, / Îmbrățișați o altă Giocondă, / Cu inima voastră vagabondă, / Și-n loc să mai cântați, să plângeți. // Prietenul vostru, sfâșiat de boală, / Pe umerii frunzelor, e dus departe, / Spre tainele negre, din carte, / Spre trista toamnă tavernală. // Prietenul vostru, Regele Noptii, / Prietenul meu, Poetul, / A scuipat în ochii supti ai morții.” (*Îndepărtare*)

Poezia, experiență estetică și ontologică

„Pelerin al serilor”, cum spune în poemul și volumul cu același nume (*Pelerinul serilor*, 1942), poetul este un rătăcitor care cerșește milă, pentru care viața este un lung și chinuitor drum. Fuga, sub disprețul și râsul sardonice al celorlalți, spre orizonturi îndepărtate, necunoscute este singura cale de a scăpa de propria existență, pe care o poartă pe umeri ca pe o imensă povară. În termenii aceleiași antiteze, lumea în această viziune cuprinde, pe poziții antagonice, pe poet și pe ceilalți. Poetul, vagabond al destinului, cerșetor al milei și al iubirii celorlalți, este tratat cu o crudă ironie, cu răceală și ură de „oamenii cetății”. În definitiv, este o parabolă a poetului care nu-și găsește locul și sensul printre ceilalți, într-o lume din ce în ce mai despiritualizată, într-un timp al crizei. Noaptea trezește sevele urii și ale mâniei la poetul martirizat prin propriul destin și de propria utopie, care se revoltă în gol: „Eram pelerin pe drumul milei, / genunchii mei sărutau bolovanii, / însângărând și praful și anii, / ca soarele coapsele zilei. // Un biet pelerin eram, dramatizat, / hilar dramatizat de priviri uscate. / Baccilii râsului purtând în spate, / depărtări

striveam, nesăturat. // La mii de brațe, noaptea, zvârleam pumnii, / așteptând întoarcere din bezne. / Gâdilați nerușinat sub glezne, / brațele îmi ronțăiau nebunii.” (*Pelerinul serilor*)

Răul secolului afectează însă pe toți, același rău insidios, care generează o stare de gol interior, de sterilitate, de pierdere a sensului ființării. Viața devine rătăcire, ca sub o hipnoză colectivă. Lunatici, oamenii vagabondează prin lume ca printr-un teritoriu al pierzaniei, bântuit de prezența nevăzută a morții. Poemul poate fi citit ca o fișă clinică a unei întregi generații, care parcurge o criză ontologică profundă, într-un timp absurd, al alienării și dezumanizării. Sintagma „generația pierdută”, aplicată tinerilor scriitori din perspectiva tragediei istorice de după instalarea regimului comunist și a istoriilor lor personale, își revelează astfel un alt sens: o generație pierdută încă de la afirmarea ei prin răul latent care o subminează, care duce la pierderea coerenței și a sensului existenței, generând o criză profundă a omului într-o societate lipsită de repere, de valori și de aspirații și într-o lume ca o scenă cinică a irosirii. Poetul pare să vorbească, prin urmare, în numele generației din care face parte, al unei umanități pierdute prin răul istoriei: „Ce palizi suntem și ce supți, / ca o noapte friguroasă ochii ni-s, / parcă-am fi călcat prin vis, / parcă-am fi din lună rupți. // Bărbile-n pământ ni s-au înfipt / ca un arbore țepos și fără rod. / Uite-adâncurile cum ne rod, / ploile, privește, cum ne sug! // Parcă bălților le-am fi sugari, / parcă trestiile-n piept le-adăpostim, / în toate nopțile mai rău orbim, / supți de-aceiași, dinspre sud, țăntări. // Ca un tuci călit, orbitele / ne-au încercănat privirea și ne-au frânt, / legănându-ne în contra-vânt / cu aripele, aripele.” (*Schimbare*). Sentimentul damnării colective și individuale, imaginea de generație sacrificată, victimă a istoriei circulă și în poemele altor autori, colegi de generație și comilitoni în actul de revoltă ontologică și estetică. Iată cum se obiectivează această imagine, la alte temperaturi lirice, în poemul de deschidere al plachetei *Panopticum* (1943), de Ion Caraion: „Noi am scris cu nevroză pe ziduri / și-am colindat neurastenia, să bem / igrasie din ploaie, rachiu din poem / otrava murdară, țișatul spân... // (...) Cu mâinile ciungi, tatuate / ne ducem în cârcă pustele depărtărilor toate; / carnea înțepă – zăpezile, anii / ne-au spart inimile, ne-au omorât bolovanii... / (...) Noi sântem nebunii care vor muri / pe marginea dintre noapte și zi / fără îmbrăcăminte, fără adăpost / lângă toate înțelepciunile veacului prost.” (*Antreul poemului*). Pe de altă parte, poemul corlacian pare o replică, parafrastică, la o poezie a lui Geo Dumitrescu, în cheia obișnuit zeflemitoare a poetului, în care acesta ironizează falsitatea existențială, poza literară, gravitatea lipsită de substanță: „Pentru ce atât de gravi, domnii mei, / pentru ce așa de palizi, supți?... / Scriem toți versuri, toți visăm dragoste și femei / și ne coasem singuri nasturii rupți. // Pentru ce atât de triști și răvășiți, / pentru ce visul supremului foc de revolver? / Toți avem simboluri și prieteni iubiți, / mocirla vieții și o scară la cer.” (*Probleme*, în *Aritmetică*, 1941). Corlaciul preia ideea și o aplică asupra propriei generații, în cheie, de data aceasta, gravă, ca o confesiune anxioasă, ca un avertisment asupra destinului comun într-un timp subiectiv și obiectiv minat de criză.

În volumul *Arhipelag* (1943), în linia teribilistă pe care o cultivă de la început, Corlaciul își dezvăluie o identitate șocantă, din zona sacrului malefic: „Eu sânt poetul Ben. Corlaciul, / al doilea drac și cel mai puternic. / Umblu cu tălpile pline de smoală, / mereu ursuz și nemernic.” O asemenea mărturisire ar trebui să înspăimânte dacă nu s-ar citi, dincolo de ea, sensul ostentativ provocator al versurilor, construite pe un fond malign de parodie și dorință de a a ultragia simțul comun al cititorului obișnuit cu un alt fel de poezie. Poetul își construiește o geneză fantastică, transgresivă prin regnuri, cu vagi sugestii argheziene. Se remarcă și aici mișcarea de regresivitate, de aspirație inversă către zonele joase, mlăștinoase ale existenței, într-o comuniune cu formele și ipostazele simple, arhetipale ale acesteia, în regatul dominat de urât, sordid și promiscuu: „Mama mea a fost o broască țestoasă, / m-a făcut cu trestia cea mai înaltă. / Am fost alăptat de-o baltă râioasă – / culcușul mi-a fost tot o baltă. // Eu sânt poetul Ben. Corlaciul, / care-am crescut prin mlaștini clocite. / Cer am avut un fund de apă, / răscolit de trestii prea învechite. // Un singur nufăr mi s-a prins de gât, / odată, de mult, într-o seară. / Nu mă văzuse cât sânt de urât / și, cald, s-a cuibărit la subțioară.” (*Copilul mlaștinei*).

De remarcat, modul direct al confesiunii, intervenția poetului în poem, într-un act temerar, prin care trece dincolo de frontierele canonice ale poeziei, intrând brutal, cu bocancii unui aplomb implacabil, în spațiul acesteia. Coborârea poetului în poem, fără avizări sau precauții, nu neapărat a autorului și nu neapărat în propriul poem, este un fenomen care apare și în alte cazuri la generația războiului. La Corlaciul, strategia autoreferențială se manifestă în mai multe rânduri și ipostaze în cursul poeziei sale. Extinzând aria referențialității, undeva poetul face trimitere și la Geo Dumitrescu („omul cu dinții și palmele de ceară, / cel mai ofticos dintre prietenii mei” – *Prezicere*, în *Arhipelag*, 1943). Același fenomen îl vom întâlni și la Tonegaru, de pildă într-o autoevocare ironică, în oglinda celorlalți: „– Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent;” (*Grădina publică*). Într-un poem din *Panopticum*, Caraion face trimitere la Geo Dumitrescu, care trăiește în pacea rurală a verii („mă voi retrage cu munții din bal / sau îi voi scrie lui Geo Dumitrescu la țară” – *Inițiativă*). Este un mod de desolemnizare și desacralizare a poemului, a coborârii poeziei în banal, în existența frustră, în realitatea imediată, în spiritul reformei canonice pe care autorii din această generație o urmăresc. Poezia coboară în realitate, poetul descinde, la rândul lui, în teatrul existenței, ca autorul care vine în scenă și devine actor în scenariul propriu sau al altuia, se joacă pe sine într-un act care își propune să reflecteze în text viața cotidiană. Viața devine poezie, iar poezia, viață, în timp ce poetul se transformă în actor „live” al unei piese care nu mai este ficțiune poetică, ci o secvență prozaică din viața văzută în natura ei banală și contradictorie.

Taverna este în poezia lui Corlaciul, mai mult decât la Stelaru ori Tonegaru, alți doi mari „boemi” ai generației, un spațiu al retragerii, al închiderii, al izolării de lume și de civilizație. Dar tocmai în acest loc al claustrării voite, poetul se simte cu adevărat liber, experimentează dramatic

o libertate interioară care îl face să iasă din sine, să-și trăiască intens frustrările, pasiunile, himerele. Această dezmărginire lăuntrică, indusă prin intermediul alcoolului, îl transfigurează și face din el un fel de profet subteran, un guru cinic al adevărilor fundamentale, pe care nimeni nu are curajul să le spună, dar pe care doar el le poate debita justițiar, judecând lumea, acuzând, blestemând, profetind. Într-o lume a viciului, promiscuă și sordidă, populată de o pestriță faună umană, printre toți dezmoșteniții destinului, poetul trăiește o libertate chinuită, o luciditate delirantă, care îl face să vadă esența existenței acut și monstruos, alternând între agonie și euforie, pe fondul conștiinței tragice a absurdului care o guvernează. Într-un poem, după o noapte grea de beție, la răsăritul soarelui, este zguduit de șocul luminii, care-i provoacă un fel de iluminare și o agonie euforică. Zorii transformă existența într-o scenă a confruntării între lumină și întuneric, între bine și rău, cu o viziune degradată a cerului și a lunii (în spirit geodumitrescian): „Să moară dracii toți – o, de-ar muri! – de ciudă, / lumina asta n-o mai vând; da, da! / Mi-i soarele înfipt în piept; / din sus, din jos, din nouă vânturi și-nainte, drept, / se risipesc fâșii, ca niște semne, / stelele sânt numai triste lemne / aprinse și svârlite-n cer. / Luna-i o femeie tristă și neparfumată – / n-a fost amanta mea și nici a altuia, vreodată – / Numai nebunii plâng după nimic. / Ajunge vin, copilule, ajunge, / nu ne mai poate inima străpunge!...” (*Demență*). O stranie prezență îl urmărește obsesiv, hăituindu-l, pe poetul care agonizează între starea narcotică și luciditate. Sunt ochii iubitei, care-l privesc halucinant din întuneric: „Ochii aceia, ca două stepe imense / mânjite cu întuneric – / pe cari niciodată n-am reușit să-i ferec – / iar se-nvârtesc împrejurul paharului meu.” Trezirea din întunericul ființei generează revelații contorsionate, halucinații debitate într-un delir alcoolic, care amestecă ipostazele lumii, o lume întoarsă pe dos: „Nu aiurez? / La Dracu-s dement ori ce Dumnezeu?!... ? Luminile astea-s albastre sau verzi? / Pân-acum pământul nu era patrat, / biblia nu spune că Ben s-a-mbătat / la nunta aceia deochiată. / Nimic n-a mai fost așa - și, iată, / acuma, toate se răstoarnă pe dos: / vântul merge-napoi, luminile-au murit, / amanta mea, ca un meteor zăpăcit, / aleargă cu capul în jos; / inimile au fugit spre picioare, / ce caută zadarnic un soare: / soarele din fiecare zi s-a sinucis.” Unii critici au făcut referire la disponibilitatea poetului pentru atitudini extreme, care duce la amplificarea caracterului teatral al poeziei și al dramatizării poetice. „Mai interesant”, opinează un comentator, ”devine poetul când adoptă modul funambulesc sau prăpăstios, când face pe nebunul și pe paița...” (Micu 2000: 335). Starea confuză ascunde însă o mare suferință, suferința iubirii, a poetului părăsit, obsedat de ochii iubitei, care îl chinuie. Alcoolul îi oferă mijlocul evadării din obsesia ochilor și a iubirii, taverna devenind un spațiu al expierii și al supraviețuirii: „Singurii vinovați, / cari ar trebui trași în suliță / și aruncați / privirilor lunei, în uliță, / sânt ochii aceia imenși, ca două stepe, / ochii bolnavi ai fostei mele amante, / cea mai blândă dintre sirepe: ? Corina! / nebuna asta are toată vina. // Așa că, toarnă vin, copilule, toarnă, / și răstoarnă mesele, răstoarnă!” (idem).

Undeva, poetul cu eul hipertrofiat, într-o ipostază demiurgică sau luciferică, metaforizată în „Cimpoerul Albastru”, își proclamă moartea și cere ca vestea să fie răspândită către lume, pe care o vede reprezentată în trei ipostaze umane esențiale: vagabonzii, amantele, poeții. Ceea ce lasă cu limbă de moarte trebuie îndeplinit, altfel cel plecat va bântui somnul celor rămași, profetic și amenințător: „Așa să faceți, că, de nu, voi veni / noaptea, în somnul vostru, gol ca un câine, / și-am să v-arunc în ureche cel din urmă cântec: / cântecul focului mistuitor de mâine.” (*Postumă*). Este aici o poftă de a sfida, provoca și contraria a tânărului poet (născut în 1924), animat de un teribil histrionism. Reveria thanatică autoreferențială se încadrează în modul de raportare a poetului la lume prin prisma augmentativă a boemei, sfidării și dorinței de evaziune. Este foarte plauzibil, în contextul genezei poemului, ca starea specifică reveriei tavernale să fie implicată în sumbra și agresiva revelație.

Poezia lui Corlaci este o poezie sfidătoare, arțăgoasă, teribilistă, care își propune parcă, înainte de toate, să provoace. La Corlaci, cel puțin în această fază, atitudinea pare să fie mai importantă decât poezia însăși. Ceea ce se și vede în poemele lui. Chiar dacă realizările poetice nu sunt, de multe ori, notabile, atitudinea este importantă în procesul de schimbare a poeziei. Corlaci vine cu o atitudine nouă, cu un aer nou și proaspăt, el, împreună cu ceilalți membri ai generației războiului. Tânărul autor deschide ferestrele poeziei și lasă să pătrundă un aer de libertate, un suflu de înnoire. Apropie poezia de firească, de viață, așa cum își propuseseră, programatic, ei, cei din generația războiului și, în special, din jurul revistei *Albatros*. Geo Dumitrescu face, primul, același lucru, dar cu armele ironiei, persiflării, ale inteligenței polemice, deseori ale bășcăliei de sorginte muntenească, așa cum s-a observat în mai multe rânduri. Corlaci participă la acest proces de desacralizare a poeziei și a existenței cu instrumente și mijloace fruste, provocând, sfidând, ultragiind simțul comun, ordinea existenței și ordinea estetică a poeziei. La Corlaci avem de-a face și cu un mod de a trăi poezia nouă. El nu numai scrie, dar și trăiește noua poezie. Implicarea la acest poet foarte tânăr este totală. Poezia este o experiență estetică, dar și un mod ontologic. În esență, Corlaci scrie și trăiește ce scrie, sau trăiește și-și consemnează experiențele în poezie. De aceea modul lui stilistic este unul particular, agresiv și violent. Poezia devine transcriptul (mai mult sau mai puțin) al experiențelor existențiale, intense, violente, deseori extreme. Poezia corlaciană ia culoarea acestor experiențe, o cromatică în tonuri sumbre, de mare intensitate, de nuanță stilistică expresionistă. Este un atac direct la canonul poetic și la morala burgheză a existenței osificate în tipare, comodități și locuri comune. Analiza poeziei lui Corlaci pune în prim-plan atitudinea, ca mod de generare a unei noi estetici. De cele mai multe ori metamorfoza poetică a ideii nu este la înălțimea proiectată a atitudinii. Critica literară a subliniat caracterul particular al poeziei lui Corlaci din deceniul cinci, care îi conferă identitatea psihologică și estetică. „În *Tavernale*, *Pelerinul serilor*, dar mai

ales în *Arhipelag* și *Manifest liric*”, poetul avea ”o notă a sa, care, limitându-l, îl diferenția, îl făcea de neconfundat.” (Micu 2000: 335).

Corlaciul este un poet interesant ca atitudine și ca voce lirică, în primul rând în concertul albatrosiștilor și al generației lui, dar și în concertul polifonic al epocii. Într-o literatură cu nume precum Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Voiculescu, Pillat și un întreg cortegiu de poeți care scriu marea poezie interbelică, un tânăr poet precum Ben. Corlaciul vorbește despre cărciumi, beții, obsesii, drame, iluzii, despre viața ratată și lumea dezumanizată prin alienarea omului, despre depresii, „demență”, deliruri și adânci disperări. Poezia coboară într-o lume marginală, subterană, colcăitoare, a drojdiilor umane și a rămășițelor existenței, a celor uitați de soartă, care nu au decât partea învinșilor. Alcoolul, care determină anihilarea de sine, existența într-o stare de halucinație și visare, constituie calea de salvare din marasmul ființării, soluția extremă de supraviețuire. În ontologia poetică a tânărului autor, boema este un mod de a exista, la limită, și de a protesta într-un mod propriu, care face din el o voce lirică particulară. „Ben Corlaciul e un poet care clamează din interiorul unei boeme-manifest...” (Manu 2000: 141).

Este o boemă pură, susținută de existența însăși a poetului, vagabond villonesc la o vârstă fragedă, care, în loc să-i reveleze orizonturi deschise și lumini amăgitoare, îi arată adevărul despre viață, îi dezvăluie esența ființării. Este o revelație trăită la mari intensități, de poetul care își trăiește rolul, dar îl și joacă, asumându-l nu numai ontologic, ci și livresc. Din acest punct de vedere, Corlaciul este o voce aparte a poeziei, prin natura experiențelor, prin intensitatea trăirii, prin naturalețea, directetea și simplitatea confesiunii ori a rechizitoriilor pe care le ține, toate transfigurate poetic într-o poezie proaspătă, stângace de multe ori, dar credibilă psihologic și, în anumite puncte ale ei, estetic.

Boemul rebel bântuit de himera libertății

Placheta *Manifest liric* (1945), de Ben. Corlaciul, se deschide cu un poem-motto, *Cioclul*, care aruncă o săgeată otrăvită, înmuiată în veninul sfidării, către lumea academică. Alternativa la condiția de vagabond, de „golan”, care, în esența ei, exprimă viața, dinamismul existențial, frenezia creatoare, este cea de academician ori chiar de președinte al Academiei, asociată cu sterilitatea, cu lipsa de vitalitate, cu o imagine solemnă care nu exprimă nimic. Este un act de frondă, pus, programatic, pe frontispiciul opusculului cu titlu și sens de *manifest*. În sine, strofa este un act gratuit de atac și coborâre în deriziune, care se încadrează în atitudinea generației de a respinge ordinea culturală și estetică, ierarhia, autoritatea, instituțiile și numele emblematice ale acesteia. Academia, ca spațiu simbolic al elitei, teritoriu al „nemuritorilor”, a fost, în epocă, o temă de satiră și pamflet nu numai a tinerilor puși pe rele, ci și a unor „clasici” precum Arghezi,

iritat de academism și de academicieni. Iată ce zice tânărul Corlaci, poet boem și vagabond, care se identifică vanitos în condiția de „golan”: „Când vom ajunge să avem câteva zeci de ani / și când vom fi întocmai ca o mumie, / vom renunța la viața asta de golani / și vom fi prezidenți la Academie.”

Ciclul *Pentru omul meu liber* (este și titlul unui poem) se vrea o pledoarie pentru libertate, pentru evadarea din condiția existenței obișnuite, care îl face pe poet să se simtă prizonier, încătușat în dogme, norme și ipocrizii. Pledoaria lui țintește către un ținut al dezmarginirii, al existenței libere, undeva între neant și cer, între infern și paradis, între viață și moarte. În această aventură a eliberării și evaziunii, el, poetul, își arogă rolul de călăuză, un instigator și un inițiat în același timp, care mână turmele muritorilor blazați, indiferenți sau nesimțitori, spre tărâmurile noi, ale libertății. Ca un nou demiurg, care reunește în sine pe diavol și pe Dumnezeu, îi instigă pe oameni la o nouă condiție a existenței, prin evadarea din limitele lumii. Libertatea este o formă de existență sau de visare „cât mai aproape de moarte”, în nemărginire și veșnicie, unde totul este „grandios și profund”, aproape de izvoarele genezei, într-un universal concert simfonic, peste timpuri și spații, spre „noua lumină”. La existența fenomenală, constrânsă între marginile ei materiale, există, altfel spus, o alternativă, existența prin poezie. Poezia este modul de evadare din contingent, calea spre libertate, o experiență accesibilă numai prin zborul spiritului și al imaginației, un mod superior al cunoașterii și trăirii. Poemul se cristalizează într-o metaforă cosmică a emancipării ontologice, a dezmarginirii prin poezie, o apologie a fugii de sine și a evadării din limite, o laudă a creației, modul suprem de manifestare a libertății: „Veniți, veniți după mine, cât mai aproape de moarte, / eu sânt diavolul vostru și Dumnezeu, / în ochii mei, cerul revarsă cascadele nopții / și soarele zilei din mine țâșnește mereu. (...) // Inima noastră, inima cât o mare largă, / peste care corăbii în balans de iluzii se transformă-n epavă, / va dăruia altor lumi, fără moarte, refluxul / și vom cunoaște tăcerea, pe care-o sorbim ca pe-o slavă. // Melodia supremă: tăcerea – cu palme ca iarba, / fiordul spre care numai odihnele știu îndrepta, / adâncă, prietenoasă trăire în sine, / ca un popas la capătul lumii se va arăta. // Veniți, veniți după mine, spre noua lumină – / mai caldă ca pâinea – răcoritoare ca ploaia pe iarba tăcerii, / spre fructul pe care-n creație-l coacem, / cu fruntea lăsată adânc în palmele serii.” (*Muntele ascuns*).

Victimă a lumii, o lume sortită viețuirii într-o existență limitată, pradă trăirilor instinctuale, lipsită de aspirații și de înțelegerea superioară a existenței, poetul se proiectează într-o ipostază de martir, un fel de Christ, sacrificat pe păcatele oamenilor, unul dintre cele mai mari fiind acela de a nu-l fi înțeles pe cel care glăsuiește în deșert. Este un sacrificiu, asumat, nu din iubire de semenii, ci din iubire de sine, al celui care se desparte de oameni nu spre a-i izbăvi, ci spre a se izbăvi pe el însuși. Desprins de lumea care, nemeritându-l, l-a flagelat prin neînțelegerea ei, deasupra tuturor, *sus*, într-o transcendență proprie sublimată din gloria poeziei

sau din atingerea stării de grație a seninătății și a nepăsării, va contempla umanitatea care își va continua zbaterea inutilă, existența mediocră, lipsită de orizonturi și de aspirații înalte. Este un prilej pentru poet să strecoare o ironie la adresa poeziei lui Geo Dumitrescu, o critică a ancorării ei într-un orizont spiritual limitat, a aspirațiilor mărginite, lipsite de înălțimea ideii și a visului, de orice proiecție metafizică, pe care le exprimă pentru om și existența lui: „Nemișcat, peste culmile multor orașe, / voi aștepta defilarea oceanelor, zorilor, / vorbele mele vor flutura ca un vânt / printre aripile goale-ale morilor. // În amurg, o femeie mai albă ca plantele cerului / își va lipi de buzele mele-nsetate un șold; / femeia aceea se va numi Adormire sau Glorie / și va sosi dintr-un punct cardinal, poate chiar de la nord. // Depart, la milioane de raze solare în jos, / omul va încerca un război pacifist; / tăcerile-mi vor desmierda amintirea de om / și voi gândi că a trage cu pușca e desigur prea trist!” (Sus).

Perspectiva critică asupra lumii include pe Dumnezeu însuși, căruia poetul îi reproșează indiferența față de oameni: „oricum, e prea ocupat totdeauna / și poate de aceea n-are timp, când îi cer / să transporte la cel mai apropiat spital / copilul muncitorului de-alături, bolnav de pojar.” (Afiș). Este un prilej de a ironiza credința ca ritual și dogmă, în ideea că acestea pierd esențialul, care rămâne în afara lor, și anume omul, cu dorințele și nevoile, cu aspirațiile și speranțele lui. Este o viziune desacralizantă (pe care poetul o va dezvoltă în alte poeme – *Chilometrul 9*, *Întoarcerea omorâtului*, *Femeia cu clytt de ceară*, *Drumul către dincolo*, *Insomnie* etc.), pe linia unui pragmatism existențial circumscris realității imediate, a unui umanism de influență proletară, cu transparente sugestii ideologice. Nici nu e de mirare la un poet precum Corlaci, care, în plachetele lui de tinerețe, afișează o atitudine provocatoare, programatic-sfidătoare, în metamorfoze, deseori, demonice, tributare unei înclinații luciferice, prin care spiritul frondei, al rebeliunii ontologice și estetice se obiectivează poetic: „Duminica (fapt stabilit) pictează icoane, / din care sfinții privesc lateral, calculat și cuminte; / copiii n-au voie, când se uită la ele, / să se gândească la pâinea, care le trece prin minte. // Numai rujul de pe buza cucoanelor / descrie o inimă, pe sfântul, care atâta așteaptă, / să le desmierde cu stânga obrazul / și să le strângă de piept, cu cea dreaptă. // Dar vă asigur că la viitoarea-ntâlnire n-am să mai uit / să-i prind lui Dumnezeu, cu un ac, un afiș în spate: // «Noi nu mai vrem decât pâine și pâine, / ca s-o stropim cu puțină dreptate!»” (*idem*).

O formă de mesianism, dar lipsit de sens metafizic, dezvoltat pe coordonată existențială, practică Ben Corlaci în poemul *Pentru omul meu liber*, publicat în *Universul literar* (nr. 4, 11 februarie 1945) și inclus în volumul *Manifest liric*, din 1945. Omul liber este o proiecție, o aspirație a celui care viețuiește în spațiul existenței fără orizont, limitate de constrângeri și neputințe, un alter-ego al acestuia, care exprimă, în mod esențial, adevărata identitate a individului, victimă a condiției sale sociale, morale, existențiale. Cel care se visează în această metamorfoză, de om liber, exponent al dezmarginirii ontologice și al libertății ființei, este un poet

boem, rebel și anarhic, de speța lui Stelaru (prieten de experiențe bahice și reverii poetice, căruia îi dedică poemul *Popasul nopții*), care practică o boemă extremă, în mediile sordide și promiscue ale viețuirii sub semnul unei revolte apriorice și al hazardului. Existența la limită sub auspiciile boemei de tip villonesc ori baudelairian este un fel de coborâre în infern din care poetul încearcă să renască trecând prin purgatoriul spiritual și estetic al poeziei. Poemul lui Corlaci este un elogiu al libertății, condiția fundamentală a individului spre care acesta trebuie să tindă pentru a renaște spiritual. Iată versurile, dezvoltate într-un discurs de esență prozaică, în formula promovată de poezii generației, augmentat de un suflu retoric tezist și persuasiv: „Totdeauna, omule liber mă vei iubi, / așa cum iubește săracul pâinea și soarele, / fiindcă sântem amândoi din acelaș grăunte – / și fiindcă singura religie adevărată e munca. // Noi ne cunoaștem, fără să ne fi văzut vreodată; / când ne-ntâlnim, ne-mpărțim unul altuia viața / și, c-un sărut cât o confluență de larg, / zările-n colțul buzelor noastre se sparg. // Mă vei iubi, omule liber, aprig și cald, / așa cum iubesc eu călătoriile prin inima ta, / cum așteaptă fecioara sămânța copilului nou, / pe care să-l poarte la sânul său roditor ca pământul. // Brațele noastre cuprind longitudini, meridiane, / și toate anotimpurile vin spre noi, ca un fluviu; / inteligența și munca sânt singurele noastre arme, / prietenia, singura noastră avere.” Libertatea omului antrenează libertatea poeziei ca act spiritual care exprimă spiritul uman în substanța și esența sa. Poezia este o formă esențială, paradigmatică, a libertății omului și a ființării. Pentru a redeveni însă un mod de trăire și afirmare a libertății, ea trebuie să treacă printr-o metamorfoză fundamentală, să părăsească teritoriile sterile ale visării lirice, cerul metafizic al conceptelor și să coboare la sursele originare, puternice ale existenței, din care să-și tragă sevele poetice, să extragă cuvintele apte să exprime prin forța expresivității lor genuine ideile, pulsul și ritmurile frenetice ale vieții, spiritul vibrant și incandescent al renașterii și al viitorului: „Pentru tine, omul meu liber ca timpul, / voi asvârli cu praștia cuvintele cele mai pline, / voi răsuci universul, ca pe-un compas – / și punctele, care pe hartă înseamnă hotar, / am să le șterg dintre noi, ca pe un simplu popas.”

Poetul este un fel de proscris al societății, un vagabond, la marginea vieții, disprețuit ori ignorat de lumea condusă de valorile unui concepții mediocre asupra existenței, care urmărește binele imediat, uneori în forme luxuriante. Condiția poetului, în virtutea unei imagini cu rădăcini adânci în poezia romantică, este agravată subiectiv de reflectarea augmentată, la nivelul conștiinței ultragiutate, a diferențelor, contradicțiilor și a in Justiției sociale. Poetul este așezat de destin, un destin pe care el însă îl legitimează prin propria filosofie de viață și prin atitudine, în lumea celor oropsiți, a celor „umiliți și obidiți”, de partea învinșilor și a dezmoșteniților. Trecutul se întoarce în conștiința celui care-l rememorează cu senzația copleșitoare a foamei, a suferinței și a frustrării, adâncite de luxul exhibat al altora în antiteza și spre exacerbarea dramei interioare a celui flămând, flămând de hrană, flămând de idealuri, flămând de poezie. Indiferența cinică a celorlalți amplifică suferința celui rătăcit în bolgia existenței alienate și alienante, dezumanizate

sub hipnoza obsesiilor și idealurilor tangibile. Prizonier al unei existențe crepusculare, vagabondul supraviețuiește pentru poezie și prin poezie, pe care o dăruiește oamenilor, ca pe un act de euharistie, de comuniune spirituală, ca o desprindere din condiția aparentă, iluzorie, spre regăsirea esenței umane a ființării: „Diminețile mă găseau cu pete-n obraz, / îmi întorceam cămașa pe dos, ca să fie curată / și-n loc să mănânc, scriam un poem / pentru oamenii din oraș și pentru necaz / (necazul, pe care n-am să-l mai uit niciodată). // Trecătorii zâmbeau și credeau că-s nebun / sau c-am ieșit de sub poduri, să fur nu știu cât de la bancă / orcum, își fereau buzunarul și duceau mâna la nas / deoarece miroseam a cucută bolnavă / și nu meritam să privesc lanțul de aur cu ceas. // Și, astfel, mă strecuram odată cu orele, / ca și cum m-aș fi scurs lângă ziduri / odată cu ploaia, odată cu viața, / adunând nopți după nopți între riduri – / și imensa căciulă a soarelui nu mai ieșea; / la fiecare colț, auzeam: / piază rea! piază rea!” (*Câteva rânduri despre viața de eri*)

Războiul este o temă comună și fecundă la poezii deceniului cinci (Caraion, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Al. Lungu, Sergiu Filerot etc.), pe care aceștia o dezvoltă liric din multiple perspective, concentrați pe efectele distructive ale conflagrației asupra existenței și asupra umanității ființei umane. Tema apare și la Corlaci, într-un poem care oferă poetului un nou context de a-și exercita actul critic asupra absurdului care guvernează lumea. Războiul este, înainte de toate, efectul nebuniei omului, în sălbatica lui cruzime față de semenii, care transformă viața în teritoriu al dezumanizării și al crimei: „Dacă m-aș fi dus la război, cu pușca în mână, / aș fi strigat (ca oricare soldat): / curgi, sângele meu, curgi până-n ziuă! / pentru oamenii ăștia nebuni și iluștri, / care te-așează-n tranșeu și te bat, / când palpiți pentru o stea timpuriu svâcnită, / pentru o inimă pătrunsă de schijă / și pentru cerșetorii, care se scoală cu grijă, / din somnul încărcat cu pâini imaginare. // Aș fi strigat după frații mai mici sau mai mari, / În care-aș fi fost învățat să trag fără milă, / odată cu dimineața, ca-n niște tâlhari: / cine cunoaște chilometrul 9, să vină!” (*Chilometrul 9*). Tema, tragică, oferă poetului prilejul să reflecteze la relația dintre om și transcendență și să se răfuiește din nou cu Dumnezeu, căruia îi reproșează tăcerea, părăsirea omului, îndepărtarea de creație, în termeni duri, cu sarcasm și cu ironia amară a celui care, din lipsa comunicării teandrice, viețuiește fără iluzii. O stare a irosirii, un sentiment al târziului, agravate de ispita nihilismului metafizic, se concentrează în aceste versuri ca o confesiune dezabuzată. Ecouri argheziene se citesc în subtext, traducând o atitudine născută din dezamăgire, mahnire și revoltă: „Sărutăm urmele grâului dispărut împreună cu noaptea, / calzii plămâni ai sondelor respiră greu, cât de greu! / învățăm să murim pentru un dumnezeu, / altul decât pâinea și soarele, // dumnezeul spânzurat în pereți fumurii; / ne naștem atâta de palizi și-atât de târzii, / încât sărutăm cu fruntea picioarele / subțiri, ca traiectoria astrilor văzută de jos. // Nopțile noastre sânt ude și fără somn, / ne-nvârtim amețiți, ca o stea rătăcită, / ne rugăm nu știu cui, să nu ne ducă-n ispită, / cașicum n-am fi noi înșine tot ce există.” (*idem*). În acest cadru reflexiv, poetul

își extinde meditația asupra condiției umane, într-o existență ca un teritoriu al irosirii. Omul pare sortit ratării, victimă a iluziilor sale, a timpului, între limitele căruia este condamnat să existe, a lumii și a destinului, viața sa fiind o pendulare între existență și non-existență, între a fi și a nu fi. Revolta, definitorie ca marcă psihologică și stilistică a poetului, ia aici tonuri tragice: „Trăim imaginar și trist / cu fiecare dimineată, cu orice anotimp murim, / ne scaldăm, odată cu zarea și ploile, / într-o mare din care ieșim cu toate greșelile, / odată cu setea, cu grija de mâine și cu nevoile: / privim adormit și absent, / lângă timpul, care curge prea lent, / de parcă l-a plătit cineva să ne poarte, / hilari și sleiți, între viață și moarte. // Cine aude, cine vede și cine se-ntoarce / către noi, ca un ser în loc de otravă? / Cu fiecare oră tinerețea se stoarce, / tinerețea asta cu-atâta avânt și, totuși, bolnavă.” (*idem*).

O temă favorită a poetului este reprezentarea sa postumă, într-un fel de revelații născute dintr-o stare de intensă indiosincrasie față de contemporani și față de lume. Viziunea propriei morți nu implică sfârșitul, liniștea finală, ci o continuă relaționare tensionată cu cei rămași în urmă a sufletului celui care, nemulțumit și revoltat, se întoarce să-i bântuie și să-i mustre, în mod exemplar, pe ingrații săi contemporani. Perspectiva proprie lui Corlaciuc apare în mai multe poeme ale sale (v. și *Postumă* din *Arhipelag*). Poetul semnează chiar un ciclu intitulat, ciudat, *Postumele*, care cuprinde versuri scrise între 1945 și 1967 (Corlaciuc moare în 1981). Este un fel de nostalgie thanatică, o sete de moarte, o proiecție livrescă desigur, asociată duplicitar cu dorința de răzbunare a celui hăituit de frustrări, prin accesul la o condiție superioară, metafizică, a libertății sufletului, a eliberării de constrângerile ființei și de limitele ființării. Un scenariu post-thanatic corlaciuc implică trimiterea umbrei celui care a fost poetul hăituit, vagabondul batjocorit și gonit de toți, blamat și flagelat de răceala și ura celorlalți, un spirit damnat într-o lume mărginită, către cei rămași în urmă, contemporanii nedrepti, oameni dezumanizați, într-un soi de misiune exemplară de sfidare și muștrare a acestora. Este asumarea unui statut ontic mizer, complacerea în condiția cea mai de jos a existenței, pentru ca, prin contrast, pe fundalul cenușiu al lumii, al mediocrității celor lipsiți de înțelegere și umanitate, să se proiecteze figura luminoasă a spiritului celui fulgerat de geniu (rupt „din cereasca demență a geniului”, cum zice undeva), a poetului ca ființă superioară, care asumă un destin de martir: „Mi-am trimis umbra, în noaptea asta, / ca să vă rădă în nas, prietenii mei! / să beie cu voi (ca niște mișei) / și să vă fure din brațe nevasta. / Prea v-ați strâns pumnii, seara, când treceam / ca un dement, cu fruntea lipită de pământ; / înjurăturile voastre, de câte ori scânceam / trist și bolnav, ca un câțel, lângă voi, / îmi dăruiau acelaș culcuș cu noroiu, / unde copiii din mahala / îmi aruncau cu praștia, puțină halva. // (...) Uneori, când vă găseam uneori, / eram singur și singur veghiam peste voi, / după ce-mi ascundeam din priviri / înfometarea sublunară./ Apăream ca o ploaie, ca o pisică bizară, / incandescent și cu ochii jărat, / mereu plecat și niciodată sosit, / ca o fugă uriașă, ca un sălbatic, / prea visător și câteodată țicnit. // Din palmele voastre, niciodată pâine / nu răsăria, ci doar câte

un zâmbet în joacă, / fără să știți dincotro se întoarce și pleacă / pușlamaua aceia buiacă, / plină de visuri, desculță și beată, / fiindcă voi n-ați hoinărit niciodată / flămânzi, clandestin, fără țință / și agățați de tampoanele vieții, / care numai pe mine a încercat să mă mintă.” (*Testamentul* 200).

Preocuparea poetului pentru receptarea sa post-mortem este o temă recurentă în primele plachete, atât de puternică, obsesivă chiar, încât dă naștere la scenarii poetice enorme, dominate de un sens justițiar și vindicativ, dar o vindicație cu sens moral, ca un act de reparație pentru soarta nedreaptă. Ideea este aceea a unei culpabilizări colective pentru vina contemporanilor („semenii mei de peste nenumărate suluri de ani”) de a fi tolerat un destin atât de crud, atâta suferință și nefericire, de a fi rămas orbi și nepăsători la chinurile unui spirit superior între muritorii de rând. Pendularea viață-moarte este permanentă, incursiunile din tărâmul de apoi în existență alternează cu gândul sfârșitului iminent. Poetul își duce cu revoltă povara geniului, trăiește paroxistic nedreptatea căreia îi este victimă, o victimă apriorică s-ar putea spune, acuză lanțurile și cătușele care i se pun, lui, ființă liberă, prin excelență, pentru care nu ar trebui să existe constrângeri, norme, piedici de niciun fel. Revolta poetului se transformă în diatribă în fața justiției oarbe și nedrepte, a „nemerniciei” și limitării celor care nu s-au ridicat la înălțimea misiunii sale și care-i vor trăi cu remușcare posteritatea: „Să dormi într-o râpă cu febra polară pe umeri, / să fugi aiurând către liniștea fructelor coapte, / să uiți mai departe de anul nașterii tale să numeri – / ei, iată fluidul viril dintre viață și moarte. // Așa cum în noaptea aceasta aud fluturând / ucigașele lanțuri spre inima mea răsucită, / cum spaimele vin furtunos peste gând / și peste privirile mele incandescente ca geniul; // cum vântul vă mătură, semeni puternici, / pe cât sânt de sigur că zorile mă vor găsi spânzurat / grație vouă, contemporani ideali și nemernici, / plăgi lustruite frumos pentru mari condamnări – // și-ntocmai cum vorbele voastre și lipsa de spațiu / răstoarnă în baltă muntele meu de jărat / pe culmile căruia singur mă-nalț ca un sceptru, / singur, dement, uriaș și sălbatic...” (*Cătușele*).

Manifest pentru libertatea poeziei

Noaptea este timpul beției și al reveriei, al visărilor obscure, al singurătății și al nostalgiei, cu melancolii și suferințe înecate în uitarea alcoolului. Dorul de ducă, setea de evaziune în spații exotice sublimează dorința intensă de fugă de sine, evadare din universul eului, dominat de trăiri copleșitoare, de tristeți și angoase. În spațiul misterios al jocului de umbre și lumini nocturne, peste pădurile răsărite din întuneric, zboară păsări selenare, amăgitoare, răscolind patimi aprinse și speranțe. Este timpul revelațiilor halucinante, născute din ciudate sinestezii, în care contururile și dimensiunile devin fluide, ipostazele se amestecă în năluciri și himere coborâte din lumi paralele. O feerie în care tăcerile se reflectă în fântânile cerului, ca niște oglinzi, un abis întors, în

care cei halucinați de visare ar vrea să cadă și de care ar vrea să fie înghițiți. Cădere în sus, în abisul cerului, metaforă a zborului, sub ploi apăsătoare, plânsul lumii, al melancoliilor sub fascinația revelatorie a visării sub imperiul beției și al uitării de sine. Cădere în cer, dizolvare în ploile uitării peste pădurile amintirilor și oglinzile melancoliei în care se reflectă ideile și prin care zboară păsările tăcerii. O foarte frumoasă poezie a lui Corlaci din *Manifest liric*, volumul emblematic pentru poetica lui, este *Fântânile văzduhului* (în deschiderea ciclului *Prietenilor mei, poeți*), în care se derulează acest scenariu oniric și se perindă memorabile imagini: „Noaptea, ca umbrele nopții, desculți, / prietenii mei fugeau spre beție; / singur orcând, peste arborii lumilor, mulți, / însetat de plecări, palid și smuls / din inima ei: simfonie – / ca ploile galbene din serile noastre bizare, / așteptam o tăcere din Sud, să ne pipăie fruntea, / ca pasărea ochilor noștri din sboruri drăcești și lunare. // Cădeau peste noi tăcerile multicolore, / fântânile văzduhului ne chemau prin oglindă / și cai năzdrăvani alergau peste pleoape, / noaptea plutea și în pletele ei încerca să ne prindă, / ca somnul pădurilor goale, sub ploile gri.” Iubirea și moartea se amestecă, realități amăgitoare și volatile, iubirea, ca resemnare, pandant al morții, moartea consubstanțială iubirii, în nopte, timpul himerelor, al reveriilor și al agoniei. Singurătatea își află salvarea în elixirul uitării, ca o lepădare de sine și o naștere din neant, sub atracția hipnotică a cerului, văzduhul-fântână, cerul-lac, cu dorința înecării în cer, a evaziunii în moarte ori a izbăvirii. Este o stare ambiguă de pendulare între viață și moarte, de suspendare între două lumi, sub ispita morții, moartea ca eliberare, ca zbor în cer, oprit de forța gravitațională a existenței. Viața înseamnă drum, dar drumul tinde să ia același sens al aspirației spre cer, moarte sau mântuire, al dizolvării în nimic sau în absolut: „Femeile noastre erau resemnarea, / prin sânge sosea câte-un svon despre moarte; / prietenii mei nu știau nimic despre zori: / desigur, erau încă foarte departe! // Singur orcând, pripășit într-un colț, / încolțeam în pahar, ca un fruct în pământ; / cerul era ca un lac și-aș fi vrut să mă-nec, / dar m-așteptau niște drumuri de fier, / o gară cu duhuri gălbui, semaforul cu ochi ca ai tatălui meu / și-n afară de asta, calea ferată urcă spre cer. // Odată cu zorile reci sosite furiș, / pe care prietenii mei adormiți le-așteptau în pădurile somnului, / prin sânge-mi fugea câte-un svon despre moarte / și cai năzdrăvani se-arcuiau peste umerii mei.”

Destinul poetului în lumea sfâșiată de contradicții, la răscruce de bine și de rău, sub impactul crizelor și sub hazardul istoriei, îl obsedează pe tânărul autor. Poetul trăiește acut sentimentul damnării, condiția marginalității, își poartă stigmatul într-o lume care nu-l înțelege și, neînțelegându-l, îl respinge, cu dispreț și cu ură, ca pe un proscris. Este o temă recurentă la Corlaci, cu rădăcini în poezia romantică și a unor poeți din speța celor admirați de el. Între aceștia, Esenin, evocat într-una dintre poezii. Poeții sunt ființe bizare, care trăiesc în spațiul viselor, inadecvate, deci, la lumea reală, guvernată de valori și idealuri concrete, în căutare de satisfacții materiale imediate. De aceea, ei constituie o categorie damnată, vagabonzi, creaturi marginale, hăituite și izgonite, care poartă, în chip tragic, semnul nebuniei. Existența în această

lume este o lungă agonie, într-un spațiu al degradării, vermicular, la marginea umanității, o traversare a infernului: „După aceea, fără să-i spunem cuiva, / vom trece mai departe: incolori și gravi, / cașicum odihnele ne-ar aștepta / în locul cu cei mai puțini bolnavi, / unde traiectoria lumilor nu e / decât o frântură de pată gălbuie; / unde poezii nu fură bucata de pâine / ca să-și amâne sfârșitul, pe mâine, / când vor primi – ca după o muncă rea – / o țoală cu vârgi și nu știu câți ani / de odihnă la umbră – și fără vreo stea / pe care s-o-mpartă cu-atâția golani.” (*Invitație pentru nimeni*). Rupți de lume prin evaziunea în spații onirice, ei inspiră teamă ca niște lunatici, sunt „arătați cu degetul”, iar oamenii obișnuiți, exponenții simțului comun, îi resping, văzându-i ca pe niște creaturi ciudate, care strică armonia mediocră a existenței: „– Aștia-s poeți, să fugi când îi vezi, / fiindcă sânt altfel, iar gurile rele / spun că-s nebuni și n-au ce mânca, / pentru-aleargă noaptea prin spații, / fără să-nșele somnul cuiva.” (*idem*). Singura soluție de supraviețuire este fuga de această lume care nu mai știe să viseze și, nemaivisând, se dezumanizează treptat, pe care poezii, supraviețuitori pe țarmurile visului, o înspăimântă. Din nou, fuga, tema obsesivă a poeziei corlaciene din primele plachete și soluția existențială la o criză devastatoare: „Hai să plecăm odată, de ce te-ai oprit / lângă șerpii aștia atâta de suți? / Nu vezi că ochii li-s rupți / din visul pe care-l lăsăm după noi...” (*idem*).

Poezii sunt o categorie blestemată în societate, marginalizată și alungată de ceilalți, care trebuie să-și poarte stigmatul condiției în teatrul tragic al existenței. Dar nu toți poezii, ci numai poezii boemi, idealști, revoltați, care visează să schimbe omul și lumea cu poezia lor. Acei poeți care se revendică de la un model precum Esenin și, prin el, de la o întreagă serie, din care fac parte cei care au dus trăirea poeziei, prin propria existență, către ultimele limite, precum: Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud și alții. Poezii-vagabonzi, alcoolici, dependenți de narcotice, vicioși, cei care au trăit și au scris la intensități neatinse de alții sunt cei care îl fascinează pe tânărul poet, care încearcă, cel puțin în plan existențial, să le calce pe urme. „Le poète maudit” este tipul în care, ca poet, se identifică și în virtutea acestei paradigme ontologice și estetice se desfășoară pe scena existenței și a poeziei. Câtă realitate, câtă poză, câtă poezie? Corlaciul își trăiește poezia și, în același timp, își desfășoară scenariile existențiale spre a-și oferi teren de inspirație și manifestare poeziei. El intră într-un rol, se identifică în el, își concepe existența și își duce zilele în virtutea scenariului pe care îl scrie și-l trăiește. Realitatea încetează să mai fie spațiul din jur, cel în care se mișcă și evoluează, ci lumea pe care el o proiectează în afară, care se suprapune celei reale. El însuși este substituit de o proiecție poetică, de un altul care devine el, întruchiparea unei imagini a poetului – care nu poate fi decât tipul de poet damnat, bântuit și bântuitor, bătut și alungat –, imagine care prinde viață și se încarnează în poetul însuși. Este o transfigurare, o dedublare și o asumare a unei identități cu surse livrești și metamorfoze reale. Poetul se îmbracă în hainele personajului pe care trebuie să-l joace, urcă pe scenă, iar de pe scenă trece pe scena existenței și devine personajul însuși asumând cu totul noua identitate. Este o

metamorfoză totală, pe care nu o mai părăsește. Pe scena poeziei sale, el este autor și personaj, se perindă din poem în poem jucându-și rolul, care a devenit natura sa reală, scriindu-și și recitându-și, clamând, acuzând, vituperând, *manifestul liric*, un manifest pentru condiția omului, pentru reabilitarea acestuia, și pentru poezie.

Poetul face parte dintr-o categorie umană sortită damnării, disperării și bântuirii, dintr-o generație care trebuie să trăiască tragic răul veacului, stigmatul timpului obscur pe care îl parcurge, criza care cuprinde insidios individul și îi induce o anxietate nelămurită, o angoasă care pune stăpânire pe el până se transformă într-o stare de urgență a ființei. Iată cum se traduce aceasta în versuri: „E ceva în noi, pe sub noi – nu-i așa – / o insectă bolnavă, care ne sâcăie; / chiar în momentul ăsta, nu ți se pare, / că-n inimă, ne sburdă, ne râcăie, / cașicum, într-o bucată de cârpă-nroșită, / am vedea harta plămânului nostru – topită, / harta fără meridian, fără compas, / pe care, de frică, o-nvață copiii de pripas.” (*Ciudățenie*). „Bătuți”, „scuipați”, „înjurați de mamă”, acești idealisti care poartă cu ei semnul urii celorlalți sunt sortiți declinului existențial, alienării, degradării și morții: „pentru că, astfel, n-am fi murit / ca astăzi: bețivi și buboși – nici balamucul / nu ne-ar fi supt tinerețea și trupul.” (*idem*). Nu oamenii oferă poezilor „flămânzi” și „nesătui”, care trăiesc „bizar”, fără „identitate la primărie”, puțină iubire, ci câinii, care, din nou, sunt puși în antiteza regnului biped, ca modele de „umanitate”. Câinele, ființă umilă și loială, este singurul sprijin sufletească pentru cei condamnați de ura celorlalți la singurătate, care-și poartă cu ei povara propriei damnări și care pleacă într-o lungă rătăcire sau în moarte. Câinele care așteaptă în gară credincios trimite anticipativ la câinele lui Geo Dumitrescu, Degringo, apariție bizară, proiecție a conștiinței poetului într-o imagine alegorică. Iată câinele lui Corlaci, el însuși „fugar”, într-un tablou al solidarității în suferință, o suferință din lipsa iubirii, cu poezii alungați de ura celorlalți pe un drum fără întoarcere: „Înainte plecării, hai să cărăm / geamantanele astea pline cu bolovani, / până în gara unde-om vedea / că ne-așteaptă câinele ăsta, câinele meu, / și n-o să ne pară drumul prea greu. // Poate, astfel, vom plânge mai puțin, / plecând spre tăcerea lui Esenin / Serghei, îndrăgitul, zmintitul, nebunul / fiindcă n-a tras niciodată cu tunul.” (*idem*).

Un alt poem al lui Corlaci, *Manifest liric* (din volumul omonim), este un act de protest la adresa unei lumi dezumanizate, guvernate de scopuri materiale, care doar mimează valorile umane, o lume ipocrită, arogantă și mediocră, pentru care omul și idealurile sale nu valorează nimic. Este protestul și actul de sfidare al unui ins marginalizat, al unui vagabond – poetul însuși –, care lansează acuzații în cheia unei sumbre ironii și care propune ca soluție de supraviețuire evadarea în alte spații geografice, exotice, îndepărtate, departe de Europa, care și-a consumat rezervele de umanism. În preambul, poetul explică lucrurile: „Oamenii spun că Europa e centrul de / gravitație al culturii. / Totuși, eu aș pleca spre Cape-Town / sau, în cel mai grav caz, oriunde în / afara meridianelor acestui continent. / De altfel oamenii sunt obișnuiți să se / creadă – fiecare-n parte – buricul / pământului. / Așa că negreșit realitatea trebuie să / fie cu totul alta.”

Întrucât această evadare nu este posibilă (mai târziu va fi, când Cornaciu va cere azil politic în Franța, dar în alte împrejurări existențiale), deocamdată, poetul optează pentru evaziunea într-o lume a fanteziei și reveriei pe calea alcoolului, mult mai accesibilă. Boema îi oferă soluția de a rezista și de a sfida realitatea imediată, o boemă învăluită în aburi bahici, mediu al eliberării din condiția damnării sociale și al atitudinii protestatare. Din acest spațiu umil, în care abandonării vieții pot supraviețui și pot experimenta fericirea care altfel le este interzisă, poetul visează la lumi mai bune și își exercită critica socială și morală asupra contemporanilor. *Manifestul liric* al poetului devine astfel un manifest moral și existențial în care poemul se transformă în act de acuzare.

În societatea guvernată de convenții și de un sistem al valorilor închis în cercul mediocrității, nu este loc pentru poeți. Ei sunt încadrați aprioric într-o castă de paria, care trebuie să populeze lumea marginală a vulgului, periferia mediului social și a umanității. Respinși de cetățenii onorabili, repudiați de o mentalitate suficientă, care îi vede drept hoți și vagabonzi, poeții trăiesc o condiție de proscrisi, care dorm pe maidane, în cea mai neagră mizerie, purtând cu ei stigmatul damnării („deochet”). Ca soluții existențiale le rămân bântuirea prin lume, rătăcirea prin cârciumi, fuga de oameni și visul unei lumi mai bune sau nostalgia morții: „O sticlă de vin încă și încă una, / că venim dintre oameni iluștri și bogați / care ne-au spus că nu merităm să fim decât dezbrăcați, / și căroră le este totuna / că dormim pe maidan, lângă o casă / cu șapte etaje și-o servitoare țăfnoasă. // Azi am găsit niște bani / pe stradă – sau, dacă vreți, i-am furat; / însă n-am să mănânc, fiindcă scrie / undeva că n-am voie, deoarece-s deochet / și-mi place să mă joc cu păduchi și țigani.” (*Manifest liric*). Poetul se refugiază în tavernă, mediul de unde, cu ajutorul alcoolului, poate evada din lumea care îl respinge și-l ostracizează. Visul alcoolic al evaziunii îl poartă către tărâmurile exotice, spre Cape-Town, sau oriunde în altă parte, dincolo de lumea aflată sub tirania civilizației și a „culturii”. Vinul îi anihilează suferința și îl ajută să se detașeze critic și sarcastic de societatea dezumanizată, guvernată de cinism și ipocrizie. În vin și în iubirea umilă a câinelui (v. *supra*), își găsește iluzoria pace, o tristă acalmie peste dramatica zbatere existențială și peste turbulența vieții cotidiene. În tavernă, sub imperiul narcotizant al alcoolului, poetul devine un filosof printre bețivi, pe care îi invită să bea cu el, un filosof care meditează la lume, la mărginirea și ingratitudea ei, la adevăr și la minciună, la viață, la iubire și la moarte. Meditația evoluează pe coordonata psihologică a unei adânci revolte și a unei puternice idiosincrasii, care-i oferă prilejul unei critici acide la adresa omului. Ca și în celelalte poezii (în special din plachetele anterioare, *Tavernale* și *Pelerinul serilor*), cârciuma este locul refugiului celui care evadează dintre oameni, mediul evaziunii într-o lume proprie care prinde contur prin eliberarea de suferință intermediată de alcool: „Mai adu, mai adu, mai adu, / și nu te uita c-am slăbit într-atât; / dacă vrei, poți să mă prinzi și de gât / ori să m-arunci triumfal sub tejghea, / numai adu o sticlă și bea, / ca și cum ai putea să-nțelegi / de unde venim și plecăm

zile-ntregi. // Să nu-ți fie frică de moarte, / că nu te cunoaște și chiar de te-ar ști / nu ți-ar surâde și nu te-ar privi, / așa cum doar eu o cunosc și-o dezleg, / nebun, cum mă credeți, și prost, / de mi-e silă de mine, de voi și de câinele / pe care-l iubesc și care-mi curăță mâinile. // Vrei să bei cu mine sau nu vrei? / Îți pot arunca vinul din mila unei femei / care susține că ea / mă iubește și nu e cățea. / Cum plouă, privește cum plouă! / Hai, râzi ca și mine și treci / de te culcă sub masa cea nouă, / să nu-i simți țărâiala și brațele reci. / Venim dintre oameni și-i greu / să fii prăfuit și desculț și plouat; / hai, dormi până mâine, căci mâine / are să te șteargă câinele meu / pe care-l iubesc și îl bat.” (*idem*).

Poemul intitulat *Manifest liric*, precum placheta însăși, sintetizează imaginea pe care tânărul autor o are despre condiția poetului în societate și în lume. Celelalte poeme din ciclul al doilea al plachetei (*Prietenilor mei, poeți*) dezvoltă această imagine în scenarii lirice palpitând de dramatism și de o insolubilă revoltă. Poetul este exclus din societate, considerat o ființă marginală, asociată degradării umane, rătăcirii și irosirii, sub semnul inutilității. Poezia este evaluată în raport direct cu imaginea poetului, refuzându-i-se rolul spiritual și estetic la nivelul existenței umane. Totul exprimă o criză adâncă a omului prins în capcana unei existențe inerțiale, osificată în norme, cutume, ritualuri, condusă de judecăți axiologice prefabricate și de prejudecăți estetice. În antiteza acestei inerții vin poezii noi – căci despre acești poeți este vorba –, care aduc un suflu nou în poezie și în existență, care vor să schimbe lumea și viața, vor să le conecteze la fluxul și la ritmul timpului. Poezii damnați, poezii respinși și izgoniți din cetate sunt poezii noi, exponenții noii generații, spirite turbulente și entuziaste, cei purtați de himera noului și a schimbării, care visează la noua poezie, apropiată de viață, de realitate, de oameni, în existența lor cotidiană, de aspirațiile, de frustrările și de visările lor. Dincolo de condiția poetului există o antiteză gravă, o contradicție care conține potențialul unor mari seisme, amenințătoare pentru o umanitate înțepenită în inerții: confruntarea dintre lumea nouă și lumea veche, ciocnirea mentalităților, coliziunea dintre viitor și trecut, generatoare a unei tensiuni ireductibile, aflată la începutul unei noi geneze. Ființa umană și poezia sunt în stare de urgență, iar poetul vagabond, alcoolic, rătăcitor prin cârciumi și prin toate locurile rele se face acuzatorul lumii vechi și al mentalității acesteia, vestitorul umil și iluminat de propriile himere al viitorului, purtătorul de cuvânt al aspirațiilor comune. De pe maidanele pe care zace, din obscuritatea alcoolică în care se refugiază de urgia existenței și a oamenilor, poetul este mesagerul liber al schimbării și al timpului ce va să vină. El este cel care, din spațiul întunecos al tavernei, aspiră către lumina libertății, către regăsirea acesteia, ca stare ontologică fundamentală a omului, pierdută din cauza neputinței lui și a civilizației (v. *Pentru omul meu liber*). În această lectură, *Manifestul liric* al poetului este un manifest pentru libertatea lumii și a ființei umane, un manifest pentru libertatea poeziei.

Poezia ca libertate

Circulă în poezia lui Corlaci din placheta *Manifest liric* o energie vitală, a frustrării și a urii, un suflu energetic, gata să măture tot, să schimbe lumea și omul, să transfigureze existența, într-o uriașă schimbare la față a creației. Poemele lui Corlaci palpită de forță, de vitalitate, alimentate deseori de idiosincrasii profunde, care, din adâncimile subconștientului, răbufnesc la suprafața poeziei. O frenezie a nemulțumirii și a protestului, o febră revendicativă, o neliniște ontologică permanentă, care se transformă în angoasă agresivă, o revoltă care crește spre paroxism parcurg de la un cap la altul aceste versuri, subsumate ideii de „manifest liric”, de act militant în numele schimbării și al viitorului. La Corlaci, poezia se află în *stare de urgență* (o antologie poetică a sa, din 1972, poartă chiar titlul *Starea de urgență*), condiție care traduce, la nivel estetic, starea de urgență a ființei, cuprinsă de răul veacului, într-un timp al crizei omului și al crizei istoriei. Criza existențială își găsește în poezie un mod de expresie și, căutând formule estetice de obiectivare, se proiectează și se metamorfozează la nivel liric, imprimând poeziei înseși o tensiune crescândă, o vibrație interioară care crește până la intensități paroxistice, până la explozia poemului în jerbe de sensuri obscure și incoerente, într-un discurs destructurat, dezarticulat, dizarmonic, precum secvențele spasmodice ale unei confesiuni delirante, cu imperfecțiuni și, uneori, stridențe stilistice. Tema dominantă a acestor versuri este starea de urgență a ființei și a poeziei.

Corlaci scrie o poezie genuină, neelaborată, născută parcă din transcrierea nudă a gândurilor anarhice, ca o traducere textuală a fluxului conștiinței, fără preocupări și complicații estetice. Citită astfel, în dimensiunea ei ontologică, poezia corlaciană este o fișă clinică a conștiinței, documentul frust al unei existențe dramatice, teritoriu al unei ireductibile antiteze între iluzie și realitate. Este o poezie care lasă senzația de imperfect, neterminat, nefinisat, plin de obscurități semantice și stângăcii stilistice. Dar tocmai de aici se naște senzația de autenticitate, bazată pe experiența intensă a trăirii, dusă la ultimele limite. Tensiunea și discontinuitatea stării interioare se reflectă în caracterul alert și discontinuu al discursului poetic. În definitiv, acesta este sensul schimbării în paradigma poetică pentru care tinerii insurgenți militează: epurarea estetică a poeziei, coborârea ei în realitate și apropierea de viață, reînvățarea cu atributele autenticității, recredibilizarea ei prin regăsirea vocației de mijloc de expresie al existenței. Avem de-a face cu o poezie nonconformistă, într-o epocă dominată de estetism, o poezie nouă, proaspătă, „imperfectă”, de aceea mai credibilă decât cea corectă estetic, amenințată de sterilitate. Nonconformismul, caracterul genuin, starea de urgență, mesianismul, antiestetismul participă la noutatea acestei poezii. *Manifest liric* este volumul emblematic al poeziei și al poeziei lui Corlaci, care trebuie privit ca o artă poetică.

La Corlaci, poezia este mai mult decât poezie. El o aduce din sfera înaltă a artei în teritoriul existenței, în ipostazele ei triviale, marginale, sordide. Are astfel loc o schimbare de statut al poeziei, o glisare din estetic în ontologic. Din experiență estetică, izolată într-un orizont autonomizat al literaturității și în sfera unui fel de autism livresc, poezia se transformă în mod de existență și de supraviețuire, devine mijloc de afirmare a frustrării și a revoltei, de acuzare a contemporanilor și a societății, cale de evadare prin spirit și trăire poetică în spații paralele, ca alternative la lumea reală. Spiritul libertății își pune o puternică amprentă pe această experiență poetică. Este poezia unui om liber în spirit, care aspiră să fie liber și la nivelul existenței, liber de constrângerea dogmelor și a normelor, a mentalității construite pe ipocrizii și duplicități de ordin social și moral. În trecut fie spus, libertatea l-a obsedat toată viața pe poet, iar visul libertății l-a făcut să recurgă la soluții extreme: în anii '70, a cerut azil politic în Franța și, după ce l-a obținut, a făcut greva foamei pentru a-și aduce familia în lumea liberă. A preferat să trăiască în libertate, chiar dacă într-o condiție socială umilă. A murit ca portar al unui hotel din Paris, când în România era un scriitor aureolat de apartenența la generația războiului, generația pierdută a literaturii române.

În spiritul procesului de schimbare, pentru care militează în cadrul mișcării *Albatros*, Corlaci scrie în contra curentului tradițional, al poeziei ca transfigurare estetică a universului interior. Tânărul poet este consecvent cu ideile pe care el și colegii săi le propagă în cheia revoltei și insurgenței estetice: face din poezie un instrument de expresie, un mod de comunicare asociat vieții simple, o „coboară” în mediile „joase” ale existenței din cerurile ei literare. De aceea respinge poezia estetizantă, refuză literaturizarea experienței lirice, căreia însă îi deschide larg porțile spre autenticitate, spre viața vibrantă și frenetică. Alături de ceilalți poeți ai noului val, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Al. Lungu, Victor Tornyopol, Sergiu Filerot și alții, aduce poezia în normalitate, în mijlocul existenței. Este idealul pe care generația lui îl asumă în procesul de schimbare a canonului poetic.

Ion Caraion: „Nu toate cântecele sânt frumoase pentru toți”

Insurgență și mesianism în geneza noii poezii

Ion Caraion (numele real, Stelian Diaconescu) este un alt poet important al noii generații, alături de Geo Dumitrescu. Nu face parte dintre „albatrosiști”, dar, prin viziune și estetică, se încadrează în spiritul promovat de revistă, fiind unul dintre cei mai activi militanți pentru schimbarea mentalității literare și înnoirea poeziei. Primele lui încercări poetice datează de timpuriu, de la sfârșitul anilor treizeci, și nu lasă să se întrevadă ce va deveni poezia sa.

Anticipând, evoluția acesteia va fi una dramatică și spectaculoasă. Deși foarte tânăr (născut în 1923, cu trei ani mai tânăr decât Geo Dumitrescu), este activ în presa vremii prin recenzii, comentarii pe teme literare și culturale, texte de atitudine, articole cu sens ideologic și poeme. Caraion publică o serie de texte în care critică mentalitatea literară a epocii, modul în care se scrie poezie, falsificarea literaturii în contextul ancorării ei într-o viziune anacronică, debitoare tiparelor perpetuate prin tradiție. În articole precum *Literatura viitorului*, *Orașul în literatură*, *Scrișul frumos*, *Scrisoare deschisă poezilor tineri* și altele, Caraion zguduie, cel puțin la nivelul intenției auctoriale, starea de fapt a literaturii române din epocă. Nu trebuie să uităm însă că ne aflăm într-o perioadă prodigioasă a literaturii noastre, în special a poeziei, care, în cadrul unei mari diversități estetice, înregistrează experiențe poetice cu totul remarcabile. De aceea, în explicarea revoltei poetului și a colegilor lui de generație, trebuie implicați și factori psihologici, care traduc dorința afirmării construite pe mentalitatea negării, a respingerii tradiției, pe refuzul a tot ceea ce există în numele a ceea ce urmează să fie. În plan literar, ideile promovate în textele publicistice și în poeme exprimă revolta împotriva canonului estetic, care cuprinde poezia reprezentativă a unei perioade definite de o varietate fără precedent. Tânărul autor nu se limitează la a critica: el indică și sensul în care trebuie să evolueze poezia, arată direcțiile și sugerează formula estetică a noii poezii. Este vorba de o poezie antiestetică, emancipată de modelul conceptual și stilistic al poeziei „tradiționale”, o poezie apropiată de viață, solidară cu existența, o poezie genuină, a realului și cotidianului, desacralizată, coborâtă în realitatea imediată a ființării. S-a vorbit, în contextul poemelor din debutul furtunos al poetului, despre: „sfidarea, provocarea universului, în stilul insolent, teribilist al generației” (Simion 1978: 112). Paradoxal sau nu, în raportul subtil al logicii dialectice, negarea esteticii implică afirmarea unei alte estetici: o estetică a negării, antiestetică și antiestetizantă. Prin activitatea publicistică și literară pe care o desfășoară, prin ideile pe care le promovează în această perioadă tulburătoare din timpul războiului și de după acesta, prin forța și substanța demersului său înnoitor, la nivel ideologic și estetic, Caraion este o figură emblematică a generației războiului. Chiar dacă liderul acestei generații este considerat Geo Dumitrescu, prin rolul lui istoric, în calitate de șef de revistă și de mentor al unei grupări literare, aportul lui Ion Caraion, pe plan ideologic și literar, în cadrul mișcării de schimbare și înnoire, trebuie recunoscut ca fiind unul esențial. Din perspectivă estetică, unele voci critice îl consideră pe Caraion „poetul cel mai avansat” al generației pierdute (Mincu 2007: 483).

În articolele sale, Caraion face o critică acerbă a mentalității culturale și literare a epocii, a viziunii estetice asupra literaturii, a perspectivei și ordinii axiologice. Tânărul iconoclast critică înțepenirea în tipare, cultivarea unei literaturi care și-a consumat energiile, fără miză estetică, tributară unor concepții estetice vetuste, falsificarea creației poetice, izolarea poeziei într-un orizont abstract și metafizic, rupt de realitate și de viață, tabla de valori literare, care promovează

autori „clasicizați”. Ținta actului critic întreprins de Caraion este canonul literar, pe care poetul, alături de albatroșiști și de alți colegi de generație, îl contestă în numele noii literaturi și al viitorului. Textele publicistice ale lui Caraion, ca de altfel întreaga lui poezie, poartă o amprentă inconfundabilă: violența viziunii și a stilului, care se obiectivează prin forța și uneori radicalismul ideilor și prin agresivitatea expresiei, în cadrul expresionismului structural al autorului. Caraion ia în vizorul actului său critic „toate cumințeniile protejate cu ace de siguranță”, pe „impotenții care se agită (după canoane și recomandății) în coloane bolnave de eczemă”, pe „poticniții liricoizi, care fac din poezie bretele sau acadea”, pe „toți obezii”, „toate bărbile, bastoanele și unghiile indigene”, pe „diabeticii momentului”, pe cei cu „nervii debili” și pe „papagalii contemporani”, ca exponenți, într-o reprezentare generică și polemică, ai literaturii epocii, în numele „literaturii moderne”. „Literatura nouă”, zice tânărul insurgent, „gâlgâie la barierele inimii și așteaptă să inunde, să se reverse ca o ploaie torențială peste betonul orașelor îmbâcsite de atâtea gâlci intelectuale”. Aceeași literatură nouă „nu va mai fi o valiză a cuvintelor potrivite. Și mai ales a cuvintelor potrivite prost”, „nu va mai fi nici ortodoxă, nici catolică, nici iezuită”. În viziunea poetului, literatura nouă are menirea „să sature colectivitatea ca un ser, ca un alcool, ca o cereală; fiindcă drumurile ei pornesc din viață și se termină în viață...” (*Literatura viitorului*). Demersul iconoclast, cu o largă adresabilitate asupra lumii literare, vizează, printre alții, pe poeții ortodoksiști. Criticismul autorului în curs de afirmare, încă fără operă (doar cu o plachetă, *Panopticum*, la activ, și aceea retrasă din librării de cenzura militară), dar cu un ego augmentat, se dezvoltă pe fondul unei irepresibile dorințe de ruptură de tradiția și realitatea literară și de pregătire a terenului pentru noua literatură, în virtutea unui suflu mesianic, care face parte din spiritul tinerei generații. Caraion critică estetizarea literaturii, falsificarea acesteia în raport cu realitatea și existența, sub toate aspectele lor fruste, genuine și provocatoare, trădarea libertății și autenticității creației. „Scrișul frumos” (într-un articol cu acest titlu) este imaginea estetică a existenței falsificate, lipsite de substanță și de miză, construite din convenții și ipocrizii, reprezintă efectul unui act formal, golit de conținut și de sens: „bine aranjat, cu imagini roze sau adolescente, cu comparații gustative, dulceag, liric, bărbierit, lacrimogen, cu virgule, cu paranteze șirete, ritmic”. Actul critic al poetului se încadrează în procesul vast, propriu literaturii moderne, care pregătește o schimbare de paradigmă poetică, de „demitizare a obiectelor artistice tradiționale.” (Simion 1978: 111). La antipodul „scrișului frumos” stă literatura nouă, pe care autorul o anunță, ca un profet, într-un impetuos elan vizionar, care se naște din viață și are rolul de a exprima viața, un fel de reflectare a existenței fruste, autentice, în infinita ei diversitate, în plan artistic. Estetica prefigurată în această proiecție a noii literaturi se cristalizează din negarea esteticii, a scriiturii estetizante, a poeziei înseși, în manieră tradițională, a canonului poetic modernist și din opțiunea pentru autenticitate, pentru un tip de mimesis în cheia realismului dur, construit, în mod fundamental, pe refuzul „literaturizării”, al „surogatului” și pe estetica urâtului

ca mod de reflectare a vieții reale. Este o experiență nouă, „a cuvintelor zgâriate, murdare sau pline de sânge, triste altfel decât romantic, triste ca vitele duse la abator, calorice, inflamabile, irregulare”. (*Scrisul frumos*). Tânărul rebel pe frontul antiestetic nu se oprește aici, ci dă sfaturi *poetilor viitori*, le trasează direcții de evoluție, ca un adevărat mentor, în numele noii poezii. Într-o *scrisoare deschisă* către aceștia, el subliniază rolul fundamental al libertății în actul creației, justificând necesitatea combaterii „literaturii oficiale”, a „dirigenției în literatură”, ironizarea „modelelor”, deoalarea publică a „ridicolului” și a „ipocriziei” din anii războiului. Literatura trebuie să rămână liberă și nu trebuie să fie confiscată de nicio ideologie și de nicio cauză străină actului estetic. „Poezia adevărată” nu poate fi concepută în afara libertății – este teza autorului, afirmată într-un gest remarcabil de curaj și conștiință estetică într-un timp când libertatea se pregătea să devină o utopie istorică (*Scrisoare deschisă poetilor viitori, România liberă*, 24 august 1946).

Lupta cu „centimetrii pătrați” ai poeziei

În paralel, Caraion își susține campania împotriva poeziei canonice, critica la adresa mentalității pervertite de falsitate și ipocrizie, a stării de spirit dominate de filistinism și fariseism, pledoaria pentru autenticitate în existență și în artă în propria poezie. Din acest unghi de vedere, primele lui volume de versuri aduc un puternic aer protestatar, fiind, în același timp, parcurse de un suflu inovativ pe plan estetic, care deschide porțile către poezia viitorului: „Sânt volume la fel de insolite față de poezia îngrădită de dogme metapoetice și simplificată până la anecdotă, sânt volume în care poezia este dusă spre tehnicile noi...” (Manu 1978: 76). Unele dintre poemele lui sunt acte critice pe plan estetic, etic și social, care continuă, polemic, provocator și sfidător, demersul jurnalistic susținut de pe linia întâi a frontului noii literaturi. De aici, sensul lor programatic, explicit ori subtextual, în linia vizionarismului caraionian.

În *Antreul poemului*, din deschiderea plachetei sale de debut, *Panopticum* (1943), Ion Caraion afirmă în alți termeni, mult mai fermi și lipsiți de echivoc, pe coordonata stilistică a unui radicalism de viziune și atitudine, identitatea celor care militează pentru înnoire, în plan existențial, mental și estetic, pentru revoluționarea canonului poetic. Poezia lui Caraion este definită, conceptual și discursiv, de expresionism, particularitate care se traduce într-o perspectivă hipercritică, dură și neagră, cu accente naturaliste, asupra existenței și realității și printr-o violență stilistică extremă, obiectivată în moduri poetice particulare la nivelul scriiturii. Toate acestea își manifestă prezența încă din primele poeme, în viziunea poetică și în orizontul textului, un text dur, bolovănos, agresiv, anunțând liniile de evoluție a poeziei caraioniene. Poetul, al cărui pseudonim, cu sens programatic, exprimă chintesențial o artă poetică – Ion

Caraion (Ion cel Negru) –, se revendică de la o generație ultragiată, cu nervii întinși la maxim, de oameni care caută cu disperare autenticitatea existenței și a poeziei. Căutarea surselor originare ale poeziei, a formulelor estetice și antiestetice care să exprime existența în ipostazele ei fruste, genuine reprezintă linia de forță a programului pe care aceștia îl asumă în sens estetic și ontologic: „Noi am scris cu nevroză pe ziduri / și-am colindat neurastenia, să bem / igrasie din ploaie, rachiu din poem / otrava murdară, țipătul spân...” Este o generație care-și trăiește la intensități paroxistice căutarea, în termenii unui patetism tragic și ai unui acut sentiment al damnării: „... De douăzeci de ani scobim într-un plămân / pentru tinerețe, pentru păcat – / ne-njunghe frumusețea în care n-am intrat! / Cu mâinile ciungi, tatuata / ne ducem în cărcă pustele depărtărilor toate; / carnea înțepă – zăpezile, anii / ne-au spart inimile, ne-au omorât bolovanii...” În plan estetic, visătorii radicali, militanți pentru reformarea din temelii a poeziei, se pronunță pentru spargerea tiparelor, a abordărilor canonice, controlate de reguli, armonii și simetrii formale. Regulile, măsura, rigorile geometrice, viziunea standardizată, care definesc „vechea poezie”, constrâng poezia într-un Pat al lui Procust formal și conceptual, sufocă ideea și spiritul, generează un tip de mediocritate academică și sterilitate literară, care acoperă, „estetic” și eufonic, lipsa substanței în plan ideatic și în orizontul trăirii: „– Lângă marginea vorbei, la cină, / semănăm soare, culegem vermină / la fundul purității, fără gramatică, / disprețuim cumințenia reumatică / a înșilor bolnavi de centimetri pătrați. / Avem umbletul simplu, dar pașii tulburați, / ne gâtuie măsura, ne pune cătușă / geografia unor molii cu belciugul la ușă.” Tinerii exponenți ai spiritului liber în literatură, posedați de idealul înnoirii, halucinați de himera viitorului, sunt definiți de un sentiment tragic al auto-damnării și de o acută conștiință a sacrificiului: „Noi sântem nebunii care vor muri / pe marginea dintre noapte și zi / fără îmbrăcăminte, fără adăpost / lângă toate înțelepciunile veacului prost.” Imprecativ, poetul sancționează ipocrizia postumă a unei lumi falsificate de fariseism, duplicitate, o lume minoră etic și spiritual, tributară unei mentalități care prețuiește imaginea, aparența, confortul, masca: „Peste o sută de ani veți veni înapoi / să întrebați de inscripții, să vorbiți despre noi, / scârbe ale lumii cu gravitate de gong, / trântite comod în șezlong.” Tinerii insurgenți militează, în schimb, pentru libertate într-o formă a dezlănțuirii și trăirii anarhice, pentru descătușarea energiilor creative, pentru întoarcerea existenței și a poeziei la izvoarele autentice, nefalsificate de filistinismul și servituțile civilizației, în sensul unei literaturi hrănite din spiritul liber al individului, într-o formulă în care creația înseamnă, în mod esențial, libertate, cea mai înaltă formă a libertății spirituale. Iată cum pledează poetul cauza generației sale: „Lăsăm perdelele, îndurăm frigul; pentru brumă – / nici înțelegerea voastră, nici bucuria postumă / nu ne mai trebuie. Ci, numai, frumos, s-auzim cum umblă grâul pe jos, / cum îngerii ne cheamă – în mână / când țineam trecutul (fântână) / din care bem cu mâinile-amândouă / apa rugăciunii mai tare, mai nouă.”

Într-un alt poem cu sens programatic, *Cântece negre* (din volumul cu același titlu, 1947), poetul se explică și își explică opțiunea estetică într-un fel de artă poetică susținută printr-un retorism energic, nervos, militant, ca un manifest pentru mobilizare generală pe frontul poeziei. „Cântecelor frumoase” tânărul poet le opune „cântecele negre, pline”, cu alte cuvinte, în locul poeziei tradiționale propune *noua poezie*. De ce, vedem mai departe. „Cântecele frumoase” sunt „cântece blânde”, asociate trecutului, unei epoci și unei mentalități vetuste, corespund unei poezii care nu implică, în mod necesar, „adevărul”, nu exprimă viața, nu reprezintă omul cu suferințele, aspirațiile și speranțele sale. Dimpotrivă, „cântecele negre” sunt „brute, aspre”, „urâte”, precum viață însăși, se asociază adevărului existenței, reflectă viața în dramatica ei complexitate, sunt un mijloc de acțiune, o armă, un instrument al activismului social pe frontul cauzei umanității, înseamnă „mai multă proză: Brațe... Marș... Dreptate...”, exprimă tinerețea, entuziasmul, speranța într-un viitor pe care tinerii din această generație îl invocă, îl așteaptă, visându-l mai bun. „Cântecele negre” sunt obiectivarea poetică a universului interior, pe care îl reflectează, ca într-o oglindă esențializată, în metamorfozele lor estetice. În mod esențial, în raport direct cu realitatea dramatică pe care o exprimă, „cântecele negre” au ca suport o estetică a urâtului pe coordonata stilistică a unui discurs expresionist, de mare tensiune și intensitate. Iată explicația poetului: „Sigur, nu toate cântecele sânt frumoase pentru toți. / Unele au mîlul și pietrele din noi, / unele sânt tulburi, sânt aspre, sânt schimbătoare, / altele răvășite ca niște sârme, / unele sânt ca o luptă / pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sângele nostru, / unele sânt blânde ca spicul aplecat. Nu mi-au plăcut niciodată cântecele blânde.” Agenții schimbării, activiștii pe linia înnoirii ideologice și estetice sunt poeții înșiși, pe care tânărul insurgent îi cheamă la luptă, în numele adevărului și al vieții: „Poeți! Nu vă temeți de adevăruri. / Fiți aspri și calzi ca sângele vostru. / Cei rămași pe urmă nu vor mai ajunge niciodată la voi. / Numai cei care vor veni singuri au dreptul.” Poetul însuși, în ipostaza de mentor și vector al schimbării, se pune în slujba reformei estetice prin poezia lui „neagră și urâtă”. Noua poezie se naște dintr-o nouă mentalitate, care proclamă necesitatea despărțirii de trecut, nevoia schimbării și a înnoirii, un timp nou al omului și al existenței, într-un proces impetuos al renașterii, animat de un inexorabil elan vitalist, care cuprinde totul: „Tinerețea cântecelor noastre / va izbucni ca un glonte, ca o dinamită. / Străzi, orașe, state / au ieșit din cuibare, / au năvălit din ganguri, / au răsărit din străfund. / Totul se agită. / Totul există.” Poeții au un rol crucial în această mișcare revoluționară, ca agenți ai schimbării, mesageri ai renașterii omului, într-o eră nouă, a vieții autentice și adevărului: „Poeți! Voi trebuie să agitați lumea. / Voi existați o dată cu tot ceea ce există. / Voi nu v-ați născut pentru întuneric, / pentru camerele încuiate, / pentru perdelele trase, / pentru femeile care așteaptă; / voi v-ați născut pentru tot ceea ce e viață, flux, campanie – / voi v-ați născut să fiți permanent între oameni, / alături de ei, / o dată cu ei.”

Un al treilea poem cu sens programatic, *Caseta cu inimi de fosfor* (volumul *Cântece negre*), propagă, într-un discurs militant și propagandistic, ideea înnoirii omului, prin renunțarea la masca ipocriziei și la existența sterilă, golită de seva trăirii, prin apologia adevărului și a libertății. Poetul își arogă misiunea de mesager al schimbării, de apostol al unei uriașe metamorfoze, care vorbește mulțimii: „Fiindcă niciodată nu v-am adus mesagii, / fiindcă niciodată nu v-am promis nimic / (așa cum nu mi-am promis mie, niciodată, nimic) / vă exalt, vă număr / sânteti / vă simt / și de aceea dau laoparte lucrurile / cu care voi ați venit în atingere prin sângele vostru, / dau laoparte masca pe care o vindeți și-o cumpărați în fiecare dimineață / și vă vorbesc.” Asumând un rol mesianic, el exprimă spiritul timpului, care evoluează frenetic către viitor, energiile care mobilizează întreaga existență către renașterea universală, sub semnul înalt al adevărului și al autenticității. Pentru edificarea lumii noi, cea veche trebuie distrusă din temelii, pentru ca omul nou să se nască, cel vechi trebuie să moară, iar spiritul vieții să răsară din ruine și din cenușă. Poezia însăși trebuie să se despartă de trecut și să renască, adunându-și forțele din energia universală care impregnează existența și din schimbarea la față a omului, o ființă nouă, la un nivel superior al ființării, într-o metamorfoză care să facă din ea un mod al renașterii spirituale, un instrument al adevărului și al cunoașterii, o cale către viitor. Iată discursul poetului către mulțime, către masele care viețuiesc confuz, într-o mediocritate fără speranță și fără orizonturi, asumând rolul de profet al vremurilor noi, care le arată calea către viitor: „Eu nu vin în numele vostru / – în numele vostru au venit toți și-au plecat; / eu vin în numele durerii care trece prin aer, / care se simte la masă, în ciorbă / eu vin în numele energiei care circulă / prin toate cercurile și arterele pământului, într-adevăr liberă; / eu vin în numele poeziei pe care n-a scris-o nimeni, / pentru că fiecare s-a temut de el însuși, / în numele meu vin (cel care n-a promis nimic, nimănui, niciodată) // și proclam: / vă urăsc. / Pentru că îmi sânteti aproape, / pentru că semăn cu voi / pentru că urăsc și vreau să distrug toate lucrurile care îmi sânt aproape și care seamănă între ele; / și de aceea / dau laoparte masca / pe care voi o vindeți și-o cumpărați în fiecare dimineață – / și vă vorbesc. // E timpul. / Ascultați. / Să zvârlim tot ce avem cenușiu în noi.”

Universul poetic al lui Ion Caraion

În placheta de debut *Panopticum* (1943), Caraion creează un spațiu poetic al crizei, al confuziei existențiale, al unei căutări fără obiect și fără rezultat. Existența e o rătăcire fără sens, într-o lume care și-a pierdut coerența și punctele cardinale. Individul există în virtutea inerției, fără repere, fără idealuri, trăind o criză ontologică insidioasă, care îl afectează în profunzime, în raport cu sine și în raport cu lumea. Spiritul parcurge o mișcare de regresie în sine, într-o

tendință de fugă și de ascundere din lumea aparentă, dominată de o tensiune nelămurită, de o neliniște inexplicabilă, dar, cu toate acestea, prezentă. Retragerea în spațiul eului e un mod de salvare dintr-o stare de vulnerabilitate ontologică, un fel de evadare în sine, o evaziune cu sens invers. Fuga nu este îndreptată către teritorii exterioare, exotice, în geografie ori în istorie, așa cum se întâmplă la alți poeți ai generației, precum Stelaru, Corlaciuc ori Tonegaru, ci în universul interior. Poemul care conține aceste complicate procese interioare poate fi, în același timp, o metaforă a actului creator, care presupune transgresia în sine, focalizarea autoscopică, modul introvertit al relaționării cu eul și cu exteriorul. Poemul este concentrat în sine, în propriile sensuri, urmând aceeași mișcare de închidere: „Mă trag în mine simplu ca-ntr-un scrin / de timp, în care marea-ntreagă-a deșertat / tot grâul unui cântec neiertat / și toată cerga linului festin. // Din primul început de melc rotund / m-aduc toți șerpii apei îndărăt, / cu drumu-n brâu, cu sângele-n omăt / trec fierării de ceruri fără fund. // Nervurile pământului din roci / culeg rachiul scoicilor – arpeggiu / și nu-i finalul primului solfeggiu, / ci zborul unui stol de sinecdoci.” (*Preludiu*). Se observă încă din primele poeme că poetul scrie o altfel de poezie decât poezii din generația lui, manifestând o înclinație specială către un discurs poetic dens, închis, ermetizant, obscur și spectaculos în același timp. Este o poezie de aparență tradiționalistă, dar de esență avangardistă. Taiat, deseori, în structuri clasicizante, în strofe cu ritm și rimă, discursul conține asocieri de tip suprarealist și imagini dintre cele mai inedite, în poeme care par a decurge din poetica avangardei. De aici, impresia de obscuritate semantică și de hermetism. Caraion probează, încă de acum, o vocație specială pentru aglutinările lexicale suprarealiste, cu mare potențial semantic și poetic. Iată câteva exemple, dintre cele mai șocante: „țipătul spân”, „țâțele serii”, „pisica lămpii”, „seara de tablă coclită”, „toamne lehuze de tatuări celeste”, „zi plouată pe țâțele-amândouă”, „Dumnezeu cenușiu și înalt”, „bocancii cerului”, „viața buboasă”, „ciorchinii spaimei”, „păsări de țigla”, „ciorapii vremii” etc. Astfel de construcții servesc pentru configurarea unui univers închis, sumbru, dominat de o angoasă mută, care impregnează toate ipostazele ființării, populat de imagini ciudate și bizare plăsmuiri. Pomii sunt „animale bolnave de tuberculoză și spleen”, „asfaltul bolborosește beat pe trotuare”, „copacii și-au mâncat rădăcinile”, „cerul fumează”, „se fugărește prin arborii ciumei pisica lunii cu vântul”, orașul este „ca un câine cu bube ieșit dimineața din lăzi”, omul este „o sticlă mare cu sânge perforată la gât”, „pisici negre se urcă pe ziduri”, luna „atârnă la geamuri” ca o „buruiiană”, noaptea e un „blid cu oase negre sparte”, otrăvurile „spoiesc nervii cu demență” etc. De altfel, autorul visează să ajungă „poet mare la ferme de imagini” într-un poem cu anticipări de artă poetică. Este o proiecție ironică la adresa poeziei, a colegilor de generație, dar și autoironică, într-o perspectivă care provoacă, în sugestii parodice, de nuanță avangardistă, gravitatea tradițională, solemnitatea clasică a creației lirice: „Când voi ajunge poet mare la ferme de imagini, / femeile din versurile mele pârguite sau coapte / vor spăla memoria oamenilor clandestini / peste diminețile cu sânge și

cu lapte. // Profesorii solemnii vor moțai cu tinerețile-n servietă / (una va fi, desigur, a mea), / ploaia va linge acoperișul sărat – / peretele curs în perdele. // Pe puștii care-acuma își fac de cap și scriu / așa, cum le convine, cu păcură sau alge, / am să-i învăț cu gramul farmacie, / că arta fără vată e-anemică – se sparge! // (...) Cu bucuria vegetală a sânilor treziți / sub densitatea caldă din buduarul mov, / vom face excursii retrospective / peste pielea culcată a acestui pantof, // care se numește, după împrejurări, viață sau bulevard. / Cerul curge murdar din streșini pe burlane; / totdeauna au fost aici bucate / proaspete ca un abur fierbinte și la gâtul străzii – castane.” Ironia poetului este însă amară și traduce o viziune sceptică asupra poeziei înseși, a existenței și a destinului, sub stigmatul eșecului și al resemnării: „Și nimeni n-o să strige în urma noastră, nimeni / – pe străzile vopsite, cu firme sau cu iască / vei poate-o bătrână cu doliu și nepoți / în fiecare seară plecând către-o Alaskă, // iar eu un domn în negru, cu ochelari și barbă... / Când voi ajunge poet mare în anul nu știu cât, / va fi o zi plouată pe țâțele-amândouă / și-n noi o bubă-amară urcată pân-la gât...” (*Perspectivă*).

Simptomatic pentru poezia lui Caraion din această perioadă de început este *Ciclu schizofrenic*, un poem amplu, în zece secvențe, un lung scenariu care amestecă fragmente de rememorări, reflecții lirice și existențiale, pasaje descriptive, imagini și revelații substanțiale. Este un discurs incoerent, fragmentat, care alternează planurile, un fel de delir schizofrenic, așa cum se și declară, constituit printr-o febrilă fugă de idei. Pe alocuri, poemul lasă chiar senzația unui fel de agonie, a unui delir febricitar, care amestecă țândări de real cu reprezentări fantasmagorice. Poezia se naște din acest material revelat gândirii poetice și transcris ca un flux al conștiinței sau ca un dicteu automat, profund incoerent și eterogen, care, pe lângă materia brută, anarhică de cuvinte, cuprinde filoane de poezie. Ar fi dificil de căutat un sens coerent de-a lungul secvențelor: sensul poemului rezidă în însăși lipsa lui de sens, coerența lui poetică stă tocmai în incoerența logică. Aceasta este, se pare, și provocarea poetului: să scrie un poem fragmentat, incoerent și spectaculos, obscur de la un cap altul, simulând însă coerența formală și logică. Transparența discursului este însă doar aparentă. Succesiunea alertă a secvențelor și a sensurilor, alternanța continuă a planurilor fac din decodarea poetică o experiență dificilă. Atrag atenția, în context, mobilitatea speculativă a gândirii poetice, care schimbă rapid planurile referențialității, capacitatea asociativă care dă naștere la construcții dintre cele mai surprinzătoare. Un sentiment de culpabilitate, de regret și fatalitate, de trecut și de toamnă, sub stigmatul unui „duh al pierzării” domină tabloul: „Peste prăpăstiile dense stau gălcile apei... / Mă vei ierta vreodată, subpământean univers? / Lângă heleștaiele răsturnate ale meandrelor pleoapei, / pășunile au gemut în istorii și lichenii peșterii mele n-au mai avut nici un mers. // Ieșeau prepelicarii în goana pădurii din soartă... / Cu boturile proaspete – tulpinile răcoarei sau câinii? / Ți-au lepădat rochiile-n pulpe, ți-au mușcat sânii roșii la poartă / ciorchinii spaimei din bucle, prepelițele încălzite ale mâinii.” Exercițiul rememorării aduce amintirea suferinței și

izbucnește în câte o anatemă la adresa fatalității destinului: „Pe urmă s-au arătat ploile și a picat moartă barza opincii; / se pregătea în fiecare zi circul de plecare în lume... / Arde-te-ar focul, tablou nenorocit din orient și provincii! / Unde mai e spitalul, în care am zăcut altădată, să mă adune.” În derularea scenariului schizoid, apar secvențe delirante, constituite din imagini suprarealiste, din aria de inspirație a unui expresionism macabru: „Corespondența fugitivă a plantelor cu pământul / răspunde-n oglinzi negre atârinate la gât. / Se fugărește prin arborii ciumei pisica lunii cu vântul, / streșinile înconvoaie tavanul, cimitirele țin de urât.” Incoerența discursului se mobilizează uneori paroxistic în izbucniri nihiliste, simptom al unei intense crize psihologice: „Să ne întoarcem. Despărțiți-vă și scuipați în iubire; / lăsați-vă adresele, fotografiile, bani pentru arsenic. / Serile se umplu de scârbă. Mi-e foame de-o carte de cetire / în care în băiat bleg de plastilină zace c-un răs neurastenic.” Viziunea nevrotică se extinde asupra realității percepute în reprezentări plastice, construite pe o tehnică a antropomorfizării lumii, specifică lui Caraion, de esență suprarealistă: „Ciuruie lumina lichidă, umple borcanele / inimii însetate de peisaje frivole; / bulevardele și-au mototolit în gingie castanele, / anotimpul își roade cele din urmă-alveole.”

Scenariile lirice din placheta *Panopticum* se desfășoară într-un cadru istoric și psihologic dominat de război. Este o lume în criză, o criză care se extinde asupra individului, bântuit de neliniști, dominat de o intensă angoasă existențială. Într-un fel, războiul este „personajul” principal al acestui univers, un personaj omniprezent, uneori nenumit, doar bănuț, aflat la originea răului care străbate spațiul existenței. Omul este victima lumii dominate de suferință și de moarte, pe un fond de tensiune, care îi denaturează sensul ființării și-l împinge într-un proces de alienare progresivă. Anxietatea și spaima îi alterează percepția asupra realității, pe care o traduce în reprezentări augmentate, macabre, deseori grotești. Din febra angoasei se naște o lume strâmbă, un univers diform în care ipostazele ființării și relațiile dintre ele se prezintă în metamorfoze stranii, cu totul neobișnuite. Spectrul spaimei deformează universul eului și lumea, produce mutații dramatice în relaționarea individului cu sine și cu spațiul exterior. Această tensiune ontologică se reflectă la nivelul viziunii poetice și al discursului, generând o poezie a crizei de mari intensități.

Orizontul existenței și spațiul conștiinței sunt stăpânite de realitatea războiului. Este o prezență care nu poate fi ignorată, obsesie apăsătoare, grea, care stăruie în subconștient, peste rutina copleșitoare a unei lumi în descompunere. Totul este infuzat de un sentiment confuz al așteptării fără obiect, de o stare de spleen și de resemnare, ca un abandon existențial. Prin aceeași perspectivă antropomorfizantă, obiectele (sirenele, copacii, tramvaiele, cerul, soarele, sârmele) sunt văzute în ipostaze noi, iar realitatea este investită cu semnificații neașteptate. Este prilejul pentru poet, într-un act auto-referențial, să ironizeze poezia, ideea de a scrie versuri într-un timp impropriu, dominat de teme mult mai grave. Totul participă la o stare de așteptare mută, rău-

prevestitoare: „Asfaltul bolborosește beat pe trotuare / conjugat cu tălpi de gheață la soare. / Ar fi ridicol să te poți gândi la altceva decât la război. / Acuma trebuie oameni puternici, care de asalt, păpușoi, / nu aparate de cusut cuvintele în gând. / (Au mers prin oraș sirenele nechezând / ca niște cai după mână). / Sânt sigur că-n pământ copacii și-au mâncat rădăcinile de ieri de la prânz... / Interesant e numai un cântec, Wolfram... // Uneori tramvaiele plictisite se uită pe geam – / cerul fumează, soarele e moale și greu, / iar când trec prin stație tramvaiele, sârmele dau din cap la Dumnezeu. / Este atâta praf, sânt atâtea lucruri triste lângă noi, / c-ar fi ridicol să te gândești la altceva, decât la război.” (*Motiv*)

Orașul devine în poezia din *Panopticum* un spațiu al destrămării și al suferinței, al războiului și al tragediilor. La antipodul acestei viziuni, în textul *Urbanismul în literatură*, publicat ulterior, în ianuarie 1944, Caraion prezintă orașul ca pe un apogeu al civilizației și inteligenței umane, ca pe un spațiu al progresului, al modernității și al viitorului, locul în care omul are șansa de a-și împlini așteptările. Pentru literatură este o sursă de inspirație, mediul creativității, cadrul de desfășurare al imaginarului literar. „Pentru universul poetic al scriitorilor noi”, va spune Caraion, „și mai ales al scriitorilor noștri, orașul e o prezență zguduitor de frumoasă, centrul de locuințe ale ideii și de viitoare opere în care estetica visată a colectivității va fi deservită după un indice total.” Dar, până la această metamorfoză, orașul este un fel de teatru al absurdului, un *no man's land*, părăsit de Dumnezeu, „sub Dumnezeul cenușiu și înalt”, locul ratării și al irosirii, copleșit de „ploi băloase” și de multă tristețe (*Oxidare*). Este o ipostază care trimite la orașul lui Bacovia. În altă reprezentare, orașul este un topos al războiului, un loc straniu, dezumanizant, din care viața dispare treptat, un teritoriu al „cangrenei” existențiale, al disoluției și al disperării, peste care domină spectrul morții. Poemul este emblematic pentru poetica lui Caraion din această perioadă: „Oraș în care putrezește tinerețea pe străzi / oraș ca un câine cu bube ieșit dimineața din lăzi / orașul-idee, orașul cangrenă, oraș adormit / mai înainte de cuvântul *sfârșit*. / Oraș în care e-o graniță, care se târăște pe brânci, care fură / cu tăcerea furată, cu noaptea la gură, / orașul prin care n-am mai fost, oraș în care murim / fără parabola intrării în Ierusalim. / Oraș cu heleștaie, cu sanatorii, cu depărtare / orașul-protestare... / Nici luna, nici câmpul, nici râul / nu-și tremură grâul / prin tine / oraș-pământ, oraș-plictiseală, oraș-mărăcine / cu liniștea ruptă, cu disperare, cu câini / împotmolit de cicatrice pe mâini. / Atât: / cenușiu, moarte, urât, / sârme, opac... / – Și mâine dimineață – descompuși – pornim, iarăși, la atac.” (*Cangrenă*)

Războiul este o prezență obsedantă în placheta de debut a lui Caraion. Sensul protestatar al poemelor a fost, de altfel, după propria mărturisire, cauza interzicerii volumului și a retragerii lui din librării, poetul însuși fiind amenințat cu revolverul de șeful cenzurii militare. Multe dintre poeme sunt secvențe ale unui film în derulare, un reportaj în direct de pe front, care înregistrează plecarea cu trenul spre moarte, episoade de luptă pe linia întâi, agonia în spitalele militare,

suferința fizică și psihică, agonia. Reportajul poetic urmărește, în paralel cu evenimentele exterioare, tensiunile și seismele sufletești, mișcările din universul interior, implicarea eului în această aventură a vieții și a morții. Prin *Panopticum*, Caraion realizează un reportaj psihologic în calitate de regizor și actor, pe care îl traduce pe pelicula poeziei într-un limbaj vizual construit pe imagismul suprarealist. Este un film de factură expresionistă, cu secvențe de realism crud, exprimat în codul poetic al unui avangardism trecut prin experiența modernistă. Călătoria cu trenul spre front este plecarea în necunoscut, către „Pădurile Nevroză”, într-o stare de „delir” și de „hipnoză”, însoțită de sumbre presimțiri, ca o călătorie spre moarte: „Ne depărtăm... În noi destinul sună – grav metal / cu tot eco-ul înăuntru: cancer. Parcă / sântem o gară neagră und’ se încarcă / vagoane cu porumb oriental. // (...) Multicolor, prin păcură răzbat / semnalele; de-aici se duc și trenurile noastre... / În zvârcolirea mutelor dezastre, / ne luăm de piept, murim cu-adevărat // atât: într-o celulă din inima pe care n-o cunoașteți. / Luminile scriu, roșii, pe peroane, / hamalii urcă sacii în vagoane – / rămâneți, arbori! voi, gânduri aspre, pașteți!” (*Carnet lapidar*). În direct, de pe linia întâi, ne parvin imagini naturaliste, la tensiunea spaimei și în ritmul alert al fugii de moarte. Secvențele crude, dezvoltate discursiv într-un limbaj expresionist, de mare intensitate, sunt traduse imagistic prin tehnici suprarealiste: „Cu grumazii găuriți, mă cocoșez printre sârme ghimpate / ca o sticlă mare cu sânge perforată la gât. / Din flanc se-aude artileria. Începe atacul. Pozițiile rămân ocupate. / Când nu mai pot merge, întind mâna spre bocancii cerului și-atât. // Miroase a păcură, a cadavru și-a apă stătută – / ai crede că pe-aproape s-a fript carne-n pucioasă. / Am început să gâfâi înăbușit. Luna își pune fustele de-o sută / peste câmpul ca o hârtie de împachetat viața buboasă.” (*Moment*). Atmosfera războiului impregnează realitatea, totul se contaminează de tragismul conflagrației, într-o metamorfoză dramatică. Vântul „are gust înecăcios de acid fenic”, dintre „obezile pământului” cu nervi de astenic”, se ridică „tendoane groase de ger”, soldații se închină la soare, îi sărută casca și-i îmbrățișează picioarele, în preambulul unei ierni lungi, ploaia acoperă lumea, iar seara e „otrăvită, de holeră” (*Autumnală*). Scenariul războiului include secvențe din spitale de campanie improvizate și din trenuri sanitare, episoade de agonie, în care suferința atroce provoacă halucinații și coșmaruri. Jurnalul de front surprinde scene care se succed cinematografic, într-o poezie prin excelență vizuală, construită din imagini dinamice, care comunică un inexprimabil tragism. Plăsmuiri și bizare vedenii se nasc din tensiunile spaimei și din febra delirului: „Se mai deschid ușile, mai zbârâie-o clanță, un pat. / Improvizările astea primitive au ajuns infirmerii și spitale. / În fiecare noapte visăm jivine, tranșee, scuipat / cu sânge... Doctorii se uită la noi ca la un pachet cu resturi sau ca la o pereche de sandale. // (...) Nu sânt, dar vedem pisici negre cum se urcă pe ziduri; / salcâmi năvălesc înăuntru, căpițele de fân se aliniază / – înțeleg: trebuie c-au ieșit apele din matcă, ne-au invadat celulele, ne-au tatuat frunțile cu riduri, / de aceea am eu febră, iar fauna și flora, disperate, se refugiază. // (...) Seara intră-n dormitoare anemice trecând cenușie-n

pervaz; / n-aș compara-o pentru nimic în lume decât cu o cutie de vată, / în mijlocul acestui U.R.S.S. care miroase a tinctură de iod și a spută de gaz / și pe unde carnea mea ciuruită bea fără nici o emoție în fiecare după amiază apă oxigenată.” (*Coșmar*). Spitalele sunt bânuite de suferință și de moarte. Singura alinare pentru muribunzi este speranța în Hristos, a cărui imagine le însoțește ultimele clipe. Într-un poem, Caraion îl figurează pe Iisus așteptându-i pe martirii războiului cu brațele pline de flori, simbol al morții: „Se urneau spitalele pe jos – / niște mari cutii de sărbătoare, / fiecare pat creștea c-o floare / la obrazul Domnului Hristos. // Înflureau (Acolo Sus) bujori / zgâriați pe câni de ametist, / brațele-l dureau intens pe Crist / de atâtea rugi, de-atâtea flori.” (Pacienți). Agonia deformează dimensiunile realității în plăsmuiri izvorând din convulsiile febrei: „Luna cât un jnep, cât o femeie, / atârna la geamuri – buruiană, / inima plângea pe zid: virană / pasăre tăiată-n curcubeie.” (*idem*). Moartea este o prezență permanentă și obsedantă, care bânuie teritoriul ființei, o lume a suferinței și a disperării, provocând năluciri morbide, spaime și deliruri: „Noaptea – blid cu oase negre sparte – / la bolnavi în braț fuma mohârcă, / fiecare ceas ne lua în cârcă / și ne da să bem nițică moarte. // Curțile tânjeau – sublim declin / camerele albe – stranii jocuri – / se cârpeau cu mătrăguni pe-alocuri, / miroseau a cruci câte puțin. // Se-auzea molateca prezență, / foșnetele liniștii rotund / ridicau otrăvurile din fund / să spoiască nervii cu demență.” (*idem*). Din febra aiurării, bolnavii visează ștreanguri, chinuiți de obsesii și presimțiri ale sfârșitului care le dă târcoale. Moartea seamănă „hemoragii de jar” în această lume devastată și lasă în urmă „mari garoafe roșii” pe sicrie (*idem*).

Reportajul războiului aduce noi secvențe de pe front, unele panoramice, cu vaste peisaje ale dezastrului, altele focalizate pe experiența individuală. Se perindă în aceste imagini dinamice Munții Caucaz, „rostogoliți, uriași, întărâtați”, cazemate, tancuri, avioane, soldați, într-un cadru devastat de incendii. Cazematele sunt „broaște țestoase pe rână”, văzduhul este sfâșiat de „horcăieli zguduite”, totul huruie, vibrează, bubuie, canonierele „spintecă aerul”, iar munții, într-o imagine suprarealistă memorabilă, „se clătesc cu petrol în măsele”. Spaima morții crește spre paroxism, iar sufletul desfigurat de disperare imploră ajutorul lui Dumnezeu. Traducerea poetică a stării-limită este făcută în limbaj expresionist, care concentrează și comunică mari tensiuni, într-un discurs marcat de nucleeele de forță ale imaginilor rezultate din asocieri suprarealiste: „Deodată se face întuneric mult. Mi-e foame. M-adun – / pe sub mantaua ferecată se vede țara cu toate știubeiele. / În seara asta aș lua din adăposturi mitralierele ca pe-o hălăciugă de-alun, / că uite, sufletul meu nu mai are haine și umblă-n pielea goală ca femeile. // Doamne, auzi-mi inima ca pe goarnele decapitate / cum strigă din toate părțile, din toate ruinele, din toate șoproanele. / Vezi-mi, Doamne, sufletul cu rochia lăsată pe jumătate / cum aleargă să te găsească și să-ți pupe numai odată autocamioanele.” (*Clișeu*). Războiul lasă în urmă o lume devastată, cuprinsă de flăcări, cadavre presărate pe câmpuri. Tabloul poetic este dominat de o puternică metaforă a morții prin imaginea strămoșilor, în versuri cu nuanțe argheziene: „Însă, vezi? – dealurile au luat

foc. Depărtările ard. Îi arăt / vestonului meu hălcile roșii de cărbune cum zac. / Cineva ronțăie; ne uităm îndărăt: / în urma plugului, strămoșii mănâncă din sângele nostru și tac.” (*idem*).

Poemul care dă titlul plachetei, *Panopticum*, conturează o imagine concentrată a dezastrului provocat de catastrofa mondială. Intenția poetului, declarată prin însuși titlul volumului, este nu numai de a înregistra desfășurarea exterioară a evenimentelor, ci și de a urmări efectele lor la nivelul universului interior, felul în care acestea se repercutează în spațiul sinelui, ultragiāt, devastat de tensiuni și de spaime, de a crea, astfel, o imagine completă a războiului la nivel obiectiv și în plan subiectiv. Discursul expresionist, poetica avangardistă, tehnicile suprarealiste, imagismul îi oferă o formulă puternică, originală, cu mari posibilități de investigare a realului și de sondare a adâncimilor psihicului, creându-i cadrul pentru a dezvolta poetic această „lume de panopticum”. Războiul a lăsat semne adânci. În urma lui, se întinde un peisaj devastat, cu orașe distruse de incendii, prin care trec păsări de pradă și mișună șerpi. Oamenii agonizează într-o existență fără sens, alienați, destructurați sufletește, într-o lume absurdă, care și-a pierdut orice coerență. Urmele dezastrului se văd în imaginea unui spațiu post-apocaliptic, presărat cu ruine, cadavre și echipamente arse, peste care se așterne cenușa suferinței: „Prin piepturile noastre absurde se plimbă / orașele incendiate, amare. / Păsările din ele sânt păsări de pradă. / Oamenii, incidentali, vorbesc singuri și tare. // Nu răspunde nimeni, – din ziduri / sau ganguri ies șerpilor cu mersul târât; / singurătățile serii cu cuțitele-n mână / ne țin de urât. // Fețele au pe ele cărbune crescut / cu gloanțele, cu foile de cort. / Pe timpul războiului, / în noi cartierele au ars ca pălăriile calabreze, de sport. // Echipamentele seamănă cu pietrele; / au culoarea drumului spân. / Într-o zi de octombrie, serioasă, / au să răsară scaieți negri-n plămân.” (*Panopticum*). Din toate, nu rămâne decât speranța în Dumnezeu, invocat în rugăciuni, asociat cu imaginea lui Hristos, care suferă alături de oameni, continuându-și martirajul alături de ei. Cei jertfiți se salvează din moarte prin sensul eliberator și mântuitor al sacrificiului pentru ceilalți. Iată versurile: „– Doamne, să ne ajuți să te întâlnim pe Calea Lactee – / cuptoarele tale coc pâinea țăranilor triști: / dacă ai fi lângă noi, te-ai întâlni cu Iisus Hristos în tranșee / sau l-ai găsi mort în porumbiști. // Să ne culegi, Doamne, ca pe struguri / din alifia țănelor, din vegetații de fier – / că... «noi pentru tine ducem acum războiul acesta / mare cât o felie de cer». // Oamenii tac de-alaltăieri și te-așteaptă; / puștile lor (crede-mă) n-au să tragă niciodată în tine, / cu toate că trupurile noastre-ngropate-n asfalt / se uită la soare ca la un hoț ieșit, ziua, din mine.” (*idem*).

În ciuda titlului cu sugestii mesianice, volumul *Omul profilat pe cer* (premiat cu Premiul poezilor tineri al Editurii Forum, 1945) este dominat de aceeași atmosferă sumbră, plină de tensiune și de anxietate. Amintirea războiului rămâne copleșitoare, urmele sale sunt pretutindeni. Ele stăruie mai ales în oameni, care trăiesc un sentiment de gol existențial, o alienare ontologică, în teatrul vieții, care poartă în sine ruine și semnele dezastrului. Lumea a devenit un peisaj al

urgiei și al pustiirii, un fel de *Waste Land*, în care speranțele se irosesc laolaltă cu viețile oamenilor. O lume în agonie, înstrăinată și sălbătică, traversată de semne rău-prevestitoare: „La marginile vieții zăceau / oamenii vieții întunecat, / privindu-se unii pe alții ciudat / asemenea cavalerilor Sfântului Graal. / – Nu mai avem rodii nici pâine. / Tâmpilele – tâmpilele înoată în sânge; / o pasăre slobodă plânge / sub ceruri zbârcite ca foamea.” (*Pasărea urgiei*). Starea de criză este adâncită de lipsa speranțelor, de conștiința că sfârșitul dezastrului nu vine cu șansa renașterii, cu zvonul unui nou început, ci înseamnă ancorarea într-un deșert al ființării, fără orizonturi. Este o stare de profundă dezolare, pe fondul absenței credinței în posibilitatea redempțiunii existențiale. Oamenii cu așteptările trădate nu mai cred în nimic: „Nici veacul acesta, nici el / nu-i al nostru – și minte; / rămâne un cuvânt negru, fierbinte / de spus, în fiecare zi lângă ușă.” (*idem*). În planul realității epocii, versurile pot reprezenta o critică la adresa evoluțiilor politice și sociale, imediat postbelice, care aduc mari deziluzii celor care speraseră într-un viitor bun, al valorilor umanismului, sub auspiciile generoase ale comunismului. Între aceștia, se află poezii deceniului cinci, în frunte cu nucleul albatrosist. Implicat în procesele care modelează noua ordine, combatant, dacă nu în tranșeele războiului, pe frontul publicisticii culturale și de atitudine, Caraion sesizează mersul, în regres, al evenimentelor, tendințele contrare așteptărilor și are capacitatea de a anticipa sensul evoluțiilor. Lucru vizibil, de altfel, și din unele dintre articolele sale, în special cele despre criza culturii și criza omului. Așadar, versurile nu mai reprezintă doar critica unei stări de fapt, o fatalitate istorică de nivel global, în care omul cade victimă absurdului, ci devin spațiul de exprimare a unei atitudini critice la adresa prezentului, a unui sistem care manipulează așteptările și înșală speranțele oamenilor, o formă de critică socială și politică a unui poet care niciodată nu tace, niciodată nu acceptă să nu se pronunțe, ignorând orice pericol, în orice timp, cu orice preț, chiar cu prețul libertății, chiar cu prețul vieții sale. Caraion este un poet intolerant cu regimurile politice, cu regulile și constrângerile, cu normele care limitează libertatea individului. El probează intoleranță față de ordinea impusă, față de starea prestabilită de lucruri, mai ales atunci când acestea vin în conflict cu drepturile și libertățile omului. Este intolerant cu oamenii și cu sine însuși. În felul lui, este un idealist, un spirit donquijotesco, care luptă pentru himerele sale, în fapt, idealuri în numele omului, ignorând orice pericole, chiar când acestea sunt evidente. De aceea va fi de două ori închis și va cunoaște infernul gulagului comunist. Chiar și așa, va rămâne intolerant față de compromisuri, chiar, sau mai ales, față de propriile compromisuri – compromisuri grave, care-i vor chinu conștiința –, cu un spirit critic pronunțat și un acut sentiment al justiției, care îl vor pune mereu în antiteză cu ceilalți.

Războiul, cu suferințele lui umane, revine periodic pe ecranul conștiinței poetului. Mai târziu își va aminti de primele momente ale conflagrației, începutul unui timp al crizei, care anticipează tragediile care vor urma. Tensiunea conștiinței se reflectă în modul de percepție a

realității, augmentat, deformat, exprimând un psihic în stare de alertă. Picăturile de ploaie sunt „ca niște viermi de argint”, o femeie are „obrazul de lipie”, strigătul negustorilor are „ceva straniu”, un om are „obrazul ciupit”, iar veacul ia forma „unei sticle-nfundate”: „În 1939 – ce toamnă! / Refugiații polonezi umpleau șoselele. / Ne-am întâlnit pe-o stradă pe care războiul la urmă a ucis-o / și-am colindat toată ziua orașul. // Casele au dansat fantastic / și trenurile cu petrol au trecut sfârtecate prin gări. / Ploua cu stropi mari ca niște viermi de argint. / De jur împrejurul nostru, călătoreau plopii; / femeia cu obrazul de lipie străbătuse calmă rombul din piață, / dar strigătul negustorilor avusese ceva straniu la urmă. // (...) Cine-ar fi bănuir că ploile n-or să mai sune / pe tablele caselor? / Cine-ar fi bănuir că-n cutiile de jucării ale copiilor / părinții pregăteau gloanțe pentru un nou război?” (*Cartierul din fotografie*).

Poezele lui Caraion din acest volum comunică stări, memorări, întrebări, reflecții, imagini, proiecții, dintr-un dialog cu sine, cu lumea, cu Dumnezeu, cu nimeni, pe o coordonată psihologică a neliniștii, a unei angoase existențiale cu rădăcini profunde în ființa poetului. Lumea lui Caraion este fecundată de această neliniște care se ramifică în toate aspectele realului, impregnează realitatea, o cuprinde într-o rețea nesfârșită de fire, o învăluie și o ține captivă într-o perspectivă și o stare care originează în universului sinelui. Eul se reflectă în lume și lumea se reflectă în spațiul eului ca într-un joc de oglinzi sumbre, cu ape întunecate și adânci. Prin acest ținut existențial bântuie tristețea, o tristețe ciudată, aparent fără cauză, născută dintr-o insatisfacție ontologică. Versurile poartă ecouri argheziene: „Tristețea cea din urmă, cea mai grea / căzută sec la fund, cu vitamine, / mov – zâmbetul penultimei stamine / purificat în gol de catifea: // paloarea cea mai ștearsă, cea mai gravă / sau soarele... sau cărțile... cocorul / mi-au năvălit în inima bolnavă / ciorchini de vis – și-mi bâlbâie piciorul. // Durerea neștiută, dar finală / sau dezolarea calmă, fără sens – / am alergat prin anotimpul nou și dens / cu ochii plânși de ntoarcerea-n escală.” (*Dezolare*). Existența este interpretată printr-o prismă ciudată, care intermediază echivalențe între obiectele realității și obiecte poetice din aria referențialității metaforice, recrutate în mod prevalent din teritoriul întins al esteticii urâtului. Nu numai în poemele de început, ci în toată opera sa, poetul manifestă predilecție pentru zonele macabruului și morbidului. Apar astfel versuri sumbre, pline de tensiune, populate de simboluri thanatice, închistate în cercuri semantice obscure. Moartea este prezentă, prin obiecte simbolice, la tot pasul, oferind o cheie de interpretare și înțelegere lumii. Versuri cu influențe, din nou, argheziene aduc o astfel de perspectivă: „Atârână peste ceasuri celestele căldări / ca niște stârvuri negre de tuci îmbrobodit / pe jos cu ceramică iar podina cu mit – / Hei! Pentru cine-atârână cosciugele din gări? // Dă-mi brațele rotunde ca ștreangurile: cești – / sau lasă-mă... Nu-i singur copacul meu în cușcă? / Această neagră carte cu lucruri albe mușcă, / vai! liniște din șanțuri, cum ai să te sfârșești...” (*Inedită*). Poezia lui Caraion din această perioadă poartă amprenta unui proces de încifrare și obscurizare, care generează un soi de hermetism suprarrealist. Sunt cazuri în

care privilegierea tendinței de ermetizare și obscurizare ajunge să favorizeze discursul, prin atribuirea unor dimensiuni semantice virtuale, și să priveze versurile de substanța ideatică și lirică a poeziei. De aceea unele poeme lasă impresia unor exerciții de încifrare intenționată care urmăresc programatic obscurizarea semnificațiilor în căutarea profunzimii poeziei. Rezultatul este un fel de obscurantism semantic, purtător al unor semnificații uneori inexpugnabile în fața actului hermeneutic.

Trecutul bântuie ființa și ține eul captiv în capcanele amintirii, de unde acesta nu poate evada. Regresia temporală nu este rodul nostalgiei, ci exprimă o stare obsesivă cu rădăcinile în trecut, de care sinele nu se poate emancipa. Întoarcerea este anihilantă, induce o criză la nivelul conștiinței, agravată de cadrul exterior, văzut prin aceeași perspectivă negativă: „Mă fură trecutu-ndărăt și mă-njunghie, / încep ca să-mi uit caligrafia, cuvânt... / Ne-a umplut despărțirea cu știuleți de pământ / și toamna ne sugerează plămânii c-o unghie.” (*Partitură*). Criza acutizează sensibilitatea simțurilor, generând raportarea tensionată la lume și percepția hiperestezică a lucrurilor. În acest cadru psihologic, se dezvoltă o stare de rău existențial, de impas al ființării, în care eul intră în derivă sub presiunea elementelor realului și a tensiunii interioare, într-o atmosferă în care moartea își face simțită prezența: „Simt iar uscăciunea cum plouă... De-acuma / sfârșește undeva o pârgă, – asud. / Spitalele urlă, copacii ne-aud / și cerul e learcă... și timpul e bruma... // Prin sângele nostru vin câinii de ling – / ne biruie iarba, ne mistuie somnul. / Vezi, ducem cu rana din carne pe Domnul / și-n fiecare seară îi dăm să mănânce-un paing. // Tăcerea aceea, elegia aceasta – / de pretutindeni, același decor inocent. / Aici vorba moarte, acolo cuvântul dement, / prin grâu trece vântul, sufletul ne-astupă fereastra.” (*idem*).

În universul psihologic al acestei poezii apare revolta împotriva dumnezeirii. Eșecul existențial al omului, starea de irosire a ființei își au o explicație în amăgirea creației și abandonarea ei de către Dumnezeu. Despărțiți de pustiul ființării, pe om și Dumnezeu îi unește totuși ceva: singurătatea fiecăruia. În rest, totul e amăgire, în revelația negativă a poetului, care dă naștere unei atitudini manifeste de-a lungul întregii lui poezii. Caraion începe o dispută cu divinitatea pe care o va continua, la intensități diferite, pe gama nihilismului, uneori paroxistice, până la ultimele lui versuri. Relația lui tensionată cu Dumnezeu ia pe alocuri tonuri argheziene, la nivelul atitudinii și chiar al stilului, dar ceva esențial îl deosebește de poetul *Psalmilor*. Arghezi crede și se îndoiește, pendulează între mărturisire și negare, invocă permanent sprijinul metafizic al dumnezeirii, pe care o imploră să se manifeste în universul ființei. Caraion este un revoltat, care și-a pierdut credința, un iconoclast, un nihilist care, neacceptându-și condiția, acuză pe Dumnezeu de înșelarea propriei creații. În suferință, o suferință abstractă, care se naște dintr-o profundă frustrare, omul lui Caraion își pierde speranța și încrederea în transcendență: „Parcă s-a oprit cineva între câmpuri. Nu era umbră. Nu era om. / Se uitau ploile îndărăt, Eli, și tăceai. / Noi am crezut într-un Dumnezeu escroc, ce nu ne-a mai dat mălai – / numai batistele de sânge mai

culegeau anii din pom. // Amândoi eram singuri, cum cioplitorii din tesle. / Vor sosi amintirile, bani vechi, pe cetăți... / Să ne culcăm!... Iezii negri ne-au tăiat fruntea-n bucăți. / Nu mai credeți, oameni, de-argilă, c-a trăit Iisus într-o iesle. // (...) Eu mă întorc, dar gândacii au să scuipe aici. / Nu ne vor buruienile. Vom muri, plini de mazăgă, pe cornute maidane. / Maica Domnului sluțită avea ochi de castane. / Ne-au bătut pân-la ziuă cățeiii febrei c-un bici.” (*Correspondență pe un arbore*).

Prezență constantă în universul lui poetic, orașul lui Caraion este asimilat, cu predilecție, cartierelor sărace, periferiilor, spitalelor, mahalalelor, fiind mediul unei umanități marginale, umile, al tristeții și al suferinței, al promiscuității, al speranțelor ucise, locul în care se irosesc destine. Ceva subliniat bacovian este în această viziune, care transpare, uneori, și la nivelul expresiei: „Ne-am tot retras... La margini de orașe / mureau lumini târzii și sfâșiate. / Nu mai erau acolo în cetate / nici oameni, nici paiațe... Pe farașe // măturători de stradă adunau / doar mucuri de tutun cu praf și triste – / din casa cu viori și baletiste / în care-au plâns Baudelaire, Cehov, Lenau...” (*Migrațiune*). Paiațe, hamali, femei triste, fete decăzute, copii care beau alcool formează umanitatea orașului în această ipostază, de spațiu devastat de boli și mizerie, în care viața curge ca o „rană schizoidă”: „Prin orașu-acela, uneori / se aprind lumini – cântec sfârșit – / între curți murdare cade toamna / spânzurată-n țambre, c-un bandit. // Plouă cenușiu prin felinare / – plante-ncolăcite, fără-arpă – / după hanuri muced, într-una / sânurile de pupă, șoldurile țipă. // Pruncii cresc din beznă și unsoare, / caii-au dus otravă-n șold și ură. / Șchiopătând, cu sufletul la gură, / turme largi se scurg spre abatoare. // Câteodată taie anotimpul / păsări mari, când pleacă mai departe; / plictiseala zgârie-năuntru / boala-n tine scuipă, răcăie în carte.” (*Mahalale*). În altă parte, târgul, rece, umed, întunecos și inospitalier, este cadrul morții timpurii, al extincției tinereții, într-o atmosferă bacoviană: „în întunericul și cimentul orașului, / mi se părea / că fetele mor devreme, ca niște sărbători neterminate.” (*Cartierul din fotografie*).

Orașul, în ipostaza periferiei și marginalității existențiale, i se revelează poetului ca un spațiu al falsificării și al irosirii vieții. Târgul este teritoriul dezolant al unei populații proletare, ruptă parcă din lumea lui Dickens ori a lui Eminescu, și al unei umanități agonizante. Copleșit de ploaie, ca mediu al disoluției și putrefacției, vegheat de un cer „brun, plictisit ca o tavă”, populat de canale „obosite”, orașul este un loc ostil, al ratării, un topos al existenței degradate. Orașul corupe, deformează, duce la alienarea și la pierderea libertății, îndepărtând individul de sursele genuine ale vieții și de autenticitatea existenței. Iubirea însăși este contaminată de această atmosferă și devine, prin prisma acestei perspective critice, o experiență falsificată, constrânsă între limitele dezumanizante ale civilizației. Femeia, asociată trecutului, în ochii căreia poetul vede bacovian „cadavrele unor epoci epuizate”, este sterilă, „pitică și cenușie”. Poetul are însă revelația renașterii posibile, care vine din interior, din mobilizarea resurselor de vitalitate și de speranță, printr-o resurrecție a ființei amenințate de pericolul irosirii. Salvarea existențială rezidă

în părăsirea oraşului, a acestui spaţiu al falsificării şi ratării, şi în întoarcerea la viaţă, la bucuriile simple, la „bucuria elementară a picioarelor desculţe”, pentru regăsirea umanităţii pierdute a omului, cu ochii îndreptaţi spre viitor: „Totuşi, viaţa începe din altă parte / viaţa începe din arterele mele / din pumnii mei / şi se continuă prin creierul meu spre regnul dinamic al viitorului. // Mă-mbrac în linişte, / dimineaţa mi se pare simplă, / bună, / frumoasă, / în patul meu cu rufe curate / adăpostesc iarbă proaspătă în palme. / Uite aici mulajul trupului tău / uite unghiile primilor oameni – / vin ca nişte degete să-mi mângâie gâtul, / vin să mă sugrume. / Aş vrea să urăsc pe toţi îndrăgostiţii din lume / să urăsc pântecul tău care n-a mai dat rod, / carnea intactă a coapselor tale / de femeie pitică, cenuşie, / aş vrea să urăsc braţele întinse în aer, / braţele sterpe, disperate – / dar nu pot. / Ne-am falsificat viaţa ca o introducere în filozofie / şi nu rămâne decât un singur lucru interesant: / să părăsim odăile, pentru a deveni oameni...” (*Lucrurile de dimineaţă*). În altă parte, oraşul i se revelează poetului ca un „hoit”, care-i stă la picioare, ca un tărâm al luminilor şi al râsului „schimonosit”, al tăcerii, al mulţimilor proletare, un spaţiu bolnav „ca un sfârşit de artă poetică”. Dar, tot în oraş, într-o perspectivă nouă, vede şi începutul unui proces de renaştere, trecerea într-o nouă dimensiune a vieţii, spaţiul unui nou mod de existenţă, modern, tehnicizat, vibrând de munca şantierelor în aventura edificării: „M-am uitat în jurul nostru fără răutate, / am văzut costumul de lucru al abatoarelor moderne / am văzut procesiuni religioase, / care începeau cu civilizaţia cerealelor, cu umilinţa uzinelor / şi te-am aplaudat din biblioteca liberă a parcului, / oraş cu milioane de cai vapori; / etajele tale puteau fi nişte bune animale domestice – / automobile rare, care treceau acum pe partea cealaltă, / păreau să înţeleagă acest lucru şi se uitau râzând.” (*Urbanism*)

Apologet al viitorului, Caraion descoperă surse de existenţă autentică în trecut, în rândul primilor oameni, în stilul lor de viaţă simplu, instinctual, rudimentar, în libertatea lor „superbă, compactă, înfiorătoare”. Exerciţiul nostalgic al întoarcerii în trecut descoperă o lume dură, brutală, tolerată însă de o divinitate care nu intervine în desfăşurarea existenţei ei şi în care, într-o imagine suprarrealistă memorabilă, Dumnezeu „veghea liniştit ca o lampă de petrol”. Regresiunea în primele epoci, din dimineaţa umanităţii, îi descoperă o perspectivă nouă pentru renaşterea omului falsificat de norme şi convenţii, pentru reabilitarea civilizaţiei şi pentru edificarea viitorului. Dar viitorul pe care îl visează poetul este un cadru al echităţii, al drepturilor şi libertăţilor, după modelul pe care îl promite sistemul comunist. Din acest unghi, apologia trecutului ca posibil model şi mod de întoarcere la demnitatea omului şi la armonia pierdută a vieţii îi oferă prilejul de lansare a unei critici sociale acide la adresa prezentului şi a relaţiilor de tip capitalist care (încă) îl guvernează. Este o critică în numele egalităţii, desprinsă parcă dintr-un discurs politic din anii de la sfârşitul deceniului cinci: „Atunci nimeni nu stăpânea pământul pe mii de hectare / şi nimeni nu pornea oamenii în turme la muncă, / atunci munca nu era un bun pentru magazinele de bucurie ale celor puţini, / nu era o marfă, pe care o unii o cumpără şi fac

parale / iar alții o vând și fac pușcării, / pentru că miile de hectare erau ale tuturor, / le adorau toți după o conștiință unanimă, / secretă dar asemănătoare – / și într-o zi au să se întoarcă pământurile între noi, să fie ale noastre...” (*Oamenii dintâi*). Acești oameni, pierduți în uitarea timpului, sunt cei care au construit civilizația, mulțimea anonimă aflată la fundamentul existenței comune, și ei reprezintă legătura prezentului cu viitorul, care se edifică prin alte mase anonime, într-un efort colectiv și continuu de-a lungul istoriei.

„Omul profilat pe cer” (care dă titlul volumului și al unui poem) reprezintă proiecția simbolică a așteptărilor tuturor, o reprezentare mesianică a speranțelor colective într-un viitor izbăvitor de suferințele istoriei. El este o încarnare fabuloasă a sevelor creației, o forță stihială care însumează energiile latente ale umanității: „Omul profilat pe cer avea umerii aspri, răniți, / mersul înfricoșător și-un păr negru, ierbos, / crescuse enorm ca o zăpadă polară, ca o inundație marină, / laolaltă cu minereurile pământului, cu sângele lui subteran...”; „El avea umerii puternici și vechi, / inima grea ca o iarnă / și niște ochi fantastici, niște priviri / încărcate de miragii.” (*Omul profilat pe cer*). Rodul unui vis în timp de război, el exprimă parabolic aspirația către victoria omului asupra absurdului și a răului din lume, asupra stihiilor care transformă omenirea într-un teatru al pierzaniei, o metaforă a forțelor nebănuite, ascunse, ale umanității, a puterii ei de regenerare din marasm. „Omul profilat pe cer” are ceva christic, prin sensul lui mesianic, prin rolul lui de salvator al ființei umane.

Speranța în salvarea colectivă nu oferă însă răspunsuri la întrebările și conflictele care populează universul interior al poetului. Este un spațiu tensionat, sfâșiat de contradicții și de frustrări, de mari insatisfacții existențiale, de stări de criză care ating uneori intensități insuportabile. Coșmarul se asociază cu amintirea și meditația asupra sensurilor trecute și prezente, într-o viziune sumbră, minimalizantă asupra lucrurilor: ochii femeii sunt „ca două bile, sub frunți” (în altă parte femeia era „pitică, cenușie” și stearpă), cerul e numai răni, plantele au viermi și păr pe frunze, spațiul lăuntric este populat de „resturile dragostei”, drumurile din noiembrie sunt „oribile”, pădurea are „bube roșii în păr”. Lumea poeziei lui Caraion este văzută, de la un capăt la altul, prin prisma unui declin existențial, al unei degradări ontologice, care exprimă, în mod esențial, criza conștiinței proiectată asupra realului. Iată o strofă: „Pe câmpul de flăcări sub care mă-nec / trec fluvii de morți în picioarele goale / și-un cer devastat – numai răni, numai răni – / ne curge prin oase cu pietre, cu țoale / când din ganguri pitite sub tâmpile, ies plante / cu viermi și cu păr pe frunze înalte.” (*Confluență*). Scenariul poetic decurge, prin aceeași paradoxală fugă de idei, în paradigma unei gândiri poetice schizoide (vezi *Ciclu schizofrenic*), care alternează temele și planurile, însumând secvențe tematice, țândări de reflecție, pendulări din trecut spre prezent și invers, pe schemele unei logici poetice cu totul particulare. Nostalgia după iubire, pe care și-o reprezintă tot în ipostaze degradate, îi aduce pe pelicula conștiinței imagini ale destructurării, rupte dintr-un coșmar suprarealist, ca metaforă a disoluției, a

distrugerii care amenință totul: „Păsările toate năvăleau pe uscat / ca-n cel mai frumos naufragiu, / în răcoarea trupului tău de peisaj îmbătat / poftim! – deschid portiera și mă plimb cu un cartilaj, / mâinile ți le scot din umăr și petrec / sub cerul de flăcări sub care mă-nec.” (*idem*). Aproape inevitabil, în acest univers vibrând de înalte tensiuni negative, populat de viziuni morbide și de reprezentări nihiliste, survine gândul sinuciderii: „Într-o noapte ca asta mă voi sinucide, / vor fi toate plantele niște teoreme, într-adevăr, / îmi va părea rău de tot ce n-am putut crede până la capăt, / de obrajii tăi ca niște bame lichide / și de sânul pădurii cu bube roșii în păr...” (*idem*). Și aici, și în alte părți, în cea mai mare parte a cuprinsului ei, poezia lui Caraion comunică mai mult stări decât sensuri propriu-zise, sau sensuri recuperate prin intermediul stărilor exprimate plastic, paradoxal, puternic, cu o forță poetică expresionistă nemaiîntâlnită în poezia românească.

Experiența poetică a lui Caraion continuă cu volumul *Cântece negre* (1947), dominat de tema obsedantă a războiului. Este un univers sumbru, așa cum promite titlul, articulat din secvențe puternice, care recompun o lume în suferință într-o zodie tragică. Rememorând istoria, Caraion nu se oprește la transfigurarea ei poetică, ci transformă poezia în act critic la adresa rătăcirii colective, care a făcut posibilă tragedia globală. Este, de altfel, un fapt emblematic pentru poezia lui, definită de un spirit ofensiv care interoghează, acuză, trage la răspundere, cere vinovați pentru eșecurile existenței colective ori individuale. Iar existența la Caraion, în ansamblul ei sau la nivel personal, este un teatru al ratării și al irosirii, o colecție tragică de eșecuri. În volumul de față, poezia capătă uneori accente de critică socială și protest politic față de starea de fapt, care configurează un cadru al deziluziei colective, în care, după tragedia războiului, oamenii își văd așteptările înșelate și speranțele năruite. Suferința revine, în flash-uri sumbre ale memoriei: „Era război și lepră, oamenii mureau în burg / schimonosiți, îngrozitori / ca niște vase negre cu flori / coclite-n amurg, pe fundul apelor.” (*Memorie*). Istoria, cu jertfele și momentele ei tragice, nu trebuie însă uitată. Poetul lansează un apel clasei politice, nelipsit de nuanțe ironice la adresa demagogiei: „Opriți-vă! Trăim momente de reculegere mare. / Clipele acestea nu se uită... păstrate în formol sau în lapte de var, – / aici și acum, nici un sistem agrar / nu trebuie să le ignore. / Guvernul duce grijă de toate și are preocupări, știți fiecare! // Țineam la veacul acela cu energii și mașină / și-am spus: / altfel ținuta noastră nu-i decât o minge ricoșată. / Fiecare cal trebuie să se nască încă o dată, / nasturii s-au puit, luna motorizată a expiat miros de benzină.” „N-am să termin niciodată de scris...”, avertizează poetul, într-un vers ca o profesiune de credință, care afirmă sensul militant al poeziei, misiunea ei socială. Este un angajament în numele valorilor umanismului, propovăduite programatic, în spiritul solidarității în fața injustiției istorice. Într-un timp al mistificării și al manipulării, cei mulți se confruntă dramatic cu trădarea speranțelor: „Oamenii și-au întins arterele în aer / ca niște sonerii frumoase, inutile / pe urmă au așteptat patruzeci de zile, / dar profetul nu mai avea mistere și murise.”

(idem). Versurile iau turnuri sarcastice în exercitarea criticii asumate în numele omului, al dreptului lui la justiție socială, la speranță și la viitor. În context, domină imaginea urmuziană a profetului, „ca o lampă cu gaz”, metaforă a așteptărilor neîmplinite: „Vă invit la masa unde n-o să puteți mânca nimic, / pentru că toate cadavrele au intrat în putrefacție; / unde translatorii nu mai au ce căuta: iar ultima noastră reacție / rămâne netezirea acestui pântec, desproprietărit parțial de buric. // Mai țin la veacu-acela-n orice caz / cu sânii lui împăiați murdar, / unde profetul scos din galantar / putrezea liniștit, ca o lampă de gaz.” (idem).

Caraion reface dimensiunea și intensitatea umană a tragediei războiului din episoade individuale, pe spații mici, dar semnificative, cu valoare simbolică, revelatorie pentru o întreagă umanitate. Războiul derulează prin multe dintre cântecele negre ale lui Caraion secvențe ale suferinței și ale morții, prezentate în imagini naturaliste, atroce de multe ori. Cronica neagră a poetului își găsește suport textual în discursul expresionist, cu aportul esențial al poeziei avangardiste și al tehnicilor suprarealiste. Un poem în stil popular proiectează secvențe morbide în limbajul realismului dur. Aparent paradoxal, poetul folosește mijloacele estetice ale suprarealismului pentru cultivarea realismului în poezie, pentru apropierea poeziei de realitate, altfel spus abordează realismul cu tehnici suprarealiste. Stilistic vorbind, contradicția dintre stilul folcloric, melodios, ritmat și senin și conținutul sumbru, întunecat al versurilor generează efecte poetice spectaculoase: „Orele se fac mai mici / – dește goale în târlici – / peste tâmpile vânăț sparte / urcă viermii dintr-o parte // și coboară în cealaltă / (hârca ruptă, fruntea-naltă) / ațe roșii pe pomeți / jupuite de scaieți. // Auzi, inimă, auzi / cum vin lupi de zgură uzi / să devore și să ducă / hălci din noi, că se usucă. // Du-te, plânset, ori cazi, pleoapă, / cucuruzul doarme-n groapă, / fluier crește-n sarcină / atârnat de margină, // iar pe-o butură de stei / zace luna-ntre căței / și se cască – felinar – / prin tot șanțul anticar.” (Recviem). Un alt poem, o elegie tragică, dezvoltă, în aceeași formulă, o imagine a morții care stăpânește, văzută ori numai presimțită, pretutindeni: „Cresc livezi în ochii care / au plecat în patrulare / și-nfloresc statui obtuze / de penumbre largi, pe bluze. // Desenat pe liziere – / Carul-Mare varsă fiere, / iarba morții reci și-absente / doarme între-amplasamente. // Parcă vin, parcă se duc / noaptea, pe cărări de-obcină, / palmieri de cauciuc / lângă arbori de chinină. // Spintecat la jumătate / poate astăzi, poate mâine / ochiul acesta n-o mai bate, / grâul n-o mai coace pâine.” (Elegie).

Războiul a pustiit lumea, a transformat-o într-un ținut al nimănui, dominat de o neliniște adâncă, de un sentiment al urâtului existențial, în care viața a devenit ascundere, iar oamenii trăiesc un proces de alienare prin frică. O stare de rău bântuie viața confruntată cu tragedia războiului, peste care plutește amenințător spectrul morții. Discursul poetic, încordat la maximum, prin aportul esteticii urâtului, al asocierilor lexicale și conceptuale inedite și al imaginilor puternice, comunică, la mari tensiuni, starea de pustiire, de neliniște și de spaimă care cutreieră teritoriul ființei: „Satul pustiu ca o rămășiță de la început / se scarpină-n cap cu lumini

junghiate; / amiezile se culcă prin bozii, gardul e slut, / toate lucrurile, de astăzi, le vom trăi pe jumătate. // Se târaie șopârlele prin praf; burta de aramă / a pietrelor, se umple cu căldură lichidă; / buruienile își ling bubele, nervii se destramă – / pentru fiecare câine plecat, fiecare ochi o să senchidă. // E o scârbă de viață apăsătoare în curtea oricui. / Neliniștea scâmoșată își urcă râmele-n carne; / alături de singurătatea animală a cui / cuvintele cenușii se anunță ca un taur cu coarne?” (*Malaria*). Poetic vorbind, frontul se întinde într-un peisaj suprarrealist, dominat de „ciorapii vremii” murdăriți de noroaie, populat cu „bidoane-ncărcate cu-alifie celestă”, în care soldaților le curge din buze „febră cu leșie” și unde plouă „cu bube de pământ și pansamente” (*Tranșee*).

Lumea acestei poezii este bântuită și devastată de moarte, o prezență halucinantă, care seamănă o teroare mută în lumea celor angrenați în aventura absurdă a războiului. Moartea apare într-o serie de ipostaze, de la presimțirea ei, prin antenele neliniștii metafizice și ale spaimei, până la prezența efectivă, vizibilă prin efectele ei distructive și copleșitoare. O fenomenologie a morții se dezvoltă poetic în aceste „cântece negre”, cântece de moarte, ale unui poet care urmărește mecanismele psihologice pe care aceasta le declanșează, modul în care frica adâncă de moarte modelează eul în raport cu universul, preocupat de urmele devastatoare pe care neantul le lasă pe scena existenței și de felul în care acesta distruge coerența universului. Imagini teribile ale morții, ale felului în care este percepută și „trăită” moartea se succed în aceste poeme, realizate prin forța brută a cuvintelor, asociate în imagini puternice, inedite, care configurează un discurs expresionist, esențializat, de înalte intensități. Iată un alt caz poetic: „Ne suim la cer din mormânt. / Oamenii umblă triști prin noroi. / De sub zăpadă-un țurloi / miroase-a rugini vechi și-a pământ. // Nu vedeți? drumul parcă are praf cu urzici / și soarele – dacă-ar mai fi soare – ar frige în răni ca-n fereastră / Pe noi, când trecem dimineața cu caii pe aici, / ne-nțepă în gât mitraliere și renii din tundre, în țeastă. // Câteva rafale... Vinul ne urcă în piept viermănos, / zgârie tăcerile ciung. / Pădurile cu trunchiul brusc și lăptos, / cu sânii de fată-mare, ne-mpung. // – Bună dimineața, călători neștiuți! / Reflectoarele străbat nopțile. Copacii se închină. / Ia-ți, suflete, seara și du-ți / steaua ta polară, până s-o face lumină...” (*Incursiune virgină*). Pe front, oamenii sunt „momâi joase / sculate-n beznă ori sunând a oase” (*Post înaintat*). Prezența morții generează, pe fondul unei intense tensiuni a conștiinței, mobilizate de spaimă, flash-uri ale memoriei, reprezentări esențializate ale realității, un joc ciudat al perspectivelor: „Planta cu frunze de sticlă / ranița ca un buzunar de sânge / memoria asediată în parcuri / pâinea străpunsă de țipăt! // Ce pocnet sărat au gloanțele! / Ce gleznă tăcută au apele! / Ce zile trăim și ce lucruri! / Seara oamenii fugeau din orașe / călători necunoscuți au venit la porți ca să strige / și cântecul negru a intrat în casă ca un șarpe.” (*Brutării de sânge*). Nici un alt poet din tânăra generație nu mai scrie o poezie atât de intensă, sumbră și gravă precum Caraion. Poet al crizei în placheta de debut, se dovedește ulterior în celelalte două, în special în cântecele lui negre, un poet al morții, profund, tulburător.

O critică acidă la adresa Europei, a cinismului celor care fac jocurile puterii, declanșând războaie absurde, hotărând destinul națiunilor și soarta a sute de milioane de oameni pe tabla de șah a intereselor internaționale, lansează poetul din perspectiva oamenilor simpli, a celor trimiși la moarte din rațiuni obscure și criminale. Critica poetului se traduce în versuri pline de sarcasm la adresa imoralității profunde a unei lumi care pretinde că reprezintă civilizația și cea mai înaintată viziune a umanismului, dar este, în același timp, gata să genereze catastrofe de amploare planetară, semănând moarte pretutindeni. Și aici, Caraion probează o vocație specială pentru poezia cu adresă socială, pentru critica politică, exercitată curajos, de pe pozițiile unui umanist care continuă să creadă în idealurile sale. Mai târziu, această ipostază a poeziei lui va cunoaște dezvoltări și realizări remarcabile. Iată ce spun despre Europa victimele politicii ei cinice, într-un poem citabil ca un semnal de alarmă real și virtual care transcende epocile: „Prin cătunele noastre se vorbește de Europa în hanuri / ca de-o cucoană bătrână, fără grații, / care a vrut să trăiască bine în tinerețe / și și-a bătut, ca pe vite, în toate zilele, argații. // Oamenii tușesc și înjură de anafură: / văd și ei că ne-au înșesat, de peste tot, hududăii. / Li-i inima neagră. Zic unii: / «prea s-a culcat, mă! cu hândrălăii...» // Femeia asta, despre care spun noroaiele-n tranșee, / creștea sălbatică-ntr-o parte... / Avea sânii storși de-o bubă, brațele moi / ca o Maria Magdalena goală, din carte. // Acum, când beau rachiu soldații și se-aprind, / opincile lor cu iz de țărani / duduie prin inima contesei desculțe... / – Cucoana nu mai e acasă parcă de o mie de ani!” (*Catalog rural*).

Poetul își extinde aria reportajului de război către Franța aflată sub ocupația nazistă, într-un exercițiu de solidaritate spirituală, care relevă dimensiunea umană a tragediei din deceniul al cincilea. Secvență, într-o ipostază a lui, din actualitatea europeană și franceză, ca o știre politică și culturală difuzată pe ecranele cinematografelor, care vorbește de Camera Comunelor și Elveția, despre De Gaulle, Pierre Drieu la Rochelle (scriitorul francez susținător al nazismului) și Paul Éluard, poemul este un protest la adresa războiului și față de tragedia ocupației unei țări care a purtat în Europa stindardul libertății, egalității și al fraternității, sub semnul înalt al umanismului. Iată o secvență din acest apel la libertate: „Vă întreb: unde e libertatea pentru care au ars orașele? / Mesageri necunoscuți au adus vești din Tunis: / foametea domnește-n Franța; ziarele anunță: / «Trei ofițeri germani au fost împușcați la Paris.» // (...) Vor veni ploii mari să inunde orașele, / va veni seceta galbenă să usuce grădinile, / vor arde din temelii casele, copacii / printre care au năvălit armate de oameni străini. / Și numai inima Franței amenințătoare, / numai inima Franței, adâncă și bună / va călători clandestin peste graniți / sub liniștea albă de soare ca nopțile albe de lună.” (*Cântec din timpul ocupației*).

Sfârșitul războiului înseamnă întoarcerea din moarte a „armatelor anonime” la o viață sfâșiată, dar care își reintră treptat în ritmurile ei cotidiene. Realitatea imediată este pătrunsă de o energie care se trezește dintr-o lungă latență, un suflu nou al renașterii și al reconstrucției:

„Vocea lor largă, robustă / urmărea căruțele de pâine, / autobuzele abatoarelor, / revărsarea imenselor piețe centrale, / grâul, / viața, / sângele, / rațiunea, / libertatea, / polii electrici; / urmărea cântecul milioanelor de brațe, / de rotative, de motoare, / cântecul tractoarelor ieșite la câmp, / cântecul pruncilor intrați în viață.” (*Intrarea în oraș*). Lumea de după război este dominată de aspirația oamenilor către justiție socială în numele dreptății istorice și al jertfelor făcute pe front, de sentimentul necesității obiective a revanșei morale față de nedreptățile îndurate de-a lungul timpului, ca victime ale sistemelor politice, și față de absurdul destinului: „Dimineța orașul era negru, umilitor și rece, / furnalele înțepau aerul ca niște căruțe cu recoltă – / pentru justiția muncitorilor, / pentru moșiile furate, / pentru soldații uciși.” (*idem*). Poemul lui Caraion ia turnuri de manifest de stânga, care vehiculează apeluri mobilizatoare pentru resurecția omului și a societății, clădită pe sentimentul jertfei și al datoriei împlinite: „Să credem! / Să fim! / Să anunțăm: / *Ți s-a împlinit voința ta, războiule!* / Ne-am dus, am ucis, am murit... / Pe urmă / (depozite de carne / tendoane, bandaje) / pe urmă – sfârtecați, goi, / ne-am întors la prispele curților noastre, / care n-au mai avut de unde să ne cunoască...” (*idem*). Trecutul revine în secvențe tragice care potențează dorința de justiție și revanșă în fața istoriei și legitimează moral aspirațiile celor jertfiți la o lume nouă, la un viitor al lor, al celor umili, care mor pentru istorie și clădesc existența. Viitorul visat nu se poate desprinde însă de imaginea suferințelor și a sacrificiilor, care fac parte din el însuși. Este un viitor clădit cu sânge de martirii istoriei, de victimele cinismului lumii. Cu atât mai mult se întemeiază astfel în tragediile personale și colective credința lor în dreptate, încrederea într-o lume mai bună, în viitorul promis, asumat de o ideologie și un regim politic sub aparența umanismului și a unui statut privilegiat al omului. Poemul vehiculează obsesii vechi în versuri tragice, de mare intensitate: „În marș, / timpanele voastre se zbăteau înăuntru – / voi ați stat cu muierile acasă, voi n-ați văzut măcelul / tulbure, superb, răscolitor; / voi n-ați văzut măcelul / cu șanțuri, cu degradări, cu biruințe / cum a călcat peste bucurii, peste granițe, peste ape, / brutal, crâncen. // Ochiul s-a-nchis, mâna a stat, / femeii urâte aiurau pe străzi – / și n-am putu să le dăm decât cuvintele noastre / și n-am putut să le dăm decât urletele noastre, / care s-au împrăștiat prin oraș, / transformând zidurile în camere de gaze. // Pe urmă ne-am întors la curțile arse... / Armate anonime s-au strecurat în zdrențe prin noapte, / cerurile se lăsau mai jos, / fumul uzinelor inunda cartiere, / pe străzi au răsunat automate / și-au zăcut lângă prispă muieri și copii; / oftică, tifos, pelagră, foamete, groază, tăcere.” (*idem*).

Un poem cu un statut oarecum aparte, care se încadrează complementar în tematica volumului este un *Autograf* „pe cartea unui fost deținut politic”, scris în 1943. Este vorba, evident, de un deținut politic din vremea regimului dictatorial din timpul războiului, lucru pe care autorul îl și precizează prin indicarea în subsol a anului, 1943, spre evitarea oricărei confuzii. Pentru că altfel, s-ar putea crea impresia că poemul ar putea fi autobiografic, dată fiind existența poetului, deținut politic el însuși, în două rânduri, în anii '50-'60. De aceea, poemul are

ceva premonitriu, sună ca o anticipare tragică a propriului destin. Mai ales, având în vedere faptul că, după cum mărturisește el însuși, în închisoare, Ion Caraion va scrie poezii și va întocmi reviste, în condiții jalnice, scrise pe hârtia sacilor de ciment, pe care le va difuza printre deținuți, asumându-și cele mai mari riscuri. Parcurgându-le, strofele *Autografului* își descoperă tot mai mult un sens autoreferențial, încât la sfârșit impresia că se referă la propria experiență concentraționară a poetului, într-o ciudată revelație a viitorului apropiat, devine copleșitoare. Prin urmare, „fostul deținut politic” de sub titlu poate fi, într-o astfel de proiecție auto-anticipativă, chiar deținutul politic Ion Caraion, din perioadele 1950-1955 și 1958-1964, în primul stagi, la Canal și la minele de plumb din Căvnic și Baia Sprie, în al doilea, la Malmaison, la Gherla, Jilava și în alte locuri. Iată mărturisirea tulburătoare a „deținutului politic” Ion Caraion, care își face din poezie un mod de rezistență și o formă de libertate: „Strofe înjunghiate, bătute în pari, / scrâșnite ca piatra ce-mprejmue schitul; / strofe scrise lângă hoți și tâlhari / care înjură de sfinți și dau cu cuțitul. // Te zgârii în ele sălbatic și treci, / o pădure de cântec a venit și te cată – / vorbele au cuie-n urechile blegi / și zilele lungi cad prin fereastra uitată. // Strofe de iarbă cu izuri amare, / v-ați plimbat dezbrăcate prin tristeți de-nchisoare. // Durute prin ocne și spitale; grâu strâns / pentru mine, pentru tine, pentru toți, / care n-am furat, care n-am mințit, care n-am plâns / dar, totuși, am stat lângă hoți... // În seara ucisă la zid, ca o vită, / mă strecor lângă spaima voastră tăioasă, / vă mângâi și vă chem să-mi treceți prin curte / în loc de singura bucurie uitată pe masă.”

Constant Tonegaru: Un poet „decadent” pe „Plantațiile” estetice ale noii poezii

Generația pierdută marchează un moment major în evoluția poeziei românești contemporane. Procesul pe care exponenții ei îl desfășoară în deceniul al cincilea nu se limitează la poziții teoretice ori ideologice. Militând pentru schimbarea poeziei, ei propun ceva în schimb: propria poezie. O poezie altfel, în spiritul unei noi viziuni și al unei noi estetici, bazate, paradoxal, pe refuzul esteticii. Oferta literară a tinerilor autori este remarcabilă și arată drumul către noua poezie. Este începutul configurării unui nou canon estetic în poezia românească. Constant Tonegaru reprezintă una dintre vocile lirice cele mai importante ale acestei mișcări, care reușește să-și cristalizeze o estetică proprie și să scrie o poezie originală. Escapismul, fantezia, ironia și autoironia, parodia, umorul, într-un context estetic care reunește elemente postavangardiste, suprarealiste, neomoderniste și postmoderniste, dau definiția identității sale estetice.

Ironia, parodia, spiritul ludic, moduri deconstructive ale poeziei

Constant Tonegaru este un poet interesant și complex al anilor '40, în opera căruia se întâlnesc, așa cum s-a observat, principalele formule și tendințe poetice ale generației sale. În același timp, el constituie un caz tragic al literaturii române, prin însăși existența lui (victimă a regimului comunist, închis în temnițele acestuia), încheiată la 33 de ani. Nu face parte din mișcarea *Albatros*, dar evoluează, pe propriile coordonate, către idealul înnoirii literaturii și către noua poezie. Poetul este un boem, un revoltat și un visător prin labirintul absurd și iluzoriu al vieții. În ciuda atitudinii boeme și a tentativelor de evaziune lirică în spații exotice, Tonegaru rămâne conectat la ritmul istoriei, la existența reală, ale cărei drame și tragedii le transfigurează, în retortele esteticii proprii, în poezie: „Oricât de boem ar fi, Constant Tonegaru simte în propria piele și carne pulsul macabru al istoriei și-l consemnează grotesc fără să se retragă în turnul de fildeș, vibrând la real cu toți porii, nu ca un pasiv contestatar metafizic (...), ci ca un revoltat perpetuu.” (Mincu 2007: 495). Activitatea lui literară, dezordonată ca însăși viața poetului, se concretizează în articole publicistice și în producții lirice. Scoate, în timpul vieții, un singur volum de versuri, *Plantații*, în 1945 (intitulat inițial *Plantația de cuie*, după titlul unui poem). Pe planul tematicii și al atitudinii, boema, inconformismul, teribilismul, evaziunea în spații imaginare, fantezia, exotismul, critica războiului și a imaginii sale standardizate din literatură, critica realității și a mentalităților, revolta, sfidarea, fronda, ironia, sarcasmul, parodia, subtextul polemic, iar, la nivelul viziunii poetice, respingerea poeziei canonice, antiestetismul, desacralizarea poemului și deschiderea către experiment, toate se întâlnesc, uneori în chip memorabil, la Tonegaru. Un element esențial al poeziei tonegariene, pe care poetul îl are în comun cu poezii generației pierdute este: „plăcerea de vorbi cu ironie și bravadă despre lucrurile serioase.” (Simion 1978: 101). Din combinarea acestor elemente de viziune și estetică, se naște o poezie interesantă, care sfidează tiparele estetice și marotele poetice ale literaturii timpului, sugerând metamorfozele în care se poate obiectiva „noua poezie”. Impresia de modernitate a poeziei lui Tonegaru rămâne izbitoare și astăzi, la peste șapte decenii de când a fost scrisă, sugerând, în chip paradoxal, că ar putea aparține, mai degrabă, postmodernismului ori tendințelor literare ulterioare acestuia decât unei mișcări începute, dar neterminate din cauza istoriei tragice, în prima jumătate a deceniului cinci.

„– Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent; / scrie despre fantome, constelații și alte drăcii / fără a se ști că la limba română a rămas repetent.” Astfel se califică (în *Grădina publică*), prin vocea prezumată a altora („de bună seamă cândva se va fi zis”), poetul într-un exercițiu de autoironie, care indică modul în care este receptat de ceilalți și care realizează un fel de ironică și

persiflantă critică a receptării. Cadrul desenat de poem sugerează tipul de lume în care se manifestă tânărul poet și opțiunile estetice ale acesteia. O societate așezată, cuminte, guvernată de norme, cutume și ritualuri, în viața publică și privată, cu gusturi literare formate, în continuitatea unei tradiții a receptării indenejabile, cu limite clar trasate între valoare și non-valoare sau valoare îndoielnică. Publicul acesta trăiește, la nivelul receptării, în interiorul canonului estetic oficial, promovat de manuale și de critica tradițională, în linia unui bun-simț artistic care se sincronizează cu normele etice și axiologice ale existenței în ansamblu. Este o lume care agreează, foarte probabil, poezia cuminte, construită cu aportul obiectelor ei tradiționale, consacrate de o glorioasă tradiție literară, cu teme și motive „sacre”, din patrimoniul poeziei clasice. Rămânând în aria prezumției, este, din nou, de bănuir că publicul în cauză prizează mai mult poeți precum Vlahuță, Dimitrie Anghel, Șt. O. Iosif, Goga, Topârceanu, Pillat, Voiculescu, Crainic, Minulescu, Blaga și mai puțin sau chiar deloc pe unii precum Bacovia, Arghezi, Barbu, ca să nu mai vorbim de avangardiști sau suprarealiști. Este de așteptat, într-o atare ordine a receptării, ca autori ai noii generații precum Stelaru, Geo Dumitrescu, Caraion, Corlaci, Tonegaru să nu fie pe placul publicului literar, să nu se întâlnească, în niciun punct, cu orizontul de așteptare al acestuia. Ei scriu cu totul altă poezie, pe care cititorii formați la școala literară tradițională cu greu ar putea să o considere *poezie*. Nici n-o consideră de altfel, după cum ne informează Tonegaru în versurile de mai sus. În această optică, temele frecventate de el sunt bizarerii, curiozități, care nu au ce căuta în poezia adevărată. Ne putem imagina, cu atât mai mult (vezi episodul caricatural de receptare indignată din *Cartea nunții*, a lui G. Călinescu), reacția pe care o va fi avut publicul la întâlnirea cu Arghezi din *Flori de Mucigai*, cu poeziile care substituie temele mari, grave, metafizice cu obiecte din mediile vermiculare. Or, despre ce scrie Tonegaru? În niciun caz despre flori, îngeri, iubiri romantice, meditații sub clar de lună, condiția geniului, căutarea idealului, ființă, destin, moarte etc., teme mari ale marii poezii. Tonegaru, cum se întâmplă și cu colegii lui de generație și de mișcare literară, scrie despre lucruri minore, care țin de existență, de realul imediat, de lumea din jur cu toate ipostazele ei, nepoetice prin excelență, despre nemulțumiri, despre frustrări și revolte, despre aspirații și dorința de a trăi în alte realități. Neputând să schimbe lumea, să o facă după chipul și asemănarea gândirii lui, caută alte lumi, reale ori închipuite, în geografii îndepărtate ori în istorii demult uitate. Și nu numai că temele despre care scrie poetul sunt „minore”, dar felul în care scrie despre ele este altfel, cu totul altfel. În definitiv, insuflat de geniu și inspirație, poți să faci poezie din orice, cel puțin așa ne învață marii poeți și marea lor creație. La Tonegaru însă – ca de altfel și la ceilalți –, nu există nimic din noblețea și elevația ideii, din solemnitatea poetică, din complexitatea meditației, gravitatea tonului și perfecțiunea estetică, nimic din profunzimea trăirii și a receptării, niciun fior, nicio zguduire, nicio emoție, precum în lirica tradițională. În schimb, poezia lui discută despre șine de tramvai înzăpezite, despre normaliste care se plimbă „ca potârnichele în șorțuri cu

picățele” și vorbesc depre moartea lui Rudolf Valentino, despre un poet omorât de un cal, despre iubirea cu o mulatră într-un hotel din Brăila, despre boala somnului în Congo și fantasme erotice cu negrese, despre taverne, alcool și beții, despre hașiș, femei ușoare și sex, despre trupuri goale, sâni și pulpe, despre fuga continuă din realitate, în spații exotice și timpuri revolute, despre multe alte bizarerii și fantasmagorii, după cum spune criticul anonim din poemul citat. Într-un cuvânt, un *poet decadent*, în raport cu glorioasa tradiție a marii poezii.

În singurul său volum de versuri antum, *Plantații* (1945), Constant Tonegaru, poet emblematic al generației războiului, cristalizează o estetică proprie, ale cărei elemente definitorii sunt ironia și autoironia, fronda și persiflarea, parodia și spiritul ludic, boema, spiritul escapist și evaziunea, pe linia estetică a deconstrucției poetice, care-i străbate întreaga poezie. Ironia lui Tonegaru este mai blândă decât aceea, deseori, malignă a lui Geo Dumitrescu. Evaziunea tonegariană, mod de delimitare de lumea imediată și de proiectare a eului în lumi paralele, temporale, geografice și spirituale, ca niște scenarii ideale, frecventează spații exotice, într-o geografie terestră reală ori inventată, sau diverse epoci ale civilizației, într-o mișcare de regresie în istorie, ca alternativă la prezent. Spre comparație, la un alt „escapist” al generației războiului, Ben. Corlaci, boema alcoolică se asociază cu fuga de lume și de oameni fie în spații sordide și marginale, precum taverna, fie în spații utopice, terestre ori cosmice.

Citind poemele lui Tonegaru, prinde contur impresia că orice situație existențială, orice secvență de viață deschide o poartă către alte lumi și o cale de evaziune în alte spații. Aproape fiecare poezie a lui este o fereastră spre lumi paralele, prin care spiritul evadează. Fuga din realitate este o fugă de lume, de cenușiul cotidian, un mod de afirmare a libertății spiritului, o libertate experimentată în situații spectaculoase, în istorii ciudate ori pe tărâmurî îndepărtate. Fuga de lume este, în același timp, o fugă de sine în ipostaza ființării într-o lume ancorată în existența plană, sub imperiul hazardului și al absurdului, în care ființa, constrânsă de limite, trăiește sub amenințarea mediocrității și a alienării ontologice. Alternativa o oferă libertatea, dezmarginirea pe calea evaziunii poetice. Poemele lui creează scenarii de transcendere a realității imediate și de glisare cu mijloacele imaginației și ale visării în aceste universuri, realități de grad secund născute din dorința afirmării libere a eului. Poetul trăiește în lumi paralele, tranzitând dimensiunile aproape pe neobservate ori probând un fel de ubicuitate între spații și timpuri. Transgresia lui din realitatea banală a existenței cotidiene se face, cu instrumentele fantazării poetice, în spații geografice exotice, terestre ori cosmice, dar și în istorie, în alte timpuri, mai mult sau mai puțin îndepărtate de prezent. Poetul probează o „fantezie prolifică” și „un simț real al migrațiunii” (Simion 1978: 103). Poezia evaziunii, frecventată de mai mulți poeți din generația războiului, acoperă în aria ei de desfășurare timpul, spațiul, universul. Stelaru, Corlaci, Geo Dumitrescu, albatrosiștii în general, evadează deseori din contingent în astfel de plăsmuiri poetice, utopice, istorice ori geografice, proiectându-se în scenarii inedite, în interpretări lirice

specifice, care includ ironia, parodia, revolta, sarcasmul, critica socială și morală, aspirația spirituală, mesianismul, accentele profetice contextualizate istoric. La Tonegaru, evaziunea constituie „și o formă de protest, dar este și plăcerea poetului de a crea o geografie imaginară”, care „participă la o mitologie poetică mai largă.” (Simion 1978: 103).

Lectura unui articol de ziar despre luptele din Ucraina (suntem în timpul războiului), în tramvai, într-o seară ploioasă, îl transportă pe poet într-un alt timp și în altă identitate: se vede hatmanul Mazeppa, hăituit de lupi prin stepa Nogai, rebel și anarhist, care își propusese să-l răstoarne pe țar. Un fapt banal, călătoria cu tramvaiul, ploaia, ziarul creează starea de visare și evaziune dintr-o realitate mediocră, din placiditatea dezarmantă a existenței. Reveria pluvială ia sfârșit destrămată de claxoanele care semnalează un accident de tramvai, odată cu revenirea în prezentul cenușiu. De remarcat cum tramvaiul pătrunde în poezie, alături de alte obiecte banale, lipsite de glorie poetică, de toate obiectele realității cotidiene, ale existenței imediate. Prin Tonegaru și prin congenerii săi, poezia se apropie de real, coboară în existență, în terestritatea vieții din cerurile transcendente în care se izolase. Este adevărat, reforma începuse, ceva mai demult, cu Urmuz și avangardiștii și continuase cu suprarealiștii. Generația de poeți a anilor '40 își face un adevărat program din apropierea poeziei de viața reală, cu toate aspectele, ipostazele și metamorfozele ei, de la sordid la sublim, de la vermicular la metafizic. Marea poezie a acestui deceniu nu agreează ușor astfel de obiecte poetice, efectul unei estetici antiestetizante, în opoziție cu perspectiva canonică. Vorbim de o poezie de mare versatilitate estetică, acoperind formule stilistice diverse, permeabilă la inovații și sensibilă la nou. În mod fundamental, poezia tradiționalistă, debitoare unei estetici vetuste, ori cea oficială, tributară dogmelor ideologice (suntem într-un timp al crizei, în care și literatură cade victimă ideologizării), se află în antiteza noii poezii. Cu toată diversitatea și creativitatea ei însă, și poezia consacrată rămâne izolată într-un spațiu literaturizant al estetismului, chiar dacă nu ostentativ, și nu întotdeauna livresc, și al primatului acordat stilului. Tramvaiul este astfel un obiect mai greu de imaginat în poezia lui Arghezi, Blaga, Barbu sau în cea a lui Voiculescu, Pillat ori Nichifor Crainic. În cazul lui Bacovia nu este de neconceput, iar la avangardiști și suprarealiști poate fi o prezență firească, alături de altele „nefirești” din registrul suprarealist. Iată deci cum faptul banal al plimbării cu tramvaiul, la Tonegaru, exprimă mult mai mult decât o simplă plimbare, ci o revoluție în curs de desfășurare în poezie, alături de ceea ce se întâmplă cu poemele lui Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Dimitrie Stelaru, Ben Corlaci, Sergiu Filerot, Victor Tornyopol, Alexandru Lungu și alții. Ploaia sugerează astfel mai mult decât anecdota și episodul evazionist din realitate în istorie, cu dedublarea schizoidă într-o ipostază anarhică, ci este un semn al schimbării care începuse, încă mai demult, în poezie, un proces în plină desfășurare și cu aportul poeziei lui Tonegaru, un poet de rezistență al generației. Iată un fragment din revelația pluvialo-istorică: „Lucrurile despre care vorbesc se petreceau aieva pe la omieșasesuteșiceva; / pe atunci eram

nihilist și complotam să răstorn pe țar / dar gerul pătrunzându-mă mai adânc decât lama unei săbii arabe / abandonam gândurile subversive să conspire în samovar. // În privirea mea timpul încetase să mai treacă / iar de departe lupii se mai auzeau încă urlând pe stepa Nogai – / pe urmă iată claxoane, Doamne câte claxoane; / firește se întâmplase un accident banal de tramvai.” (*Ploaia*).

O idilă întâmplătoare (v. și *Dramă în parc*, poemul lui Geo Dumitrescu) coboară iubirea din reprezentările canonice într-o materialitate frustră, departe de imaginea romantică obișnuită, obiectivată într-un discurs prozaic, emancipat de poncife poetice și tipare lirice: ”Femeia pe care la Brăila am iubit-o / într-o cameră de hotel / purta pantofi verzi din piele de șarpe / și avea nasul turtit. Era o mulătră. / Cum venise aici, habar n-am. / Părinții, bunicii purtaseră poate odată / în nări un inel. / Gura îi era ca o ventuză. / Sâni fierbinți ca niște pâini. / Ochii tulburi, / Îmi era trupul claviatură pentru dânsa. / Numai mâinile îi erau reci, / reci de gheață / și degetele cu vârfuri rotunde / alunecau pe mine ca boabe de struguri.” (*Femeia cafenie*).

Un poem conturează o imagine a boemei sordide, în taverna ca topos al degradării și al dizolvării în promiscuitate, asociat cu viziunea ironică și banalizată a lunii (cu sugestii din Geo Dumitrescu), peste care tronează reprezentarea desacralizată a sacrului, în ipostaza îngerilor, anihilați în conclavul euforiilor bahice și al vieții obscure. „Spirit anarhic”, poetul „cultivă cu tinerească infatuare un demonism de tavernă” (Simion 1978: 101). Este un exercițiu de ironie și sfidare a poeziei „serioase”, canonice, cu trimitere la poezia ortodoxistă, în care îngerii apar în reprezentări glorioase, înveșmântați în aură transcendentală, un elogiu parodic și polemic al terestrității și instinctualității ființării, îndepărtate de cerul metafizic: ”Cârciuma strivită / și-nfundată în pământ / se-nfundase cu bețivii și toți măsluitorii / și odată cu ei o bucată – / o bucată din chipul satelitelui palid. // În cârciuma aceasta Ziua și Noaptea / erau amestecate în pahare / în timp ce un gramofon cânta răgușit / «Sonata Diavolului» sau așa ceva, / dar nimeni, nimeni n-o asculta. // Acum sub luna lipsită de-un obraz / ce se zice că era în eclipsă / era o groapă din care alcoolul fumega / și prin aburi îngeri dormind pluteau în elipsă, / pluteau îngeri cu aripi de mucava.” (*Finit coronat opus*). În cadrul „procesului de desacralizare” a universului, un instrument (anti)poetic îl constituie „tendința de a persifla” simbolurile romantice, care convertește „sublimul și tragicul în viziuni umorești” (Simion 1978: 101).

În poemul *Grădina publică* (v. *supra*), Constant Tonegaru dezvoltă o perspectivă ironică, deconstructivă, asupra unei teme ancorate în banalul existenței și al memoriei. Ironia constituie, de altfel, o marcă stilistică a poetului, prezentă, la diferite intensități, în majoritatea poeziilor. Dacă la Geo Dumitrescu, ironia este deseori acidă, caustică, vitriolantă, cu un grad sau mai multe de malignitate, la poetul *Plantațiilor*, aceasta apare, în general, benignă, amabilă, complice, parcursă de un umor subtextual, aflat în spatele imaginilor care se derulează pe pânza poeziei. Imaginea bacoviană a fanfarei din grădina publică nu comportă nostalgii ori reverii autumnale, ci

este parcursă de un umor parodic, care impregnează în culorile ironiei întregul tablou: „În loc de săgeată pleca marșul nr. 3; / prin artere toreadorii treceau victorioși în trap / convecși și concavi fiindcă se cânta fals, / însă domnul cu decorații aproba categoric din cap.” De notat inclusiv stilul prozaic, administrativ, de intendent aflat în permisie, în care poetul precizează piesele din repertoriul fanfarei: ”marșul nr. 3”, ”cântecul nr. 4”. Ecourile alămurilor din memorie declanșează poetului, un fel de Bacovia tonic, lipsit de orice înclinație spre melancolie și depresie, un întreg lanț de amintiri, dezvoltate în secvențe definitorii, care se succed cinematografic pe fundalul romantic, dar de un romantism parodic, al peisajului pătruns de toamnă și de muzică. Înainte de toate, un autoportret, de adolescent rebel și teribilist, pasionat de scris, cu poză de scriitor spre impresionarea publicului, care vede lumea dintr-o perspectivă ironică și umoristică: „Toamna, printre pomii anemici trăgeam la fit; / de bunăseamă cândva se va fi zis: – Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent; / scrie despre fantome, constelații și alte drăcii / fără a se ști că la limba română a rămas repetent. // Ignoram pe Iulius Caesar, dar mă interesa un erou mai recent: / schimbam juxtele pe un lexicon medical / să cunosc date despre pensionarul afon cu decorații / și am aflat – se chema «impetigo» ciuperca de pe chelia domnului general.” În acest peisaj, cu muzici și frunze de toamnă, spațiu desuet al rătăcirilor adolescentine și al frondei juvenile, elevele Școlii Normale se plimbă romantice și visătoare, în ipostaze ironizate complice de poetul care observă și comentează lumea din jur: „Normalistele se plimbau ca potârnichele în șorțuri cu picățele; / scoțând melancolic batiste cu monogram roșu din buzunar / discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino / potrivit sandalele pe frunzele uscate de arșar.” Alte secvențe se succed în filmul evocării, urmând logica sentimentală a memoriei, care combină imagini și frânturi de reflecții, pe același fond al ironiei, dublate de o viziune umoristică asupra lucrurilor, ceea ce imprimă un caracter parodic rememorării: „Cântecul nr. 4 era chiar romantic; / – Doamne, să fii tânăr cu douăzeci de ani trebuie să minți... / – Ți amintești de candelabrul acetilenic din prefectură? / și omul sandwich găsea momentul să facă reclamă pentru pasta de dinți.” Evocarea, declanșată de contemplarea meditativă a unei vechi fotografii, își anihilează potențialul nostalgic prin întoarcerea la derizoriul metamorfozelor timpului și destinului, accentuat în chip prozaic și autoreferențial într-un tablou cu sugestii ludice și suprarealiste: „Școala Normală e acum uzină de nasturi; / totuși, după cină am fost să caut negativul pozei din parc – / sugeam atunci bomboane cu miez elastic / și capelmaistru din pavilion se îndoia ca un arc.”

Emblematic pentru opera lui Tonegaru, *Plantația de cuie*, poemul care a inspirat titlul volumului (simplificat în *Plantații*, la sugestia lui Miron Radu Paraschivescu), oferă o imagine semnificativă asupra poeziei autorului. Un poet interesant, care nu a lăsat literaturii române decât un volum antum și altul postum (*Steaua Venerii*, 1969, editat de Barbu Cioculescu), cu o poezie de o uimitoare modernitate și chiar postmodernitate. Poemul este, în esență sa, un protest la

adresa războiului, a cruzimii și absurdității acestuia, care face din moarte o realitate generalizată, aproape indiferentă. În nota specifică autorului, dar cu mijloace acutizate, tema este tratată cu ironie și sarcasm, într-o satiră acidă, ca un act de acuzare, care se exprimă însă mai mult parabolic decât direct și incriminator. Războiul apare într-o viziune parodică, de un naturalism absurd, care ironizează reprezentările stereotipe, subminate de hiperbolizarea eroismului. Ceva din ironismul lui Geo Dumitrescu apare și aici, într-o punere în scenă enormă, profund duplicitară prin sensul satiric îndreptat către poezia livrescă și sterilă, tributară reprezentărilor augmentate și locurilor comune. În această viziune a războiului, grozăvii inimaginabile, secvențe macabre, imagini șocante, momente de un grotesc enorm se întâlnesc cu elemente de un negru și crud umor. Poetic vorbind, autorul își dezvoltă grotesca revelație într-o abordare naturalistă, cu instrumentele stilistice ale unui expresionism extrem, dar și cu mijloacele pe care i le pune la dispoziție suprarealismul. Planurile se amestecă, experiența „directă” se întrepătrunde cu amintirea, tragismul este subminat de un fond parodic, aproape ostentativ, elemente mitice, fantastice și stranii coabitează cu realitatea, seriozitatea este dublată discret de ironie într-o compoziție tonegariană complexă, emblematică. Un aer subversiv și duplicitar traversează întregul poem, cu titlu șocant, de *thriller* hollywoodian. Impresia este că autorul nu poate lua nimic în serios, la fel ca Geo Dumitrescu, pentru că, de altfel, nici nu-și propune o abordare gravă, marțială. Iată un fragment: „Caut acum pe domnul caporal pe platou – / ... răsuflă, nu răsuflă, a murit? / Azi-măine, se face ora să dam atac la bastion. / Când mă voi întoarce, dacă mă voi întoarce, / în contra fricei în loc să descântați cu păr de lup / zăpada părului meu s-o topiți la chibrit. // Mai demult pe coada pianului din salon / împărțeam soldații de plumb în două armate / și topeam pe învinși la mașina de spirt / lângă oglinda cu îngeri dezolați deasupra apelor colorate. // Spre tavan duhul odăii, între broderii olandeze, / se întrupa din ostașii de plumb aruncați în scrumieră; / de obicei venea tulburat din somnul de cenușe / cu pleoapele întredeschise cât o butonieră. // Ascultând cu nepăsare povestea Vasului Fantomă / croiam din hârtie învingătorului o pelerină / iar heruvimii păraseau demonstrativ în oglindă de pe rama rococo penele lor de stearină.” Secvențe crunte, de o cruzime fără margini, sunt tratate cu o indiferență, aproape cu o seninătate, din care nu lipsesc ironia, o anumită predispoziție spre ludic, parodic și grotesc a autorului: „La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung pompa biliară / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt. // Se liniști apoi pe spate ca-ntr-un stal / în glasul lui rupându-se o stambă. / Pământul i se urca sub unghii / și brațele svâcneau vâslitul unei gropi cu smoală. // Himera Scylla țâșni din ea / făcând escală cu ghiarele înfipite între ghimpi / pe Luna ca un ficat însângerat / rămas acolo pe rețea. // Un lampagiu aprinse privirea fantasmei care rar / peste tranșee lustruia sătulă pliscul de metal.” Revelația poetului ia amploare în termenii unei viziuni suprarealiste, dominată de prezența unui monstru mitologic, Scylla, prezență parabolică, apariție nefastă care vine din Infern ca simbol al morții, în peisajul devastat de

crimele abominabile ale războiului. Puternic parabolică este și imaginea cuielor îngropate în lut ca un elogiu adus „cetățeanului necunoscut”, un elogiu ironic și necruțător la adresa absurdului care domină lumea, transformată, din cauza propriilor neputințe, în spațiu al crimei de dimensiuni planetare. Cuiile îngropate formează, de altfel, imaginea centrală a acestui poem, reprezentativ pentru poetica tonegariană, ca o promisiune nefastă și ca o viziune a destinului celor care vor veni, un destin de martiri ai unei cauze pierdute, victime ale unei lumi iraționale. Imaginea poate fi extrapolată simbolic la însăși condiția umană, aflată sub auspiciile necunoscutului și ale morții. Iată ultima secvență a poemului: „Privirea fantasmei Scylla lucea ca o lamă de sabie / călită și ciocănită pe nicovală. / Din orbite un ochi îi sări cât o portocală / dar în loc s-o culeg îngropam în lut / cuiile ce ridicau sârma ghimpată pe pari / să răsară în altă decadă, lungi, cu vârfuri mari / pentru Cetățeanul Necunoscut. // Prin groapa din care himera venise din adânc / măruntaiele caporalului începură să cadă / pe un arhipelag cu nouă irozi / plecați călări la vânătoare cu țeste la oblânc. // Până aici se auzeau trompetele cinegetice de la antipozi! / Pe urmă o rachetă – / roș-alb altă rachetă sălta pe nor; / – Iată îmi spuneam, începe cel mai mare atac la baionetă, / în sfârșit, iată spuneam, e ceva să fii gladiator.”

Escapismul și noile frontiere ale poeziei

Poetul cutreieră pământul, acoperind geografii exotice în scenarii lirice spectaculoase: undeva, îl găsim aventurier pe Colorado și în Brazilia, pe cheiul din Bahia, explorator, cu mintea, prin pădurea tropicală sau printre metiși, în toiul unei revolte (*Fantoma lui Oswald*). Într-un poem, meditație despre moarte, în jurul biblicei Salomeea, himeră ea însăși, aducătoare a sfârșitului, poetul este „Tonegaru, alchimist al clarurilor de platină”: „Salomeea dănțuia lin pe întinse prerii. / Moartea e un somn nesfârșit, un vis lung; / – Despotică dinspre Lună solia îi vine tăcut, / dincolo de pulpe, până la piept ierburile triste o ajung.” (*Salomeea*). În altă parte, se visează în Nord, în lumea aurorii boreale, unde vremea este „rece și aspră ca o placă de ardezie” și oamenii, într-un tablou suprarealist, din cauza frigului, „persistă în obiceiul de a cădea pretutindeni subit”, iar poetul scrie poeme și face „caligrafia fiordurilor”. Poemul conține imagini spectaculoase, de intensă concentrare poetică, subsumate unui imagism suprarealist, cu gânduri înghețate metamorfozate în mandarina, cu păsări exotice și suflete suprapuse care urcă spre cer: „Mă mira în deosebi căderea eroică a oamenilor triști / ca și cum proclamau Independența de Frig cu brațele ridicate / spre parapetul aurorii boreale unde înfloreau mandarina / din gândurile lor în forme cât se poate de bizar congelate. // Pe înălțimele lui păsări ibis etalau penaje roșii și sacre / deasupra poemului acesta descriptiv cu faraoni în exil; / pe un ac a cărui gămălie este însăși Steaua Polară / sufletele lor și acum se suprapun spre constelații docil.”

(*Portul înfipt la Nord*). Atras de depărtări, gândul poetului fuge spre ecuator, unde predomină, de data aceasta, ciurma și morții stropiți cu var, din ai căror ochi ciugulesc păsările. Spiritul fugar prin meridiane transgresează spațiile către golfuri cu meduze, către tufe de agave și papagali multicolori, cu o acoladă geografică spre Manilla, revenind în cele din urmă într-o lume dominată de iarnă și de moarte, cu „norii spânzurați ca draperii după spectacol”, în care sicriile par „niște lăzi cu contrabandă cu alcool.” O imagine de esență suprarrealistă, cu reflexe, în același timp, urmuziene, încheie acest macabru periplu exotic: „Aici, / un șchiop se învârtea ca un șurup / și tot mergând așa pe străzi / își risipea întregul trup.” (*Scrisoare deschisă*). Imaginile sunt frecvente în poezia lui Tonegaru, o poezie vizuală prin excelență, definită de un imagism de esență suprarrealistă. În obscure revelații, poetul se visează explorator pe mări, bântuite de duhuri și demoni, în scenarii delirante cu pirați, invadate de ființe ale tenebrelor. Poemul se poate citi ca o alegorie a căutării sensurilor ființării, într-o lume sub amenințarea întunericului și a stihiiilor: „Gânduri aspre scârțâiau răsucindu-se în fiecare din noi / așteptând ceasul lepădării de sine – / ascultând ciudate glasuri ce veneau de sub ape / pluteam stăpâni peste Curtea lui Neptun în ruine. // Mă bântuiau în cușca mea de crengi frunzele uscate și misterele fluturau din colț în colț prin închisoare / până când orbite de lumină dinspre mlaștini / făpturile nămolului au ieșit cu mii și mii de topoare.” (*Crucieră*).

Din lumea ternă a iernii, într-un cadru domestic banal, în care însăși iubirea este amenințată de rutină și platitudine, poetul se visează Cristofor Columb, care, urmărind liniile înzăpezite de tramvai, reconstituie drumul flotei peste mări către lumea nouă. Geamul înghețat se transformă în hartă, care îl invită să evadeze spre Terranova, spre ținuturi exotice, luxuriante, spre țărmuri tropicale și oceane îndepărtate, spre țărmuri populate de piei roșii executând dansuri rituale. Întoarcerea din reverie îl aduce în mediul idilei blazate, redusă la executarea automată a rolurilor actanților, aflați într-o antiteză existențială care opune pe iubita placidă, decorativă, și pe poetul care se refugiază din lumea reală, lipsită de sevă și de provocări, în spațiul visului, pe calea evadării din realitate: „– Ești din cenaclul nostru. Fără vârstă. Un spectru infailibil; / în tine nimic nu mai pulsează și licoarea din artere / la un final de croazieră savantă prin enigme nerezolvate / cu albastrul oceanului s-a evaporat spre alte sfere. // Dragostea mea cu zâmbet neutral și pulpe carmine prelungi; / se ofili cum prind paloare clapele învechite de pian; / eu din licoare i-am oferit ultima picătură păstrată atent / să gravitez melancolic în jurul sexului ei brun încă un an.” (*Iubita cu surâs neutral*).

Poetul se transpune în scenarii livrești, migrând din identitate în identitate, fiecare în alt cadru și altă circumstanță, ca într-un fel de metempsihoză poetică, fără limite temporale ori spațiale. Tonegaru este „un poet al metamorfozei”, definit de „instabilitate”, de „fuga de o identitate sigură”, de „plăcerea de a purta mai multe măști” (Simion 1978: 102). În general, mecanismul este același. O imagine, un articol, o idee, o reprezentare, o stare, puse în cadrul unei

fantezii poetice debordante, constituie factorul declanșator al migrației eului. Este o mișcare de reîntoarcere, o regresiune în timp și o transcendere a spațiilor, efect al tendinței de dedublare, de proiectare în altă identitate, al unei tentații a alterității pe care poetul o trăiește la mari intensități. Contemplarea unei ilustrații vechi, de pildă, îl trimite pe acesta, în trecut, pe vremea lui Marco Polo, pe țărmul Mării Baltice, la idila trăită cu prințesa Clara. Un vis poetic, o iubire utopică proiectată în timpuri de mit și legendă, declanșate de imaginație în fața unei imagini ca o poartă spre alte dimensiuni. Idila tonegariană prinde contur între ramele unui tablou medieval: „Goi, / amândoi pe blănuri de urs / ascultam mercenarii ce-n zumzet de stup / pe creneluri încercau aplecați peste arcuri / coardele noi de mațe de lup. / Prințesa topea cu sânii gheața de pe vitralii / să cercetăm la lumina aurorii boreale / cu dosarul cu plante legat în piele de ren / ierburile aduse de Marco Polo.” (*Ultimul de la 1200*). Anecdotic vorbind, trebuie semnalată o eroare istorică a poetului: Marco Polo încă nu se născuse la 1200, iar legendara lui călătorie în China avea să se întâmple mult mai târziu (v. și Piru). Visul întoarcerii în timp exprimă opțiunea pentru o altă lume, învăluită în aura mitului. Poetul este fascinat de trecut și nu-și găsește locul într-o lume în care pare că a nimerit prin hazard și din care vrea să evadeze cu orice prilej, pe care el însuși și-l creează. Privit în lumina acestei tendințe de regresiune, el este un inadapdat, un aventurier, un explorator al timpului și al spațiului, în căutare de lumi mai bune. Întoarcerea este dramatică și generatoare de deziluzii, revenire într-o lume străină, într-un spațiu și într-un timp al rătăcirii existențiale, cu nostalgia intensă a iubirii pierdute: „N-am bănuir că târziul a venit, / că sânt singurul de la 1200 printre roboți și caii-putere; / ah! în mine se află un ierbar, / o algă neagră, amară, mi-a crescut în orbite în tăcere. / Pe drumuri necunoscute / rătăcesc îmbrăcat în sdrențele pielei de ren – / Numai liniile destinului ce mi se-ntretaie în palmă / străbat liniștea cu vuietul unei ciocniri de tren.” (*idem*).

În starea de grație a contemplației și a evaziunii onirice, poetul are revelația că aștrii au murit de gripă și au rămas în două colțuri precum chipiul jandarmilor italieni și, în acest spațiu al extincției universale, luna plutește ca o „enormă chelie”, printre „stele veștede”, destinația visărilor romantice („de care visătorii anină caligrafia romantismului pe cer”). Este și un prilej de reflecție politică, o ironie în stilul sarcastic al lui Swift, care proiectează în astrul selenar visul utopic (distopic) al unei lumi „ideale”: „Poate în Lună sânt republici sincere fiindcă acolo trăiesc morții” (*Alegorie generală*). Prinde contur astfel un onirism parodic, revelând o imagine caricaturală a universului, în stilul lui Geo Dumitrescu, care, printre altele, vedea o teribilă „aventură în cer”, cu luna ca un „bordel selenar”. În altă parte, sub stimulul escapist al alcoolului, uimit de ascensiunea stelelor pe cer, poetul se simte tentat să descarce în lună o „carabină Manlincher” (sic) (*Puțin alcool*). Ars de febre și de boala somnului, se visează în Congo, unde bea rom și are năluciri bizare, în care se amestecă secvențe erotice cu viziuni cosmice. De data aceasta, poetul își reglează tirul asupra stelelor, vânând îngerii care privesc

placid teatrul existenței umane: „Aștrii erau după atlas un multiplu alfabet grecesc / în care am tras la întâmplare ultimele gloanțe Dum-Dum / fiindcă prin stelele de întâia mărime îngerii priveau indiferent / cum drama se desfășura teatral la un capăt metalic de drum.” (*Musca Tse-Tse*).

Revenind în dimensiunea terestră, poetul fuge din nou de prezent în istorie și se visează ironic, în calitate de poet (se îndoiește, totuși: „Nu știu dacă sânt îndeajuns poet mare”), în muzeul Grévin, alături de figurile de ceară ale unor Marat și Camille Desmoulins. Evadând din capacana umbrelor și a gloriei incerte, ființă palpitând de viață, sfâșiată de pasiuni contradictorii, își continuă periplul prin spațiu și timp și își proiectează himerele geografice asupra trupului femeilor: „Totuși am o inimă simplă ce bate cu desperare / să intre în femeile cu sânul fierbinte și crud / pe care desenez cu cerneală o mare albastră / închipuindu-mi că sfârcurile sânt atolii din Sud.” (*Cântec pe hârtie*). Mai departe, se visează condotier care își „caligrafiază” epitaful curtezanelor într-o ipostază romantic-parodică: „«Sânt condotierul Tonegaru fără spadă; / mi-am tocit-o ascuțindu-mi ultimul creion / să scriu cum am dat în poezie cu o grenadă.»” (*idem*). Ultimul vers proiectează o lumină nouă asupra poeziei lui Tonegaru, oferind o cheie hermeneutică, o perspectivă de interpretare, ca o secvență de artă poetică. În mod esențial, versul deschide o fereastră de înțelegere către viziunea și estetica acestei poezii. Prin actul său liric, poetul aruncă în aer poezia, altfel spus își propune să destructureze poezia tradițională, canonică, ancorată între limitele perspectivei estetizante. Actul poetic tonegarian este astfel unul deconstructiv, în sensul deconstruirii structurii poeziei estetice, prin relativizarea și demitizarea temelor consacrate, sterile, golite de semnificații, și „degradarea” lor din statutul livresc la unul lipsit de gloria metafizică a poeziei. Aruncarea grenadei în poezie înseamnă transformarea în țandări a viziunii poetice și a textului. Provocarea asumată de poet și de colegii lui de generație este restructurarea poeziei, pe fundamentul unei noi viziuni și al unei noi estetici. O estetică antiestetică, bazată pe refuzul esteticii. Aruncarea cu grenada se traduce, simplu, prin coborârea poeziei din estetism și gratuitate în normalitate. Dintr-o atare perspectivă, acesta este versul-cheie al poeticii tonegariene.

În lanțul metempsihotic care îi străbate întreaga poezie, poetul se visează, într-un *flash* al reveriilor lui evazioniste, erou al Revoluției Franceze, contemporan cu Danton, se identifică în Peter Schlemihl (eroul lui Chamisso, cel care și-a vândut umbra Diavolului), martir, străpuns de gloanțe, ridicându-se în balon către stele, într-o procesiune cosmică a martirilor Revoluției spre o mare congregație celestă. Este o imagine suprarealistă, cu suflete care navighează pe plute prin cosmos către lună (v. *supra*: „acolo trăiesc morții”), ca spre o Judecată de Apoi a eroilor, o feerie macabră, grandioasă, de dimensiuni universale, circulată subtextual de un aer subversiv, deconstructiv și parodic: „Spre astrul mort cu magazii pustii / sub paloarea florilor de cucută / veteranii revoluției veneau străvezii / la Marele Congres Transparent pe câte-o plută / purtată lent

de vântul dinspre miază-zi. / Din drumul lor cometele îi culegeau în poale / la urma unor lungi dispute / cu mâinile mele late cât niște casmale / ce-i chemau cu gest de rugăciune / lipite ca două unelte nepricepute.” (*Document*). Într-o ipostază succesivă din același scenariu poetic, poetul este un activist împotriva dezumanizării, pentru umanitatea omului și pentru libertate, cu o transparentă aluzie polemică îndreptată către prezent, „atunci – nu acum”, către o lume care urma să cunoască teroarea istoriei totalitare, un idealist și un justițiar sub semnul utopiei, „cavaler al ordinului «lancea lui Don Quijote»”. Iată versurile: ”Totuși am lansat acest manifest: / Cetățeni, / baricadați drumul cu sens unic / și demontați omul robot / și însumi semnez, / Eu, / cavaler al ordinului «lancea lui Don Quijote». / Atunci – nu acum, / salutăm cu boneta sângele nostru de pe facile / luminând stindardele victoriei.” (*idem*). Poetul lansează astfel „un patetic (și ironic) manifest contra civilizației uniformizatoare”. (Simon 1978: 103). Același final poetic este interpretat, în sens complementar, ca o „vagă aluzie la primejdia instaurării absolutismului și a muncii forțate” (Piru 1968: 169). Într-un alt poem, aventurosul poet, care parcurge un șir inepuizabil al metamorfozelor, se vede în ipostaza de agent al civilizației occidentale, combatant cu arma în mână pe frontul cinic și dezumanizant al războiului și al colonialismului, care ucide, în China, un oponent, iar apoi, copleșit de remușcări, este bântuit de imaginea „omului galben”. Poemul poate fi citit ca o critică la adresa luptei pentru dominație și supremație, a absurdului care amenință existența umană, a dezumanizării omului: „Undeva în China Meridională am străpuns un om galben cu baioneta; / pe trepte de pagodă sângele curgea din el mirosind putred a iod / înecând într-o pată dincolo de zidurile de piatră Asia / în care aduceam civilizația blindați în camioane Ford. // Vă spun: «Aici am întâlnit Moartea cu aripi străvezii de ceață / cum arunca sorții cu țeasta unui pirat trecând albă ca un emai; / pe cuvânt de cinste poetul Constant Tonegaru a văzut Moartea / plutind deasupra plantațiilor desfrunzite de ceai».” (*Moment solemn*).

Altă dată, visează Marea de Safir, pe care plutește Vasul Fantomă, vegheat de „o stea exilată”, „din constelații somptuoase, străluciri și renume”, și este bântuit de Demonul Sângelui, metaforă cu posibile implicații erotice, într-o feerie onirică obscură în care se amestecă imagini himerice, luna de argint, constelații violete, pajiști de alge, năluciri aurorale, în infinitul universului (*Demonul sângelui*). Dorința de evaziune și de aventură își găsește un bun suport și stimulent în priza de hașiș, care convoacă în universul liber al fanteziei fantasmе erotice ori transfigurează realitatea idilei într-o experiență exotică, de o senzualitate augmentată. Iubita, care vine din ținuturile arctice, este o întruchipare a instinctualității pure și a erotismului genuin, în fața poetului care își trăiește frenetic fanteziile și halucinațiile sub imperiul dezmarginirii interioare, auto-induse. Privind lucrurile mai simplu, poemul poate fi transfigurarea, în termenii poeziei tonegariene, a unui episod erotic banal, dintre cele frecventate, în mod obișnuit, de poet. Sub impulsul irepresibil al fanteziei, stimulate prin drog, proiectează asupra lui o lumină nouă și-l îmbracă într-o aură exotică și livrescă, dându-i semnificații poetice în cheia erotismului și

exotismului care intră în definiția estetică a poeziei sale. În general, poetul are gust pentru experiențele erotice exotice, care îl scot din rutina amenințătoare a vieții, pentru mulatre (v. *Femeia cafenie*), prințese medievale, fecioare africane, hirsute, creole, seniorite etc. Iată o secvență semnificativă: „Obişnuit soseşte o păroasă din arctic / misterioasă la aspect ca o rună, / înfiebată mă sugrumă îndată / cu îmbrăţişare de iederă brună. // Sărutul meu de departe, de foarte departe / pe sânii ei ţuguiaţi fantomatic va trece; / spre pulpe lunecând ca un melc / pe coapse îşi va lăsa visul umed şi rece.” (*Hirsuta*). Haşişul îi aduce şi alte fantasme: Marea galbenă, cu peşti de teracotă care înoată prin spaţiu, prin eter, după Lună (*idem*).

Erosul este o dimensiune a poeziei lui Tonegaru, erosul reprezentat carnal, într-o cheie particulară a materialităţii şi senzualităţii. Din această perspectivă tematică, el poate fi privit ca un poet erotic, unul care vine cu o perspectivă specifică asupra iubirii, una frustră, materială, carnală, dar nu naturalistă, învăluită încă în aura poeziei, dezvelind atât cât trebuie din spectacolul amorului, dozând inspirat imaginea şi sugestia, ce poate fi spus şi ce nu. În această formulă, efectele poeziei, prin forţa sugestiei şi a imaginilor, oferite lecturii şi interpretării deschise, sunt deseori mai puternice decât textul nud, care trece în teritoriul naturalismului erotic. Erosul tonegarian se asociază în mod obişnuit cu experienţele escapiste ale poetului, fiind, el însuşi, un mod de evaziune din realitatea ternă a existenţei lipsite de provocări, pe care poetul o trăieşte, după cum însuşi mărturiseşte, sub ameninţarea plictisului.

Privit în contextul generaţiei pierdute, Tonegaru este un poet nonconformist prin excelenţă, inteligent şi ironic, practicând o „ironie cordială” (Simion 1978: 103), care scrie de pe poziţia unui filosof cinic, blazat, cunoscător al limitelor lumii şi al mediocrităţii existenţei. Nu se poate vorbi la el de idiosincrazie, frustrare ori de revoltă de genul celor experimentate de Stelaru sau de Corlaci, spirite rebele, turbulente, revendicative, pentru care boema şi evaziunea constituie moduri de protest, de rezistenţă şi de supravieţuire într-o lume care îi respinge. Tonegaru înfruntă lumea prin ironie, prin umor, printr-un sarcasm bine dozat şi bine disimulat în scenarii poetice inteligente şi spectaculoase. Există, însă, dincolo de acestea, la Tonegaru, o dimensiune tragică a existenţei şi a poeziei lui. În spatele ironiei şi al propensiunii spre evaziune, se află o conştiinţă lucidă care vede existenţa şi condiţia umană în esenţa lor. De pe această poziţie, el este „un metronom al «faptului divers», al celor mai banale gesturi cotidiene, al dragostei flămânde şi fruste, al morţii indolente, al foamei agresive, al războiului ce invadează viaţa, al bucuriei de a trăi nesofisticat existenţa nudă şi a-i da cu tifla.” (Mincu 2007: 495)

Escapismul este o temă constantă, o coordonată a poeziei tonegariene. Poetul îşi caută, îşi inventează alternative şi moduri de accesare în lumile pe care le descoperă ca posibilităţi de refugiu. Evaziunea poetică este calea prin care are acces la himericele lui revelaţii, localizate în istorii îndepărtate ori în spaţii exotice. Imaginarul poetic al autorului este structurat din elemente

precum: „aventurosul, insolitul exotic, bizarul, fantasticul”, poetul fiind definit de „marea vivacitate a spiritului” (Micu 2000:336). Vorbind de noua poezie, pentru care poeții deceniului cinci militează, noutatea sa nu o constituie neapărat evaziunea în geografii planetare și pe tărâmurile exotice. Periplurile prin lume sunt o temă a poeziei din toate timpurile începând de la Homer încoace. Nou este felul în care Tonegaru vede aceste evadări în spațiu și timp, natura și sensul evaziunii, din care el face tema centrală a poeziei sale. Poetul își creează lumi paralele, prin exploatarea geografiei, istoriei și, mai presus de toate, a propriei închipuiri, aflate în antiteză cu lumea reală. Ca extindere, poezia lui Tonegaru cuprinde, între altele, Polul Nord, Brazilia, Africa, Asia, Manilla etc., un întreg atlas geografic (Piru), trece dincolo de marginile planetei și se prelungește în spațiu printre astre, constituind o hartă a inspirației poetice, o geografie fabuloasă. Evadările în căutarea de alternative existențiale sunt aventuri generate de existența fără orizont, provocări pline de imaginație și de exotism la adresa cititorului, tradițional sau nu. În contextul vocației evazioniste a poetului, plăcerea de exteriorizare teatrală, de a juca roluri diverse și spectaculoase participă la formula psihologică și estetică a poeziei tonegariene. „Gustul călătoriilor imaginare, în special, și o delicioasă fanfaronadă, cam de speța celei minulesciene, fac nota specifică a poeziei publicate de Tonegaru îndată după ultimul război.” (Micu 2000: 336).

Totul la Tonegaru este parcurs de un aer ironic, de un curent subversiv, parodic și auto-parodic, care se întoarce asupra poeziei sale și asupra poeziei în general, dar și asupra propriului eu. Este un mod de auto-persiflare, de a privi poezia ca joc, ori chiar de a face poezie în joacă. Prin poezia lui trece un aer ludic, un ludic suprarealist, mai benign, ce-i drept, decât suprarealismul propriu-zis, teritoriu al experimentelor radicale, extreme. Tonegaru a asimilat experiențele avangardismului poetic și ale suprarealismului și le implică în poezia lui esențializate, purificate, emancipate de radicalism și de caracterul experimental. Nu poate fi trecut cu vederea, totodată, caracterul textualist al poemelor sale, care, de multe ori, se autogenerează, se hrănesc din materia textului care creează sensuri proprii, dincolo de ariile referențialității, aflate într-o sferă a ambiguității și, deseori, a obscurității. Astfel că elementele de postavangardism, contextualizând istoric lucrurile, suprarealism, neomodernism împreună cu deschiderea către postmodernism, tendința de deconstrucție poetică, la nivel ideatic, estetic și stilistic, ironia, parodia, aerul ludic, spiritul critic, umorul, toate acestea intră în formula estetică proprie a lui Tonegaru.

CAPITOLUL II

NOUA ESTETICĂ. MODELE LIRICE

1. Refuzul esteticii. O estetică antiestetică

Poezii noi generații debutează la sfârșitul anilor '30 și la începutul deceniului următor în condiții destul de cuminți estetic vorbind, mergând pe poteci literare deschise, cultivând formule consacrate, din canonul poetic modernist. Este cazul lui Geo Dumitrescu și al lui Ion Caraion, dar și al altora. Dimitrie Stelaru debutase ceva mai înainte, în condiții estetice asemănătoare, tot în interiorul paradigmei literare moderniste. Treptat însă, dar într-un interval scurt, odată cu debutul lor în reviste literare din București sau din provincie, prinde contur, la tinerii autori, aspirația desprinderii de tradiția literară, gândul de scrie altfel și de a face un alt fel de poezie decât cea existentă. Apariția revistei *Albatros*, în prima jumătate a anului 1941, duce la coagularea unui grup de tineri animați de elanul schimbării în literatură. Prin ideile pe care le promovează, de-a lungul celor șapte numere ale revistei, ei lansează provocări la adresa mentalității literare din epocă, pledând pentru reformarea acesteia, și afirmă necesitatea înnoirii literaturii în baza unei noi concepții și a unei noi viziuni estetice. La activitatea revistei, limitată în timp, se adaugă pozițiile ulterioare exprimate de autori precum Geo Dumitrescu, Virgil Untaru (Ierunca), Ion Caraion și alții, în presa culturală a timpului, privitoare la literatură, în care aceștia militează pentru ideea schimbării estetice, a înnoirii, în direcția cristalizării unui nou canon literar. Prinde astfel substanță, de-a lungul primei jumătăți a deceniului al cincilea, un proces de înnoire în câmpul literelor românești, susținut prin intermediul articolelor din presă, de natură programatică, și, în paralel, prin însăși creația poetică a autorilor. Poezia pe care o scriu tinerii noului val al literaturii române poartă în sine semnele și mărcile înnoirii estetice, la nivelul viziunii și al discursului.

În *Albatros*, **Geo Dumitrescu**, inițiatorul proiectului și liderul de opinie al grupării, duce o campanie susținută, cu arme plemice, care implică din plin ironia și sarcasmul, împotriva literaturii care se scrie în epocă, rodul unei mentalități estetice perimate, și în favoarea unui nou tip de literatură, autentică, apropiată de realitate și de viață. În articolele sale, critică „marasmul literar actual”, „insuficiența literară contemporană”, „inaderența la realitate a scriitorului român contemporan”, peisajul poeziei „atât de pestriț și de vicios rafinat”, care promovează „ostentația,

capriciul, diletantismul”, „clowneriile – cu aspect occidental, savant, sau get-beget”, faptul că poezia a devenit un act de dexteritate lexicală și conceptuală, un „joc pe hârtie”, un exercițiu de „cuvinte încrucișate”. Poeziei îi reproșează că folosește teme și simboluri intens exploatate și deci uzate, că este debitoare unor modele și tendințe străine pe care le asimilează necritic, uneori cu mare întârziere, când aceste sunt deja perimate, caracterul hibrid, de recipient cuprinzător în care încap toate formulele posibile de la autohtonism și tradiționalism la dadaism și suprarealism. Poezia românească este, în acest context, cadrul unor manifestări lirice „puerile” sau, dimpotrivă, devine o formă de expresie „morbida”, „vagă”, „extravagantă”, „ostentativă”, uneori cu rădăcini patologice sau iraționale, pur instinctuale. Poetul acuză poezia că are un caracter livresc, lipsit de conținut și de substanță lirică („anchilozată într-un lirism exterior”), și că manevrează un vers „antipatic-protocolar”. Într-un articol ulterior experienței *Albatros*, acuză poezia de estetism, de faptul că este tributară concepției estetice a gratuității artei, paradigmei *ars gratia artis*, că s-a îndepărtat de realitate și s-a rupt de viață, că a devenit cu act pur livresc, lipsit de substanță, steril, izolându-se într-un autism estetic, trădându-și misiunea și sensul. În egală măsură, poetul critică tendința de subordonare a poeziei unor obiective ideologice, abordarea ei utilitaristă în numele unor interese politice. În altă parte, mărturisește că poezia tinerei generații și-a făcut un țel din a combate poezia extremistă, de inspirație legionară, dar și „lirismul gândirist”, „ecourile semănătoriste și simboliste, decadentismul și sentimentalismul”, din a se opune dictaturii și fascismului. În opinia autorului, literatura română din prima jumătate a deceniului al cincilea se află într-o situație critică, prin starea confuză și criza de identitate a poeziei, dar și prin agonia romanului și prin moartea teatrului.

Soluția pe care o propune Geo Dumitrescu este realismul în literatură, refacerea legăturii dintre creația literară și realitate. În ceea ce privește poezia, liderul grupării albatrosiste pledează pentru coborârea acesteia din sfera autonomiei estetice în real, apropierea ei de existență, aducerea ei în normalitatea vieții imediate. Poezia trebuie să fie aproape de viață și de om, în mijlocul comunității, să exprime ritmurile și aspirațiile existenței, să se întoarcă astfel la sursele genuine și la sensurile ei originare. Poezia nu trebuie să fie aservită intereselor nimănui, regim, partid, ideologie etc., chiar dacă uneori (cum s-a întâmplat) acestea par subordonate interesului comun, național, nu trebuie să fie folosită în scopuri utilitariste. Mai presus de toate, poezia are nevoie de libertate pentru a se exprima fără îngrădiri și constrângeri, de aici necesitatea libertății creatorului însuși într-o societate guvernată de principii democratice. Tot în concepția lui Geo Dumitrescu, este necesar ca poezia să se emancipeze de estetism și să se apropie de mase, să slujească maselor, să fie utilă acestora, ca un vector al progresului, ca o cale spre viitor. Perspectiva estetică a poeziei este un concept depășit, caduc, în raport cu ritmul trepidant al existenței, cu evenimentele din realitatea cotidiană, cu nevoile societății și aspirațiile omului. Poezia trebuie să-și deschidă larg ferestrele către viață, să lase să pătrundă în universul ei un

suflu de aer proaspăt, curentul vijelios, regenerator al vieții autentice. „O altă estetică” a poeziei presupune înnoirea viziunii și a mijloacelor stilistice ale acesteia. Estetic vorbind, poezia trebuie să se elibereze, la nivelul discursului, de artificii și prețiozități, textul ei să fie epurat de excese stilistice, care ascund lipsa de substanță, să renunțe la „rafinamentele manieriste”, la caracterul livresc, care o falsifică și o înstrăinează de adevărata poezie, să arunce peste bord experimentele bizare ori extreme, exercițiile care presupun ingeniozități și dexterități mediocre, să cultive versul „firesc”, expresia „spontană”, „sinceritatea” în viziune, lirismul „limpede și sobru”.

În contextul discutării unui poem al lui Henri Michaux, prezent într-o antologie a poeziei tinere franceze pe care o prezintă publicului românesc, **Virgil Ierunca** apreciază noua turnură a poeziei autorului francez, abandonarea izolării în estetic și orientarea ei spre realitate, spre eveniment, spre viață. În timp ce persistența în modelul gratuității artei determină poezia să-și consume energiile, să-și „devoreze propria substanță”, să devină, în cele din urmă, un act estetic steril, asocierea ei la realitate semnifică întoarcerea la sensurile ei profunde, „renașterea mai împlinită a propriului ei destin”, un act de conștiință al poetului, care își regăsește „menirea lui adevărată”. Într-un alt cadru, oferit tot de literatura franceză, plecând de la prezentarea antologiei *Cahier des prisonniers*, cu scrieri ale poezilor francezi prizonieri în timpul ocupației, autorul apreciază modul în care aceștia abordează raportul dintre poezie și viață, rolul poetului în relație cu comunitatea din care face parte. Prin antiteză, principiul gratuității poeziei i se pare autorului că generează „procesul de confiscare a poeziei în «absolut»”. Altfel spus, ruptura dintre poezie și realitate, izolarea poeziei într-o sferă abstractă, într-o transcendență goală. Ierunca împărtășește fără rezerve ideile unui deținut francez, poetul Jean Bénac, care vorbește de importanța poeziei în viața comunității și în renașterea omului, proces în care poetul are rolul de mesager, care se pierde în anonimatul existenței și al idealurilor comune. Este și teza pentru care militează autorul, în contextul pledoariei pentru întoarcerea poeziei la realitate, de pe poziția de membru fondator al revistei *Albatros* și de participant activ, prin articole conceptuale și ideologice, la promovarea procesului de schimbare estetică în literatura română.

„Literatura nouă”, *literatura viitorului*, pe care o anunță **Ion Caraion** nu mai este o experiență a cuvintelor, un construct lexical estetizat, o operă estetică fără legătură cu realitatea, ci o formă liberă de manifestare a spiritului, de exprimare a vieții și a omului. Fiind ruptă din viață, exprimând viața, ea are ceva anarhic, trepidant ca înseși ritmurile existenței, prin urmare este incompatibilă cu normele estetice și regulile formale, cu preocupările legate de stil. Formă de artă și de trăire autentică, ea nu poate fi constrânsă și falsificată prin reguli. Întoarcerea literaturii la realitate reprezintă întoarcerea ei la surse, dar și la sensul ei original, acela de a exprima viața. Discutând raportul dintre urbanism și literatură, autorul subliniază importanța pe care orașul o are asupra modernizării literaturii. Citadinizarea a deschis literatura către noi curente și formule literare, către inovații și experimente. În context, Caraion acuză curente

avangardiste, în speță futurismul și dadaismul, că au trădat viața, îndepărtându-se de ea, ignorând-o în preocuparea lor exclusivă pentru noi forme de expresie, în izolarea lor autistă într-o zonă a experimentelor literare ori anti-literare. Prin urmare, schimbarea în literatură, sub auspiciile inovării, este un proces necesar, care ține de evoluția dialectică a acesteia, dar, pentru a nu o falsifica și transforma într-un act de estetism steril, trebuie să rămână conectată la realitate și existență. Ca spațiu al civilizației, ca „tribun al modernismului”, orașul este mediul de dezvoltare al noii poezii, care își găsește în el, în prezența lui „zguduitor de frumoasă”, în realitatea lui complexă și provocatoare, teritoriul inspirației și al evoluției în paradigma *poezie-realitate-existență* sau *artă pentru viață*. În discuția privitoare la „întoarcerea” poetului la „uneltele” lui, a retragerii lui, cu o altă metaforă, în „turnul de fildeș”, ca soluție pentru creația literară, Caraion consideră că opțiunea pentru gratuitatea poeziei semnifică „divorțul cu viața” al scriitorilor. Poetul are viziunea poeziei în mijlocul existenței, accesibilă tuturor, nu doar inițiaților, la îndemâna oamenilor indiferent de clasă și de statut, ca un mod de exprimare a realității și a vieții în toate ipostazele și metamorfozele lor. Pentru această schimbare esențială de statut, vitală în timpurile moderne, poezii trebuie să părăsească turnurile de fildeș și „să redevină oameni”. Aceasta este miza fundamentală a poeziei, calea ei către întoarcerea spre lumea realului, spre regăsirea sensurilor ei pierdute. O astfel de transformare are nevoie de instrumente literare adecvate. „Scrisul frumos”, în opinia autorului, reflex al viziunii calofile a literaturii, larg răspândite, modul stilistic al estetizării și gratuității, constituie un obstacol în calea poeziei către realitate. Coborârea poeziei din sfera estetismului în imperiul realității și al vieții vibrante se face prin apelul la toate forțele și resursele limbii, prin valorificarea mijloacelor ei fabuloase de expresie, prin implicarea tuturor cuvintelor, inclusiv sau mai ales a celor arundate esteticii urâtului, prin revigorarea, în felul acesta, a limbajului poetic. Scrisul frumos este un mod de falsificare a literaturii, de rupere a ei de viață, de transformare a ei în surogat. Din diatriba lui Caraion împotriva estetizării stilistice, din anticalofilia lui funciară, rezultă că la antipodul „scrisului frumos” nu stă „scrisul urât”, ci scrisul natural, scrisul puternic, apt, prin exploatarea tuturor resurselor limbii, să exprime lumea și viața în toate aspectele lor. Poetul nu rămâne la nivelul conceptual al pledoariei. Întreaga lui operă este o aplicare a acestei viziuni antiestetice, care combate falsa viziune a frumosului în artă prin estetizare și prin caligrafie stilistică. Poezia lui Caraion, vast teritoriu liric, plin de umbre și sumbre ipostaze, dominat de întuneric ontologic și metafizic, este un imens spațiu al experimentelor estetice și stilistice prin folosirea tuturor resurselor limbii, prin implicarea creativă în actul poetic a esteticii urâtului cu nesfârșitele ei mijloace expresive. Caraion „scrie frumos” din punctul de vedere al poeziei autentice, „scriind urând” din perspectivă calofilă. Forța „scrisului urât” este infinit mai mare decât cea a „scrisului frumos”, exercițiu caligrafic, desubstanțiat, steril, act de automimare și de simulare a literaturii. Teoria lui nu rămâne fără rezultat, ci produce efecte spectaculoase în propria operă. Libertatea

poeziei este o altă temă esențială care îl preocupă pe Caraion. Sincronizându-se cu ritmul și evoluțiile existenței, poezia devine, în epoci de criză a istoriei, un mod de rezistență, de supraviețuire și de afirmare a demnității omului. În perioada celei de-a doua conflagrații mondiale, poezia a fost un mijloc de revoltă și de protest, o modalitate insurgentă de rezistență, o formă de luptă. O demonstrează poeziei rezistenței franceze și, într-o măsură, literară, poezia războiului scrisă de tinerii autori ai deceniului al cincilea. Dar, există riscul ca, fiind captivă în capcanele istoriei, poezia să-și piardă substanța, iar sensul ei să fie denaturat. În astfel de metamorfoze, poate deveni mijloc de propagandă și manipulare, instrument ideologic. Poezia trebuie să rămână în mod fundamental liberă, în mijlocul realității și al vieții.

Elemente ale concepției estetice ale lui Caraion există, explicit, și în unele dintre poemele lui, cele cu sens programatic. Altfel, poetica lui, cu elementele fundamentale exprimate încă din primele trei volume de versuri, este dezvoltată de-a lungul întregii poezii a autorului. Programatic, actul poetic este îndreptat spre investigarea realității în integralitatea ei, necenzurată de limitări estetizante, spre existența profundă, care comportă întreaga fenomenologie a ființării, inclusiv spre aspectele sordide, promiscue, inestetice în perspectiva clasică a literaturii. Nu viața estetizată, revelată prin eludarea părții ei obscure, într-un act de mistificare literară, formează obiectul poeziei în această viziune, ci aceea aflată la antipodul „purității”, colcăitoare, vermiculară, în care zac latențele și virtualitățile existenței, pe care îndeobște poezia tradițională o evită. Un asemenea act de revelare a realității nude, urâte, a „realității cu bube”, a „adevărului în pielea goală”, cum spune într-un articol Caraion, are nevoie de instrumente adecvate, pe care nu i le oferă normele gramaticale, tratatele de poezie, canoanele estetice și modelele literare. „Gramatica”, „măsura”, „centimetrii pătrați”, altfel spus „cumințenia” și „înțelepciunea” poeziei sunt în profundă contradicție cu acest efort de investigare a realului profund prin intermediul poeziei. Actul poetic în această viziune nouă își asociază cu totul alte mijloace și instrumente, în antiteza celor din inventarul poeziei canonice. Sursa lor inepuizabilă, de o fabuloasă bogăție, cu nesfârșite resurse poetice, o constituie o estetică nediferențiată, nediscriminată, care include, în largile ei teritorii, estetica urâtului. Un fragment dintr-un poem de deschidere (pus strategic în fruntea volumului de debut) valorează cât o artă poetică: „– Lângă marginea vorbei, la cină, / semănăm soare, culegem vermină / la fundul purității, fără gramatică, / disprețuim cumiștenia reumatică / a inșilor bolnavi de centimetri pătrați. / Avem umbletul simplu, dar pași tulburați, / ne gâtuie măsura, ne pune cătușă / geografia unor molii cu belciugul la ușă.” (*Antreul poemului*). În contextul acestei viziuni, poezia arată cu totul altfel decât în perspectiva tradițională și este, în mod esențial, altceva. Ea încetează de a mai fi mijloc de revelare a frumosului din lumea fizică și metafizică, ci devine o cale de exprimare a universului interior în tensiunile și mișcările lui dramatice, a realității nedeghizate de optica estetizantă. Poezia pe care o scrie Caraion este „neagră și urâtă” ca însăși viața ieșită din coșmarul istoriei, fiind singura aptă să exprime „mâul

și pietrele” din adâncimile tulburi ale ființei, dramele și tragediile, amintirile și suferințele, neîmplinirile și frustrările, ura și dragostea, aspirațiile și speranțele, lucrurile existenței în esența lor neacoperită de convenții și formule estetice. Este poezia „pe care n-a scris-o nimeni”, după cum mărturisește în alt poem-manifest (*Caseta cu inimi de fosfor*), pentru că, îndepărtați de realitate, înstrăinați de ei înșiși, poeții nu mai au forța de privi viața în ochi, de a-i înțelege adevărurile și aspirațiile. „Cântecele negre” stau în opoziția celor „frumoase” și „blânde”, care falsifică viața prin perspectiva aprioric estetică, în esența ei deformantă și limitativă, prin care privesc lumea. Ele sunt o formă de libertate a omului în încercarea existenței. Iată o altă secvență de artă poetică: „Sigur, nu toate cântecele sunt frumoase pentru toți. / Unele au mълul și pietrele din noi, / unele sânt tulburi, sânt aspre, sânt schimbătoare, / altele răvășite ca niște sârme, / unele sânt ca o luptă / pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sângele nostru, / unele sânt blânde ca spicul aplecat. / Nu mi-au plăcut niciodată cântecele blânde.” (*Cântece negre*). În ceea ce-i privește, poeții trebuie să fie mesageri ai adevărului, ai autenticității („fiți aspri și calzi ca sângele vostru”), ai tinereții libere, impetuoase, care, prin poezie, va remodela existența după ritmurile ei („Tinerețea cântecelor noastre / va izbucni ca un glonte, ca o dinamită.”). Ei au misiunea de a fi în mijlocul vieții, al comunității, între oameni și alături de ei, de a-i mobiliza în direcția unor noi idealuri, a unei lumi a valorilor umaniste și de a le arăta mesianic calea către viitor: „Poeți! Voi trebuie să agitați lumea. / Voi existați o dată cu tot ceea ce există. / Voi nu v-ați născut pentru întuneric, / pentru camerele încuiate, / pentru perdelele trase, / pentru femeile care așteaptă; / voi v-ați născut pentru tot ceea ce e viață, flux, campanie – / voi v-ați născut să fiți permanent între oameni, / alături de ei, / o dată cu ei.” (*idem*).

Toate aceste opinii exprimă o conștiință literară și o viziune asupra literaturii deja conturate, deși cei care le exprimă sunt tineri autori aflați abia în anii debutului. Procesul de schimbare în literatură are astfel o întemeiere conceptuală și ideologică și se naște dintr-o necesitate obiectivă. Este perioada de crepuscul al modernismului, care, după ce a strâns sub cupola lui cuprinzătoare forme, curente, formule și tendințe dintre cele mai diferite, acoperind o vastă și contradictorie diversitate, a devenit un spațiu literar extrem de eterogen, hibrid, amenințat de confuzie și haos estetic. Literatura simte, prin unii dintre autorii ei ancorați în prezent, că se află la apusul unei perioade, percepe, din ce în ce mai acut, criza canonului și începe să-și caute o nouă identitate, prin noi forme de expresie. În același timp, în primii ani ai deceniului, literatura trăiește, tot mai pronunțat, presiunea exterioară a politicului, manifestată prin instrumentul cenzurii. Controlul exercitat asupra ei, limitarea libertății de expresie îi determină generarea unor forme de rezistență, care ies din tiparele oficiale și din canoanele estetice consacrate și acceptate.

Tinerii autori se revoltă împotriva tradiției literare, care perpetuează forme și formule estetice consumate, lipsite de viabilitate estetică, anacronice într-un timp dinamic al culturii și civilizației. Prin pozițiile exprimate în articole și poeme, ei proclamă ruptura de această tradiție, pe care o denunță ca anacronică, inaptă a exprima realitățile și aspirațiile epocii. În context, ei resping principiul gratuității artei, în virtutea modelului clasic al artei pentru artă, care duce la ruptura dintre artă și viață și la izolarea artei într-o transcendență proprie, inaccesibilă și lipsită de substanță. În consecință, resping literatura debitoare acestui concept, ruptă de realitate, retrasă în spațiile abstracțiunilor, speculației și fanteziei, sieși suficientă, probând însă o gravă insuficiență în esența ei literară și revelându-și astfel natura de exercițiu steril. În același timp, ei se delimitează categoric de concepția estetică a literaturii și de literatura estetică în sine, care privește și transcrie lumea printr-o grilă estetizantă. În contextul repudierii estetismului în literatură și, în mod special, în poezie, combat calofilia, caligrafia stilistică, literaturizarea, ca mijloace de falsificare literară. În poezie, resping viziunea estetică și estetizarea, stilul, tiparele, formele și formulele, excesele de orice fel, temele consacrate, viziunile și perspectivele gata fabricate. Plecând de la ideea vitală a libertății creației și a creatorului, ei combat ideea de utilitarism în artă, de subordonare a ei unor obiective extra-artistice. În materie de poezie, resping aservirea acesteia unor cauze externe, chiar când traduc interese care transcend individualul și privesc cauze colective. Filistinismul la nivel estetic și moral se află între punctele de ruptură cu tradiția. Deși refuză stilul în poezie, poziția lor de refuz și de respingere se manifestă într-o stilistică a negației proprii, care implică o gamă întreagă de acte și atitudini. În cadrul acesteia intră: spiritul critic și hipercritic, revolta, sfidarea, fronda, sarcasmul, ironia, umorul etc. Ele se traduc prin articole ofensive, pamflete și polemici, într-o poezie inteligentă și ironică, revoltată, protestatară și iconoclastă, uneori sumbră și vindicativă, parcursă de un impetuos spirit mesianic și de un suflu de încredere în viitor. În aceste condiții, autorii noului val al literaturii sunt definiți drept „negativiști”, etichetă pe care ei o asumă cu mândrie, în același spirit al sfidării și al frondei.

În ceea ce privește identitatea lor literară, aceasta e dată de viziunea asupra poeziei și de opțiunile lor estetice. Tinerii autori refuză modelele, tocmai pentru a nu cădea în capcana unor estetici și formule consacrate, pentru a rămâne liberi, în numele libertății poeziei. În *protestul* pe care îl publică în revista *Gândul nostru*, la sfârșitul aventurii *Albatros*, Geo Dumitrescu refuză ideea de a avea mentori și modele literare: „Nu jurăm în cuvintele nici unui dascăl, temem și disprețuim oamenii cu certitudini și bețe.”; „Nu invocăm formule consacrate și autoritare, oricât de inactuale și prestigioase ar fi.” În interviul din *Lumea de mâine*, își identifică, din nou, generația prin opțiunea de respingere a modelelor, prin neacceptarea direcțiilor și îndrumărilor în materie de literatură și aduce câteva precizări suplimentare, care contribuie la întregirea contururilor unui portret spiritual și moral sumar, dar semnificativ: „Sântem o generație fără

dascăli și fără părinți spirituali. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura și manualele de istorie națională”⁶

Având o imagine bine conturată asupra a ce nu le place în literatura momentului și, prin urmare, a ceea ce trebuie să combată și să respingă, autorii noului val știu destul de clar și ce vor de la poezie, cum trebuie să fie aceasta, ce trebuie să devină, prin demersul lor de negare a tradiției și a prezentului literaturii și de afirmare a necesității înnoirii. Ideea fundamentală a mișcării, vectorul întregului proces, în antiteza gratuității artei, este coborârea artei în viață, tranziția de la „artă pentru artă” la „artă pentru viață”. Pe teren literar, aceasta se traduce prin ideea realismului în literatură. Reforma poeziei privește aducerea acesteia din imaginar în real, în spațiul existenței, în mijlocul oamenilor. Într-o atare viziune, misiunea poeziei este să exprime realitatea și viața în toate ipostazele lor, omul în aventura ființării, cu dramele, suferințele și aspirațiile lui. Noua perspectivă pledează, în mod esențial, pentru întoarcerea poeziei la rădăcinile ei ontologice, la viața frustă și autentică, pentru recuperarea rostului ei primordial. În acest proces fundamental, având de investigat vastul teritoriu al existenței, în întreaga lui diversitate, poezia trebuie să se elibereze de perspectiva estetizantă, limitativă și constrângătoare. Mijlocul necesar de investigare îl constituie un alt tip de estetică, o estetică largă, comprehensivă, care include toate resursele poeziei și ale limbajului poetic. În viziunea celor care o promovează, poezia trebuie să fie precum realitatea și existența, autentică, simplă, puternică, ofensivă, militantă, îndreptată spre viitor. Estetic, ea se dezvoltă pe refuzul esteticii, al stilului, al artificiului retoric și discursiv, pe simplitate și sobrietate stilistică, mizând doar pe autenticitate în raport direct cu viața. Forța ei rezidă în intensitatea trăirii, în sinceritatea actului creator, care o generează în formule estetice genuine, credibile, rupte din viață.

Respingând estetica, promovând o viziune antiestetizantă, noua poezie afirmă, la rândul ei, propria estetică, o estetică a negării. Critica a vorbit, încă mai de mult, de o „estetică a refuzului” (Simion). Refuzând modelele și formulele poetice, ea își creează propriile formule de expresie, care se înscriu în *estetica antiestetică* a noii poezii. Privind lucrurile în esența lor și în direcția scopurilor lor ultime, tinerii autori militează pentru schimbarea canonului literar al epocii, la sfârșitul modernismului. Tranziția spre noua poezie se încadrează în acest proces de importanță fundamentală pentru literatura română.

⁶ Ion Biberi, *Lumea de mâine*, București, Curtea Veche, 2001, p. 261

2. Avangardism și postavangardism. Filiații suprarealiste

Generația deceniului al cincilea nu se afirmă într-un teritoriu gol, în care tinerii autori încep totul de la zero. Cu două decenii înainte, literatura română, aflată într-o perioadă de edificare a modernismului, fusese zguduită de mișcările avangardiste, care aveau să se constituie într-un adevărat curent, puternic, coerent, la nivelul literaturii române și al celei europene. Încă înainte de 1920, manifestul *Dada* al lui Tristan Tzara declanșase un nou curent în literatura europeană și apoi universală, al negației și al deconstrucției literaturii. Într-un context mai larg, manifestările avangardiste se afirmă de timpuriu în spațiul literar românesc, cu sau fără conștiința, la început, că sunt avangardiste. Ele sunt doar altfel și afirmă o delimitare, mai mult sau mai puțin radicală, față de literatura canonică, față de un mod de a scrie. Urmuz, pionier absolut al avangardei românești, își scrie textele nu din conștiința estetică a protestului și a rupturii proiectate cu literatura, ci din distracția și din plăcerea parodiei și a textului, dintr-un impuls ludic, care traduce o estetică inconștientă a literaturii ca joc. Din punctul de vedere al semnificației, textele urmuziene, la apariția lor târzie, constituie o revelație: ele sunt forme radicale de negație, care antcipă cu mult avangarda propriu-zisă, coagulată ca mișcare. La nivel european, procesul de contestare a literaturii fusese declanșat prin manifestul lui Tzara și avea să se extindă pe continent, dând naștere unei mișcări anti-estetice și anti-literare de mare amploare. În spațiul literaturii române, în scurt timp, se cristalizează o mișcare de avangardă cu identitate bine definită, care se exprimă în publicații proprii prin manifeste și creații literare sau anti-literare, în totală antiteză cu literatura din epocă. Avangarda românească se constituie în jurul unor publicații precum *Contimporanul*, *Integral*, *unu*, *Punct*, *75 HP*, *Urmuz*, *Alge* și altele, care poartă o ofensivă fără precedent în spațiul culturii românești împotriva literaturii canonice, a mentalității literare, a formulelor estetice și militează pentru reformarea din temelii a acesteia. Modul lor de promovare a rupturii de canonul literar este unul agresiv, violent, sfidător, ca un act de agresiune, ca o campanie concertată împotriva stării de fapt din literatura română. Este o perioadă în care, în spațiul acesteia, se manifestă o mare deschidere spre inovație, spre noile forme estetice ale timpului, prin autori precum Blaga, Arghezi, Ion Barbu, Bacovia și alții, care exprimă vocația literaturii române spre sincronizarea cu tendințele europene. Astfel că nu numai noile curente, declanșate prin momentul *Dada* – dar care în spațiul literelor românești au un predecesor remarcabil în Urmuz, care devansează sensibil revoluția de la Zürich –, poartă cu ele suflul înnoirii, ci literatura română însăși are resursele interne, prin nume deja consacrate, să se deschidă noului. În anii '20, literatura noastră este un spațiu de sinteză și de sinergie, care reunește forme de manifestare ale simbolismului, sămănătorismului și tradiționalismului, reflexe ale romantismului târziu, experiențe moderniste, forme expresioniste, dar și experimente

avangardiste, situate în primul eșalon al evoluției literaturii. Este un teritoriu estetic de o mare diversitate, care edifică, într-o arhitectură spectaculoasă și compozită, modernismul literar românesc. Mișcarea de avangardă face chiar un pas înainte și se situează, prin Tzara, prin Urmuz, prin comilitonii curentului din anii '20, precum Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Sașa Pană, Victor Brauner și alții, dar și prin Brâncuși și Eugen Ionescu, într-o poziție de avangardă față de avangarda europeană. Avangarda românească duce o puternică ofensivă pe frontul schimbării prin intermediul unor manifeste incendiare împotriva mentalității literare și a literaturii estetice. Prin revistele pe care le editează, avangarda dezvoltă o prodigioasă literatură a manifestelor, care lansează o critică acerbă la adresa artei, a creației literare și vehiculează idei antiestetice proiectând modelul literaturii spre care tind tinerii autori, rebeli și iconoclaști. Remarcabil este faptul că avangarda românească nu produce numai manifeste literare, ci și o literatură bogată în care se manifestă tendințe și viziuni diverse, situate însă sub genul proxim al avangardismului. Voronca va reuni toate aceste manifestări avangardiste, dadaism, futurism, cubism, constructivism etc., sub conceptul comprehensiv de *integralism*. El dă, de altfel, specificul avangardismului românesc, ca mișcare integratoare a unei mari diversități purtând vocația negației, a contestației și a noutății sub semnul emblematic al avangardei literare.

În răsunătorul său *Manifest activist către tinerime*, Ion Vinea proclamă ruptura de artă, denunțând în termeni agresivi, de un nemaîîntâlnit radicalism, degradarea și inutilitatea acesteia. Textul acuză poezia, teatrul, literatura, pictura și alte forme ale artei de faptul că au devenit manifestări lipsite de substanță și de energie, falsificate, debitoare abordărilor perpetuate prin tradiție, care își probează caducitatea și lipsa de sens. Poezia este compromisă de emoție și patetism și constituie un simplu mecanism emoțional. Romanul-epopee și romanul psihologic, spații ale diluviilor și prolixității lexicale, i se par autorului depășite, de aceea le cere „moartea”. În locul diverselor forme românești, propune abordarea realistă, de tip jurnalistic. Se impune abandonarea formelor sterile, compromise și, mai mult decât atât, nocive și înlocuirea lor cu forme noi, sub imperiul unei noi energii creatoare, în raport cu forța cuvântului care exprimă noile realități și noile aspirații. Între dezideratele afirmate violent, se află derobarea artei de complicațiile stilistice, care o falsifică, aruncarea peste bord a balastului sentimental și lacrimogen, întoarcerea ei la simplitate și la firesc, la economia de mijloace, subsumarea formelor individualiste ale artei, manifestări ale declinului și ale alienării ei, unei forme totalizante, sub auspiciile artei integrale, după modelele clasice ale culturii, ancorarea artei prin toate formele ei de obiectivare în plină realitate a civilizației dinamice și vibrante. Act emblematic al mișcării avangardiste, manifestul este un rechizitoriu la adresa artei contemporane, acuzată de falsitate și sterilitate, de lipsă de vitalitate, de neputință și anacronism într-o lume animată de alte aspirații și exigențe. Textul lui Vinea a devenit un icon al avangardei românești și al ideii de avangardă: „Jos Arta căci s-a prostituat! Poezia nu e decât un teasc de

stor glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă; Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve; Literatura, un clistir răsuflat; Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați; Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare; Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer; Sculptura, știința pipăirilor dorsale; Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzionate; Politica, îndeletnicirea ciocilor și a samsarilor; ...Luna, o fereastră de bordel la care bat întreținuții banalului și poposesc flămânzii din furgoanele artei. VREM minunea cuvântului nou și plin de sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse. DECI moartea romanului-epopee și a romanului psihologic; anecdota și nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscusiți (Un bun reportaj cotidian înlocuiește azi orice lung roman de aventuri sau de analiză); Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca existență nouă, debărată de clișeele șterse ale vieții burgheze, de obsesia înțeleșurilor și a orientărilor. Vrem artele plastice libere de sentimentalism, de literatură și anecdotă, expresie a formelor și a culorilor pure în raport cu ele însele (Un aparat fotografic perfecționat înlocuiește pictura de până acum și sensibilitatea artiștilor naturaliști); Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.) – și simplificarea procedeelelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.). România se construiește azi. În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială. Orașele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritul, ritmul și stilul ce vor decurge nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleșite de anacronisme. Să stârpim prin forța dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină. Să ne ucidem morții!” (*Contimporanul*, III, nr. 46, mai 1924)⁷.

Manifestul primului număr al revistei *Integral* (Anul I, nr. 1, 1 martie 1925), scris de Ion Călugăru, conține un fel de analiză critică, ultra-sintetică, a stării omului în raport cu realitatea în care trăiește. Prilej cu care autorul face elogiul civilizației tehnice și citadine, spațiu al marilor energii și al ritmurilor infernale și, în același timp, un mediu de urgență a proletariatului: „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză. Baluri simultane... atmosfere concertează – miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator până în poli – fulgere; planeta de steaguri, uzini: un steamer gigant; danțul mașinilor peste slăvi de bitum. *O răscruce de ev*. Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psiho-fiziologii.” Radiografia morală și spirituală îi descoperă omului câteva vulnerabilități majore: complacerea în lumea visării, romantismul, „hipertrofia eului”, „inflația de genialitate”, „intelectualismul”, snobismul, cosmopolitismul. Se cere însă o schimbare majoră, pentru ca omul să țină ritmul cu viața pe care el a creat-o și riscă să-l copleșească. Oamenii trebuie să fie „beton armat”, să se integreze în natură, să se înalțe la o „altitudine nouă”.

⁷ Apud Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru literatură, 1969, pp. 547-548

Integral pledează pentru „severitatea lucidă fără sentimentalism” în atitudine, pentru eliberarea de semidoctism, de școli și de mentori („croim drum peste leșuri și inși”), pentru colectivitate, pentru inteligența și imaginația colectivă, dând curs comandamentelor existenței: „NOI: Sintetizăm voința vieții din totdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne. Cufundați în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia și le bănuiește.”⁸

Pledând pentru *Poezia nouă* (*Integral*, an. I, nr. 4, iunie 1925), Ilarie Voronca propune pentru aceasta modelul picturii moderne care, prin Cezanne, cultivă obiectul ca „obiect în spațiu”, ca existență materială, polidimensională, obiectivă, și nu ca proiecție a sufletului, subiectivă prin excelență. Poezia nouă, așa cum o vede Voronca, este o poezie umană, legată de mediul existenței, replică în spațiu, un fel de hologramă, a realității în marea ei varietate: „Poezia devine dintr-odată universal umană, poezie-poezie, poezia ciment, poezia planșă de inginer, creier, organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale.” Stilistic, această poezie, dezvoltată într-un „cadru de vigoare multiplă și nouă”, are nevoie de mijloace de expresie noi, de cuvântul dur, plastic, puternic, capabil să exprime idei și conținuturi noi, sub semnul inteligenței și al dinamismului. Cuvintele se recrutează din toate zonele existenței, de la mediile fruste vibrând de forță și de energie la cele ale speculației: „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă: târnăcop, bumerang, salt întrecând în înălțime toate performanțele mondiale.” Poezia nouă reprezintă o întoarcere a poeziei la viață, la autenticitate, o explorare a existenței în toate ipostazele ei genuine, o experiență care cultivă observația frustă, crudă, nefalsificată, exaltând „senzația” și trăirea. În acest scenariu estetic, poetul este „un explorator” într-o aventură a poeziei spre origini, spre regăsirea sensurilor pierdute. Demonstrația lui Voronca este o poezie în sine: „E oareșicum în pasul acesta o întoarcere spre izvorul de la început (senzație primă) răzbind dârz printre pietrele și drumurile aspre de carpen în munte. Pe aici malurile sânt apropiate, apa rea, în torent bolovani bătrâni lovesc genunchii. Prin stânci numai plămâni cu respirație tare, mușchi vânjoși pot pătrunde. Drumul e lipsit de odihnă, luntrii strâmte amenință cu prăbușire, vântul trece prin coaste ca prin cozi de cai. Nu e loc pentru pânțele întins leneș pe divan: pieirea pieptului uzat și flasc ca o mânășă.” Poezia nouă, construită prin „limbă nouă” și „senzație crudă”, acoperă viața, se confundă cu viața, asimilându-i ritmurile, absorbindu-i energiile, acumulând forțele ei vitale și latente. Noi mijloace expresive, apte să transmită aceste energii, contribuie la metamorfozarea lor poetică, în versuri purtătoare de semnificații și de virtualități semantice: „Poezia nouă cuprinde ritmul cel mai variat fără să fie ritm, rima cea mai surprinzătoare mai presus de rimă. Poemul țipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbrește, zgârie, înspăimântă sau calmează. Imaginile se îmbulzesc nu în comparații sterpe ci în asociații fulgere frunziș în noapte.”⁹

⁸ *Idem*, pp. 552-553

⁹ *Idem*, pp. 553-556

În textul intitulat *Gramatică* (*Punct*, an I, nr. 6-7, 1924), Ilarie Voronca pledează pentru „cuvântul în literatură”, care trebuie privit ca o existență în sine, nu prin prisma unor semnificații apriorice. Altfel spus, nu trebuie proiectat într-un orizont de receptare pre-conturat. Cuvântul nu trebuie asociat automat cu sensurile consacrate, de dicționar. Această percepție îi diminuează, îi inhibă latențele și posibilitățile creatoare. În sine, el este o forță conceptuală, un nucleu de virtualități semantice, care sunt activate în contact cu alte cuvinte, în structuri asociative. Aceste sensuri, noi, surprinzătoare, transgresează orizontul inițial de semnificații. Cuvântul ca realitate autonomă, liberă, își transcende sensurile. În construcții poetice, generează sensuri noi, într-un orizont semantic și hermeneutic deschis. În argumentul lui pentru poezie, autorul critică gramatica, „frază gramaticală și plată”, etimologia, sintaxa și logica, moduri de limitare a actului creator. Creația artistică este un exercițiu de libertate, în care artistul urmează o ordine logică proprie. Opera are logica ei, care se generează în actul creației și al receptării. De aceea creatorul nu trebuie să aplice scheme logice, să constrângă ideea și cuvântul în tipare de gândire și de receptare. O atare abordare intră, de altfel, în procesul de înnoire a artei, absolut necesar în fața eroziunii timpului. Valoarea unui creator stă în originalitatea lui, în modul în care sparge tiparele logicii și aduce o logică nouă, forme și sensuri noi, viziuni și interpretări inedite în actul artistic. „Logica” antilogică a raționamentului se extinde și asupra gramaticii: regulile gramaticale trebuie, și ele, „sfărâmate” în poezie, pentru că sunt coercitive pentru idei și imaginație, constrâng gândirea poetică între limite stricte. Ruperea cercului gramaticii înseamnă eliberarea poeziei de constrângeri normative și formale, înseamnă libertatea ei. Greșeala gramaticală, licența poetică sunt generatoare de sensuri și de imagini noi. Dar nu pentru licență pledează autorul, ci pentru ieșirea totală a cuvintelor din schemele gramaticale, din construcțiile logice și din tiparele semantice, pentru alăturarea lor liberă, în asocieri noi, originale, care urmează logica proprie a poeziei și care dau naștere la sensuri noi și la noi semnificații poetice. „Cert e”, zice Voronca, „că sfidarea și dărâmarea logicei și gramaticii înseamnă înavuțirea sensibilității, a artei în genere. Din eforturile și sfărâmăturile acestea vor naște glasul și gestul sensibilității viitoare. Strigătul lui Heliade Rădulescu «Scrieți, băieți» trebuie reeditat deci, săpând însă în el semnificația vremii: «Faceți greșeli de gramatică».”¹⁰

Exasperarea existențială, morală, estetică este starea necesară, fertilă a creației, spune Geo Bogza în articolul *Exasperarea creatoare*, care poartă subtitlul *scriu, fiindcă viața mă exasperează* (*unu*, an IV, nr. 33, februarie 1931). Literatura, în sensul ei tradițional, consumat și anacronic, este circumscrisă limitelor „confortabilului”, care traduce refuzul experiențelor puternice ale spiritului cuprins în aventura dramatică a existenței, al gândirii, trăirii și al pasiunii,

¹⁰ Marin Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Pontica, 2006, pp. 516-518

respingerea provocărilor estetice, a inovațiilor și, în general, a oricăror riscuri. În această ipostază, cea mai răspândită, ea este o experiență plată, lipsită de substanță, care exprimă doar aspirația autorilor lor „de a face literatură” și de a purta titlul de „scriitor”. Literatura de acest tip nu determină emoții, nu provoacă, nu naște „nici un trăsnet, nici un cataclism”, „nici o flăcără”, nu generează trăiri intense ori revolte. Ea produce doar „satisfacții minore”, ancorată fiind în deplină mediocritate estetică. Literatura născută din false premise creatoare sufocă ideea și gândirea, fiind doar un spațiu formal, un spațiu-suport al unui conținut mediocru, „o bălăceală totală în confortabil”. Pentru cei care simt pulsul vieții, pentru cei exasperați, literatura e o formă de viață, un mod de evadare din realitate. Exasperarea tinerilor autori, a celor care militează pentru un nou tip de literatură, vine din viața „arsă de conflicte”, din trăirea intensă, cu o „luciditate corosivă” proiectată în afară și în propriul eu. Din această exasperare, o stare de nemulțumire universală, teren fertil pentru creație, se naște o nouă literatură nouă, autentică, într-o stilistică de mare intensitate, a panicii și a revoltei, a anxietății și a aspirației: „Scrișul, o acțiune în panică. E ca o fugă dezesperată după aer pe o planetă cu atmosfera rarefiată. Un spasm și un scrâșnet de fiecare clipă. O apariție cu sângele în flăcări, cu buzele crăpate de o sete fără elixir. Imposibilitate de a găsi un gând care să nu ardă, o imagine care să nu ne fie în același timp o rană pe retină. Imposibilitatea ideii de confort. Inima noastră e plăsmuită din pământul de veșnice cutremure ale Japoniei. Un gând e un cataclism, un gând trece prin noi într-o mistuire a oricărei posibilități de așezare, într-o umplere cu nisip arzător a oricărei intenții de oază.” Argumentația lui Geo Bogza, construită din starea de excedare ontologică, este o pledoarie pentru autenticitate în literatură, pentru literatura care exprimă omul în aventura ființării. O atare reprezentare se situează în descendența unor „figuri halucinate”, cazuri ilustre de exasperare, ale literaturii, Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Poe, Wilde, Dostoievski, Nietzsche, Gide, Dessaignes, ori ale picturii, Goya, Chagall. Exasperarea este, de altfel, starea care a generat progresul cunoașterii și al civilizației de-a lungul mileniilor. În acest larg cadru existențial, ea constituie reacția firească, răspunsul în fața prezentului, o lume dinamică, în continuă schimbare, care solicită implicare și participare. Apartenența la această atitudine creatoare a umanității, la o tradiție suprapusă civilizației, dă identitatea spirituală a scriitorilor noii literaturi, și nu, neapărat, definiția de „moderniști”, care se justifică în special prin starea de „permanentă agitație” în raport cu realitățile timpului. Scrișul este o necesitate pentru cei care au conștiința condiției tragice a ființării și care văd literatura ca pe un mod autentic de exprimare a vieții. „... Ne este *cu neputință*”, spune Bogza, „să ne desconsiderăm tragedia existenței, să ne mulțumim cu paliative, să ne pretăim la morfolirea acelorași teme variind între idilă și adulter, *vrem altceva*, o necesitate organică – poate izbucnirea, în clipa asta și în noi, a tuturor durerilor acumulate de ființă în atâtea miliarde de ani – ne face să ne răscolim în adâncuri, să spunem totul într-o fărâmare a lumii ca a unei oglinzi, tot ceea ce s-a ocolit, tot ceea ce a fost deasupra oamenilor ca o vraje și ca un jug, și

să gustăm din tăria lumii ca dintr-un sublimat, fără a ne conserva, fără a ne teme că am putea sfârși într-un fel pe care restul oamenilor l-ar numi catastrofă.”¹¹

Un manifest agresiv, după cum îi spune și titlul, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj* (unu, an IV, nr. 35, mai 1931), de Paul Sterian, pledează pentru schimbarea din temelii a poeziei, prin părăsirea teritoriului livresc, în care agonizează, și prin conectarea ei la realitate, la viața trepidantă a prezentului. Poetul trebuie să se transforme în „reporter” și să se inspire din lumea cotidiană, din evenimentele ei, care țin prima pagină a ziarelor. Poezia are nevoie de un transfer de substanță vitală, de alimentarea de la sursele vii ale existenței. În această nouă metamorfoză, ea trebuie să provoace, să agreseze, să surprindă, să atragă, să fie un spectacol al vieții, sub semnul noutății, originalității și al inteligenței. Noua poezie are în realitatea imediată un vast teritoriu de inspirație și manifestare. Convertirea existenței în poezie ține de perspectiva asupra poeziei, de atitudinea și de implicarea poetului față de acest raport care întoarce poezia la sursele și menirea ei. Manifestul este el însuși o agresiune la adresa poeziei tradiționale și un act de proclamație a noii poezii:

„JOS CU POETII! JOS ZIDURILE! SĂ VIE CEL CU O MIE DE OCHI, O MIE DE URECHI, O MIE DE PICIOARE, O MIE DE TELEGRAME, O MIE DE CONDEIE, O MIE DE EXPRESII, O MIE DE PISTOALE, SĂ VIE ADEVĂRATUL POET.

SĂ VIE REPORTERUL!

Poezia să iasă din lânzezeală și să devie AGRESIVĂ. Teascul să scoată la iveală literele felurite. Aldinele, cursivele, blocul, corpul 7, 8, 9 să se împletească, să mă nedumerească, să mă scoată din sărite, să mă facă hulpav de noutăți, de ceea ce e veșnic nou, inedit, senzational, aflat cu mii de eforturi cu pândiri neconținute, cu iscusințe dureroase, cu măiestrie măsluite.

ÎN FIECE ZI ULTIMA ORĂ SĂ FIE PROASPĂTĂ.

ÎN FIECE ORĂ O EDIȚIE SPECIALĂ.

ÎN FIECE EDIȚIE SPECIALĂ UN CÂNTEC MAI NOU.

O SINUCIDERE ORIGINALĂ.

O CRIMĂ COMPLICATĂ.

O CĂDERE A GUVERNULUI INTELIGENȚEI.

O NOUĂ NUMIRE A GUVERNULUI INTELIGENȚEI. Căci întâmplările sunt. Poeții tâmpiți nu au știut nici să le afle nici să le reporteze.

Întâmplările sunt, au fost și vor fi. Curg neîntrerupt. Nu ai decât, reporter iscusit, să te arunci înot, să înoți cu brațe lungi, să alergi după nufării ce se spulberă în cascada noutății.”¹²

¹¹ Marin Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Pontica, 2006, pp. 537-540

¹² *Idem*, pp. 548-549

În textul *Poezia pe care vrem să o facem (Viața imediată*, an I, nr. 1, 1933), autorii, Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, critică „poezia abstractă și intelectualistă” care se scrie în epocă, ruptă complet de viață, fără nicio legătură cu realitatea de zi cu zi. Spațiul literaturii este dominat de poezia hermetică, o poezie care exprimă „incapacitatea poeților noștri de a trăi cot la cot cu viața”, inaderența acestora la real. Prin ancorarea în hermetism, poeții acestei formule („cavalerii modernismului hermetic”) au transformat poezia într-un act de tehnică textuală, prin care a devenit „odioasă” publicului. Acuzând poezia hermetică („astrala poezie de cabinet”) că „trișează”, autorii îi acuză și pe tinerii poeți care cad în mrejele hermetismului, aspirând către „un ideal de băiguială pseudoabsconsă” și ignorând astfel viața din jur. Dar vinovații principali sunt scriitorii consacrați, „bătrânii învechiți în relele confortabile ale poeziei pure”, care trădează viața, indiferenți în fața dramelor și tragediilor realității, izolați într-un autism condamnat, pe care autorii nu ezită să-l pună la zid. Explicația ideii de confort asociată poeziei pure rezidă în faptul că ea a devenit rezultatul unor abordări șablonarde, al unor tehnici și strategii care formează rețeta hermetismului, dincolo de care nu se află nimic, substanță și sens. Conștienți de forța poeziei („foarte suprem mijloc de expresie”) și de rolul pe care aceasta îl poate avea la nivelul existenței, semnatarii textului își afirmă intenția de a scrie o poezie a prezentului, ancorată în viața imediată, într-un timp dificil al umanității. „Poezia timpului nostru”, altceva decât poezia hermetică, umanitaristă ori didactică, decât formele lirice naive, trebuie să fie poezia vieții imediate (nu întâmplător acesta este și numele revistei, un nume care exprimă o viziune și un program), pe care își propune să o exprime în formele ei autentice, necenzurate și falsificate de manifestare, cu toate dramele și tragediile implicate: „Noi vrem să captăm în stare sălbatică și vie ceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă când ne știm contemporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie și nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea și în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care își dau sufletul.” „Poezia timpului nostru” este o poezie a „setei de viață”, în opoziție cu poezia pură și hermetică, cu „tragedia eului” și „introspecția psihologică”, teme și preocupări frecventate de scriitorii de după război. Culpabilă că a refuzat viața, poezia hermetică, „sleită”, închisă în „speculații abstracte”, este condamnată la pieire, opinează cei patru. Poezia nouă este însă imaginea vieții, nefalsificată de tendințe estetizante ori de tehnici de abstractizare: „Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavități, să-i dăm poeziei brânci în viață. Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea și sângele care curge în șiroaie pe obraji încă neveștejiți ai celei mai recente istorii.” Privită, tradițional, ca o experiență a elitelor, poezia trebuie scoasă, în opinia autorilor, din „cercul îngust al inițiaților”. Abandonând condiția de experiență de laborator, este necesar ca ea să se apropie de „estetica elementară a vieții”, să fie o poezie a existenței autentice și astfel să se adreseze celor mulți. Sensul întregului proces este întoarcerea poeziei la viață, la sursele și rosturile ei originare: „Va trebui ca poezia să devină

elementară, în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie. Pentru aceasta ne ridicăm împotriva poeziei noastre de azi, egoistă și false, și începem să scriem o poezie a vieții adevărate, o poezie care să poată fi citită de o sută de mii de oameni.”¹³

Răsturnând perspectiva și privind dinspre deceniul al cincilea în trecutul apropiat, al anilor '20-'30, mișcarea avangardistă pare o „reeditare” a procesului de înnoire a literaturii și a poeziei inițiat de tinerii autori de la începutul anilor '40. Desigur, așezând lucrurile în ordinea firească a timpului, reiese limpede faptul că noul val al deceniului războiului se situează în descendența și continuitatea avangardismului și a mișcării de înnoire a literaturii inițiate de activiștii lui literari. Există între cele două momente ale literaturii române deosebiri majore, dar și similitudini semnificative.

Avangarda își are rădăcinile într-o perioadă agitată a istoriei, în timpul primului război mondial, și explodează în Europa în anii imediat următori. În spațiul literar românesc, ea se cristalizează ca mișcare, din mai multe ipostaze și tendințe, în primii ani ai deceniului al treilea, în perioada imediat postbelică. Avangarda românească se naște într-un timp de criză și exasperare și se manifestă într-o epocă a reconstrucției, a speranțelor într-o altfel de lume, într-un viitor mai bun. Psihologic vorbind, își trage sevele și energia din trăirea acută a prezentului și din perspectiva plină de așteptare asupra viitorului. Este un timp complicat al istoriei, al tuturor începuturilor, de reforme, de fundamentări și așezări. Literatură română însăși intră într-o nouă epocă a existenței sale, în era modernismului. Avangarda din România se manifestă, pe de o parte, în cadrul avangardist european, cu puternice inițiative și contribuții românești, pe de altă parte, în spațiul unei literaturi aflate în plin proces de redefinire. Noile tendințe avangardiste apar și se dezvoltă într-un context istoric, psihologic și estetic de mare complexitate, definit de dinamism și diversitate. Avangarda apare ca o manifestare de revoltă și protest a unei generații de tineri (majoritatea născuți în primii ani ai secolului XX) față de mentalitatea și formele estetice din cultură și din artă, în special din spațiul literaturii. Ceea ce o identifică în acest cadru este intensitatea formelor ei de obiectivare. Avangarda românească se afirmă ca o mișcare agresivă, radicală, intolerantă față de starea de lucruri din literatură, pe care o găsește anacronică, definită de falsitate și sterilitate. Tinerii autori situați sub semnul avangardismului se manifestă ofensiv, violent, uneori extremist, la nivelul stilisticii sfidării și a frondei, în promovarea ideilor lor. Avangardismul ideologic se edifică pe un avangardism și extremism stilistic. Interesant este că avangarda din spațiul românesc face pasul de la nihilismul altor forme avangardiste la nivel european, precum futurismul, care au un sens programatic distructiv, la o atitudine pozitivă, sub

¹³ *Idem*, pp. 557-560

semnul integralismului și al constructivismului. Dar, pentru a construi, activiștii avangardismului românesc trebuie, mai întâi, să demoleze. Pe frontul avangardist al schimbării și al instaurării unei noi ordini estetice, pe care militează de pe pozițiile negației și ale frondei, turbulenți, intoleranți și iconoclaști, extravagandanți deseori, demersul lor este radical, urmărind instaurarea noului în artă și în literatură odată cu eliminarea formelor existente. Reforma pe care o urmăresc ei este totală, în numele unei noi filosofii a artei și a unei noi viziuni estetice asupra literaturii. Schimbarea urmărită de avangardism este o adevărată revoluție în artă, sub toate formele ei de obiectivare.

Această ideologie radicală care vizează revoluționarea estetică a literaturii se reflectă și în creațiile avangardiștilor. Literatura noastră de avangardă este, prin excelență, un spațiu al experimentelor care acoperă o largă gamă estetică și stilistică. Premisa de la care pleacă avangarda este, de fapt, abolirea „literaturii” în sensul clasic al termenului, deci a oricărei estetici. Deschizătorul de drumuri în această teribilă provocare, care răstoarnă totul, după secole de literatură, este Urmuz, care, prin exercițiile sale deconstructive, creează o ruptură totală la nivelul literaturii. Este ca și când aceasta trece de pe o planetă pe alta, unde totul este altfel, nimic nu mai are legătură cu realitățile anterioare. Urmuz, un vizionar absolut al schimbării, deschide larg porțile literaturii spre o nouă paradigmă. Procesul pe care îl inițiază el, fără a avea, probabil, conștiința revoluției pe care o începe, anunță curentele de avangardă, dar merge mult mai departe, transcende avangardismul și post-avangardismul, anticipând, chiar depășindu-le, ca substanță și amploare a inovării literare, postmodernismul și formele ulterioare acestuia. Avangardismul românesc constituie un spațiu literar al unei mari diversități a formelor, de la cele mai „cuminți”, apropiate de literatura tradițională, până la cele mai revoluționare, sub semnul experimentului absolut, aflate la polul opus celor din prima categorie și la antipodul literaturii. Tristan Tzara este, din acest punct de vedere, un caz paradoxal. În poemele lui românești scrise în perioada 1913-1915 și publicate ulterior, de-a lungul anilor '20, în reviste de avangardă precum *Contimporanul*, *unu* și altele, este foarte greu să se întrevadă evoluția din anii imediat următori ai poetului. Poemele lui sunt mai apropiate de poezia tradițională, cu o atmosferă de provincie, apăsătoare, dominată de tristețe și *spleen*, cu vagi sugestii simboliste, decât de ceea ce avea să devină poezia avangardei. Nimic nu anunță revoluția declanșată la Zürich, în scurt timp, în 1916, prin lansarea Manifestului *Dada*. Ion Vinea rămâne în istoria mișcării ca autorul *Manifestul activist pentru tinerime*, textul iconic al avangardismului românesc, care situează, din start, nivelul protestului avangardist din literatura română la cele mai înalte cote ale intensității negatoare. La nivelul cristalizării și afirmării curentului, el are un rol esențial, în calitate de șef al revistei *Contimporanul*, cea care dă tonul avangardei românești, prin publicarea *Manifestului* său, în mai 1924. În anii de afirmare a mișcării, Vinea se manifestă ca un poet avangardist, care deschide poezia spre noi posibilități expresive, prin inovații la nivelul viziunii, al sintaxei și al

discursului. Experiența lui avangardistă culminează prin poemul *Eleonora* (*unu*, nr. 2, mai 1928), un experiment radical în codul avangardei extreme, o provocare deconstructivă la adresa poeziei. Pe parcurs, în poezia lui Vinea intervine o temperare a elanului avangardist, o acalmie estetică și stilistică, odată cu menținerea poetului în cadrele largi ale modernismului poetic. Nume emblematic al avangardei românești, Ilarie Voronca este inițiator de reviste (*Integral*), colaborator principal la publicații marcante precum *Punct*, *75 HP*, mentor al mișcării, creator de concepte („pictopoezia”, împreună cu Victor Brauner, „sintetism”, „integralism”), autor de manifeste avangardiste, inițiatorul „integralismului”, direcție care subsumează diversele forme de exprimare avangardiste într-o viziune totalizantă. În același timp, Voronca este unul dintre cei mai importanți poeți ai avangardei românești. Sub auspicii avangardiste se manifestă în poezie Sașa Pană, inițiatorul revistei *unu* și al editurii *unu*, Stephan Roll, o altă voce poetică a curentului, Mihail Cosma, Virgil Gheorghiu și mulți alții, care participă la peisajul de mare diversitate al avangardei românești. Un nume major al acesteia și un caz al literaturii române din epocă este Geo Bogza, care se manifestă în a doua secvență a mișcării, la sfârșitul deceniului al treilea. Bogza este autor de manifeste avangardiste, care continuă demersurile din anii anteriori, sub semnăturile unor Vinea, Voronca, Sașa Pană, Victor Brauner, asigurând continuitatea ideologică a curentului. Scrie o poezie avangardistă plină de vitalitate, inovativă și nonconformistă, în care atinge și extreme experimentale, cum se întâmplă de pildă în poemul *Descântec* (*Urmuz*, nr. 3, martie 1928). Spirit rebel și teribilist, poetul duce avangarda spre experiențele-limită din *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933), pentru care este acuzat de „pornografie”, „imoralitate”, ultraj la adresa bunelor maniere (Iorga, Goga, Brătescu-Voinești), arestat și condamnat la închisoare. Altfel spus, asumă spiritul avangardist și la nivel existențial. Într-o etapă ulterioară, de-a lungul deceniilor patru și cinci, prin autori ca Gellu Naum, Gherasim Luca, Trost, Paul Păun, Virgil Teodorescu, avangardismul românesc evoluează spre suprarealism, sincronizând-se cu mișcările de pe scena poeziei europene, în special din Franța, devenind, spre sfârșit, portdrapelul suprarealismului european.

Tinerii de la începutul deceniului al cincilea declanșează, la rândul lor, un proces de schimbare la nivelul mentalității literare și de înnoire estetică a literaturii. La originea acestuia se află gruparea din jurul revistei *Albatros*, gândită ca o publicație a schimbării în literatură și, în general, în cultură, la aproape două decenii de la afirmarea programului avangardei, prin manifestele acesteia, în reviste precum *Contimporanul*, *unu*, *Integral* și celelalte. Proiectul *Albatros* este mult mai limitat în timp, de-a lungul apariției revistei și a încercărilor ulterioare de supraviețuire a grupării, prin caietul de poezie *Sărmă ghimpată* și prin unicul număr în regie proprie al revistei *Gândul nostru*, în perioada 1941-1942. Spre comparație, mișcarea avangardistă se manifestă în valuri succesive de-a lungul anilor '20 și la începutul anilor '30, continuând cu secvența suprarealistă din deceniile al patrulea și al cincilea. După încheierea

experienței albatrosiste, mișcarea începută pierde din coerență, continuând prin vocile individuale ale „nucleului dur”, format din Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca și Ion Caraion. Dar, dincolo de durată, diferența fundamentală între cele două momente este una de finalitate și de intensitate. Schimbarea pe care o propune noul val al literaturii noastre în anii '40 nu este identică cu aceea promovată de avangardiștii anilor '20. Avangarda vizează o schimbare de amploare, în fapt, o adevărată revoluție, ale cărei obiective ultime sunt demolarea formelor literare existente și instaurarea unui alt tip de literatură, total diferită la nivelul viziunii, al esteticii și al formei, o anti-literatură, în raport cu viziunea clasică. Revoluția avangardistă se manifestă într-o stilistică a violenței, ca un demers agresiv, radical, nihilist și iconoclast, cu forme de extremism la nivelul ideilor și al stilului. Într-un cuvânt, poetica avangardei se traduce printr-o ideologie extremă și o stilistică radicală. Noul val de la începutul deceniului al cincilea urmărește o reformă, și nu o revoluție, dar nu pentru că revoluția fusese deja înfăptuită, ci pentru că idealurile avangardiștilor erau subminate de propriul radicalism. Chiar dacă nu se desfășoară în termenii avangardei, reforma deceniului cinci vizează obiective de substanță, precum schimbarea mentalității literare, a viziunii asupra misiunii și esteticii literaturii și, nu în ultimul rând, a stilisticii acesteia. Întregul demers se subsumează ideii de înnoire a literaturii române, de sincronizare a ei la realitatea timpului, la cerințele și ritmurile existenței. Într-un atare context reformativ, un obiectiv special îl constituie crearea *noii poezii*. Pe fondul substanțial al conținutului schimbării, apar puncte comune între cele două momente ale literaturii, despărțite de aproape două decenii, reflectate în obiective pentru care militează și avangardiștii și exponenții generației deceniului cinci. Cele mai importante se referă la respingerea formelor tradiționale ale literaturii, asociate deseori mediocrității în plan estetic și în orizontul receptării, refuzul și combaterea estetismului în literatură, care conduce la falsificarea și sterilitatea acesteia, denunțarea ideii de gratuitate a artei, prin care literatura se rupe de realitate, își taie punțile cu viața, o nouă perspectivă asupra literaturii, a rostului și rolului acesteia, prin promovarea întoarcerii ei la realitate, coborârea poeziei în real, asocierea ei cu viața, cu procesele și evoluțiile acesteia, cu existența omului în toate ipostazele ei. Poezia trebuie să coboare în mijlocul vieții și al comunității, să fie alături de oameni și să le exprime aspirațiile, să fie un vector de mobilizare și de evoluție spirituală în edificarea existenței comune. Prin această viziune, împărtășită de ambele mișcări, prin întoarcerea ei în teatrul existenței, poezia este reconectată la sensurile și la sursele ei originare.

În același timp, și avangardiștii (Voronca, Geo Bogza, Paul Sterian), și promotorii procesului de schimbare din deceniul al cincilea (Geo Dumitrescu, Caraion) militează în manifeste și în articolele lor programatice pentru reformarea stilistică a poeziei, la nivelul textului și al limbajului. Reforma la nivelul expresiei se bazează pe libertatea textului, pe ieșirea acestuia din cadrul constrângerilor formale, prin norme și reguli, care afectează, prin limitare,

gândirea poetică, poezia însăși. Această perspectivă deschide calea experimentelor textuale, care generează noi forme de organizare și conduc până la destructurarea și disoluția, în substanță și formă, a textului. Exemple semnificative sunt manifestele avangardiste, ele însele piese de literatură, poemul *Eleonora*, al lui Vinea, și altele, ca forme extreme, dar și poemele lui Geo Dumitrescu, Tonegaru și, mai ales, Caraion, în mod special în volumele ulterioare celui de-al doilea debut, din anii '60. Atât revoluția avangardistă cât și reforma din anii '40 vizează și limbajul poeziei, urmărind înnoirea acestuia în substanță și în formă. În context, contestatarii militează pentru abandonarea perspectivei estetizante asupra textului, prin epurarea lui de mijloace stilistice, care constituie un mod de falsificare și mistificare a poeziei autentice, de deturnare a acesteia de la autenticitate și de la sensurile ei primare. În esență, înnoirea limbajului poetic reprezintă un obiectiv major în procesul de schimbare la față a poeziei. Soluția acestui proces necesar se află în însăși schimbarea sensului de existență al poeziei, în recuperarea misiunii sale prin reconectarea ei la realitate. Accesul poeziei la real, la viața imediată presupune valorificarea tuturor resurselor pe care i le pune la dispoziție realitatea. Poezia ia culoarea existenței, iar estetica și stilistica existenței, în vasta lor fenomenologie și diversitate, devin estetica și stilistica poeziei, cu suportul resurselor lexicale ale limbii nefalsificate de convenții și ipocrizii. Estetica urâtului, cu vastele ei teritorii și cu imensele ei resurse estetice și stilistice, constituie, în această metamorfoză majoră, o sursă importantă în procesul înnoirii limbajului poetic și în geneza noii poezii, în interpretare atât avangardistă cât și „albatrosistă”. Iar aici, și Geo Bogza, și Geo Dumitrescu, și Ion Caraion, și Tonegaru, și alții au multe de spus. Prin ceea ce le diferențiază și le apropie, revoluția avangardistă și reforma din deceniul al cincilea trebuie considerate două momente succesive ale aceluiași proces, procesul de înnoire estetică a literaturii, care străbate de la un cap la altul modernismul românesc. Privită în succesiunea momentului avangardist, desfășurat de-a lungul deceniilor al treilea și al patrulea, mișcarea pentru noua poezie din anii '40 reprezintă al doilea val al avangardei, diminuat ca intensitate, dar nuanțat în substanță. Este avangarda îmblânzită, după furia primul val, distrugător, ca un *tsunami* năpustit peste teritoriul literaturii române, avangarda moderată atât în esența cât și în stilistica protestului.

Universuri poetice apropiate: poezia avangardei și poezia noii generații

Continuitatea între avangardă și mișcarea începută în primii ani ai deceniului al cincilea privește nu numai partea conceptuală și ideologică a procesului, cu implicarea diferențelor semnificative, ci și creația literară propriu-zisă, în speță poezia. În poezia unor Vinea, Voronca, Geo Bogza sau Gellu Naum pot fi descoperite elemente comune, în planul viziunii și al expresiei

poetice, cu poezia lui Geo Dumitrescu, Ion Caraion ori Constant Tonegaru. Uneori, ecourile avangardiste răsună destul de limpede în poezia tinerilor autori din anii '40. Evident că acest lucru nu este întâmplător. Există o influență clară, la nivelul poeticii antiestetice și al obiectivării stilistice, a poeziei avangardiste asupra poeziei deceniului cinci. Autorii tinerei generații au asimilat experiența poetică a avangardei și o duc mai departe, în noi formule, prin propria poezie.

În poezia lui Ion Vinea, unele versuri trimit la universul poetic al lui Constant Tonegaru. Iată un fragment care, prin perspectiva ironică asupra lumii din jur și prin autoironie, face o acoladă către atmosfera poetică tonegariană, în special din poemul *Grădina publică*: „Pe băncile verzi din grădina publică / îmi frâng repaosul în fața havuzurilor. / Aici sfintele vorbesc nemțește, / mă cântăresc din ochi ca pe un pui de căpcăune. / Gardianul bărbos mă numerotează cu o privire: / nu trebuie să dorm veghiat de acest atotputinte. / La chioșcul apelor minerale domnul bătrân își plimbă potirul, / ca un hipnotizat, în mers rotund. / Potirul eu mi l-am băut până-n fund / și la fel târcolesc pe cercul cel rău, / sau fug iepurește, în dunga farurilor pe autostradă. / Firește, splina o să-mi crăpe, ca un semnal de revoltă o dată / pe drum între spital și azilul de noapte. / Să mă umflu în glas, să-mi chem de-oi avea glas, frații / mulți ca lujerii întunericului, / să văd legănarea milioanelor de ochi roșii / în vizuina nopții, pe veșnicul Aventin, / și urletul de veacuri al deznădejdiei / să-l înviu ca pe-un fior de moarte / prin somnul de gală al metropolei.” (*Adam, Facla*, 20 iunie 1938).

La Voronca, apar uneori perspective poetice și imagini care îl anticipează pe Caraion. Viziunea antropomorfizantă asupra realității, prin prismă expresionistă, distanțarea de eul poetic reliefează ipostaze avangardiste din poezia celui din urmă: „dimineața își freacă sânii tari de fereastră / perdelele se apropie se îndepărtează ca două armate / în curând va veni ceaiul / și tu nu știi dacă TU vei fi acel care îl va bea / dar scrii un imn acestei băuturi de culoarea frunzelor / toamna sângelei răzbate prin cornul de vânătoare / un cerb înaintează în desenul zilei / vizuinele se deschid ca bricegele / zmeură și fragi umezesc pașii” (*Ulise, unu*, an I, nr. 4, iulie 1928). De remarcat abolirea totală a punctuației și abordarea poemului ca un continuum lexical, ca o transcriere a fluxului conștiinței sau ca un dicteu automatic, așa cum vor experimenta suprarealiștii, abordări care se întâlnesc și în multe dintre poemele lui Caraion, mai ales în cele de maturitate. Într-un alt poem al lui Voronca, un tablou al nopții, conturat prin aceeași perspectivă expresionistă, populat de singurătate și de imagini inedite, care se nasc din asocieri metaforice avangardiste, evocă, din nou, poezia lui Caraion: „Câmpiile cu oase de fum, fluviile cu armuri de crepuscul, / Și tot ce ți se dăruie în sânge sau în pupilă / Viscolul în respirație prin văile toride / Cavalcadele de fantome prin zăpezile pleoapelor / Când singurătatea preface în cenușă inimile / Ca o cometă singurătatea / Atinge planetele gândului răstoarnă tărboanțele de vorbe / Singurătatea-n unde a obrazului de salcie / Singurătatea ecoului ca o castanietă în palmele vântului / Singurătatea rămânerii pe țarm când s-au rupt din varul privirilor vapoarele /

Și mâinile s-au oprit ca păsările pe mormintele zărilor, / Dar noaptea ca o veveriță sare din crengile apelor / Noaptea mângâie cu un deget chivăra norilor / Florile sunt grăunțele răsturnate din sacul răsului / Florile sunt miresele aerului / Florile hohotesc la răspântii.” (*Brățara nopților*, unu, an II, nr. 17, octombrie 1929). La același poet avangardist, o imagine a lunii trimite la Geo Dumitrescu și la revelațiile lui privitoare la astrul selenar: „Luna, ce mașină de călcat norii, rufăria / mărilor, fruntea ta ca un salt prin / ierburi înalte, când anotimpul e servit în cești / cu vin / de Cotnar, și apele se dezbracă precum armele vechi.” (*Cotnar, Plante și animale*, 1929). În alt context poetic, dar cu trimitere spre autorul *Cântecelor negre*, „Luna face exerciții de trapez prin pomi / cât cerbi fugăriți prin sângele bătrân, / tu ești pentru pădure, ploaie, cântec, plămân, / scurt circuit peisagiul un gest incendiat.” (*Hotar, Plante și animale*, 1929). Un poem al lui Voronca pare scris chiar de Ion Caraion, prin imagismul rezultat din joncțiunile lexicale de tip avangardist, prin transferul antropomorfic la nivelul obiectelor și prin tensiunea de origine expresionistă care domină poemul, cărora li se adaugă, din nou, suspendarea punctuației și caracterul eliptic al textului: „Sângele a bătut ore în trecut, / Plopii se țin de mână proverbial / Ploaie elegantă în caiet englezesc / Până când anotimpul e de metal / Orice pasăre un afiș ceresc // Cât de scump calendar compartiment / În tub câmpul răgușit magistral / Trenul politicos a jucat fotbal / Aici orașul s-a deschis ca un portțigaret // Pe trotuar becuri își fac de cap / Magnetic podul peste case înnodat / Îngeri trec prin reumatism colorat / Cheamă glasul în moloz VA URMA” (*Pian, Invitație la bal*, 1931). În alte versuri, își fac apariția alte imagini care par că sunt desprinse din scenariul liric caraionian, pe care poezia lui Voronca îl anticipează, în anumite dimensiuni ale lui, cu cel puțin un deceniu. Prefigurările poetice se manifestă în aceleași date estetice ca și în cazurile anterioare: „În ținutul amar ochian glasul tău / Și ca mărci poștale te privesc ferestrele, ușile / Ai spune: cameră de hotel și uite arborii / Își întind gâtul precum câinii de vânătoare // Încă zece pași vântul mă ia de braț / Concav râsul / Și sonata ca o poliță de asigurare / Sub vâsle stelele cad chei în cerneală / Lacul / Creierul oscilează ca un compartiment în transatlantic” (*Profil tăiat dintr-o lacrimă*, unu, an IV, nr. 34, martie 1931).

Poezia lui Geo Bogza constituie, la rândul ei, sursa unor posibile modele lirice pentru poezii deceniului cinci. Teribilistă, versatilă, spectaculoasă, creația sa poetică este un teren de experimentare a poeziei avangardiste, în ipostaze dintre cele mai diverse și mai temerare. Un *Descântec* hermetic, de pildă, scris, parțial, într-o limbă inventată, nu este decât o incantație fără sens, care imită în formă și spirit ritualul, o formulă stranie construită pe forța cuvintelor, care transcende sensurile posibile sau inexistente, dar care acumulează o meta-semnificație magică, la un nivel metafizic al referențialității. Iată actul exorcizant al poetului ca mostră semnificativă de avangardism poetic: „Hau! Hau! Hau! / rota dria dau / simo selvo valen / fată cu păr galben / vermo sisle dur / aici împrejur / Klimer zebra tren / nici tu / nici eu / rugări lui Dumnezeu / Klimer zebra tren / ci noi / o noi / în noi / da noi / trebun cimat dur / larg / larg / bolile se sparg /

durerile de cap / leac ceresc / în piept cresc / simo selmo valen / fată cu păr galben”. (*Descântec*, *Urmuz*, nr. 3, martie 1928). Experimentalismul avangardist al poetului cunoaște și forme extreme precum într-un „poem” în care cuvintele sunt dispuse oblic și vertical, accesibile de jos în sus și de sus în jos (*Atențiune*, *Urmuz*, an I, nr. 5, iunie 1928). Însă, dincolo de astfel de experiențe, în poezia lui Bogza pot fi detectate perspective, structuri și formule care se regăsesc în creația poetică a unora dintre poeții generației următoare, la o distanță de peste un deceniu. Un poem ca un manifest și ca o profesiune de credință, în codul ironiei și al sfidării însă, îl prefigurează pe Geo Dumitrescu. Maniera discursivă, verbiajul, solemnitatea parodică, tonul provocator și afirmațiile șocante trimit la modul estetic și stilistic al autorului albatrosist. Mai mult decât atât, stilul (auto)ironic și polemic al confesiunii din interviul publicat în volumul *Lumea de mâine* (1945), al lui Ion Biberi, pare să-și aibă rădăcinile aici: „Cred în vârsta mea, în atributele fiecărei vârste, în datoria intensificării acestor atribute. / Cred în neexistența existențelor imperios necesare. / Cred în bronzul cuvintelor sunate în veacuri. / Cred în pisici. / Cred în miracolul vorbelor goale. / Cred în absurd. / Cred în perversitatea florilor, fecioarelor. / Cred în orizonturile estetice deschise de psihanaliză. / Cred într-o finalitate cu forme inimaginabile, dar cu repercusiuni anticipat retroactive asupra sufletului contemporan. / Cred în sex. / Cred în țipete. / Cred în galoși și prezervative. / Cred în vocea strămoșilor insinuată la fluxul inimii. / Cred în sabia penitei. / Cred în visuri. / Cred într-o viziune sexuală a întregului univers viu.” (*unu*, an II, nr. 12, aprilie 1929). În altă parte, absurdul reprezentării poetice, pe fondul viziunii parodice, pendularea între imaginație și realitate, peregrinarea prin spații geografice, inserțiile de livresc și de real în spațiul poemului, toate acestea anunță ceva din poezia lui Constant Tonegaru, dar și, spre final, ecouri anticipative din poeziile lui Geo Dumitrescu: „În ulei, tania ștefanovna stă pe o bancă / fără față și fără culoare la ochi, / sub picioarele ei obișnuită căpățână de mort / de data asta râde la un suport de ștampile / și pe urmă masiv și galben dulapul curge galben pe lângă perete / dulapul în care e încuiat jurnalul și șapca de locotenent / și un poet cu fața tăiată de geamuri și oglinzi / e deasupra plajei pe care oameni goi / merg indiferent în sens opus. // Dacă un om cu pisici și șarpe în loc de sex / iar altul – robinson crusoë – întinde mâinile în zare / e pentru că femeii în trupul gol / exact cum le-a visat m. h. maxy / duc mâna albă la suflet și la buric / dealtfel și om ochelari banjo cântat la 8. // Dedesubt pe fondul negru înșirați ca / în beciuri amanții defuncți din atlantida / stau poeții cei mulți și cei puțini / cari nu și-au precupețit glasul și sângele / cari au mers prin ei și prin afară de ei / și și-au întors înăuntru ca unghiile cizmarului din arizona / acela care n-a fost niciodată / decât exemplu într-un poem fără valoare (...) // (...) astfel a venit dimineața și ziua fatală / când am fost mai lung și mai plictisit / când am cunoscut pe doamna claudia millian / când pe stradă a trecut autocamionul 3677 / când fără a voi să fac filozofie / m-am gândit deșertăciunea / deșertăciunilor, totul e deșertăciune / și am terminat poemul în tipografie / plictisit, / lung / și neștiind la urma urmelor ce-ar trebui să fac.”

(*Plat du jour*, unu, an III, nr. 31, noiembrie 1930). Un lung poem al lui Bogza, un amplu discurs în cascadă, lecție și confesiune exemplară, ținut de la înălțimea profetică a celui care a dobândit înțeleșurile lumii și are acces la esențele acesteia, evocă pe Ion Caraion din poemele lui discursive, unele cu accente mesianice (*Cântece negre, Caseta cu inimi de fosfor, Zăpada care nu ninge niciodată*). Iată un fragment din poemul lui Bogza: „Vă voi vorbi despre oamenii petrolului / și despre sufletul lor mai negru și mai inflamabil decât petrolul. // Vă voi vorbi despre mine / fiindcă nimeni mai mult decât mine nu poate fi un om al petrolului / și sufletul meu negru și inflamabil / mă face să vă vorbesc vouă celorlalți oameni, cu toată brutalitatea. // Așa trebuie vorbit despre petrol: cu brutalitate. / Vă voi vorbi despre crimele lui și ale oamenilor lui / vă voi vorbi așadar despre crimele mele / și fiți siguri că nimeni n-ar putea cunoaște mai bine sufletul, petrolul și crimele / și nimeni nu v-ar putea vorbi cu mai multă brutalitate / ca mine.” (*Poem petrolifer*, unu, an V, nr. 49, noiembrie 1932). Iată, spre comparație, un fragment dintr-un poem al lui Caraion, care face elogiul, nu al petrolului, ci al ploii: „Iată, despre spiritul ploii vreau să vă vorbesc / despre regii vegetali care înviază în ele / într-o barbarie sonoră, covârșitoare, acerbă. // O, ploile acestea cât niște continente / ploile de pe oceane, ploile din jurnalul unui disperat reactiv, / dintr-o pretutindene a lui, / dintr-o gară / ploile de pe coasta de argint a metaforei, din spicul ovăzului / ploile marilor rătăcitori, ploile amanților – / tropicale, temperate / ploile ultimelor ferme americane / ploile munților fără cabane / ploile mate / cu-o prevestire seamănă.” (*Zăpada care nu ninge niciodată, Dimineața nimănui*, 1967).

Este dincolo de orice îndoială că nici poezia lui Gellu Naum, autor reprezentativ al suprarealismului românesc, nu a trecut neobservată de autorii noului val al poeziei, care aveau să debuteze în numai câțiva ani de la apariția volumelor acestuia, *Drumețul incendiar* (1936), *Libertatea de a dormi pe o frunte* (1937), *Vasco da Gama* (1940). Proba absolută o constituie însuși titlul emblematic al lui Geo Dumitrescu, *Libertatea de a trage cu pușca*, purtat de poemul din 1943 și de volumul din 1946, care parafrazează pe cel din 1937 al corifeului suprarealismului românesc. În raport cu poezii avangardei „clasice”, Gellu Naum duce experiența avangardistă mai departe, spre forme extreme, trecând-o prin poetica suprarealistă. Poetul radicalizează experiența poetică, prin cultivarea hazardului și a dicteului, care au ca efect obscurizarea textului și suspendarea semnificațiilor. Tehnicile suprarealiste creează un spațiu deschis al ambiguității semantice, în care, din abolirea sensurilor structurate sub controlul logicii raționale, se nasc sensuri noi, inedite, spectaculoase, sub auspiciile logicii poetice. O deschidere specială și permanentă față de estetica suprarealistă o probează, de la placheta debutului până la poemele postume, poezia lui Ion Caraion. Suprarealismul se manifestă în acest teritoriu poetic prin hazardul și ineditul asocierilor lexicale, prin transferurile de substanță între obiectele universului poetic, prin imagismul spectaculos născut din aceste tehnici asociative, prin obscurizarea și ambiguizarea poemului rezultată din suspendarea sensurilor. Într-un poem al lui Gellu Naum,

viziunea suprarealistă, absurdul și violența imaginilor, tensiunea versurilor și agresivitatea implicită a poemului anunță ceva din versurile viitoare ale lui Ion Caraion: „Acum perdelele sunt bărbile pieptănate frumos ale caselor / și luna e o rană în burta cerului / acum fiecare deget e o prețioasă mâncare / fiecare voce e o listă de subscripție / fiecare pictor e un senator roman / acum fiecare mătanie e o crisper sexuală / fiecare dimineată e o rufă roșie la orizont / fiecare clopot e o invitație la obscen (...) / acum fiecare poem e un arsenal de revolte / pădurea e o pată pe conștiința naturii / și femeile au 14 picioare și 120 de sâni / acum poetul gădilă puful călduț al odihnei și spune: / E caldă noaptea sau altă imagine clară / acum Dumnezeu dansează la baluri costumate / în fetiță / insectele au pantaloni de tifon / și la parazi soldații duc în vârful baionetelor / capete surâzătoare de copii olandezi / acum vântul e o cocardă utilă / agricultorii scuipe hoitul fierbinte al secetei / domnișorii ne miros femeile cu eleganță distinctă / uzinele scrâșnesc din măsele / și fiecare piatră fiecare par visează virajii prin aer” (*Acum perdelele sunt bărbile pieptănate, Drumețul incendiar*, 1936). În *Libertatea de a dormi pe o frunte*, Gellu Naum creează un fel de transcriere suprarealistă a unei meta-realități poetice, într-un scenariu absurd, populat de personaje bizare. Parafraza livrescă pe care o face prin *Libertatea de a trage cu pușca* este un pretext pentru Geo Dumitrescu de a crea un alt scenariu, în care, cu instrumentele ironiei și ale parodiei, își propune să demitizeze poezia eroică, dar într-o viziune atenuată, care umanizează absurdul suprarealist. O mostră din poezia lui Gellu Naum: „Maiorul albastru și-a netezit coama / unghiile îi veneau bine asemenea unor păstrăvi / brazii scuipeau în funiculare / peste toată întinderea cerul se întindea ca o pâine / servitoarea gădila pânțelele salatelor / și treptele răsăreau singure în vocea de baie a / Salvatorului (...) // (...) Maiorul albastru își aprindea țigara ca la o lupă / și curăța eșarfa de gunoaie din muzee / se interesa de Realismul Social și își / scobește delicat nasul cu o peniță Aluminiu / În urmă fanfarele gădilau picioarele pomilor / întinse la uscat ca după baie și pomii / se apărau înjurând bând bere sau / amenințând cu GREVA GENERALĂ”. Același poem însă, prin straniile sale personaje și reprezentări, prin atmosfera suprarealistă, care creează o lume paralelă, replică la cea reală, guvernată de o logică proprie și de cu totul alte legi, conține sugestii poetice care evocă poezia lui Tonegaru: „Dar Salvatorul plecase-n grădini după fructe / capul căuta singur prune necoapte / vocea în urmă culegea ecouri de zmeură / mâinile la distanțe egale îngrijeau sfecla / cu o pură perfecțiune de pară / în acest miting ar fi vrut să arate / cum pot ghearele cânta Madelon (...) // Cantonierul își întinsese privirea pe o ață / până la gleznele fine ale Salvatorului care / se bălăcea cu grație frizându-i uneltele de salvare / mingile ocupaseră în marș stadioanele nevăzute / ploaia amenința să ude decorul și omul / cu sângele atârându-i pe nas ca niște / imense lampioane roșii / alerga în gol în urma celorlalți după / mingile hipnotice care invadaseră marea.” Într-un alt poem, imaginile suprarealiste, într-un discurs coagulat din logica hazardului și a dicteului automat, fac o sinapsă poetică spre dimensiunea suprarealistă a poeziei lui Caraion: „Strada va mânca

trecătorul la oră fixă și el / din pedalele pe care le are sub frunte / va scoate sunete pline de nasturi de sticlă / care cântă toată ziua ținând apa în brațe / cum ai ține o salcie și apa / se va supăra din cauza pianului / se va sui pe catedrala subțire și de acolo / va răsuca urechea statuii de cânepă / îi va mânca ochii și statuia / cu sângele pieptănat frumos pe picioare / va culege perdelele crescute în arbori / din sunetul lor va face o nouă statuie care / cu sângele răvășit pe mână va / aluneca prin tubul de carne al mingei / până la noptierele obosite / până la pălăria de tablă a lui Vasco da Gama / până la gambele albastre ale / femeii cu sângele încrustat peste care / florile vor aplauda căderea plămânilor / cum ai aplauda căderea unei saltele / în corpul cu care te culci seara” (Vasco de Gama, *Vasco de Gama*, 1940). Alte imagini de aceeași esență suprarealistă, care populează poezia lui Gellu Naum, trimit, din nou, la universul poeziei caraioniene: „timpul e un piepten delirant pentru părul / de pe țâțele feciorelnice”, „chiloții străvezii ai Istoriei” (v. „ciorapii vremii”, la Caraion), „fluturii și lulelele visului căptușit cu lână”, „pământul a adormit bivol în mlaștinile universului”, „de soare atârână ca o perdea ciuruită / himenul umanității” (v. și „planeta aceasta ca un himen circular și poetic”, la Corlaci), „ciorapii de sticlă”, „limba ta spintecă tăcerea ca un stilet” etc.

Pentru tinerii autori ai deceniului cinci, animați de dorința înnoirii estetice, avangarda reprezintă o experiență exemplară a schimbării în literatură și un cadru fecund de întemeiere a ideilor lor privitoare la acest proces și la sensul evoluției lui. Ideologia mișcării de la începutul deceniului al cincilea își are rădăcinile în ideile avangardei, iar poezia tinerilor din jurul revistei *Albatros*, o sursă estetică în poezia avangardistă. Nu întâmplător, Sașa Pană îi include pe Geo Dumitrescu și pe Constant Tonegaru în *Antologia literaturii române de avangardă*¹⁴. Semnificativ, primul figurează cu poemele: *Portret*, *Poem de vilegiatură*, *Pentru toți cei cinci frați*, *Libertatea de a trage cu pușca*, *Aventură în cer*, iar al doilea cu: *Femeia cafenie*, *Plantația de cuie*, *Cântec pe hârtie*. Această includere este importantă pentru definirea și situarea poetică a autorilor în cauză, pentru identitatea lor literară. Calificarea ca poeți avangardiști a celor doi exponenți ai generației războiului nu este, fără îndoială, întâmplătoare, mai ales că este făcută de un nume emblematic al mișcării de avangardă precum Sașa Pană, ci se bazează pe rațiuni și argumente estetice. Iar aceste rațiuni trimit la dimensiunea avangardistă a poeziei lui Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru, la faptul că aceasta rămâne conectată la sursele avangardismului poetic. Curios este însă de ce autorul nu l-a inclus în *Antologie* și pe Ion Caraion (explicabil, poate, și prin existența complicată a poetului, fost deținut politic), în poezia căruia spiritul avangardist și suprarealist se manifestă pregnant, de la prima la ultima pagină.

¹⁴ Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, Editura pentru Literatură, 1969

Prin urmare, inițiativa reformatoare din anii '40 nu trebuie privită ca o mișcare singulară, conjuncturală, determinată subiectiv de aspirațiile de afirmare literară ale tinerilor din noua generație, ci ca o *asumare* a unui proces, început cu două decenii înainte, de revoluționare a literaturii și continuare a lui în datele unei noi viziuni, care păstrează însă sensul general al mișcării. Atitudinea lor estetică exprimă, în esență, o neliniște funciară a literaturii în căutarea noului, o stare de deschidere și de continuă căutare. Pe coordonata istorică a procesului înnoitor, ea traduce vocația avangardistă a literaturii române. Legătura dintre generația *Albatros* și avangardă pledează pentru continuitatea proceselor de înnoire și evoluție din literatura noastră, pentru logica și coerența schimbării din cadrul acesteia. Avangarda românească nu apare întâmplător, ci într-un context european cu puternice determinări românești. Tot astfel, nici mișcarea din deceniul al cincilea nu se naște prin hazard, ci în continuarea și continuitatea experienței avangardiste. Mergând pe această logică a continuității și a evoluției, procesul înnoitor din anii '40 ar fi trebuit să genereze o continuare de-a lungul deceniului șase. Dar istoria a oprit această evoluție prin falia creată de regimul politic și de ideologia lui. Continuitatea s-a rupt, iar procesul a fost blocat pentru două decenii.

3. Elemente de identitate poetică. Particularități estetice

Începuturile lui **Geo Dumitrescu** nu lasă să se întrevadă cum va evolua poezia lui. Debutează (sub pseudonimul Vladimir Ierunca) cu un poem în manieră tradiționalistă, *Cântec*, în revista *Cadran* (nr. 4, 15 decembrie 1939): „Mi-a murit mila în pragul iernii, / Mă bate crivățul durerii neștiute, / Mă troienesc privirile pline și mute. / Mi se încolăcesc în pletele sufletului liliicii, / Îmi fac din străfunduri poteci, / Îmi spun cuprinzător golan. / Ce le pasă că-i strivesc degetele sub ciocan, / Ce le pasă că-i dogoresc sufletul în iadul cuptoarelor, / Că-mi sting robia în golul ponoarelor.”¹⁵ Tot din epoca debutului face parte *Depresiune*, publicat în revista *Prepoem* (nr. 11, mai 1940): „În ora care moare pe cadran / când sufletul e negru ca un nor / tăcerea e un groaznic paravan / care-mi coboară visele în zbor.” Sau *Bachanalii*, în aceeași revistă, într-un număr ulterior: „Mut / scrâșnet de Bacchus tomnatic / plânsset de vie – / bătută – cine știe? pe pulpe fecioare / călcâie crăpate de flăcău plăvan / în zbenguială de buratec, / must, / opiu trac / ești sângele Domnului / sau sânge de drac?...” Tânărul autor trimite poezii și la *Curentul literar*, în perioada 1940-1941, între care una intitulată *Parafrază* (apărută în nr. 82, 27 octombrie 1940), tot în stilul poeziei din epocă: „Toți Dumnezeii seamănă, / Totdeauna s-au găsit stele în noroi, /

¹⁵ Apud Emil Manu, *Generația literară a războiului*, București, Curtea Veche, 2000, p. 52

Toate drumurile au aflat înapoi / O clipă geamănă.”¹⁶ Dificil de anticipat din aceste versuri înspre ce se va îndrepta poetul și greu de presupus că, peste scurt timp, va crea imagini de tipul acestora: „Luna, obeză și colerică, se dezbrăcă pentru noapte. / Părea că se ține acolo un dialog cu calmă disperare; / îmi venea să strig ca de la galerie: / – Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!... // Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite, / cu ridicole elanuri medievale, / nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă / și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale.” (*Aventură în cer*). Deocamdată, în epoca debutului, Geo Dumitrescu, insurgentul și reformatorul poeziei, este încă departe.

Apariția plachetei *Aritmetică*, în 1941, constituie un eveniment al literaturii române, prin semnificațiile estetice ale acesteia. În epocă, departe de o atare percepție, volumul a trecut neobservat, cu un tiraj infim, imprimat la Tiparul Universitar, de sub direcția colaboratorului albatrosist Sergiu Filerot. Suntem în perioada de după interzicerea revistei *Albatros*, când tinerii redactori caută soluții de continuare a proiectului. În spațiul eclectic și fecund al modernismului românesc, marea literatură parcurge momente de înflorire prin autorii ei consacrați. Poezia se află, prin autori ca Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, dar și alții, într-o zodie favorabilă, în care cunoaște momente de apogeu. Curentul iconoclast al avangardei își consumase energiile și este continuat, în acești ani, de mișcarea suprarealistă, dar pe o cale proprie, oarecum izolată de restul literaturii, pentru care pare mai mult un teribilism menit să șocheze, un experiment negativist, fără o miză estetică specială. În acest cadru literar, *Aritmetica* lui Felix Anadam, un opuscul cu 14 poeme, de mici dimensiuni în general, aduce o cu totul altă poezie decât cea care se scria în epocă. Într-un spațiu dominat de poezia serioasă, estetică, în care se manifestă, cu realizări remarcabile, lirica filosofică, metafizică, hermetică, religioasă, existențială, sentimentală etc., apare deodată o poezie care ironizează poezia, care își bate joc de poezia în formele ei consacrate. Pentru un public obișnuit cu provocările marii poezii, intrate în conștiința literară a epocii, astfel de exerciții literare nu pot produce efecte semnificative. Tirajul infim a făcut însă ca placheta să treacă cvasi-neobservată, astfel că nu se poate vorbi de un proces al receptării. Chiar și în alte condiții, probabil că ar fi fost privită ca o curiozitate. Publicul tradițional nu era încă pregătit pentru schimbări majore în orizontul canonului literar. Or, înainte de toate, volumul în cauză era șocant prin noutatea și originalitatea lui. Întrebarea firească, totuși, în acest context, privește rațiunile unei astfel de aventuri lirice (ca să parafrazăm pe autorul pasionat de *Aventuri lirice*, după titlul volumului din 1963) într-un spațiu poetic atât de fertil și prodigios. Așa cum avea s-o dovedească următorul volum, poezia lui Geo Dumitrescu era un protest față de tendința de îndepărtare, din ce în ce mai accentuată, a poeziei de viață, față de estetizarea și de falsificarea ei în termenii literaturizării. Experiența din 1941 continuă în 1946 cu *Libertatea de a trage cu*

¹⁶ *Idem*

pușca, volum care include poeziile din *Aritmetică* și ciclul *Pelagră*, interzis de la tipărire, în 1943, de către cenzură, pentru conținutul impropriu și demobilizant. Este cartea de poezii iconică a poetului și a tinerei generații din jurul nucleului albatrosist, care își propusese ca ideal literar ruptura cu tradiția și înnoirea literaturii. Demersul lui de respingere a poeziei canonice se manifestă în producții noi, care, alături de cele reeditate și recuperate, afirmă o poetică nouă în literatura română din deceniul al cincilea, o poetică a contestării și a negării.

Prin poezia sa, Geo Dumitrescu pune în discuție însăși poezia. În mod fundamental, nu scrie pe teme metafizice, existențiale, filosofice sau religioase, ci despre poezie. Poezia lui este o poezie despre poezie. O metapoezie, un act de autoreferențialitate al poeziei, întoarse, printr-o perspectivă critică, asupra ei înseși. Sensul demersului său poetic este prin excelență critic și privește condiția și identitatea poeziei în epoca de sfârșit a modernismului, în care aceasta este, tot mai mult, amenințată de gratuitate estetică, estetizare și alienare în raport cu existența. Poezia critică a lui Geo Dumitrescu se constituie astfel într-o *critică a poeziei*. Nimeni nu mai inițiasse un astfel de demers, de substanța și intensitatea acestuia, desfășurat cu mijloacele pe care poetul le implică în acțiune. Reflecții critice la adresa falsificării poeziei apăruseră începând cu Eminescu până la avangardiști și suprarealiști. Nemulțumiți de paradigma estetică tradițională, avangardiștii propuneau demolarea literaturii vechi și construirea uneia noi. Avangarda întreprinde însă o critică mai mult ideologică, a principiilor și direcțiilor, care este acoperită însă de furia și zgomotul protestului. Mișcarea avangardistă, înveșmântată războinic în textele manifestelor, privilegiază protestul însuși, lăsând însă pe planul doi discuția de fond, privitoare la poezie. Mentorul grupării *Albatros* reînnoadă discuția despre poezie, începută de avangardă, dar o abordează, de data aceasta, substanțial, într-un act critic care privește statutul și misiunea poeziei în raport cu timpul, cu realitatea și cu viața. Iar această critică tânărul poet o exercită prin însăși poezia sa.

Critica poeziei pe care o întreprinde Geo Dumitrescu în poemele sale se manifestă prin ironizarea poeziei și a temelor acesteia, perpetuate prin tradiție: literatura, poezia însăși, poetul, cerul, astrele, universul, iubirea, viața, moartea, războiul etc. Poezia devine act critic și interogativ la adresa concepției și viziunii poeziei, a perspectivei care o transformă în spațiu sacrosanct al ideii și al metamorfozelor ei estetice. Autorul își abordează obiectul criticii printr-o prismă desacralizantă și demitizantă, care pune la îndoială viziunea tradițională asupra poeziei, temele și reprezentările acesteia. În actul său cu sens critic și polemic, el coboară poezia din orizontul ei metafizic, situat într-o transcendență spirituală inaccesibilă, în banalitatea existenței, în plin derizoriu cotidian. În reprezentarea critică a poetului, poezia parcurge ipostaze minimalizante, într-un proces de degradare a ei din statul ontologic, estetic și spiritual pe care îl are prin tradiție. Pentru poezie, în optica tradițională, este un sacrilegiu, pentru viabilitatea

estetică a acesteia, în raport cu realitatea și cu viața, este un act necesar, care trebuie să genereze o transformare în ființa și identitatea poeziei.

Fundamental, actul critic al lui Geo Dumitrescu este un protest față de poezia solemnă, academică, de poezia înaltă, gravă, estetică, față de toate formele de poezie consacrate, promovate în mod oficial, care, din unghiul receptării critice, figurează, conceptual și estetic, noțiunea de „poezie”. Protestul său acuză concepția poeziei de act estetic gratuit, în paradigma „artă pentru artă”, estetizarea și literaturizarea ei, îndepărtarea de realitate și izolarea într-o transcendență lirică autonomă și autistă. Întregul proces duce la falsificarea poeziei și la transformarea ei într-un act literar steril, lipsit de substanță și vitalitate, la ruperea ei de realul cotidian și de existență. Mijloacele prin care tânărul insurgent își desfășoară actul critic și poetic sunt ironia, sarcasmul, persiflarea, autoironia, fronda, sfidarea, viziunea parodică și polemică, șarja și bufoneria, în ipostaze, combinații și dozaje de o mare originalitate la nivelul poeziei românești și nu numai. În profilul psihologic al poetului, intră și un fond sentimental, patetic uneori, care constituie terenul de manifestare al ironiei și sarcasmului, așa cum s-a observat în critica literară (Călinescu, Simion). La nivel poetic, protestul estetic implică derobarea poeziei de artificii de stil și de complicații retorice, denudarea conceptuală a textului și epurarea lui stilistică, prozaizarea limbajului, coborârea lui în real, în banalul vieții, cooptarea în poezie a unor expresii din limbajul străzii, a termenilor simpli, uzuali, „inestetici”, lipsiți de glorie lirică, în cadrul unei perspective prin excelență dezestetizante și antiliterare. Totul se desfășoară pe fondul unei inteligențe critice care vede esența lucrurilor și are viziunea metamorfozei necesare a poeziei într-un proces de schimbare care privește însăși identitatea și destinul acesteia. Prin aceste mijloace, care focalizează actul critic pe poezia canonică, el își exprimă, în același timp, propria viziune asupra poeziei, o viziune antiestetică, antipoetică, anticalofilă, care promovează ideea realismului și autenticității în poezie. Sensul fundamental al protestului îl constituie coborârea poeziei în realitate, în mediul vieții cotidiene, aducerea ei în normalitate, într-o normalitate ontologică și estetică.

În acest cadru desacralizant al poeziei, primul în vizorul critic al autorului cade însuși poetul. El face portretul acestuia, uitându-se într-o oglindă demitizantă și desenându-și cu instrumentele autoironiei propria figură reflectată în ea. Chipul poetului, văzut, în general, în ipostaza standardizată a romanticului, trece, în această nouă perspectivă, într-o metamorfoză derizorie, o caricatură a imaginii consacrate. În esență, denudarea portretului de aura lirică, reprezentarea lui prozaică reprezintă o critică la adresa mitizării și falsificării, o pledoarie pentru umanitate și normalitate, acoperite de tendința idealizării livrești. Coborât în real și prozaic, chipul poetului se revelează în termenii și reprezentările existenței banale. În această metamorfoză, inima este „o gămălie de chibrit”, iar creierul, „un aparat sacru și concret”. Ochii sunt „două semne de întrebare”, iar gândurile, „o claie informă de rufe murdare”. (*Portret*).

Metafora brutală constituie o provocare față de modul clasic de a defini universul interior al poetului, îndeobște populat de idealuri și de gânduri înalte. Actul critic al rebelului autor vizează transparentizarea poeziei și a simbolului, eliberarea lor de ceața opticii mitizante. În deplină sincronizare stilistică și estetică, textul poetic oferă suportul perfect imaginii prozaice, fiind, el însuși, o probă de prozaizare a discursului și a limbajului. Viitorul popular „o să desenez” ori construcții precum: „n-are nici un sens”, „cu totul neinteresant”, „în definitiv”, „în fine”, asocieri pleonastice de genul „o claie informă” sau termeni ca „neapărat”, „probabil”, mărci ale oralității populare și ale limbajului străzii, intră acum în poezie tocmai pentru a persifla poezia, a o parodia din interior, cu armele ei, ca mod de subminare a unui eșafodaj solemn, care poate ascunde însă în ambalajul lui fastuos un gol. Este o provocare teribilă lansată poeziei, un act ofensiv care pune la îndoială ordinea estetică și însăși ideea de poezie. Agresiunea împotriva poeziei transcrie, prozaic și derizoriu, o viziune antiestetică și antiliterară, în răspăr cu literatura epocii.

Literatura transfigurează existența într-un spațiu al unor reprezentări și procese psihologice schematice, golate de substanță, de inspirație livrescă. Literaturizarea lumii duce la falsificarea și dezumanizarea ei. Privită prin perspectiva literaturii, realitatea ar trebui să fie o scenă a melancoliei și a tensiunii ontologice, a iubirii neîmpărtășite, a nostalgiei thanatice și a marilor întrebări fără răspuns. Poetul ar trebui, la rândul lui, să fie chinuit de angoase nelămurite și de devastatoare crize existențiale. Toate acestea sunt traduceri automate a lumii în codul poeziei, act fără miză, auto-mimetic, în datele unor reprezentări standardizate, care falsifică datele realului. Existența frustră, nefalsificată estetic, reprezintă însă o sursă mult mai puternică de inspirație poetică decât literaturizarea realității. Prin astfel de imagini, poetul ironizează însăși poezia, *in extenso*, literatura. Faptul că titlul original *Poezie*, din plachetă *Aritmetică*, a devenit *Literatură*, în *Libertatea de a trage cu pușca*, exprimă intenția acestuia de a-și extinde actul critic și iconoclast la întreaga creație literară. Autorul lansează, în fond, o pledoarie pentru eliberarea poeziei din estetism și livresc, pentru coborârea ei în lumea reală, pentru întoarcerea acesteia la filonul genuin al inspirației și la sursele ei originare, o invitație la adevăr și la autenticitate. Poemul intitulat chiar *Literatură* exprimă viziunea asupra poeziei pe care, mai târziu, poetul o va conceptualiza în articolele sale ideologice. Pledoaria pentru deliteraturizarea literaturii este tradusă în același limbaj prozaic, punctat de expresii colocviale, neliterare, prin excelență, precum „în orice caz”, „nu știi ce”, „fapt e”, de termeni comuni ca „astea”, în structuri simple, discursive, de confesiune banală.

Noaptea, văzută poetic ca spațiu al meditației și al revelațiilor, al comuniunii spirituale cu transcendența, este pentru autor, prin aceeași prismă realistă, un cadru al reflecției lucide, lipsite de orice mister, nihiliste, timp al nesomnului și al *spleen*-ului, fără aură poetică. Obiectele din scenariul prozaic gândit tocmai spre discreditarea poeziei sunt și ele scoase din arsenalul ironic

al autorului, folosit pentru a compromite: „al nemuririi bolovan”, „musca”, implicată, antipoetic, ca metaforă a plictiselii (*Tabu*). Ca un alt Sărman Dionis, chinuit de insomnie și de lipsă de inspirație, în tăcere și singurătate, își găsește un companion, nu în „motan”, „amicul” personajului eminescian, ci, din nou, într-o „muscă”, simbol, de această dată, al singurătății, prezență recurentă a universului său poetic, creat, polemic, în antiteza mării poezii. Poetul se întreabă hamletian, dar într-un ton mult mai jos, din zona parodiei: „Să dorm, să gândesc?”. Actul gândirii i se pare inutil pentru că „Lucrurile sânt obositor de clare...” (*Insomnie*).

Pe fondul *spleen*-ului existențial, apare gândul sinuciderii, altă temă a literaturii și a poeziei romantice, pe care poetul nu uită să o includă între obiectele radiografiei lui critice și persiflatoare. În proiecția lui, autorul îl transferă altui poet (un fel de *alter ego*), care îl trăiește într-o atmosferă de un tragism caricatural și tot astfel îl și pune în operă. Gestul tragic este coborât în derizoriu printr-o simbolistică tragi-comică rezultată din asocieri și corespondențe minimalizante: o stea este văzută ca un „balon, stricat, de sport”, sufletul este un „nasture”. Derizoriul atinge cote dramatice când, în fața morții, sinucigașul, în locul unor rânduri sublime, nu poate scrie decât mesajul banal: „adio, draga mea” și, în schimbul unui gest eroic, memorabil, se împușcă având ochii ațintiți la nasture. Este o persiflare inteligentă, sarcastică a literaturii, prin care autorul transferă gestul suicidului, aureolat livresc cu semnificații tragice și sublime, pe teritoriul derizoriului și al patologicului (*Psihoză*).

Moartea, temă majoră a poeziei, pătrunde din nou în universul lui poetic, de data aceasta sub forma unei ipoteze, a posibilității propriului sfârșit. „Eventualul deces” îi creează poetului prilejul unei lungi confesiuni în care inventariază subiectele și obiectele esențiale ale vieții sale, cu fervoare și cu o suspectă sinceritate. Neîmpliniri, regrete, pasiuni, aspirații, amintiri se perindă în scenariul auto-confesiv pe care poetul îl face ca să lase o mărturie și o explicație a existenței sale. Evident că totul este marcat de același aer al autoironiei și al parodiei. Perspectiva în sine asupra subiectelor abordate este una minimalizantă, ceea ce face din poem o formă de bășcălie inteligentă la adresa propriei morți, văzută ca posibilitate, dar o posibilitate cu totul improbabilă. În subtext, poetul ironizează moartea din reprezentările patetice și solemne care populează poezia, persiflează, în fond, literaturizarea morții. Poemul curge în aceeași manieră discursivă a vorbirii obișnuite, într-un limbaj comun, marcat de expresii prozaice, din mediul comunicării vernaculare: „puțin îmi pasă”, „Dumnezeu mi-a martor”, „dar asta n-are prea multă importanță”, „în sfârșit”, care nu au nimic de-a face cu gravitatea și sumbra solemnitate a morții (*Rânduri pentru un eventual deces*).

Iubirea, topos major al poeziei din toate timpurile, este o temă importantă și la Geo Dumitrescu. Poetul o extrage însă din reprezentarea estetizată a literaturii și o coboară în banalul existenței cotidiene. Iubirea trece astfel printr-un proces de deliteraturizare și desolemnizare și, în interpretarea poetului, cunoaște metamorfoze din aria banalului și a derizoriului. La fel se

întâmplă cu iubita, văzută ca o ființă comună, mediocră, în general bună pentru perpetuarea speciei, și nicidecum ca eroină din marile povești de iubire ale literaturii. La antipodul iubirii literaturizate, în ipostaza cea mai de jos, stă iubirea ca aventură, idila pasageră cu o femeie care îl întreabă „profesional” pe poet: „mă iubești?”. În actul lui critic împotriva livrescului, autorul creează el însuși un scenariu livresc, de inspirație bacoviană, o grădină publică, într-un decor autumnal, scenă a tristeții și a melancoliei: „Grădina publică era tristă și goală; / toamna beată își pierduse toate vanitățile. / Liceanul cu coșuri și elanuri pesimiste / se uita la cer și concepea cine știe ce poezie banală.” (*Dramă în parc*). În poemele lui Geo Dumitrescu, iubirea apare în ipostaze banale, de o simplitate care se revendică de la normalitatea existenței. Sentimentalismul funciar al poetului, care formează cadrul psihologic al acestor poeme, se deghizează în ironie și, uneori, în sarcasm în exercitarea funcției critice a poeziei. În această viziune, originală și spectaculoasă, iubirea este împinsă demonstrativ în derizoriu, redusă la funcțiile ei esențiale. În poemele acestei epoci, polemice prin excelență, ea este un sentiment neclar conturat. Iubita este, la rândul ei, o ființă încă nedefinită, proiectată într-un fel de mediocritate a feminității și a ființării, iar față de ea bărbatul manifestă sentimente contradictorii. Nimic sublim, nimic înălțător în poezia iubirii. Dimpotrivă, poetul îi duce iubitei „hoitul important în spinare” (*Poem final*). Uneori i se pare că „totul este roz și plin ca în literatură, / sau ca într-un refren de tangou...”, alteori că își urăște iubita (*Banală*). În altă parte, femeia este văzută în ipostaze minimalizante, în imagini caricaturale, cu dinții „galbeni”, având „ceva din perfecția unui știulete de porumb”, cu „șolduri vagi” și „sânul abia cât un bumb”, scenariu în care „e și țărancă și n-are decât paisprezece ani!...” (*Poem de vilegiatură*). Deși poet prin excelență citadin, Geo Dumitrescu își amplasează, tot polemic, unele poeme de dragoste într-un mediu rural generic. Poetul vede femeia în ipostaza ei materială, carnală: „aș cugeta... la bazinul tău prea larg și la sâni de strictă simetrie”, cea spirituală neprezentând același interes: „să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă”. În aceeași perspectivă, o proiectează într-o condiție umilitoare, de subordonare în stil tradițional, de patriarhat retrograd, față de bărbat: „să umbli desculță prin bucătărie / și să te cheme cineva, posesiv, umilitor și vulgar, «nevastă».” Iubirea cunoaște dimensiuni duplicitare prin perversitatea morală spre care este înclinat bărbatul: „aș fi tentat la maximum / să te am – cu complicitate și fervoare – / numai pentru a mă gândi superior la prostia soțului tău...”. Reflecția poetului se întoarce și asupra poeziei înseși pe care o scrie, constând în versuri prozaice, în ton cu imaginea însăși a iubirii, născută dintr-o viziune parodică, degradată, cu substrat polemic: „rânduri aspre, sceptice și fără poezie.” (*Ipoteze*). Poezia comportă același profil programat antiestetic, într-o dezvoltare textuală care o apropie de discursul comun, punctat, ca de obicei, de expresii ale existenței cotidiene („mai degrabă”, „cert e”, „încolo”, „de aceea”). În altă parte, tot în peisaj rural, femeia este o forță a feminității, materială și despiritualizată: „sălbatică și mare, / cu picioarele groase, cu ceva din ridicolul oamenilor blonzi / plină întotdeauna de impertinență

tacită și de mirare.” În ipostaza de „nevestă”, în care o vede poetul, ea are rolul de procrea, într-o viziune grotescă a iubirii matrimoniale: „Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, nădușiți, vom face copii, / ca să se împlinească Scriptura, / vom face copii mari, proști și frumoși, / ca să ne anime și să ne păzească băătura.” (*Scrisoare nouă*). Versurile, celebre, parodiază imaginea idilică a iubirii din literatura tradiționalistă, care exaltă valorile satului într-o proiecție livrescă, ideală a imaginii și eternității sale. Poezia se întoarce, din nou, asupra ei înseși, într-un act de autoreferențialitate critică. Ironia poetului acuză, polemic, inutilitatea ei în fața priorităților pragmatice ale vieții: „voi lăsa fleacurile astea rimate, ca să-ți fac plăcere, / și voi încăleca tractorul cu râvnă și cu mai mult folos.” Prozaismul versurilor, discursivitatea, retorismul oralității colocviale sunt mărcile estetice ale textului poetic și ale poeziei lui Geo Dumitrescu din această perioadă. Aparentul misoginism al autorului reprezintă doar o mască pentru actul critic îndreptat, polemic, către marea poezie. În definitiv, tot acest scenariu combate reprezentarea livrescă a iubirii, falsificarea ei prin abordările estetizante ale literaturii și pledează, în același timp, pentru o viziune normală, depoetizată, pentru iubirea ca normalitate a existenței, nefalsificată de proiecții poetice.

Critica poeziei pe care autorul o exercită prin poemele sale implică și luna, cerul, stelele nopții, cosmosul, obiecte tradiționale ale poeziei, revelate acestuia în ipostaze desacralizante. Stelele dorm „burghez, dezumflate”, sunt „rotunde, buhăite și murdare”, luna este „obează și colerică”, o „bătrână libidinoasă”, un „bordel selenar”, Satan și Cel-de-sus sunt angrenați într-o ceartă teatrală, iar Saturn „își medicamentează organele cu indecență”. Antologică rămâne luna, teatrul unor scene sexuale, într-o promiscuitate de dimensiuni cosmice: „Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite, / cu ridicole elanuri medievale, nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă / și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale. // Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii: / un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex – / dedesubt, luna se mai vedea doar o felie / pentru ochii muritorului perplex.” (*Aventură în cer*). Este o imagine grotescă a cerului, „o lume de panopticum”, inedită în literatura română. Nimeni până la Geo Dumitrescu nu a mai implicat luna, stelele, cerul și cosmosul în astfel de reprezentări șocante. Revelațiile poetului sunt proiectate pe aceeași pânză demitizantă și parodică în care temele și obiectele poeziei sunt ironizate, persiflate, batjocorite. Estetic, poemul este construit pe o viziune desacralizantă, de esență avangardistă, care izează de tehnica transferului de esențe între obiecte, într-un proces de antropomorfizare cosmică. Stele dorm, luna se dezbracă, în cerul nopții se petrec lucruri promiscue, cosmosul este teatrul unui spectacol grotesc, într-o revelație parodică a universului. Logica existenței se proiectează într-o logică absurdă, suprarealistă, a unui angrenaj de dimensiuni cosmice, care caricaturizează spațiul sacru al poeziei. Sensul revelațiilor este unul prin excelență polemic în raport cu reprezentarea livrescă a cerului, dezvoltată în marea poezie a lumii.

În altă coordonată a ei, poezia lui Geo Dumitrescu devine critică a istoriei și a realității, a cinismului politic, a manipulării și a in justiției sociale. Critica are un substrat politic, prin care poetul vizează orânduiri care se succed în numele maselor, dar se subordonează doar intereselor puterii. S-a vorbit, de altfel, la nivelul criticii, de ipostaza de poet politic a lui Geo Dumitrescu (N. Manolescu). Ideea de critică a poeziei prin promovarea unei noi estetici, prin negare și opoziție, rămâne implicită, la nivelul poeziei înseși. Sensul literar al *noii poezii* pe care o promovează autorul este manifest și în poemele care își extind abordarea de la temele estetice la teme sociale. Actul critic se focalizează în această ipostază a poeziei pe realitate, pe existența cotidiană, în acord cu liniile programatice trasate de ideolog. Formula estetică a poeziei rămâne aceeași, discursivă, colocvială, cu elemente de oralitate, într-un text epurat de figuri, în limitele unui avangardism îmblânzit și într-o stilistică a simplității prozaice, uzând de un limbaj poetic extras din realitatea existenței. Avangardismul moderat al poetului se manifestă în special prin construcții și asocieri inedite, prin contaminări și transferuri de identități, unele de tip antropomorfizant, care transcend logica rațională, valorificând virtualitățile semantice ale unei logici a absurdului de esență poetică. Veacul este „hoțoman bătrân”, „putred” și „muribund”, „fanfaron”, „perfid”, „stupid”, „melancolic” și „cabotin”, cu „mâinile murdare de bani și de sânge”. Sfârșitul unei epoci de cinism și crimă a istoriei este figurată într-o imagine de esență avangardistă: „un cadavru a încetat din viață de plictiseală / cu o hârtie de o sută de dolari în mână...”. Semnele oralității exprimă stilistic realitatea în care poezia se întoarce, viața dramatică, necosmetizată estetic: „de altfel”, „la dracu” etc. (*La moartea unui fabricant de iluzii*).

Critica realității vizează și ofensiva tehnologiei asupra existenței umane, pericolul dezumanizării progresive a omului. În acest elan tehnicist și în frenezia noilor ritmuri ale vieții pe care le impune civilizația tehnologică, poezia devine anacronică, semnul unei viziuni vetuste a lumii și al unor pasiuni depășite („și cugeți cordial că poezia este iremediabil demodată.”). Pare ciudată poziția poetului, care pare să intre în contradicție cu sine însuși: ideolog al schimbării, apologet al modernizării, al citadinizării și al viitorului, mesager al vieții noi și al omului nou, laolaltă cu ceilalți militanți ai înnoirii, devine, de pe aceste poziții, critic al tehnologiei care aduce modernizarea și viitorul. Călinescu l-a ironizat pe poet sub acest aspect (plătindu-i de fapt o poliță mai veche poetului), prin acuza că ar proba o atitudine burgheză, de respingere a noului și progresului. Ironia călinesciană sesizează astfel contradicția poetului: „Acum, în treacăt fie zis, punându-ne din unghiul de vedere teoretic în care se așează poetul însuși, care e un progresist, trebuie să observăm că poezia aceasta e încă de mentalitate «burgheză». Poetul merge până acolo încât să ironizeze («Ford») civilizația mașinistă, strâns legată de orice regim muncitoresc.”¹⁷ Dar

¹⁷ G. Călinescu, *Națiunea*, 12 ianuarie 1948

poate că poetul nu se contrazice. „Omul nou”, pe care îl invocă și îl așteaptă, el și generația lui, este proiectat într-un viitor al valorilor umanismului, în care își decide singur destinul. Civilizația tehnicistă amenință însă să-l despiritualizeze și să-l subordoneze, dând alt curs destinului său. Estetic, poemul se construiește pe o imagine avangardistă a tehnologiei, rezultată din originalitatea și ineditul asocierilor, dezvoltată în ipostaze plastice: „Mi-arăți apoi cirezile tale enorme, / boii tăi au coarne frumoase, privirile calme și nările moi; / e cu neputință să crezi că funcționează cu benzină / și că se războiesc și ei ca toată lumea și ca noi.” (Ford).

Critica războiului din câteva poeme îi oferă poetului, pe lângă ocazia de a acuza absurdul și suferința provocate de conflagrația mondială, pretextul de a satiriza și persifla poezia eroică, generată în jurul evenimentului. Perspectiva realistă asupra suferinței („oamenii sânt uscați și galbeni”) se intersectează uneori cu imagini memorabile de esență expresionistă: „Noptile sânt sticloase ca ochii morților.” (*Romantism*). Critica războiului este și o critică a poeziei războiului, prin care aceasta devine un mod de mistificare a adevărului: „versul e otravă”, poate versul care vorbește propagandistic de „un război frumos, mare, epopeic, nemaivăzut”. Imaginile cu sugestii avangardiste („luna e pătată de venin”) se mixează în textul discursiv, marcat, în linia antiestetică a acestei poezii, de elemente ale retoricii colocviale („ți-e mai mare dragul”, „ehe” etc.). O altă satiră la adresa războiului face un aspru rechizitoriu parodic bobului de porumb vinovat pentru că a răspândit boala în lume (*Pelagră*). Poemul este construit pe o viziune avangardistă, care subliniază absurdul lumii, manifestă încă de la început: „Hei, Violaine, dragostea ta caniculară / a eșuat undeva în halucinațiile cu păduri de mămăligă; / bobul de porumb patetic și emancipat / s-a ridicat în vârfurile picioarelor și strigă: // – Să-mi dați voie, sufăr de actualitate; / fără injecții cu vitamine și petrol, o să semăn tot mai mult cu o epavă...”. Luna plină iese „indiscretă”, bobul de porumb – care „a înnebunit”, e „retrograd”, „scelerat”, „trădător”, „generalul mămăligă” – trebuie judecat ca „un Dumnezeu pensionat”. Elemente expresioniste punctează discursul marcat de inflexiunile stilistice ale avangardei: „pe mâini și pe picioare pelagra și-a pus pecetea de sfeclă, / tu le spui «bube» și le dai cu fiertură de pelin.” Satira poetului vizează, în esență, cinismul civilizației care, în loc să acorde prioritate omului și vieții, desfășoară războaie devastatoare. Soluția, suprarealistă, de această dată, este exodul pe Marte: „De două mii de ani nu facem nimic – / trăiască războiul! – sântem oameni cu doctrină și cu dispreț de moarte; / împotriva «generalului pelagră» și pentru un veac mai bun, / hei, inginer, o conductă de oxigen pentru aliata noastră Marte!” Nuclee de oralitate în miezul discursului, expresiile colocviale sunt convocate și aici în actul comunicării poetice, cu largi desfășurări prozaice: „hei”, un caragialesc „să-mi dați voie” (al bobului de porumb), „dar, Dumnezeule!”, „cu siguranță”, „când și când”, „pe legea mea” etc.

Viziunea parodică a războiului atinge paroxismul în *Libertatea de a trage cu pușca*, poemul iconic al lui Geo Dumitrescu. Este în același timp paroxismul poeziei autorului în

această metamorfoză, în care poetica sa cunoaște o obiectivare complexă. Poemul aruncă în joc elementele specifice de viziune și mijloacele antipoetice ale acestuia, spiritul critic și polemic, ironia și autoironia, negația, abordarea parodică, sarcasmul, persiflarea etc., din care se cristalizează propria lui estetică antiestetică. Poetul ironizează literatura de război, cu perspectiva ei eroică asupra suferinței și morții, interpretate ca sacrificiu și martiraj. Poemul este marcat de la un capăt la altul de semnele viziunii parodice, care traduce intenția satirei la adresa unei teme fecunde pentru literatură. Pusă sub semnul impreciziei și al relativului, scena generează suspiciuni în privința verosimilității și a intențiilor auctoriale: „În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir”. O rimă parodică, rezultată din accentuarea incultă ori caricaturală a numelui autorului lui Hamlet (cimitir-Shakespeare), într-o atmosferă, într-adevăr, hamletiană, întărește receptarea în cod parodic. Aceasta este consolidată printr-o imagine de tip avangardist a lunii: „Atunci a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată” (vezi o imagine a lunii la Voronca: „Luna, ce mașină de călcat norii, rufăria mărilor”). Implicarea eroică a poetului însuși în marile scenarii războinice ale lumii exprimă aceeași viziune ironică, persiflantă care coboară în derizoriu imaginea glorioasă asociată conflictelor din istorie. Amestecând planurile realității cu cele ale istoriei și ale literaturii, poetul își bate joc de reprezentarea mitizată și mitizantă a războaielor lumii și a eroismului de inspirație și expresie livrescă. Atitudinea eroică este parodic relativizată însă de câteva expresii orale, precum: „de altfel”, „dacă nu mă-nșel”, „ce era să fac?”, „mi se pare”, semne stilistice ale bufoneriei și derizoriului. Poemul trebuie citit în dublă lectură: protest împotriva războiului, în maniera poetică specifică autorului, situată în antiteza poeziei eroice, și protest împotriva literaturii războiului, ca expresie a unei viziuni antiestetice, demitizante și demistificatoare.

În poezia lui Geo Dumitrescu, în ipostaza focalizării pe real, se manifestă și critica omului, a celui aflat sub riscul alienării prin izolarea de realitate în propriul imaginar, dar și a celui amenințat de suficiență și mediocritate prin refuzul sau neputința implicării cognitive în propria existență. Poetul satirizează, subtextual, faptul de a avea certitudini primite necritic ca simptom al spiritului limitat, care a renunțat la întrebări, care nu se îndoiește de nimic, acceptând lumea așa cum e. Pledoaria pentru căutare, pentru descoperirea adevărului este, în fond, o pledoarie pentru spiritul viu al omului în raport cu realitatea și civilizația care tind să-l subjuge, pentru inteligența lui, care îl identifică pe plan ontologic. Un poem lung, discursiv, în stilul binecunoscut al poeziei din *Libertatea de a trage cu pușca*, pledează, în subtext, pentru refuzul mediocrității, pentru atitudinea carteziană a îndoielii, pentru gândirea și inteligența creatoare în raport cu lumea din jur. În cuprinsul textului, surprinzător pentru această poezie în mod programatic anti-poetică, apare câte o imagine poetică, de rară frumusețe, atenuată însă imediat de viziunea autoironică și parodică la adresa unor teme și atitudini livresști: „Văd câteodată mari zăpezi, mari hemoragii de maci, / – totul mi se pare greu, putred și frumos –, / în astfel de clipe

îmi pierd timpul / gândind că trebuie să fiu tuberculos.” (*Despre certitudini*). Teza ultimă a poemului este însă alta. Certitudinile nu sunt, sau nu mai sunt, tangibile prin meditație, prin îndelunga reflecție la teme abstracte, chiar prin mijlocirea poeziei („versul final și obosit”), prin ruperea de realitate, în reflecții abstracte ori poetice, ci prin întoarcerea la real, la mediul existenței. Realitatea oferă certitudinile căutate, ea însăși fiind cea mai importantă certitudine. Discuția despre certitudini și căutarea lor traduce, în esență, pledoaria pentru reorientarea actului cunoașterii, din sferele abstracte ale speculației și estetismului, în realitatea imediată. De aici, necesitatea întoarcerii poeziei la viață, în mediul existenței fenomenale, la rădăcinile ei ontologice. Pentru că, în esența ei, poezia înseamnă cunoaștere și existență. Aceasta pare să fie revelația poeziei lui Geo Dumitrescu din epoca *Libertății de a trage cu pușca*, o revelație care rezonază profund și complex cu viziunea promovată de el în textele programatice.

Estetic, nici începuturile lui **Ion Caraion** nu lasă să se întrevadă poezia lui din anii următori. Primele încercări se desfășoară în manieră tradiționalistă. Iată de pildă un fragment publicat la *Poșta redacției*: „Mă uit la tine vorbă, te mângâi și te stric, / Din tomuri bizantine, te-adun, te chem din zvonuri / Și nu mai pleacă vântul și nu mai cer nimic, / Zadarnic te mai caut, bărdac de mit cu doruri. // Nuntire voivodală pe măgari și rovine, / Hatmanii sparg în veac, haiducii fură dor, / Avânturi pârcălabbe beau primăveri mezine, / Tac anii din lăcate și cerurile lor.” (*Curentul literar – Magazin*, an II, seria a II-a, nr. 53, 7 aprilie 1940)¹⁸. În *Zarathustra*, caietul de poezie pe care îl editează la Buzău cu Alexandru Lungu, publică, în septembrie 1940, un poem patriotic: „Dar prăbușit și crâncen prin obreacuri, / Cu brațele zăbune de rovine, / Nu l-am sfârșit pe Iancu, duc în minte / Răscoala milioanelor de veacuri.” În *Claviaturi*, revistă editată la Brașov, replică a celei de la Buzău, îi apare, printre altele, poema *Deceneu* (nr. 3-4, 1941): „Șerpoaicele ciute beau toamna de-aramă / Duc apele datini cu-argint de colinzi / (...) Norodul colindă în seara aceasta / El știe că bunii vorbesc din comori. / Destinul e-n suflet – un zbor de cocori – / Te-apleacă, sărută-l și-nchide fereastra!”¹⁹ Din ipostaza de început, sub semnul tradiționalismului, este greu de bănuț ce va deveni, nu peste mult timp, poezia sa.

Caraion scrie o poezie complexă din punct de vedere estetic, în formula căreia se întâlnesc mai multe modele și influențe. În mod esențial, poezia lui evoluează, de la început până la sfârșit, pe **coordonată expresionistă**. Caraion scrie o poezie plină de tensiune, dură, „neagră”, care exprimă o viziune critică, sumbră despre lume. Deși se obiectivează într-o serie lungă de metamorfoze poetice, această viziune rămâne, aproape invariabil, egală cu sine pretutindeni în opera lui. Expresionismul este marca estetică majoră a poeziei sale, cea care o identifică poetic pe scena literaturii române. În același timp, puternice **influențe argheziene** se resimt de-a lungul

¹⁸ Apud Emil Manu, *Generația literară a războiului*, București, Curtea Veche, 2000, p. 70

¹⁹ *Idem*, p. 72

întregii sale opere poetice și eseistice. Critica a semnalat prezența lui Arghezi în poezia lui Caraion încă din anii reafirmării poetului pe scena literaturii, odată cu cel de-al doilea debut (Simion). Arghezianismul este o dimensiune structurală, organică a scriiturii lui, nu numai în poezie, ci și în proză, în eseurile scriitorului. Spiritul critic și sarcastic, viziunea imaginativă, sinapsele spectaculoase între obiecte și concepte, plasticitatea asocierilor și a imaginilor, forța devastatoare a cuvântului, caligrafiile stilistice, estetica urâtului, vocația polemică, apetitul pamfletar și altele sunt mărci ale arghezianismului lui Caraion. Influența poetului *Cuvintelor potrivite* asupra sa este atât de puternică încât Caraion poate fi considerat, pe drept cuvânt, cel mai arghezian poet al literaturii române, după Arghezi. Aceasta nu înseamnă însă că poetul *Cântecelor negre* este un imitator ori pastșor al modelului său (căruia, de altfel, îi nutrește o mare admirație). Ca și în cazul celorlalte influențe, poetul o asimilează și o valorifică și pe cea argheziană într-o formulă proprie, nouă, complexă estetic, care își afirmă originalitatea în metamorfozele poeziei sale. **Poezia lui Bacovia** își pune, de asemenea, o amprentă semnificativă asupra poeziei lui Caraion, încă din primele plachete. Atmosfera de simbolism decadent, viziunea degradării și a descompunerii lumii din jur, imaginea de crepuscul existențial, pesimismul ontologic, nihilismul, orașul ca mediu al disoluției, singurătatea, melancolia, depresia, spleen-ul, sentimentul pierderii și al irosirii, angoasele, dezabuzarea, rătăcirea existențială sunt elemente psihologice și poetice ale căror rădăcini pot fi urmărite în poezia bacoviană. La Caraion, ele trec prin forme noi de metamorfozare, pe fundalul expresionismului structural al poetului, care le acutizează și le proiectează în reprezentări de intensități augmentate. O puternică și constantă **influență avangardistă** își face, de asemenea, simțită prezența în poezia lui Ion Caraion. Filiații cu avangardiștii din anii '20-'30, pe linia Voronca-Bogza, pot fi urmărite de-a lungul creației lui poetice. Avangardismul poeziei lui Caraion se obiectivează în viziunea antipoetică a lumii, în degradarea poeziei din statutul său estetic și coborârea ei în mediile fruste ale existenței, în abolirea logicii aparente și cultivarea unei logici poetice care deseori are atingeri cu absurdul și care se manifestă chiar prin suspendarea ideii de logică, în stabilirea unei alte ordini a existenței, prin conexiuni inedite între obiecte, ființe, fenomene și concepte, prin transferuri de substanță între ipostazele realului și ale imaginarului. Pe linia de forță a avangardismului, care o străbate de la început până la sfârșit, în poezia lui Caraion se manifestă, cu efecte semnificative, și **influențele suprarealismului**. Poetica suprarealistă generează, în opera lui, hazardul asocierilor, imagismul, forme originale de transcriere a fluxului conștiinței, sub influența tehnicii dicteului automat, imaginarul suprarealist obiectivat într-o spectaculoasă fenomenologie poetică. Toate aceste influențe se dezvoltă pe fondul expresionist al poeziei sale, astfel încât iau culoarea și intensitatea expresionismului structural al poetului. Desigur că elementele estetice se combină în formulele proprii ale poeziei, astfel încât, asimilate și stilizate, influențele poetice sunt mai mult sau mai puțin vizibile la

nivelul textului poetic. Poezia lui Caraion se dezvoltă în cadrul literar modernismului, din care asimilează influențe diverse, pe care le valorifică în universul ei estetic până la afirmarea unei formule originale. Este o poezie profund și complex conectată la realitatea literară românească, la contextul modernist al epocii, la literatură în general. Prin dimensiunea ei avangardistă și suprarealistă însă, această poezie transcende granițele modernismului și face tranziția către postmodernism.

Poezia lui Caraion debutează în forță **sub semnul expresionismului**. La tânărul poet, acesta se manifestă prin violența viziunii și agresivitatea expresiei, traduse în forța versurilor și a imaginilor. Este adevărat, însă, că, și la poet, expresionismul semnifică în mod esențial un fond psihologic, un mod spiritual, care, pentru a se exprima, se asimilează unor forme estetice, distincte ca orientare, cu propria identitate literară. De aici versatilitatea expresionismului, care la Caraion se asociază cu celelalte influențe în formule, uneori, de o spectaculoasă originalitate. În această accepție a identității asociative, în poezia lui se manifestă un expresionism arghezian (care, spre deosebire de cel original, poartă amprenta lui Caraion), unul bacovian, dar și un expresionism avangardist ori suprarealist. Un poem în întregime expresionist este chiar cel din deschiderea plachetei de debut, *Panopticum* (1943), cu valoare de artă poetică. Criza existențială, căutarea și afirmarea identității unei generații sunt traduse în versuri și imagini violente, care comunică mari tensiuni: „Cinele la care ne-am oprit, ogoarele / ne-au sucit sufletele, ne-au secăt picioarele. / Pământeni, adăstam. Atâtea scorburi, atâtea riduri... / Noi am scris cu nevroză pe ziduri / și-am colindat neurastenia, să bem / igrasie din ploaie, rachi din poem / otrava murdară, țipătul spân... // ... De douăzeci de ani scobim într-un plămân / pentru tinerețe, pentru păcat – / ne-njunghe frumusețea în care n-am intrat! / Cu mâinile ciungi, tatuate / ne ducem în cărcă pustele depărtărilor toate; / carnea înțepă – zăpezile, anii / ne-au spart inimile, ne-au omorât bolovanii...” Cei care-și cer dreptul la existență protestează față de „toate înțelepciunile veacului prost” și acuză pe exponenții spiritului burghez, adresându-li-se: „scârbe ale lumii cu gravitate de gong, / trântite comod în șezlong.” Criza existențială generează o trăire la mari intensități, o stare de urgență a ființei, un mod schizoid al ființării. Se manifestă un apetit al destrucției, în timp ce iubirea trăiește metamorfoze isterice: „Ne place dezordinea mustită-n catastrofă; / asemenea iubim unui pocnet de bice: / incendiile parcurilor, smoala pământului, palmierul de stofă, / căpușile rădăcinilor, nevăstuicile casieritei peltice.” Criza se mobilizează paroxistic în imprecapii: „Arde-te-ar focul, tablou nenorocit de orient și provincii! / Unde mai e spitalul, în care am zăcut altădată, să mă adune?” sau: „Să ne întoarcem. Despărțiți-vă și scuipați în iubire; / lasați-vă adresele, fotografiile, bani pentru arsenic. / Serile se umplu de scârbă...” (*Ciclu schizofrenic*).

Războiul oferă un teren fecund de manifestare expresionismului lui Caraion, prin viziuni negre, tragice, sub semnul absurdului, dezvoltate poetic în formule estetice complexe. Secvențe

teribile se succed într-un scenariu al suferinței și al morții: „Miroase a păcură, a cadavru și-a apă stătută – / ai crede că pe-aproape s-a fript carne-n pucioasă.” (*Moment*); „Noaptea – blid cu oase negre sparte – / la bolnavi în braț fuma mohârcă, / fiecare ceas ne lua în cârcă / și ne da să bem nițică moarte. // (...) Se-auzea molateca prezență, / foșnetele liniștii rotund / ridicau otrăvurile din fund / să spoiască nervii cu demență.” (*Pacienți*); „Pe câmpul de flăcări sub care mă-nec / trec fluvii de morți în picioarele goale / și-un cer devastat – numai răni, numai răni – / ne curge prin oase cu pietre, cu țoale / când din ganguri pitite sub tample, ies plante / cu viermi și cu păr pe frunze înalte.” (*Confluență*). Războiul generează înalte tensiuni la nivelul conștiinței ultragiante și determină percepții extreme în orizont psihologic, trăiri intense, delirante: „Prin piepturile noastre absurde se plimbă / orașele incendiate, amare. / Păsările din ele sânt păsări de pradă. / Oamenii, incidentali, vorbesc singuri și tare. // (...) La dansul grotesc al orbitelor / vom vedea atunci fabricile de cărămidă umană / pompându-și alcoolul din bureții lor anonimi / peste inima cât o capcană.” (*Panopticum*). Tot în codul expresionismului, universul poetic al lui Caraion este populat de imagini crunte: „prin sângele nostru vin câinii de ling”, de trăiri morbide: „aici vorba moarte, acolo cuvântul dement”, copleșit de „zilele bețive”, iar viața este o „rană schizoidă”. Într-un peisaj al disoluției, „copacii putrezesc”, în lume e o „scârbă de viață apăsătoare”, plouă cu „bube de pământ și pansamente”, oamenii sunt „momâi joase sculate-n beznă ori sunând a oase”, pâinea e „străpunsă de țișt”. De multe ori aceste imagini și secvențe poetice desprinse din viziunea expresionistă a lui Caraion iau culori stilistice argheziene. Într-un *Jurnal de front*, poetul asumă rolul de martor al istoriei, care își face o datorie de conștiință din a scrie, de a depune mărturie de la locul catastrofei, cu prețul propriei suferințe, văzând scrisul ca pe un act de exorcizare a răului din lume. Versurile conturează un fel de artă poetică expresionistă, pe de o parte, prin stilul puternic și alert, pe de alta, prin accentul pe care îl pun pe forța morală a poeziei în eliberarea omului din tenebrele istoriei: „Strofele mele-s cuțite – / eu scriu pentru neamul acesta tăcut / cu hemoglobină, cu leucocite / și pumnii ciuruiți de trecut. // (...) Țărâna fierbinte mă-nțepă – / dar calc peste grâu răgușit, / c-un junghiu în fiecare pleoapă / și-un mort rămas inedit. / În mine e fum, e târziu – / eu, prizonierul durerii, / mănânc terci cu cenușă și scriu / cu unghii, cu dinți, cu mizerii. // (...) Centura se strânge amar, – / din adăpostul acesta temut, / eu scriu cu cerneală de var, / cu pumnii ciuruiți de trecut.” (*Jurnal de front*). În treacăt fie spus, este remarcabil cum se proiectează Caraion în postura de combatant pe linia întâi, printr-o intensă comuniune simpatetică, el care nu a fost pe front (cum n-au fost nici ceilalți poeți congeneri care scriu despre război, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Corlaci, Al. Lungu, Victor Torynopol). Un poem în ritm de baladă aduce în prim-plan secvențe crunte ale războiului într-o confesiune care combină episoade epice cu reflecții lirice într-un fel de expresionism popular (cu, pe alocuri, ecouri argheziene): „Printre gropi de cucuruz / trece moartea-n jos și-n sus / cu vopsele de escortă / pân-la grenadirii morți. // Scoală, inimă bătută / când c-o palmă, când c-o sută, / scoală, trup

culcat pe brânci, / să te uiți pe drum, să plângi. // De trei luni de plumb și-oleacă / bem din cer ori din băltoacă / apă putredă pe dungă / de-a rămas inima ciungă. // (...) Fulgerele mușcă, suie / pieptu-i zdramițe și cuie, / spintecă-n văzduh, lunatic / mari – berbecii de jeratic. // (...) Orele se fac mai mici / – dește goale în târlci – / peste tâmpile vânat sparte / urcă viermii dintr-o parte // și coboară în cealaltă / (hârca ruptă, frunte-naltă) / ațe roșii pe pomeți / jupuite de scaieți. // Auzi, inimă, auzi / cum vin lupi de zgură uzi / să devore și să ducă / hălci din noi, că se usucă.” (Recviem).

Expresionismul se manifestă pe toate coordonatele tematice ale universului poetic caraionian, este fondul psihologic și estetic din care crește poezia lui. Uneori, el stă la originea unei energii a negației, care cere lepădarea hainelor unei existențe terne și inerte: „Poate că e bine să nu ne mai iubim, / poate că e bine să plecăm din oraș, / pentru a cunoaște bucuria elementară a picioarelor desculțe...”, pentru căutarea în propria ființă a resurselor renașterii, a unui nou început: „Totuși, viața începe în altă parte / viața începe din arterele mele / din pumnii mei / și se continuă prin creierul meu spre regnul dinamic al viitorului.” (*Lucrurile de dimineață*). Alteori, optica expresionistă naște revelația orașului ca mediu al unei civilizații angrenate în ritmurile vijelioase ale expansiunii, în imagini dinamice, vibrând de energie și de vitalitate: „M-am uitat în jurul nostru fără răutate, / am văzut costumul de lucru al abatoarelor moderne / am văzut procesiuni religioase, / care începeau cu civilizația cerealelor, cu umilința uzinelor / și te-am aplaudat din biblioteca liberă a parcului, / oraș cu milioane de cai vapori; / etajele tale puteau fi niște bune animale domestice – / automobilele rare, care treceau acum pe partea cealaltă, / păreau să înțeleagă acest lucru și se uitau râzând.” (*Urbanism*). Într-o viziune expresionistă, puternică, străbătută de energiile primare ale existenței, se personifică și imaginea *Omului profilat pe cer*, figură mesianică, încarnare a speranțelor omului într-o lume nouă, într-un viitor al vieții și al umanismului: „Omul profilat pe cer avea umerii aspri, răniți, / mersul înfricoșător și-un păr negru, ierbos, / crescuse enorm ca o zăpadă polară, ca o inundație marină, / laolaltă cu minereurile pământului, cu sângele lui subteran (...) // (...) El avea umerii puternici și vechi, / inima grea ca o iarnă / și niște ochi fantastici, niște priviri / încărcate de miragii.” Expresionismul poetul izbucnește și în atitudini vibrante, în apeluri la mobilizare generală pentru construirea lumii noi, himeră căreia i se închină cei halucinați de suferință, care au trecut prin agonia istoriei. Un manifest liric dezvoltat stilistic în cheie expresionistă este o apologie a tinereții și a poeziei ca realități puternice cu care începe reforma omului și a existenței: „Tinerețea cântecelor noastre / va izbucni ca un glonț, ca o dinamită. / Străzi, orașe, state / au ieșit din cuibare, / au năvălit din ganguri, / au răsărit din străfund. / Totul se agită. / Totul există. // Poeți! Voi trebuie să agitați lumea. / Voi existați o dată cu tot ceea ce există. / Voi nu v-ați născut pentru întuneric, / pentru camerele încuiate, / pentru perdelele trase, / pentru femeile care așteaptă; / voi v-ați născut pentru tot ceea ce e viață, flux, campanie – / voi v-ați născut să fiți

permanent între oameni, / alături de ei, / odată cu ei.” (*Cântece negre*). Tot în limbajul estetic al expresionismului, poetul se proiectează, el însuși, de această dată, într-o ipostază mesianică, de mesager al schimbării și al viitorului, pledând, din nou, în apeluri vibrând de tensiune, pline de patetism, pentru necesitatea înnoirii sufletești a omului: „eu vin în numele energiei care circulă / prin toate cercurile și arterele pământului, într-adevăr liberă; / eu vin în numele poeziei pe care n-a scris-o nimeni, / pentru că fiecare s-a temut de el însuși, / în numele meu vin (cel care n-a promis nimic, nimănui, niciodată) // și proclam: / vă urăsc. / Pentru că îmi sânteți aproape, / pentru că semăn cu voi / pentru că urăsc și vreau să distrug toate lucrurile care îmi sânt aproape și care seamănă-ntre ele; / și de aceea / dau laoparte masca / pe care voi o vindeți și-o cumpărați în fiecare dimineață – / și vă vorbesc. // E timpul. / Ascultați. / Să zvârlim tot ce avem cenușiu în noi.” (*Caseta cu inimi de fosfor*).

Influența lui Arghezi poate fi urmărită în întreaga operă a lui Caraion, în diverse forme și la intensități diferite. Există un fond arghezian al gândirii lui poetice, care își pune amprenta pe viziune și pe scriitură. Expresionismul poetului *Florilor de mucegai* se întâlnește cu expresionismul structural al lui Caraion în formule puternice estetic și stilistic, care generează efecte poetice dintre cele mai intense și spectaculoase. Primele lui volume de versuri plăsmuiesc o atmosferă încordată, sumbră, bântuită de o stare de neliniște, de „urât” arghezian. Seara e de „tablă coclită”, toamnele sunt „lehuze de tatuări celeste”, oamenii trăiesc dramatic trecerea timpului, pe care o resimt ca pe o „bubă-amară urcată pân-la gât...”, rodul tinereții, într-un cadru existențial al irosirii, este „ca smârcul”, „amar”, ploile sunt „băloase”. Însuși Dumnezeu e „cenușiu și înalt”, inaccesibil, închis comunicării și indiferent în fața dramelor omului. Imaginea trimite la reprezentarea argheziană a divinității, la Dumnezeu în ipostaza de *deus absconditus*, care a rupt legătura cu umanitatea și a abandonat oamenii în teatrul suferinței. Lumea din jur este proiecția sinelui în stare de urgență, care, prin prisma unei sensibilități agravate, deformează realitatea, transferând asupra obiectelor ei tensiunea interioară. Prin această optică augmentată, în universul poetic își fac simțită prezența „gâlcile apei”, „ciorchinii spaimei”, cimitire care „țin de urât”, în timp ce „serile se umplu de scârbă”, noroiul „tace”, oamenii sunt încercați de „mâhniri și dezgusturi”. Poetul vorbește de „dihănii”, „fiere”, „secetă”, „țoale”, de „cosciugul cuvântului neputrezit”, de „bube” și „mărăcini”, de „medalia vierme” care „bâiguie” și „îngaimă”. Însuși blestemul, care exprimă un psihic ultragiat, este arghezian: „Arde-te-ar focul, tablou nenorocit din orient și provincii!” (*Ciclu schizofrenic*). Caraion asimilează nu numai elementele viziunii argheziene asupra lumii, ci și limbajul său poetic, care deschide poeziei porțile către teritoriile largi ale unei esteticii neestetizate și către resursele fabuloase ale limbii. O strofă pare scrisă de însuși Arghezi: „Întoarce timpul fluierul pe dos / cu găuri roșii rupte în gingie, / bucăți de lemn căzut se strâng frumos / în sarcofag, pe cărți, sub pălărie.” (*Solstițiu culcat între vacile gospodarilor*).

În același univers psihologic și poetic, se manifestă alteori „viața buboasă”, „seara otrăvită, de holeră”, noaptea e un „blid cu oase negre sparte”, moartea se insinuează ca „molateca prezență”. O strofă de război sună arghezian: „Însă, vezi? – dealurile au luat foc. Depărtările ard. Îi arăt / vestonului meu hălcile roșii de cărbune cum zac. / Cineva ronțăie; ne uităm îndărăt: / în urma plugului, strămoșii mănâncă din sângele nostru și tac.” (*Clișeu*). O stare de rău ontologic bântuie ființa: „paloarea cea mai ștearsă, cea mai gravă / sau soarele... sau cărțile... cocorul / mi-au năvălit în inima bolnavă / ciorchini de vis – și-mi bălbăie piciorul.” (*Dezolare*). Modul interior reflectat în afară proiectează o reprezentare sumbră a lumii, în care moartea își face simțită prezența (stârvuri, cosciuge, ștreanguri): „Atârnă peste ceasuri celestele căldări / ca niște stârvuri negre de tuci îmbrobodit / pe joc cu ceramică iar podina cu mit – / Hei! Pentru cine-atârnă cosciugele din gări?” (*Inedită*).

Starea de neliniște existențială trebuie privită și în raport cu transcendența. Este o relație de interdeterminare, care acutizează condiția individului în lume și modul în care acesta o trăiește. Pe de o parte, tensiunea interioară, insatisfacția ontologică se proiectează în viziunea unui Dumnezeu îndepărtat de oameni, pe de altă parte, lipsa răspunsului, a „implicării” vizibile a divinității în teatrul existenței generează trăiri de mari intensități pe scara neliniștii. Un cerc vicios la nivel ontologic. În această privință, atitudinea lui Caraion față de Dumnezeu are ceva din scepticismul arghezian, plin de reproș, care se transformă în nihilism. Un poem dezvoltă o viziune nihilistă și agresivă a transcendenței, în care viața alternează între momente de suspendare prin intensitatea tensiunii și plăsmuiri delirante. Atmosfera și modul raportării îl evocă pe Arghezi: „Parcă s-a oprit cineva între câmpuri. Nu era umbră. Nu era om. / Se uitau ploile îndărăt, Eli, și tăceai. / Noi am crezut într-un Dumnezeu escroc, ce nu ne-a mai dat mălai - / numai batistele de sânge mai culegeau anii din pom. // (...) Știau că ne-alungă îngerii, dar nu ne-au mai spus. / Arborii duc în brațe mărci poștale și bețe. / Ne-am îmbrățișat cu femeile și-am mâncat mere pădurețe. / Puteam să-ți scriu multe... (spune-i fratelui că nu-s). // Eu mă întorc, dar gândacii au să scuipe aici. / Nu ne vor buruienile. Vom muri, plini de mazăgă, pe cornute maidane. / Maica Domnului sluțită avea ochi de castane. / Ne-au bătut pân-la ziuă căței febri c-un bici.” (*Corespondență pe un arbore*).

În alte poeme, Caraion vorbește arghezian despre „leșia inimii”, despre „zări otrăvite” și „păsări de țigla”, despre „floarea bolnavă care-mi zace în carne”, despre orașul care i se înfățișează „ca un hoit”. Sunt elemente care configurează un univers poetic dominat de o angoasă existențială intensă, cu rădăcini psihologice în lumea exterioară, marcată de evenimentele războiului, care generează o acută criză interioară. Ele exprimă însă și o suferință interioară, ascunsă, profundă, ale cărei cauze stau în ființa poetului, revelată, din ce în ce mai subliniat în poemele de mai târziu. Un poem traduce arghezian starea de irosire și de sfârșit, într-un peisaj sfâșiat de „lumini junghiate”, copleșit de „scârbă” și „neliniște” existențială: „Se târaie șopârlele

prin praf; burta de aramă / a pietrelor se umple cu căldură lichidă; / buruienile își ling bubele, nervii se destramă – / pentru fiecare câine plecat, fiecare ochi o să se închidă. // E o scârbă de viață apăsătoare în curtea oricui. / Neliniștea scămoșată își urcă râmele-n carne; / alături de singurătatea animală a cui / cuvintele cenușii se anunță ca un taur cu coarne?” (*Malaria*). Viața, devastată de război, este un teritoriu bântuit de moarte, în imagini tragice, cu subliniate tușe argheziene: „Ne suim la cer din mormânt. / Oamenii umblă triști prin noroi. / De sub zăpadă-un țurloi / miroase-a rugini vechi și-a pământ. // (...) Câteva rafale... Vinul ne urcă în piept viermănos, / zgârie tăcerile ciung. / Pădurile cu trunchiul brusc și lăptos, / ca sânii de fată-mare, ne-mpung.” (*Incursiune virgină*). Desprins parcă din Arghezi (din ciclul 1907) este și un poem care critică, în versuri crude, de pamflet în stilul autorului textului *Baroane*, cinismul și nepăsarea Europei, văzută „ca o cucoană bătrână, fără grații”, care „s-a culcat cu hândrălii” (*Catalog rural*). Imagini obsesive ale morții, care bântuie conștiința, populează imaginarul poetic al autorului, în plăsmuiri argheziene: „Scriai.. o umbră slută venea lângă perete / (e-un an de atunci sau nu-i un an?) / toamna era tot albă, dar se văita de sete, / plămânii n-aveau timp și-un om murea la han. // (...) Arareori la geamuri cu-albastre lipitori / vin de se ceartă-acuma bolnavi întinși pe spate; / paiatele de cârpă le zac în scuipători / iar caloienii negri fac semne-adevărate. // (...) Căldările ca tuciul încenușat, căldări / cu stârvuri și miasme îmbrobodite, parcă / lângă buleandra serii, răstoarnă și încarcă / pogoanele de gânduri spre largile plecări.” (33). Un poem în întregime arghezian, desprins din lumea *Florilor de mucegai*, este un *Autograf* poetic făcut „pe cartea unui fost deținut politic”, un fel de sumbră anticipare autobiografică, care atrage atenția prin forță stilistică și expresivitate. Iată un fragment: „Strofe înjunghiate, bătute în pari, / scrâșnite ca piatra ce-mprejmue schitul; / strofe scrise lângă hoți și tâlhari / care înjură de sfinți și dau cu cuțitul. // Te zgârii în ele sălbatic și treci, / o pădure de cântec a venit și te cată – / vorbele au cuie-n urechile blegi / și zilele lungi cad prin fereastra uitată.”

Viziunea tensionată asupra lumii, influențată de poezia lui Arghezi, dar agravată la Caraion în datele propriiei psihologii, are un suport esențial în natura cu totul aparte a limbajului poetic. Termenii culeși prin investigarea materialului limbii, cu instrumentele esteticii urâtului, în straturile lui cele mai de jos, nepoetice (*scârbă, a bolborosi, bubă, smârc, gâlci, bălos, a scuipa, a răcăi, a înjunghia, țoale, hoit etc.*), participă la obiectivarea poetică a acestora și contribuie, în același timp, la profilul arghezian al poeziei lui Caraion. Arghezianismul în viziune și expresie este o dimensiune estetică a acestei poezii.

Poezia lui Bacovia exercită, și ea, o influență substanțială asupra creației poetice a lui Caraion, în special la nivelul viziunii și al atmosferei poetice. Bacovia se întrevide în perspectiva sumbră, pesimistă asupra lumii, în care oamenii duc o existență limitată, fără sens și fără orizonturi, sub semnul suferinței și al absurdului. Este un spațiu închis, al disoluției, al degradării și descompunerii, în care individul trăiește o profundă criză existențială și un grav proces de

alienare. Singurătate, angoasă, spleen, melancolie, tristețe, dezolare, depresie, alienare, rătăcire, moarte, toate acestea formează elementele unei ontologii cu profunde filiații bacoviene în poezia lui Caraion.

Răul interior, generat de presiunea evenimentelor (în cazul acestor poezii, atmosfera războiului), se proiectează asupra obiectelor realității, contaminându-le cu o stare ciudată, maladivă și generând o receptare deformată a lor. Pomii, în cazul de față, cad victimă acestei perspective: „Sânțeți singurele mele animale / bolnave de tuberculoză și splin – / culcați-vă, universal, tristețea prin / caldarâmuri blegi de mahalale.” (*Inițiativă*). Pe fondul tensiunii și spaimei create de război, existența și comunicarea se transformă într-o formă de agonizare, lumea se revelează prin optica nevrozei și a delirului (*Carnet lapidar*). Răul sufletească determină proiecții schizofrenice în care „se recită poezia măturătorilor de stradă”, „balada hamalilor” și „același cuplet pentru sanatoriu” (*Ciclu schizofrenic*). În „infirmerii și spitale”, febra naște deliruri, țipete și halucinații, în care apar „jivine, tranșee, scuipat cu sânge” și în care „fauna, flora, disperate, se refugiază” (*Coșmar*). O stare de „demență” hăituiește ființa când nervii sunt biciuiți de spaima morții (*Pacienți*). Un proces de degradare devastează lumea („Oxidări, oxidări... / Parcul a fost o flacăra mare.”), oamenii trăiesc o stare de rătăcire și agonie: „Zăceau la marginea vieții / oamenii veacului – stranii.” (*Păsărea urgiei*). Dezolare, tristețe, paloare, durere conturează o stare bacoviană, nu neapărat în forma poeziei, cât în spiritul acesteia (*Dezolare*). Criza interioară dă naștere la percepții acute ale lumii înconjurătoare, prin care bântuie un sentiment al sfârșitului și umbra tăcută a morții: „Simt iar uscăciunea cum plouă... De-acuma / sfârșește undeva o pârgă, – asud. / Spitalele urlă, copacii ne-aud / și cerul e learcă... și timpul e bruma... // (...) Tăcerea aceea, elegia aceasta – / de pretutindeni, același decor inocent. / Aici vorba moarte, acolo cuvântul dement, / prin grâu trece vântul, sufletul ne-astupă fereastra.” (*Partitură*). Plecarea în viață este văzută ca o migrație în necunoscut, în noapte sau în moarte, cu nostalgia amintirii, proiectată într-un poem bacovian: „Ne-am tot retras pe rând, ne-am depărtat – / în urma noastră fâlfâiau batiste, / din casele cu lămpi și baletiste / – plecam în lume, gravi cu-adevărat... // (...) Ne-am tot retras... La margini de orașe / mureau lumini târzii și sfâșiate. / Nu mai erau acolo în cetate / nici oameni, nici paiate... / Pe farașe // măturători de stradă adunau / doar mucuri de tutun cu praf și triste – / din casa cu viori și baletiste / în care-au plâns Baudelaire, Cehov, Lenau...” (*Migrațiune*). Ploaia, agent al descompunerii materiei și al disoluției sufletești, într-o atmosferă de *Lacustră*, aduce semne rău-prevestitoare în spațiul existenței: „Pereții se-astupă; de ploaie / prin sângele nostru-au plecat / convoaie de reptile ca s-anunțe / difuza ieșire din leat. // Un ev nou de cancer decide. / Sub nopți cu văzduh inundat / livide, pornind către Tropic, / păsări de țigla-au venit, au țipat.” (*Vegetații pe costum*). Cu „viziunea de amurg vegetal”, tăiat de păsări care vin pe uscat „ca-n cel mai frumos

naufragiu”, imagine conturată din amintirea dragostei, atinsă și ea de morbul disoluției, poetul este încercat de gândul sinuciderii (*Confluență*).

Bacovian, orașul la Caraion este un spațiu al tristeții și singurătății, străin și ostil, în care oamenii trăiesc o stare de rătăcire și irosire existențială. Uneori, e un loc la „marginea pământului”, copleșit de ploi și dezolare: „Ploile-n haltă, băloase, și-n stradă, / ling pălăriile. Orașele reci / au intrat pe fereastră în biblioteci / și până la ziuă au ars într-o ladă...” (*Oxidare*). În aceeași atmosferă a războiului, orașul este un spațiu al morții și descompunerii, al plictiselii și disperării, dominat de „cenușiu, moarte, urât”: „Oraș în care putrezește tinerețea pe străzi / oraș ca un câine cu bube ieșit dimineața din lăzi / orașul-idee, orașul cangrenă, oraș adormit / mai înainte de cuvântul *sfârșit* (...) / Nici luna, nici câmpul, nici râul / nu-și tremură grâul / prin tine / oraș-pământ, oraș-plictiseală, oraș-mărăcine...” (*Cangrenă*). Orașul e un loc populat de paiate, de hamali, de femei triste, de copii care beau alcool și de fete pierdute, un mediu al dezolării, al bolii de plămâni și al promiscuității, strivit de ploi, corupt de mizerie, bântuit de plictiseală, de o așteptare fără speranță și de un aer tragic al inutilității: „Prin orașu-acela trec paiate / seara, cu pecinginea-n broboadă, / nu-i nici un blochaus, merg de mână / cerurile, ca vitele, pe stradă. // Pe la ceasu-amurgului, hamalii / duc uzinele-n cărbunii de pe ei, / cartierele-i înghit pe câte unul / și-i primesc la geamuri cu femei. // Tristele muieri i-așteaptă acasă,-n / ochii lor ce nu știu tinerețea / (ca-n odăi ucise de nămoluri) / li se văd plămânilor tristețea. // (...) Plouă cenușiu prin felinare / – plante-ncolăcite, fără-aripă – / după hamuri mucedde, într-una / sânurile de pupă, șoldurile țipă. // Pruncii cresc din beznă și unsoare, / caii-au dus otravă-n șold și ură. / Șchiopătând, cu sufletul la gură, / turme largi se scurg spre abatoare. // Câteodată taie anotimpul / păsări mari, când pleacă mai departe; / plictiseala zgârie-năuntru / boala-n tine scuipă, răcăie în carte.” (*Mahalale*). În „întunericul și cimentul orașului”, fetele „mor devreme, ca niște sărbători neterminate.” (*Cartierul din fotografie*). Orașul, „ca un hoit la picioarele mele” este un cadru al „râsului schimonosit” între ziduri și al luminilor halucinante, transfigurat, treptat, de elanul impetuos al civilizației (*Urbanism*). În alte secvențe de pe pânza memoriei, apare imaginea orașului, în timp de război, ca teritoriu al morții: „oamenii mureau în burg / schimonosiți, îngrozitori / ca niște vase negre cu flori / coclite-n amurg, pe fundul apelor.”, iar „cadavrele au intrat în putrefacție” (*Memorie*).

Poezia lui Caraion uzează din plin, și în cele trei volume ale debutului din anii '40, dar și în cele de mai târziu, de inovațiile și deschiderile estetice pe care le creează **poetica avangardei**. În același timp, asimilează **tehnicile suprarealiste**, pe care le implică în multe dintre poemele sale. Influențele avangardiste și suprarealiste nu sunt doar conjuncturale, simple experimente și exerciții în opera lui. Elementele fundamentale ale acestor poetici fac parte organică din concepția estetică a poetului, ceea ce se reflectă atât în viziune cât și în stilistica poetică. Influența avangardei se manifestă de-a lungul întregii poezii a lui Caraion, dar este activă și în

scriitura lui eseistică. Eseul *Bacovia, sfârșitul continuu*, una dintre cărțile cele mai spectaculoase și mai profunde care s-au scris despre autorul *Plumbului*, este rodul unei scriituri complexe, care implică în structura ei atât caligrafii și stilizări baroce, cât și elemente avangardiste și suprarealiste, convocate într-un act hermeneutic întreprins din interiorul poeziei, cu instrumente prin excelență poetice, și mai puțin cu mijloace critice propriu-zise. Poezia lui Caraion poartă o puternică amprentă a noilor poetici în modul în care gândește lumea și, în același timp, în felul în care își traduce ideile și reprezentările în text. Estetica avangardei și a suprarealismului formează un cadru poetic în care aceasta se dezvoltă. Dimensiunea avangardistă (sau, privind istoric, postavangardistă) și suprarealistă constituie unul dintre elementele fundamentale de identitate ale poeziei lui Caraion.

Degradarea ontologică și estetică a poeziei, prin coborârea obiectelor ei în banal și derizoriu, depoetizarea, prozaizarea experienței poetice, transferurile de substanță între elementele realului, procesul de antropomorfizare, conexiunile între realitate și imaginație prin noi tipuri de relații, abolirea logicii și instaurarea unui alt fel de logică, în care absurdul devine sistem de referință, un nou limbaj poetic, deschis tuturor cuvintelor limbii, fără discriminări estetice, toate acestea se află între modurile majore de operare ale poeziei avangardiste, care se regăsesc și la Caraion. Pe teritoriul poeziei lui acționează, în sinergie cu avangarda, în cadrul unor combinații și formule poetice complexe, și elemente suprarealiste precum asocieri lexicale și conceptuale care urmează, sau simulează, logica hazardului, o puternică poetică a imaginii, tehnica dicteului automat, prin traducerea fluxului ideatic în text poetic.

Într-o viziune avangardistă, pomii sunt „animale bolnave de tuberculoză și spleen”, care își duc tristețea „prin caldarâmuri blegi de mahalale”. Lor, „prienilor vegetali”, care poartă „tăblițe la gât”, li se adresează poetul, într-un discurs care, amestecând planurile referențialității, în jocul imaginar-real, îl convoacă în poem și pe autorul *Aritmeticii*: „Aștept numai seara de tablă coclită / să vă mulg laptele în vedrele ierbii, / când gheizerule au guler și șerpui / de alcool fierb – sârme – pe plită. // Am să merg cu voi, pomilor, prin seară, / voi fi mândru pe umbletul vostru domestic, oval / când mă voi retrage cu munții din bal / sau îi voi scrie lui Geo Dumitrescu la țară.” (*Inițiativă*). Scenariul este punctat de nucleeele de forță ale unor imagini suprarealiste: „fâțele serii ca o geometrie sumară”, „pisica lămpii dansează posomorât / peste pereții tapetați de circumstanță”. Tot copacii, într-un peisaj peste care domină apăsarea războiului, „și-au mâncat rădăcinile de ieri de la prânz”, în timp ce „asfaltul bolborosește beat pe trotuare” sub dogoarea soarelui. Atmosfera de stagnare și suspendare a existenței, starea de așteptare fără adresă sunt figurate într-o imagine avangardistă, în care obiectele realului sunt transfigurate antropomorfic: „Uneori tramvaiele plictisite se uită pe geam – / cerul fumează, soarele e moale și greu, / iar când trec prin stație tramvaiele, sârmele dau din cap la Dumnezeu.” (*Motiv*). Visând să devină „poet mare la ferme de imagini”, autorul creează imagini („ploaia va

linge acoperișul sărat”, „cartofii în toamnă desbrăcați cenușiu”, „pământul dens și moale al cărnii tale brune”, „o zi plouată pe țâțele-amândouă”) într-un discurs ramificat în spațiul unei semantici avangardiste: „Cu bucuria vegetală a sânilor treziți / sub densitatea caldă din buduarul mov, / vom face excursii retrospective / peste pielea culcată a acestui pantof, // care se numește, după împrejurări, viață sau bulevard. / Cerul curge murdar din streșini pe burlane; / totdeauna au fost aici bucate / proaspete ca un abur fierbinte și la gâtul străzii – castane.” (*Perspectivă*).

În multe dintre poemele sale, Caraion cultivă tehnica suprarealistă a asocierilor între termeni din sfere conceptuale și semantice diferite, între cuvinte care definesc regnuri și domenii deosebite ale existenței, între care nu există legături de sens, cel puțin la nivelul logicii elementare. Prin mijloacele pe care i le pune la îndemână suprarealismul, poetul aruncă punți de legătură, peste prăpastiile semantice, între termeni abstracți și cuvinte care definesc realități concrete, între idei și obiecte, între regnuri, specii, zone profund diferite, acoperind întreaga fenomenologie a existenței. Asocierile semantice de acest tip se coagulează în scenarii poetice suprarealiste aflate la originea unor sensuri noi, care transcend nivelul rațional de comprehensiune. Această tehnică literară, departe de a fi un simplu experiment, oferă instrumente inedite de investigare și de înțelegere a universului, în datele cunoașterii poetice, și de edificare a unui imaginar liric de mare originalitate. Ele constituie, în esență, mijloacele unei hermeneutici prin care poezia are acces la sensurile profunde, inaccesibile altfel, ale lumii. Cele mai spectaculoase scenarii rezultă din transferul de substanță și de identitate între obiectele realului, care se află la baza unui proces de antropomorfizare a creației în diverse ipostaze ale sale. Din ele se nasc imagini suprarealiste, care surprind secvențe esențializate, în zona unui univers al meta-semnificațiilor, ale unei realități de grad secund, revelată și revelabilă numai prin actul poetic. Iată câteva asocieri antropomorfizante, convertite în imagini care populează imaginarul suprarealist al lui Caraion: „munții se plimbă cu copacii-n urechi”, „ploile-n haltă, băloase, și-n stradă, ling pălăriile”, „vitrinele se cată-n buzunare”, „fântânile se miră cu brațele la gură”, „pășunile au gemut în istorii”, „bulevardele și-au mototolit în gingie castanele”, „anotimpul își roade cele din urmă-alveole”, „munții se clătesc cu petrol în măsele”, „luna își pune fustele de-o sută”.

Perspectiva avangardistă generează destructurarea semantică a viziunii poetice și dezvoltarea unei logici „schizofrenice”, bazată pe fuga de idei și asocierea anarhică de secvențe și semnificații. Un poem pare, în același timp, rezultatul unei experiențe de transcriere a fluxului conștiinței, într-o abordare care nu se abandonează însă hazardului, ci urmărește o logică ascunsă a selecției și succesiunii, ca o linie punctată aflată sub discursul care pare că se revarsă incontinent, în valuri succesive, scăpat din frâiele intenționalității auctoriale. Versuri care înregistrează, în această manieră, ipostaze ale crizei interioare și ale disoluției sufletești activează, prin joncțiuni lexicale, asocieri și imagini suprarealiste: „Corespondența fugitivă a

plantelor cu pământul / răspunde-n oglinzi negre atârinate la gât. / Se fugărește prin arborii ciumei pisica lunii cu vântul, / streșinile înconvoaie tavanul, cimitirele țin de urât. // La sfârșitul reprezentației ne adunăm în cabane. / Doar mâhnirile și dezgusturile din noi mai beau ceaiuri. / Draperiile în cămașă de noapte, ca niște improvizate capcane, / au răsuflat din perforatele graiuri. // Ne ciocănim vanitoși zilele-n palmă, / alteori ne distrăm cu șuruburile lor... Tu le numeri / pe fiecare, dar plângi... Cronometria tâmpelor calmă / și moliciunea sumeasă a vinelor cristalizează răsuflul buzei pe umeri.” Tot în acest cadru, viața e „o limbă de gheată” (*Ciclu schizofrenic*). În contextul acestei viziuni, care traduce avangardist stare de urgență care domină universul eului, se succed, în noi secvențe asociative, construcții conceptuale și imagini debitoare tehnicilor suprarealiste. Orașul apare „ca un câine cu bube ieșit dimineața din lăzi”, revelat în ipostazele definitorii: „orașul cangrenă”, „orașul-protestare”, oraș-pliciseală”, „oraș-mărăcine” etc. (*Cangrenă*). Omul în contact nemijlocit cu moartea, pe front, este „ca o sticlă mare cu sânge perforată la gât” (*Moment*). Disperați, soldații se închină la soare, căruia îi sărută „casca” și-i îmbrățișează „picioarele” (*Autumnală*). Muribunzii din spitalul de campanie devin „un pachet cu resturi” sau „o pereche de sandale”, în timp ce au viziuni delirante, traduse poetic prin aceleași tehnici: „Nu sânt, dar vedem pisici negre cum se urcă pe ziduri; / salcâmi năvălesc înăuntru, căpițele de fân se aliniază / – înțeleg: trebuie c-au ieșit apele din matcă, ne-au invadat celulele ne-au tatuat frunțile cu riduri, / de aceea am eu febră, iar fauna și flora, disperate, se refugiază.” (*Coșmar*). Sub delirul febrei, luna se arată „cât un jnep, cât o femeie”, iar noaptea, „blid cu oase negre sparte”, fumează „mohârcă” odată cu bolnavii (*Pacienți*). Prin prisma războiului lumea se revelează în metamorfoze noi, coagulate în spații și logici alternative, care populează imaginarul suprarealist al poeziei lui Caraion. O imagine este antologică: „Deasupra noastră norii țin cerul, ca pe-o pălărie, să nu cază / prin văile unde ugerul lui de piele zbârcită stă-n lapte de fân.” Prezența morții generează imagini suprarealiste ale spaimei: „sufletul meu nu mai are haine și umblă-n pielea goală ca femeile” sau, sub forma invocării disperate a divinității: „Doamne, auzi-mi inima ca pe goarnea decapitate / cum strigă din toate părțile, din toate ruinele, din toate șoproanele. / Vezi-mi, Doamne, sufletul cu rochia lăsată pe jumătate / cum aleargă să te găsească și să-ți pupe numai o dată autocamioanele.” (*Cliseu*).

Influența avangardismului poetic se manifestă pe toate palierele poeziei caraioniene, de la cel al viziunii până la cel al limbajului. Perspectiva avangardistă eliberează poezia de constrângerile formale ale logicii și-i creează un spațiu mult mai larg de acțiune, practic nelimitat, deschis prin abolirea relațiilor logice dintre concepte, obiecte și fenomene. În acest teritoriu al libertății, se desfășoară un proces dinamic de combinare creativă și inovatoare a cuvintelor și sensurilor. Este o deschidere cu miză dublă, la nivel conceptual și la nivel estetic. În mod esențial, poezia își inventează mijloacele stilistice pentru exprimarea viziunii poetice. Optica asupra lumii, cu totul particulară, a lui Caraion are nevoie de aceste mijloace, altele decât

cele obișnuite. În același timp, poezia însăși parcurge o metamorfoză estetică importantă, care face un pas mai departe față de avangardă și suprarealism, printr-o formulă poetică nouă, în care elementele acestor experiențe literare au fost deplin asimilate, cu noi posibilități de expresie.

În sensul acestor date estetice, universul poetic al lui Caraion este, în continuare, populat de reprezentări, structuri și imagini din speța avangardei și a suprarealismului. În atmosfera de rătăcire și alienare creată de conflagrația mondială, oamenii trăiesc teribile angoase: „singurătățile serii cu cuțitele-n mână ne țin de urât”, devastați sufletește – „în noi cartierele au ars ca pălăriile calabreze, de sport.” (*Panopticum*). Prin optica deformantă a suferinței psihice, luna trece prin metamorfoze degradate: „luna, ca o rufă, din copaie” (*Viziunea de la Nr. 7*). În altă parte, văzută prin aceeași lunetă suprarealistă, „luna motorizată a expiat miros de benzină” (*Memorie*). În condițiile stării de criză care iradiază din spațiul eului în exterior, realitatea este reinterpretată și remodelată într-o matrice nouă și în noi ipostaze: „ploaia cu stropi mari ca niște viermi de argint”, „veacul lua tot mai mult forma unei sticle-nfundate” (*Cartierul din fotografie*), poetul declarând, altundeva: „Mai țin la veacu-acela-n orice caz / cu sânii lui împăiați murdar...” (*Memorie*). O revelație a cerului, din linia întâi, într-o frumoasă imagine suprarealistă, contrastează cu toate celelalte: „Stelele curg pe umeri halucinante / ca femeile despletite din Orient, / cu trunchiuri de fum și de plante / colonizate lent.” (*Vizită celestă*). În altă parte, însă, lumea devastată este răvășită de vântul „paranoic sau rotund” (*Elegie*), iar „satul pustiu se scarpină-n cap cu lumini junghiate” (*Malaria*). În același cod suprarealist, în alte poeme, „cerul e plictisit ca o tavă” (*Lucrurile de dimineață*), „toamna era albă și se văita de sete” (33), iar poetul vorbește de „ciorapii vremii” (*Tranșee*) și de „seara ucisă la zid, ca o vită” (*Autograf*). Ipostaza orașului de spațiu al existenței periferice, în afara pulsionilor și aspirațiilor sănătoase ale existenței, apare într-o strofă suprarealistă, construită antropomorfic: „Cu demența-n spate circu-aleargă, / ceru-ntinde limba văruită – / în orașul putrezit pe targă / nu miroase-a nici o dinamită.” (*Periferică*). În altă revelație, poetul vede orașul ca un „hoit” care i se întinde la picioare, bolnav „ca un sfârșit de artă poetică” (*Urbanism*). Iubirea, contaminată și ea de criza ontologică și starea de urgență care domină aceste versuri, este văzută prin aceeași optică deformantă și reprezentată într-o imagine absurdă, a de structurării și disoluției, de tip urmuzian: „poftim! – deschid portiera și mă plimb cu un cartilaj, / mâinile ți le scot din umăr și petrec / sub cerul de flăcări sub care mă-nec.” (*Confluență*).

Prin avangardism și suprarealism, Caraion desfășoară un proces complex de *reinterpretare poetică* a realității. Ceea ce se remarcă este faptul că, în cazul lui, avangardismul și suprarealismul nu rămân ancorate în limitele experimentului, care, de la un moment dat, își consumă energia negatoare și își devine sieși suficient (așa cum, de altfel, a demonstrat-o avangarda poetică), ci sunt „minate” de sens. Generată printr-o viziune deschisă, experimentală asupra poeziei, care asimilează experiențele avangardei, poezia lui este, în egală măsură,

rezultatul unui proces de încifrare și obscurizare, care pleacă de la sens către formă și nu invers. Poetica lui Caraion nu este asemenea unui ambalaj care acoperă, mai mult sau mai puțin estetic, un gol, ci, dimpotrivă, haina ei avangardistă învelește sensuri pe care, totodată, le deghizează în non-sensuri sau le învestește cu sensuri alternative, prin tehnici de diversionare a poeziei și a semnificațiilor ei.

Poezia lui **Constant Tonegaru** se situează la răscrucea dintre modernism și postmodernism, prin faptul că asimilează influențe dintre cele mai diverse din poezia noastră interbelică, dar și din cea anterioară și, în același timp, este deplin conectată la curentul înnoitor care străbate epoca și definește începutul deceniului al cincilea. În opera autorului *Plantațiilor*, se manifestă ecouri din mai multe experiențe poetice, acoperind întinse teritorii estetice, în care intră clasici, exponenți ai simbolismului ori ai tradiționalismului precum Macedonski, Tristan Tzara (din epoca pre-Dada), Pillat, Bacovia, Minulescu, moderniști ca Adrian Maniu, Emil Botta, Demostene Botez și alții. Ea nu este străină nici de poezia unor Villon, Baudelaire, Poe, Jules Laforgue, Rimbaud și a altor mari poeți ai lumii, prin atmosferă, prin toposuri simboliste, prin cultivarea unui aer de mister, prin nostalgia trecutului și a tărâmurilor îndepărtate, prin peregrinări în geografie, în ținuturi exotice, ori în istorie, într-o continuă tendință de evaziune în spațiu și timp. În același timp, poezia lui Tonegaru este influențată de avangarda poetică românească din anii '20-'30, de poezia unor Vineanu, Voronca și chiar Gellu Naum. Tonegaru asimilează experiențele avangardei nu numai în spirit, ci și în formă și le valorifică în mod creativ, spectaculos uneori, în creația sa poetică. În poezia lui, avangarda se manifestă, în mod substanțial, atât la nivelul viziunii poetice cât și la cel al scriiturii. Avangardismul este o marcă estetică fundamentală a poeziei lui Tonegaru, definitorie pentru identitatea ei literară. Este semnificativ, de altfel, faptul că Sașa Pană îl include pe Constant Tonegaru în *Antologia literaturii române de avangardă*, din 1969 (cu poeziile: *Femeia cafenie*, *Plantația de cuie* și *Cântec pe hârtie*), omologându-l astfel ca poet avangardist. Debutând în primii ani ai deceniului al cincilea, poetul este ancorat în spiritul literar al epocii sale, participând împreună cu ceilalți autori ai noului val la procesul de înnoire estetică a poeziei. Poezia sa are antenele deschise către toate formele și experiențele poetice din cadrul larg al modernismului și din contemporaneitatea imediată, situată sub semnul procesului de reformare estetică, având o remarcabilă putere de asimilare, de sinteză și de stilizare. S-a făcut, de altfel, observația că Tonegaru îi „rezumă” pe toți ceilalți poeți ai generației sale (Manolescu). Prin poezia sa, Tonegaru realizează o sinteză poetică de esență modernistă, în care se întâlnesc influențe din poezia romantică, simbolistă, tradiționalistă, sentimentală, exotica, evazionistă, înrâuriri din lirica lumii, dar și ecouri dintre cele mai noi, ale poeziei noului val, asimilate și sintetizate într-o concepție avangardistă a poeziei, paradigmă în cadrul căreia are loc și obiectivarea ei estetică. Ironia, inteligența, viziunea

parodică, umorul, persiflarea, fondul sentimental, o discretă propensiune romantică, spiritul ludic, poza, teatralitatea, boema, nonconformismul, fronda, bravada, dorința de epatare, tendința de mistificare și de automistificare, evaziunea în spațiu și timp, regresivitatea în istorie sunt particularități psihologice și stilistice ori atitudini proprii poetului, care îi edifică universul liric, mărci literare care îi structurează identitatea poetică. Natura de sinteză modernistă, pe de o parte, cu surse livrești în multiple experiențe poetice de prestigiu, caracterul avangardist, în viziune și expresie, în cadrul estetic și psihologic al unei concepții proprii despre poezie și în datele stilistice particulare ale poetului, toate acestea amplasează poezia lui Tonegaru la sfârșitul modernismului românesc, într-o perioadă de sfârșit și de început, în deschiderea unei noi epoci, numită generic *postmodernism*.

Se vede, încă de la început, că Tonegaru nu vrea să se despartă de tradiția poetică, pe care, dimpotrivă, o asumă și o exploatează în propria poezie. Poetul rămâne atașat tradiției atât tematic, prin poezia exodului planetar și prin cea a evaziunii, cât și, mai important poate, prin perspectiva, totuși, literară asupra poeziei. Definitiv pentru identitatea lui poetică, el își transcrie scenariile lirice într-o scriitură estetică, pe care nu o poate disocia de poezie. Scriitura poetică a lui Tonegaru nu trebuie asimilată scrisului „frumos”, manierismului formal și conceptual, modului estetizant de transfigurare a lumii și a poeziei. Abordarea „poetică” a poeziei se manifestă nu numai în poemele marilor călătorii în geografii și timpuri îndepărtate ori în cele ale evaziunilor onirice, asociabile, prin tematica lirică, obiectivărilor estetice, dar și în scenariile ancorate în banalul și cenușiul existenței cotidiene. Prin urmare, și atunci când se ocupă de subiecte „inestetice”, poetul încearcă să scrie „estetic”. Chiar atunci când coboară poezia în banal, poetul are grijă să o facă prin mijloace literare, cu miză poetică. Prozaizarea poeziei la Tonegaru nu înseamnă cu necesitate coborârea ei în prozaicul absolut. În acest cadru estetic, se dezvoltă formula lui poetică, în care elementele moderniste, asimilate din mai multe surse și modele, sunt trecute printr-o viziune influențată de poetica avangardistă.

Preocuparea poetului pentru scriitura estetică își găsește un teren fecund de manifestare în temele și poemele „poetice”, care, în general, vin în continuarea liniei tradiționaliste a poeziei, asimilând influențe de pe teritoriile lirice pe care le traversează. O imagine plină de melancolie a mării, care cheamă nostalgia depărtărilor și a evaziunii, temă clasică a literaturii, frecventată la noi de un Minulescu, printre alții, este transcrisă de poet într-o caligrafie lirică: „Marea era o Marchiză ce-și tremura dantela pe țărni / undeva printre astre culcându-și fruntea bolnavă; / un vânt îi băntuia trena inocentă / și pe tărâmul acesta nu mai naviga nicio navă. // Eu eram de departe, o statuie din scrisuri, o piatră, / iar Marea era Ciclop cu ochiul de aur sau Doamna Marchiză? / Pierdut ascultam cum privirea ei declama tăcerea / matrozilor tăiați în taverne și lamentați de briză.” (*O mie de vânturi*). O proiecție romantică a morții ca vis, sub lumina halucinantă a lunii, vrăjită de dansul hipnotic aducător al sfârșitului, se naște dintr-un text prin

excelență poetică: „Moartea e un somn lung, un vis nesfârșit, / despotică dinspre Lună solia îi vine tăcut; / – Oh, desnădejdea mea se arunca nebună ca o lance / în Luna rotundă și înverzită ca un scut. // Rugina lui se scutura peste frunți / fără elan purtând din mit antic palori – / nicicând atât de alegoric Luna / n-a otrăvit clanurile ei de feciori! // Salomeea dănuia strălimpezilor pelerini / ce abureau din miezul planetei prin fântâni, / înstemată trecea printre stegarii armiiilor / în bucle cu Sirius ca un giuvaer lucind pe sâni.” (*Salomeea*). O reverie solară, pe axa coborârii din spațiu și din timp, purtând cu ea o vagă nostalgie a depărtărilor, aduce ecouri familiare din poezia canonului modernist, în ceea ce privește atmosfera și forma poetică: „Din timpul orașelor cu tigri protectori de smalt / cobor de-atunci și marginea nu mai ating; / doar aripile-mi arse din drumul căderii / se scutură cu scrumul lucirilor care se sting. // Cât mai sus norii umblă ca niște plute, departe, / și pe dâșii văd vântul ridicat în picioare cum trece; / mă îngrijesc numai iubito, când poți – într-o zi – / întinde mâna și desprinde fruntea Soarelui Rece.” (*Fruntea Soarelui-Rece*). În aceeași paradigmă estetică, avându-și rădăcinile în revelațiile romantice, dar trecut prin simbolism și prin modernism, un poem creează o imagine plină de mister a lunii, asociată reveriilor cu opiu: „Încercuită de nori ce filtrau un repertoriu romantic / pe aceleași brațe scobora muribundă în ritual, / pasionată ca un ochi într-o lungă visare de opiu / și întors în orbită privind în Nerval. // Vedea eretic crescând țara califilor într-o seră / cu fauni vânând columbe ce sburau în steme lin – / mai departe pe țărături cenușii sâni de ceară / ce se coc numai în lumină de smalt opalin.” (*Luna hieratică*).

Dimensiunea estetică a scriiturii poetului se vede însă și în poemele care ies din sfera poeziei cu filiații romantice ori simboliste, în creațiile care coboară în realitate, în mediul existenței cotidiene, lipsit, îndeobște, de aură lirică. Evident că nu peste tot trebuie căutate caligrafii stilistice și estetice. Însă, de-a lungul metamorfozelor creației sale, scriitura lui Tonegaru are tendința să rămână poetică, într-o paradigmă estetică, și atunci când poetul pune poezia în situații și contexte voit prozaice, degradând-o din statutul ei literar. Într-un astfel de poem ancorat în plin banal al existenței, într-un cadru cenușiu și dezolant, biciuit de ploaie, cu ascendențe bacoviene, poetul își creează un spațiu de fugă din realitate, prin ferestrele fanteziei, într-o proiecție istorică. Iată o secvență din acest scenariu: „Norii vineți se descompuneau în fulgi mari cât niște mânuși / încremenind degetele moi pe pustietatea orbitoare de cotton / cu gest standard de blazare fără să întâlnească la salutul propus / pinguinii unei latitudini de circumstanță decupați din carton.” (*Ploaia*). Celebra mulatră întâlnită de poet la Brăila este o prezență exotică, picturală, coborâtă parcă dintr-un tablou de Paul Gauguin, o pictură realizată cu mijloacele poeziei: „Femeia pe care la Brăila am iubit-o într-o cameră de hotel / purta pantofi verzi de piele de șarpe / și avea nasul turtit. Era o mulatră. / Cum venise aici, habar n-am. / Părinții, bunicii, purtaseră poate odată în nări un inel. // Gura îi era o ventuză. Sâni fierbinți ca niște pâini. Ochii tulburi. / Îmi era trupul claviatură pentru dansa. / Numai mâinile îi erau reci, reci de gheață / și

degetele cu vârfuri rotunde / alunecau pe mine ca boabe de struguri.” (*Femeia cafenie*). Viața străzii și jocul memoriei trimit pe poet într-un alt scenariu erotic, poetizat, învăluit într-o aură de nostalgie, desfășurat într-un cadru existențial banal, în ritmurile prozaice ale vieții cotidiene: „Femeile de pe stradă ajung la mine cu parfumul; / vântul de primăvară îmi amintește de întâia femeie / cum venea și se împrăștia ca un evantai – / aveam douăzeci de ani și despre dragoste nicio idee. // Aproape de lumină își strecura văpaia / de la tâmpile peste brațe alunecând în noapte, / când alergam la fereastră să văd unde este / întâlneam matinal faitonul cu lapte.” (*Prietena îndepărtată*).

Tonegaru privește poezia prin prisma unei viziuni particulare, care se obiectivează într-o serie de secvențe lirice și prozaice, de-a lungul scenariilor din *Plantații*, volumul lui din 1945. Proprii acestei viziuni sunt o perspectivă ironică asupra poeziei, o continuă tendință de a parodia, de a persifla, de a lua lucrurile în glumă și în joacă, un spirit ludic prezent în subtext, un mod deconstructiv care vizează poezia în ipostaza ei clasică și tradițională. Ironizând și parodiind poezia, punând-o în cadrele unei viziuni, în esența ei, demitizante, creația lui Tonegaru se dezvoltă pe o concepție critică, în datele căreia poemele sale devin un act polemic implicit la adresa unui mod sau a unor moduri de a face poezie. Temele și contextele poetice pe care autorul și le creează par a fi pretexte pentru dezvoltarea acestei perspective. În cadrul subiectelor lui lirice sau antilirice, Tonegaru scrie nu numai poezie, ci și despre poezie, de aici impresia unui fel de textualism implicit al poemelor sale. Dezvoltată în contexte estetice care ironizează poezia, prin teme prestigioase ale sale, precum peregrinările geografice, evaziunea în spațiu și timp, iubirea, creația lui poetică lasă impresia că vrea să vorbească mai mult despre poezie și că, ancorată într-o zonă a conștiinței de sine, tinde să se transforme într-un act autoreflexiv și să genereze un proces critic la adresa unei viziuni estetice. Fenomenul se întâlnește, în alte grade ale intensității și ale scriiturii, și la Geo Dumitrescu. Totul se traduce într-un proces de depoetizare a poeziei, care se manifestă la nivelul viziunii poetice și chiar al temelor. Rămâne însă, așa cum am observat mai sus, preocuparea autorului pentru o scriitură poetică. Și atunci când coboară intenționat în prozaic, când parodiază poezia, poetul nu se desparte complet de ea, ci o face cu instrumente poetice.

Evaziunea poetică în locuri îndepărtate în spațiu și timp, în geografie și istorie, este nu numai un exercițiu al fanteziei poetice și o temă prodigioasă a poeziei, ci și un mod de evadare din realitatea ternă, cenușie a existenței cotidiene, care nu lansează provocări spiritului. Această mișcare de regresie are, prin urmare, și un sens critic, îndreptat polemic către lumea imediată și despiritualizarea ei. Călătoriile, peregrinările geografice, întoarcerile în istorie, migrațiile în imaginație, ipostazierea în situații și contexte emblematice ale umanității sunt moduri ale evaziunii, prin care spiritul escapist al lui Tonegaru își trăiește himerele. Estetic, aceste scenarii sunt realizate în interiorul viziunii poetice tonegariene, demitizante, ironice, parodice și

sentimentale, care operează cu instrumente precum persiflarea, jocul, dedublarea, fronda și toate celelalte și, nu în ultimul rând, cu o fantezie care transcende spațiul, timpul și granițele logicii existenței. Reveria anarhistă în care poetul se visează hatmanul Mazeppa, pierdută în istorie, subminată oricum de un fond parodic (nihilistul renunță la ideea de a-l răsturna pe țar din cauza gerului), este brusc destrămată de întoarcerea în realitatea banală. Scenariul este dezvoltat într-un text narativ, discursiv, de esență prozaică, într-un fel de escapism avangardist: „Lucrurile despre care vorbesc se petreceau aievea pe la o mieșasesuteșiceva; / pe atunci eram nihilist și complotam să răstorn pe țar / dar gerul pătrunzându-mă mai adânc decât lama unei săbii arabe / abandonam gândurile subversive să conspire în samovar. // În privirea mea timpul încetase să mai treacă / iar de departe lupii se mai auzeau încă urlând pe stepa Nogai – / pe urmă iată claxoane, Doamne, câte claxoane; / firește se întâmplase un accident banal de tramvai.” (*Ploaia*). Un castel în noapte, iarna, într-un cadru de romantism gotic și de mitologie wagneriană, în care este evocată „lebăda din Lohengrin”, creează o imagine poescă, dominată de prezența enigmatică și stranie a Corbului: „O, lângă un astfel de fiord se ridica un castel / cu turn blazat sub alb-cenușiu! / Pe creneluri trecea Luna în falduri / și pe blazon corbul singur fâlfâia viu. // O! Lângă un astfel de fiord se înălța un castel / în zona clarurilor ca lebăda din Lohengrin, / Timpul dormea în donjon de milenii / și tăcerea-l ocrotea ca un imens baldachin.” (*Castelul*). Într-o emigrare polară, în care aventurierul face „caligrafia fiordurilor” într-un poem, apar o imagine suprarealistă a gândurilor înghețate în forme bizare și un act autoreferențial la adresa poemului care se scrie, ca o inserție textualist-postmodernistă: „Mă mira în deosebi căderea eroică a oamenilor triști / ca și cum proclamau Independența de Frig cu brațele ridicate / spre parapetul aurorii boreale unde înfloreau mandarina / din gândurile lor în forme cât se poate de bizar congelate. // Pe înălțimile lui păsări ibis etalau penaje roșii și sacre / deasupra poemului acesta descriptiv cu faraoni în exil; / pe un ac a cărui gămălie este însăși Steaua Polară / sufletele lor și acum se suprapun spre constelații docil.” (*Portul înfipt la Nord*). Viziunea sa escapistă îl poartă mai departe printr-un șir de scenarii exotice, fanteziste, unele în marginea unui suprarealism de reprezentare și de logică. Uneori se crede Columb și, în șinele înzăpezite, vede siajul călătoriilor lui glorioase, iar, în desenele de gheață făcute de ger, harta unui continent, a unei lumi exotice, Terranova, populată de piei roșii și de o vegetație luxuriantă. Plictisul existenței, banalul iubirii îl proiectează în peisaje îndepărtate, în taverne cu mateloți sălbatici, într-un continuu act de evadare, de fugă din realitate. Poetul continuă peregrinările minulesciene, dar nu în același cod sentimental și romanțios, ci investindu-le cu sensuri ontologice mai grave. Estetic, migrațiile pe meridianele planetare se desfășoară tot în poeme discursive, epice, pe un fond liric, care iese, din când în când, la suprafața poemului în imagini și mici caligrafii: „Uneori se trezește în mine Genovezul dar numai dimineața / vrea să vadă urmărind șinele înzăpezite ale liniei de tramvai / flota peste care a fost amiralul echipajilor încinse cu spade, / poate acum vagabonzi ce sorb în

speluncă cel mai decolorat ceai. // Iubita mea cu reflexe de amurg pe pulpele albe ca sideful / îmi șoptea surâzând neutral: – Frigul a încrustat pe geam o hartă / iar pentru noi amândoi ca și cum plecam spre Terranova / în sobă castanele trozneau ca tunurile de bord altădată.” (*Iubita cu surâs neutral*). În astfel de contexte, poezia lui Tonegaru își revelează o dublă semnificație: poetul nu procedează numai la depoetizarea poeziei prin persiflarea temelor mari, ci și, în sens invers, la poetizarea realului prozaic, prin investirea lui cu semnificații poetice. Din civilizația mașinistă, cu „roboți și cai-putere”, poetul migrează pe malul Balticii, alături de prințesa Clara, în vremea lui Marco Polo, într-un scenariu de esență romantică, dar cu desene avangardiste, într-un discurs vizual: „Prințesa topea cu sâni ghiața de pe vitralii / să cercetăm la lumina aurorii boreale / cu dosarul cu plante legat în piele de ren / ierburile aduse de Marco Polo. / Prin ostroave însozite, / la margini de lumi, pe acolo, / se spune că oamenii umblă ca noi amândoi / în fața focului din cămin: / goi.” (*Ultimul de la 1200*). Din scenariile evazioniste, prind contur și reprezentări de inspirație avangardistă, parodice, ale astrelor, în stilul lui Geo Dumitrescu sau, mergând înapoi, pe firul avangardismului, ca la Voronca. Ne amintim, în treacăt, că, la acesta din urmă, într-o optică desacralizantă, luna este o „mașină de călcat norii, rufăria mărilor” sau „face exerciții la trapez prin pomi”. La Tonegaru, în aceeași perspectivă demitizantă, astrii au „murit de gripă”, rămânând doar cu „două colțuri ca jandarmii italieni la chipiu”, iar luna e o „enormă chelie” care plutește într-un ocean de stele moarte. Tot în lună își proiectează utopiile politice („republici sincere”), în continuarea utopiștilor culturii universale, din simplul motiv că numai acolo utopiile sunt posibile („fiindcă acolo trăiesc morții”). Sunt revelații escapistice și avangardiste într-un poem în care poetul își exersează spiritul ironic și parodic (*Alegorie generală*). În Congo, atins de boala somnului, are fantasme erotice cu fecioare africane și o viziune suprarrealistă a cerului nopții, unde trage cu pușca în astre, iar îngerii se ascund după stele. În secvențele delirului, moartea se perindă în nenumărate chipuri: „Aștrii erau după un multiplu alfabet grecesc / în care am tras la întâmplare ultimele gloanțe Dum-Dum / fiindcă prin stelele de întâia mărime îngerii priveau indiferent / cum drama se desfășura teatral la un capăt metalic de drum. // Se găseau nenumărate ființe albe și negre ca pionii de șah / unde Moartea își sculpta profilul pe fiecare din fețe; / cum iese sabia încet dintr-o teacă așa ieșeau afară din ele / rămânând înfipite în somn din cauza muștei Tse-Tse.” (*Musca Tse-Tse*). Se vede limpede că cerul nu-i inspiră poetului reverii și meditații, ci ironii și reprezentări parodice, deconstructive și desacralizante. În altă viziune, tot din speța plăsmuirilor suprarrealiste, inspirată, de această dată, nu de febră, ci de alcool, poetul își propune să fixeze luna într-un cuier și să descarce în ea o carabină Mannlicher. În același cadru, visează, în stil suprarrealist, ironic la adresa lumii literare, cum lupii împreună cu editorii (ciudată și semnificativă alăturare) mănâncă poeți din farfurii. Viziunea parodică și degradantă cuprinde și astrele, de aceeași speță cu stelele de pe eticheta de coniac, de unde „o creolă zâmbește cochetă.” (*Puțin alcool*). Într-un poem care îl duce în teatrul de luptă al Revoluției Franceze,

poetul martir se vede Peter Schlemihl care se înalță la cer în balon. Procesiunea cosmică a sufletelor plutind prin eter spre „Marele Congres Transparent” coagulează o grandioasă viziune suprarealistă (*Document*). Ca într-un poem postmodern, „poetul Constant Tonegaru” devine și erou în propriul poem, într-un scenariu exotic, în China Meridională, unde, ca mercenar, ucide „un om galben cu baioneta” și, bântuit de chipul acestuia, este apoi cuprins de spaima morții (*Moment solemn*). Nu este, de altfel, singura dată când poetul apare ca actant în propriile poeme. Acest gest al dedublării și coborârii în text a autorului, pe care îl vor exploata postmoderniștii, se întâmplă și în alte poeme, în care poetul apare ca: „alchimist al clarurilor de platină” (*Salomeea*), „condotierul Tonegaru” (*Cântec pe hârtie*), „Tonegaru, poet decadent” (*Grădina publică*) etc.

Formula estetică a lui Tonegaru se obiectivează, versatil și creativ, și în celelalte poeme, care nu evoluează neapărat pe coordonata tematică (fundamentală la el) a evazionismului, ci dezvoltă diverse alte scenarii poetice, unele amplasate în realitatea imediată, în mediul existenței și în banalul cotidian, altele proiectate în orizonturile fanteziei poetice. În multe dintre aceste poeme, temele, majoritatea înrădăcinate în realul tern, sunt transfigurate fantastic și avangardist. Boema alcoolică, mod de supraviețuire la marginea vieții și, în esența ei, mijloc de evaziune din realitate, intens cultivată de un Stelaru sau Corlaciuc dintre congeneri, își face loc și în paginile *Plantațiilor*. În paranteză, Tonegaru a frecventat el însuși taverna și a fost un comiliton al cauzei boemiei în viață și poezie, alături de cei numiți și de alți rătăcitori ai literaturii. Într-un spațiu al reveriei și dizolvării, în care un gramofon – într-o puternică metaforă a pierzaniei și a disoluției – cântă „răgușit” „Sonata Diavolului”, prinde contur o imagine înneacă în fum și alcool a lumii și a existenței, dominată de o lună palidă și de îngeri turmentați, într-o ipostază degradată a sacrului. Este o reprezentare, cu sens subversiv și polemic, la antipodul epifaniilor din literatura ortodoxistă, activă în același cadru larg al modernismului poetic: „Acum sub Luna lipsită de-un obraz / ce se zice că era în eclipsă / era o groapă din care alcoolul fumega / și prin aburi îngeri dormind pluteau în eclipsă, / pluteau îngeri cu aripi de mucava.” (*Finit coronat opus*). Tot într-o viziune suprarealistă, a nopții, a morții și a rugăciunii fără speranță, în care stelele sunt „fete mici purtând cosițe” sau „balerine”, precum în *O mie și una de nopți*, „un duh cărunt trândav ieși urcând pe culmi, / cuprinse-n palme Luna, se deșiră mirat, / apoi se prelungi plutind ușor cu chipul palid...” (*Noapte*). Coborârea în derizoriu a poeziei are loc prin banalizarea unor teme grave, între care și moartea. Un accident soldat cu moartea unui poet-vagabond este prilej pentru o punere în scenă brutală și humorescă a tragicului eveniment, în stil urmuzian: „Poetul Veniamin era răsucit / ca o rufă stoarsă de venin. / Spălătoreasa strângea în mână o coasă / și avea numai falca de sus, Cea de jos / o avea dumnealui descleștată. // Prin salon era un amant elegant / dela o crimă pasională plictisit / în coapsă de două bobițe de plumb. / Pe dușumele sălta ca o broască inima poetului cât o baniță de porumb.” (*Fapt divers*). Sunt situații în care poezia lui Tonegaru se întoarce din peregrinările în spațiile exotice în realitatea frustră, sordidă, într-un

loc cu ploi reci și noroaie, copii care îneacă pisici în bălți, prin care un dric murdar trece spre balamuc, iar o nebună, Ana Clavicula, își caută rătăcită bărbatul (*Maidanele galbene*). Elemente bacoviene de atmosferă autumnală, cadru al rătăcirii și dezolării („Pe mâinile mele se prelingea ceva din culoarea mov a cerului. / Vezi, îmi spuneam, hoinăreala asta te va duce într-o zi la circumscripție, / dar căutam Toamna – ah, Toamna dormea undeva pe sub pod / în brațe cu vântul și vagabonzii sleiți de inaniție”), participă la metamorfozarea unui autoportret metaforic în stil suprarealist: „Oh, nu – nu eram romantic, lacrimile mele erau de petrol lampant / dintr-un rezervor ce-mi întreținea privirea care fără nicio eroare / dădea conture perfecte și imense tuturor lucrurilor certe / devenite fantomatice în acest moment cu semnificație intensă de plecare.” (*Noiemvrie patetic*). Printr-un ciudat proces de materializare a imaterialului, așa cum în alt poem gândurile oamenilor îngheață în forme stranii, sunetele valsului autumnal prind contur, devin mingi, muște, baloane de săpun (*Amurg*). Tot în termenii unei avangarde generice, ca spațiu al inovării în materie de logică poetică, al asocierilor neobișnuite și al experimentelor, într-o periferie cu cimitir și calici, părăsită de morți și în care viii agonizează, în care soarele se răcește „ca sobele de tuci”, iar „fantomele mari” nu mai vor să treacă „ținând de mâine fantomele mai mici”, în situație de forță majoră, „Dricarii cu simbria neplătită / la rișcă joacă în răspântii o dantură / să cumpere cercei de tinichea pentru iubită. / Cu câini bălțați la rampa de gunoi încrucișează / priviri de Napoleoni înfometați.” (*Conspect de toamnă*).

Războiul, temă comună la poezii noului val, abordată în diverse coduri și intensități, este, la Tonegaru, obiectul unei perspective avangardiste care, estetic, îi subliniază absurdul și cruzimea. Dacă alți poeți preferă optica estetică a realismului dur și a naturalismului (Filerot, Stelaru, Corlaci, Alexandru Lungu, Torynopol), a deconstrucției parodice (Geo Dumitrescu) ori a expresionismului suprarealist (Caraion), Tonegaru își traduce propria viziune printr-o lupă avangardist-suprarealistă. Emblematică pentru viziunea estetică a poetului este, în materie, imaginea grotescă, mostră de suprarealism negru, a caporalului din *Plantația de cuie*: „La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung cu pompa biliară / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt.” Uciderea, moartea sunt o rutină pe front, o chestiune statistică, înscrisă în ritualul existenței în linia întâi, consemnată indiferent și cinic: „Aștept corăbiile plecate spre un larg de pământ fără punct cardinal / să-mi aducă imaginea în care strângând patul puștii ca pe o vioară / am pus capăt disonant valsului boston ce-l legănam în gând / c-un pocnet stingând dincolo de linii nu știu pe cine cu o țigară. // Atunci cum deschideam cutii de conserve cu baioneta / preocupat de foame, suprafețe de pământ și intenții mistice, / tăiam oameni banali de dimensiuni diverse / ce dezertau în necunoscut sub presiunea datelor statistice.” (*Retrospecție prin globul de beril*). Moartea stăpânește teatrul războiului și pe oamenii angrenați în absurdul mecanism, pe care poetul îi vede într-o ciudată revelație anticipativă, post-mortem, pradă neantului, dizolvându-se în elemente. Viziunea apare într-un

poem nihilist în raport cu transcendența, care, în ordine stilistică, poartă sub titlu o indicație regizorală („Se recită în acordurile marșului funebru de Chopin”), un reflex meta-textual care proiectează din start o stranie lumină parodică asupra lui: „Cum ne intrase tăcerea, noroiul subțire și rece? / Îl pompase inima când bătuse ultima oară / fără să știe că mai târziu cronicarii vor spune: / «Un batalion s-a târât înapoi spre era cuaternară». // Glasul de Sus era o legendă, un mit. / Departe o trompetă din șanțul cu oameni ne chema; / am vrut să răspund, dar gura mi-era plină cu pământ / și din șanțul cu oameni mitraliera prea tare lătra.” (*Morții*)

În *Antologia* sa, Sașa Pană îl include pe Tonegaru cu trei poeme: *Femeia cafenie*, *Plantația de cuie* și *Cântec pe hârtie*. În primul caz, atribuirea definiției de avangardism s-ar putea justifica prin reprezentarea iubirii în ipostaza ei materială, de pură carnalitate, derobată de veșmintele fastuoase ale amorului romantic sau de cele vapoaroase ale simbolismului, ca să nu mai vorbim de iubirea abstractă, conceptualizată în poezia de idei. Nu iubirea, ci relația carnală, neliteraturizată, face obiectul poemului lui Tonegaru. Actul antiliterar și antiestetic, deliteraturizarea poeziei sunt asimilate de avangardiști, inclusiv de Sașa Pană, avangardismului. Altfel poemul (v. *supra*) decurge în codul unui estetism exotic și pictural, care face din el o piesă vizuală de mare atracție. În schimb, elementele avangardiste și suprarealiste domină poemul iconic al lui Tonegaru, cel care dă titlul volumului (prescurtat de editor) *Plantația de cuie*. Nu numai crunta imagine de eroism parodic stă sub semnul acestei estetici, ci întregul poem. Caracterul lui mai degrabă suprarealist rezidă în natura dezorganizată a discursului, cu planuri amestecate parcă aleatoriu, ceea ce lasă impresia unei transcrieri a gândurilor anarhice, în obscurizarea sensurilor, prin introducerea unei logici interioare și a unei dimensiuni alegorice a textului, într-un plan metatextual, în sfârșit, în absurdul care învâluie scenariul într-un plan paralel al referențialității poetice. Iată câteva secvențe: „Himera Scylla țâșni din ea / făcând escală cu ghiarele înfipite între ghimpi / pe Luna ca un ficat însângerat / rămas acolo pe rețea. // (...) Privirea fantasmei Scylla lucea ca o lamă de sabie / călită și ciocănită pe nicovală. / Din orbite un ochi îi sări cât o portocală / dar în loc s-o culeg îngropam în lut / cuiele ce ridicau sârma ghimpată pe pari / să răsară în altă decadă, lungi, cu vârfuri mari / pentru Cetățeanul Necunoscut. // Prin groapa din care himera venise din adânc / măruntaiele caporalului începură să cadă / pe un arhipelag cu nouă irozi / plecați călări la vânătoare cu țeste la oblânc.” Avangardismul poemului *Cântec pe hârtie*, omologat de Sașa Pană, stă în modul autoironic în care poetul se visează poet mare ca să poată deveni „păpușe de ceară lângă Marat și Camille Desmoullins” în muzeul Grévin sau, pentru curtezane, „condotierul Tonegaru”. Imaginea de mercenar-poet care și-a tocit spada ascuțindu-și „ultimul creion” sau care aduce în dar iubitei propriul femur parodiază eroismul epeic, glorios în literatură. Un vers are însă o rezonanță specială în situarea poeziei sub specia avangardismului: „să scriu cum am dat în poezie cu o

grenadă”. Propoziția sună programatic și trimite sintetic la o întreagă viziune: deconstrucția și restructurarea poeziei printr-o nouă concepție, anti-estetică, prin depoetizare și demitizare.

Estetica avangardistă se manifestă și în alte părți ale operei lui Tonegaru, în concepția și forma poeziei. Într-un poem, avangardismul stă în obscurizarea textului prin asocieri de cuvinte în contexte semantice dintre cele mai bizare, fapt care duce la angrenarea unui scenariu poetic cu totul inedit. Un condamnat, într-un ultim cuvânt de curtoazie ironică și de protest, dăruiește unei doamne „perla neagră de la ficat” pentru a o pune la colier: „Pune-ți doamnă ochelarii de maistru sudor / căci inima mea în fuziune ca un metal turnat dintr-un turn peste popor / cu brio tresaltă și dilată cu spor / pereții salonului sentimental. // Acolo sub candelabre primul ofițer / numără sclavele ce vin prin vena cavă / aduse din Indii pe galere cu ciocuri de fier / iar pe punte între tunuri un bătrân flibustier / coboară steagul cu oase ca o etichetă pentru otravă.” (*Reverența spânzuratului*). În altă parte, într-un peisaj hibernal, „norii stau spânzurați ca draperii după spectacol”, iar sicriile trec precum „niște lăzi de contrabandă cu alcool”. Într-o țară ecuatorială devastată de ciumă, un om se destructurează ca într-o imagine urmuziană: „Aici, / un șchiop se învârtea ca un șurup / și tot mergând așa pe străzi / își risipea întregul trup.” (*Scrisoare deschisă*)

Într-un poem dedicat amintirii lui E. Lovinescu (al cărui cenaclu Tonegaru l-a frecventat), poetul transpune un obiect din realitate într-o reprezentare parabolică, dezvoltată într-o meditație nihilistă asupra timpului, a vieții și a morții și într-o imagine suprarealistă, în care îngerii atârnă uscați, în ciorchini pe sfori, între coloanele templului, dominați de imaginea Zeului mort. În această transfigurare, parabola poate fi citită într-un orizont deschis de semnificații, care îl cuprinde și pe marele critic. Foarte semnificativ pentru deschiderea poetului în materie de experimentare și inovare, poemul conține și un element metatextual, de inspirație avangardistă, pe care mai târziu, ca abordare, îl va recupera postmodernismul. Vorbind despre „Templul Nădejdi”, poetul face precizări grafice, într-un dreptunghi care încadrează o săgeată indicatoare cu mențiunea: „Templul Nădejdi 10 Km. Depart”. Ciudat sau nu, săgeata indică un sens comun spre Nădejde și spre Moarte. Ceea ce poate traduce, sintetic și esențial, o ontologie negativă, deghizată, la nivelul poeziei, prin mijloacele estetice specifice ale autorului. Poemul desenează, avangardist, o imagine memorabilă a timpului care devastează creația: „Îngerii Căzuți printre coloane atârnavu morți. Sute în ciorchine / smulși de-aripi, rupți, / heruvimii toți atârnavu uscați. / Înșirați pe sfori ca niște ciuperci / se ciocneau de vânturi cu sgomote seci. // Zeul murise. Avea marcă elvețiană. / Deci marcă mondială cu zece rubine. / Era numai cam vechi. Dovedise un lucru: / Întors prea mult, poate de-un trecător, / din el arcul ieșise ca niște intestine / și banal murise. Deci: De sine nu era stătător.” (*Ceasul vechi*).

O scenă de bălci, pitorească și caricaturală, compusă suprarealist, conține, alături de tigri famelici și un dresor cu gambetă, corbul lui Poe, care rostește: „Nevermore!”, și portretul straniului poet american. Iată imaginea ca un tablou de Magritte: „Nu știu cum Dracu făcuse domnul cu gambetă, / avea în baracă o

cușcă cu tigri lihniți / ronțâind printre gratii oase de vacă / și-n fund mai era un loc cu galben drapat / unde corbul celebru nemișcat croncănea: – Nevermore! // Pe pânză era zugrăvit undeva Edgar Poe. / O lichea își vorbea despre el: – Edgar Poe?... bețiv american, / născut în cutare și mort în spital / a fost poate și gangster, / dar precis, a redactat «Graham's Magazine»” (*Pasărea neagră*).

Poezia lui Tonegaru acoperă o largă gamă estetică și tematică, într-o serie de metamorfoze de la clasic la suprarealism și postmodernism. În diversitatea ei estetică, intră poeme atașate de tradiția poetică, trecute, după caz, prin romantism, prin simbolism, prin tradiționalism, alimentate din experiențe și modele moderniste ori cu ascendențe în marea poezie universală. În același timp, multe poeme, majoritatea, au asimilat experiența avangardei și a suprarealismului și o exploatează, la grade diferite ale obiectivării și intensității, în moduri creative, originale, nu de puține ori spectaculoase. Poezia tonegariană pleacă din tradiție și din modernism, trece, acumulând substanțiale influențe, prin teritoriul plin de capcane și de himere al avangardismului, pe care îl depășește prin suprarealism și merge mai departe, într-un teritoriu nou, necunoscut, cel al postmodernismului.

Dimitrie Stelaru precede cu câțiva ani generația anilor '40 și de aceea face o figură aparte în cadrul ei. El este adoptat de mai tinerii poeți, atrași de stilul lui existențial, de nonconformismul lui în viață și în poezie, de inadaptabilitatea lui, care se potrivește cu refuzul lor de a se conforma și a se adapta ordinii oficiale a vieții. În poezie, autorul vine mai de departe, din lumea poetică a lui Villon, de care îl leagă substanțiale filiații, și din poezia romantică. Din îndepărtatele orizonturi, coboară pe linia poezilor damnați, trecând prin Baudelaire, prin Poe, prin Rimbaud și Verlaine, într-un univers poetic ciudat, în care ecourile acestora răsună deseori. Puternice rădăcini poezia lui Stelaru are în romantism, în mitologia și atmosfera romantică, de unde preia teme și simboluri poetice pe care le reinterpretează în poezia lui. Din modernism, spațiul poetic în care se dezvoltă, îl inspiră, prin sugestii tematice și de atmosferă, poezia lui Blaga. În rest, creația lui Stelaru prezintă o stranie originalitate, afirmându-se ca o poezie neobișnuită, atipică, precum poetul însuși. Ea se naște dintr-o estetică și o stilistică aparte, singulare în peisajul modernismului românesc, după cum și existența autorului are o stilistică proprie, care îl singularizează pe scena vieții. Afinitățile cu generația care îl adoptă sunt mai mult de aspirații și idealuri, decât de viziune și de estetică a poeziei.

Ceea ce izbește încă de la început la Dimitrie Stelaru este ciudata senzație de poezie brută, nefinisată, neterminată chiar, care se încheie prea devreme, înainte de a spune tot sau măcar esențialul. Poemele lui, în general de mică întindere, sunt laconice, simple, lăsând uneori impresia de simple notații, care ar urma să fie dezvoltate în construcții mai mari. Unele par, la prima vedere, lipsite de consistență, schematice, chiar rudimentare. Parcurgerea lor însă creează

însă o impresie puternică, de poezie autentică, originală. Aparent simple, poemele lui sunt experiențe lirice concentrate, esență de poezie. Stelaru spune mult în puține cuvinte. Poezia lui este concentrată la maxim, fiind construită din cuvinte-cheie, din vocabule esențiale, puternice nucleu de semnificații. Poezia lui Stelaru seamănă cu limbajul matematic, construit din numere și simboluri, legate între ele prin relații simple, elementare, dar care exprimă raționamente complexe și sensuri profunde, uneori cvasi-impenetrabile. Ecuația teoriei relativității oferă, poate, cel mai bun exemplu. Odată cuvintele așezate în poem, ele încep să-și activeze forțele latente și semnificațiile virtuale, ramificându-le în nenumărate fire, care se unesc cu celelalte, ale celorlalte cuvinte, în rețele poetice și semantice, din care se construiesc sensurile poemului. Stelaru scrie simplu, dar profund. Simplitatea lui este, în realitate, o aparență, o iluzie, care vine din *nuditatea estetică* a poemului, din faptul că acesta nu este îmbrăcat în straturile suprapuse de haine ale poeziei, asimilate prin mijlocirea culturii poetice. Gândul poetic al lui Stelaru se revelează nud, esențial, materializat exact în atâtea cuvinte câte îi sunt necesare să-l exprime. Forța cuvântului la Stelaru este, poate, cea mai importantă particularitate a poeziei sale. Uneori, mizând pe această putere, nici nu mai leagă cuvintele între ele în relații gramaticale, după regulile unei sintaxe minimale. El își creează propria sintaxă, o sintaxă eliptică, poetică, suspendată într-un orizont deschis al semnificațiilor. Este ca și când ar pune cărămizile în zid fără mortar, încrezător în greutatea lor și în forța gravitației, care le fixează în structuri solide. Forța gravitațională a poeziei sale ține cuvintele laolaltă în structuri poetice puternice, în care cuvintele nu sunt legate decât prin sensuri și virtualități care cresc din ființa lor, se unesc și se împletesc în conjuncții originale și surprinzătoare, în legături poetice inextricabile, în datele unei sintaxe semantice cu totul originale. Poezia lui Stelaru este o poezie genuină, transcrisă într-o manieră frustă, care vrea să-i păstreze autenticitatea și originalitatea, necomplicată de fondul livresc al unei culturi literare care uneori falsifică ideea în procesul ei de obiectivare estetică. Uneori, apare senzația că poezia lui, *mutatis mutandis*, are ceva din simplitatea stilistică și valoarea parabolică a textului biblic. Faptul că, elev și tânăr, s-a format în cultura biblică poate fi un argument pentru o *forma mentis* matricială a poeziei.

Poezia lui Stelaru conturează o lume simplificată, redusă la esențe, în care lucrurile și fenomenele au o valoare simbolică. O mitologie proprie, compusă din simboluri, ființe alegorice, reprezentări abstracte, populează spațiul misterios și straniu al acesteia. Viața, moartea, poezia, poetul, geniul, nostalgia depărtărilor, evaziunea, uitarea, mizeria, nefericirea, suferința, boema, rătăcirea sunt elemente tematice ale acestei poezii, scrise, unele, și înțelese, toate, cu majuscule, văzute în ipostaze esențializate, arhetipale, prin care capătă o valoare exemplară pentru existența și destinul omului dincolo de orice contingență și orice conjunctură. Universul poetic stelarian este structurat dintr-un spațiu metafizic, al ideilor, simbolurilor și abstracțiunilor, și un teritoriu fizic, al realului și concretului, al existenței imediate, al realității terne. Primul este tărâmul în

care locuiesc poezia, iubirea, aspirațiile, plăsmuirile și himerele, în care poetul își proiectează existența „stelară”, matricea din care se revendică, utopia spre care tinde mereu, către care își îndreaptă exodurile onirice, lungile peregrinări în spațiu și timp, o lume transcendentă accesibilă doar meditației și transgresării poetice a granițelor vieții și a limitelor ontologice ale ființei. Poezia în această ipostază constituie un mod al evaziunii în spațiul astral al gândirii poetice, în lumea metafizică locuită de idei și de simboluri, primordială, arhetipală, dincolo de timpuri și de spații. Poemele sunt revelații și experiențe poetice care descriu tărâmul stelar locuit de Eumene, simbolul poeziei, teritoriul misterios al „cetăților albe”, spre care poetul aspiră și migrează continuă în evaziunile lui onirice, de care aparține, după cum însuși mărturisește, în care trăiește cu ființa lui profundă, cu sinele poetic. Al doilea este lumea reală, în care poetul supraviețuiește la marginea vieții și a umanității, într-o condiție umilă, de vagabond, care trece prin toate metamorfozele umilinței și ale suferinței. În această lume, el duce o viață de paria și de dezmoștenit al sorții, disprețuit de oameni și uitat de Dumnezeu. Modelul ei este existența reală a poetului, vagabond și boem, care face toate slujbele pentru a subzista, este hamal în gări și în port, zilier, salahor, muncitor în construcții etc., doarme în șanțuri, în parcuri, în aziluri de noapte, laolaltă cu umanitatea cea mai de jos, iubește cu disperare o tuberculoasă, face închisoare, bate cârciumile, în lungi peregrinări alcoolice, se afundă, altfel spus, adânc în mlaștinile vieții. În paralel, scrie, trăiește prin poezie, își tipărește broșurile și le vinde prin cârciumi și restaurante, pe care le frecventează cu predilecție. Într-o astfel de expediție îl întâlnește pe Eugen Jebeleanu, o întâlnire a destinului, care îi schimbă viața și îi dă identitatea literară. Poezia în această ipostază este un act de protest ontologic, un mod de acuzare a cinismului lumii, a absurdului existenței și al tăcerii transcendentei, care echivalează cu o condamnare. Uneori este rechizitoriu la adresa societății și a oamenilor politici, manifest în numele justiției existenței și al libertății omului. Poetul este victima oamenilor, care îl prigonesc, îl închid și îl alungă, și a unei divinități nepăsătoare în fața condiției lui, un damnat al destinului. În acest versuri, el devine un *poète maudit*, coborâtor din speța lui Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud și alții, pentru care viața este rătăcire și blestem, iar poezia, mod de supraviețuire și ideal, singura șansă de izbăvire din marasmul ființei.

Poezia metafizică a lui Stelaru cuprinde scenarii lirice din care se nasc proiecții himerice, plăsmuiri misterioase, revelații onirice, într-un imaginar de natură romantică. Urmând același mod de metamorfozare, în datele scriiturii epurate și simplificate până la ultimele esențe, ele par poeme simple, exerciții lirice relativ accesibile. Pentru temele pe care le dezvoltă, pentru imaginile pe care le conțin, deseori, *in nuce*, în alte contexte poetice, ar necesita mari desfășurări textuale și discursive, așa cum se întâmplă în poezia romantismului. La Stelaru, însă, ele sunt scenarii concentrate, enigmatice, care, cu cât exprimă mai puțin în cuvinte cu atât spun mai mult prin sugestii și prin sensurile neexprimate. Iată, de pildă, cum trei strofe descriu un peisaj cosmic

misterios, greu de tradus în cuvinte obișnuite sau poetice, o enigmă cu atât mai mult obscurizată cu cât încearcă să fie exprimată, într-un text simplu și, în același timp, de un straniu hermetism: „Peste cerurile negre, peste mări, / Șarpele lunii prin zodia morților, / Dezvălui marile însetări / Îngândurând îngerii porților. // Într-un platou roșiatic, deschis, / Eumene, sclava lui, veghea; / Poate trupul ei era numai vis. / Poate numai o stea. // La para focului oceanic, / Umbra i se pierdea pe culmile stâncilor înșelătoare; / Ochii ei semănau cu oazele, cu izvoarele – pletele cu neguri mistuitoare.” (*Noaptea geniului*). Este un tablou, o poezie picturală, făcută din câteva contururi și culori, de un mare pictor al cuvintelor și imaginilor.

Poezia lui Stelaru are o mare capacitate de abstractizare și de generalizare. Ea operează cu metafore ample și simboluri care au forța de a cuprinde în definițiile lor întinse teritorii ale existenței și universului. Se poate vorbi de o poetică a metaforei și a imaginii la Stelaru, dezvoltată prin construcții lexicale și figuri poetice cu mare putere de definiție. În context, proprie lui Stelaru îi este vocația expresiei concentrate și abstractizate, reduse la ultimele esențe. Iată câteva exemple: „vuietul adâncurilor”, „amurgurile lumii”, „ucigașa Luminare”, „tovarăș morților”. Toate sunt luate din aceeași poezie: *Eumene*, volumul *Noaptea Geniului*. Alte exemple: „șarpele lunii”, „zodia morților”, „para focului oceanic”, „neguri mistuitoare”, „năluci prin tăcere”, „somnul albastru”, „peșterile zărilor”, „deșertul mărilor”, „steaua Geniului”, „fiordurile de sîdef”, „țărnuț incendiar al Gândului”, „binecuvântatele Pustii”, „înzăpezitele ceruri”, „negurile imperiului de vis”, „valuri pleșuve de viață”, „deșertul veacurilor”, „Dansul Deșertăciunii” etc. În aproape fiecare poem există astfel de construcții și figuri. Poetul are vocația cuvântului puternic care vrea parcă să exprime lucrul în sine. Construcțiile realizate din abstracțiuni și elemente concrete creează imagini pure, reprezentări de înaltă rezoluție. Poezia lui Stelaru este o poezie a formelor concentrate și a sensurilor esențiale. În aceasta rezidă forța ei enigmatică, misterul ei, greu elucidabil.

Într-o definiție gravată în cerneala transparentă a esențelor, vulturii sunt „Năluci prin Tăcere umblând – / Prietenii marilor înecări”, care „Pornesc îmbătați de somnul albastru / Spre plinele văzduhului gări.” (*Vulturii*). În altă parte, o perspectivă abisală a lumii deschide porți spre abisul sufletului, într-o imagine romantică de mare intensitate poetică: „Așteptam zorile, acolo, în norii munților, / Dragostea zorilor așteptam; / Toamna colinda pe abisul punților / Ca un somn pe care nu-l cercetam. // Ah! În noaptea aceea căutam zorile, / În turnul norilor, pe stânci; / Vântul îmi destrăma chemările / Și jarul ochilor se topea în lacul negurilor adânci.” (*Dragostea zorilor*). Poezia este „plecare”, fugă din contingent, mod de evaziune spre lumi siderale, în spațiile metafizice ale ideii și inspirației, o peregrinare romantică spre „steaua Geniului”, învăluită în nimburi astrale: „Fiordurile de sîdef, lunatice, ne vor arăta / Țărnuț incendiar al Gândului. / Vino umbră: inima noastră să n-o așezăm / Ca toți muritorii în patul pământului.” (*Plecare*). În altă parte, este plutire romantică, navigare pe „apele poemului”, „cea mai pură

călătorie”, prin cerurile deschise, prin „portalul îmbietorului iris”, spre tărâmul visului poetic, al eliberării de trup, în lumea esențelor și spiritului pur, „deplina, neomeneasca împărăție.” (*Pădurea serilor*). Din „Țara Chinului”, spațiul ființării fără orizont, loc al întunericului, în care îngerii „fără formă” și „fără aripi” dansează „Dansul Deșertăciunii”, poetul visează la un tărâm imaginar, oniric, „imperiu de vis”, peste care stăpânește „Regele Uitării”. Exodul în spațiul transcendent al visului presupune detașarea de substanța telurică, „uitarea” identității terestre spre renașterea într-o nouă ființă, de esență spirituală (*Insula Duhurilor*). O splendidă reprezentare romantică a lunii, dar într-o ipostază atipică, antropomorfizată și erotizată, se asociază cu disoluția eului sub hipnoza și nostalgia selenară: „O simțeam printre degete, în inimă, pe gene, / Când venea în odaie, la mine, seara; / Răsturnându-se pe masa de lucru, alene, / Părul ei semăna cu ceara. // Felină, depărtată, totdeauna / Mai tristă, mai rece, până când, vai! / Prietena mea luna nu mai era luna – / Izvorau din ea alte luni, alte luni, un alai.” (*Luna*). Transgresia în lumea de dincolo de spațiu și timp, a esențelor și a ideilor, părăsirea ființei de carne se face prin vis, dar și prin moarte. Pe „apele Styxului”, sufletul, care caută „buna Tristețe”, ajunge în „cetatea din vis”, peste care domnește „Împărăteasa Negurilor” (*Cadavrul de aur*). În altă revelație poetică, sublimată din universul imaginarului romantic, „țara cealaltă”, la care poetul visează, este un tărâm în afara timpului, al luminii și al iubirii, în care „Iubirea descătușată / Curge fantastic, dăinuind, strălucind...” (*Drumuri fără drumeți*). În alte metamorfoze, tărâmul visului și al poeziei îi apare sub forma „cetăților albe”, „îndepărtate, numai bănuite”, aflate „peste munții albi”, matricea metafizică spre care spiritul, condamnat la pendularea între două lumi, aspiră, într-o proiecție tot de factură romantică (*Cetățile albe*).

Universul poetic al lui Stelaru este populat de ființe alegorice, zeități enigmatice care formează o mitologie poetică proprie, într-un imaginar poetic straniu, poesc, desprins parcă din literatura fantastică: Eumene, Elra, Tăcerea, Uitatea, Închipuirea, Pasărea Relelor, Regele Fără-Timp, Prințul Nenoroc, Regele Uitării, Împărăteasa Negurilor, buna Tristețe, Timpul bătrân, Titanul, Omul nou. Se perindă, de asemenea, prin poezia lui, entități himerice, stranii prezențe, desprinse din aceeași mitologie lirică: „îngerii porților”, moartea, duhul negru, „spectre din nopți saturnale”, sfâșietoare himere, îngerii de foc, îngerul alb, îngerul morții etc. Totul, într-o geografie imaginară, din altă dimensiune: Imperiu de vis, Țara Chinului, Țărâmul incendiar al Gândului, Steaua Geniului, țara cealaltă, „împărăția sumbră a lui Hell”, cetățile albe etc.

Poezia realității, a boemei și a rătăcirii formează cea de-a doua ipostază a universului poetic stelarian. Din marasmul ființării, ca un Iov de pe cenușa suferinței, poetul aspiră să evadeze în spațiul transcendent al poeziei, în tărâmurile de lumină ale ideii, în cetățile albe ale spiritului neatins de timp. Existența în dimensiunea ei fizică este o rătăcire prin suferințe și tragedii, o lungă agonie pe lungile și întortocheatele drumuri ale destinului. Estetic, poemul emblematic al lui Stelaru, *Înger Vagabond*, atrage atenția prin modul solemn și grandilocvent al

confesiunii, un fel de lamentație shakespeariană, într-o stilistică a umilinței și a victimizării, prin care poetul acuză absurditatea și dezumanizarea lumii din jur și se situează într-o poziție de superioritate morală față de prigonitorii și călăii lui. Rolul asumat, de victimă, îl pune în ipostaza unui condamnat care, vorbind mulțimii, o acuză de o crimă morală. Dar grandoarea umilinței și sensul etic al actului de acuzare cad în derizoriu prin proiectarea modului izbăvitor al crizei existențiale. Imaginea martiriului social pe care îl suportă vagabondul acuzator este însă memorabilă prin patetism și forță stilistică, în matricea scriiturii poetului: „Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor, / Prin păduri, la marginea orașelor – / Nimeni nu ne-a primit niciodată, / Nimeni, nimeni... / Cu fiecare îndărătnicie murim / Și rana mâinilor caută pâinea aruncată. // Marii judecători ne-au închis / Stăruind în ceața legilor lor; / Pe frunțile noastre galbene au scris; / «Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroadelor. / Casa lor e temnița. Puneți lacăte bune fiarelor.»” Simplitatea stilistică, natura frustă a limbajului, fuga de estetizare traduc în poezie evadarea din real pe calea alcoolului. De aici și plasticitatea versurilor, și forța expresivă a imaginilor: „Ne-am frânt oasele nedormind și beți / Am mângâiat, cu pletele desfrânatelor, cupele; / Vom bea până mâine și mâine, dar tăceți – / Mi s-au înecat cu izmă orbitele. // Sânt o trestie sfâșiată de vânt / În mijlocul mlaștinii râioase; / Taverna aceasta miroase a pământ, / A cer și a fete frumoase.” (*Taverna*). Violent și patetic, agresiv și fratern este un apel din temniță la solidaritate ca valoare umană fundamentală, dincolo de convenții și legi. Estetic, poemul traduce expresionist, într-o stilistică frustă, modul psihologic al exasperării în fața dezumanizării. Construit pe o viziune puternică a umanității omului, văzut și din perspectiva raportului teandric, poemul are și un sens parabolic, extins la realitatea existenței, devenită o mare închisoare. În această lectură, poate fi interpretat ca un protest și un manifest pentru libertate: „Dormiți, temnicerilor, dormiți, / Lăsați-ne dracului un ceas – / De chinul lanțurilor ne izbăviți / Și aruncați-ne pâinea care v-a rămas. / Dormiți, temnicerilor, fraților, / și armele voastre să doarmă, / Căci visul nostru – visul piraiților, / De rugina zăbrelelor se sfarmă.” (*Cântec de neguri*). Vagabond al vieții, hăituit de ura oamenilor, poetul este, în același timp, cerșetor al milei divinității, care îi răspunde însă cu indiferență. Viziunea ironică a poetului asupra relației cu transcendența se dezvoltă într-un discurs tensionat, de factură expresionistă („zbuciumat ca un câine”, „jale arsă în rugăciunile mele”, „murdară bucată de pâine”, „străzi aurite”, „babe zgârcite și rele” etc.), cu vagi ecouri argheziene, construit antitetic pe nucleele de forță ale unor figuri și imagini puternice: „Spre mucegăitul meu palat murmurând mă întorceam – / Spre gânditoarea mea colibă de la marginea lumii. / Femei în purpură se fereau, ele râdeau, eu plângeam / Și toți mă disprețuiau, toți nebunii. / Ajuns la sărmana mea Iubită mă înfășurai cu Întunericul și adormii / Pe patu-mi trufaș de lut... / Apoi mi-am luat Sufletul umilit și-am plecat spre binecuvântatele Pustii – / Spre înzăpezitele ceruri: știam că Dumnezeu e mai avut...” (*Poem cerșetor*).

În dimensiunea ei metafizică, poezia lui Stelaru se manifestă în descendența romantismului, pe linia tradiției poetice, în cadrul generos al modernismului, dezvoltându-și propria formulă estetică. Identitatea literară i-o dă natura ei aparte, de poezie concentrată, a esențelor, profund metaforică și simbolică. În această ipostază, nu are prea multe puncte comune cu poezia noului val, de la începutul deceniului al cincilea. Există însă afinități cu ea în cea de-a doua dimensiune a creației stelariene, poezia realului, a boemei și a protestului. Coborârea poeziei în realitate, în marginal și sordid, în plină promiscuitate a existenței, perspectiva realistă, la antipodul celei livrești, estetica urâtului, prozaizarea (în anumite limite) a viziunii și expresiei sunt câteva dintre elementele care apropie opera poetică a lui Dimitrie Stelaru de poezia noii generații.

Prin teme, viziune și realizare estetică, poezia lui **Ben. Corlaci** constituie o experiență lirică interesantă, care se încadrează în perspectiva și atmosfera poeziei promovate de tânăra generație. Membru al grupării *Albatros*, de la început până la sfârșit, el face parte din noul val al literaturii, alături de ceilalți poeți. Este cel mai tânăr dintre aceștia (debutează la 17 ani) și poate, de aceea, cel mai neformat estetic. Editorial, însă, se dovedește cel mai activ dintre toți, prin cele patru volume de versuri publicate în prima jumătate a deceniului (*Tavernale*, 1941, *Pelerinul serilor*, 1942, *Arhipelag*, 1943, *Manifest liric*, 1945). Poezia lui Corlaci se situează la intersecția mai multor influențe estetice, sub autoritatea unor modele lirice, în cadrul larg al modernismului. Își fac simțită prezența în cuprinsul ei ecouri din Stelaru, Bacovia, Arghezi, elemente avangardiste, influențe din poezia lui Geo Dumitrescu și chiar a lui Caraion, toate pe un puternic fond expresionist, definitoriu pentru creația corlaciană.

Cadrul de manifestare a poeziei lui de debut îl constituie tematica boemei, atmosfera de tavernă, actele și atitudinile relaționate la această ipostază a existenței. Se constată, la Corlaci, o stare de agresivitate a poeziei, la nivelul viziunii și al stilului. În figurația lui boematică, poetul afirmă o mare insatisfacție existențială, o lehamite ontologică din care se nasc o adâncă frustrare și o stare continuă de revoltă. Poezia lui este parcursă de un puternic spirit de frondă și de sfidare la adresa lumii. Este posibil ca această frustrare să existe, să nu fie doar o poză, dar resorturile ei sunt de natură mai mult teoretică, filosofică, livrescă. Poetul e prea tânăr pentru a-și fi consumat iluziile, pentru a cunoaște decepțiile profunde care par a sta în spatele unora dintre poeziile sale. De aceea, caracterul livresc, în speță poetic, al frondei și boemei lui poate explica mai bine această poezie și întreaga fenomenologie din cuprinsul ei. Poetul cultivă atitudini care decurg din fascinația unor modele celebre, din speța poezilor blestemați (precum Villon, Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Esenin), care, în egală măsură, îl influențează și pe autorul *Noptii Geniului*. O explicație pentru poetica și poezia lui Corlaci este prietenia care îl leagă pe tânărul autor de Dimitrie Stelaru, învăluit de o aură de vagabond al poeziei, de geniu și poet damnat. În Stelaru,

el vede nu numai un prieten (cum, de altfel, afirmă într-un motto), ci și un model poetic. Faptul este evident în poezia corlaciană de debut, dar și în următoarele volume. Cel care *preamărise durerea, orfanul* destinului și al poeziei, este modelul total, în poezie și în viață, al tânărului poet, care trăiește boema la intensități maxime, cu întreaga recuzită de atitudini și gesturi pe care aceasta o presupune. Cel puțin în această ipostază a poeziei sale, Corlaciuc este un emul al lui Stelaru, de care este fascinat și pe care îl consideră mentorul său literar și un mare prieten. După cum, de altfel mărturisește într-o celebră imagine, în care mai implică un personaj, pentru a forma o triadă nihilistă a frustrării și a rebeliunii existențiale: „Cerulei tavernei căzuse, greu – ce greu! / Miros îmbâcsit de fum și alcov plutea. / Din violă, un cântec curgea: / Cântecul omului fără Dumnezeu. // Trei vagabonzi plâneau, cu capul pe masă, triști, / Ruți din cereasca demență a geniului; / Erau stăpânii, neștiuți, ai mileniului, / Înnoptați, mai blânzi ca trei Christii. // Poposeau din marele drum al Mării / Și-și goleau, ne-nterupt, paharu’. / Trei erau stăpânii înserării: / Lucifer, Corlaciuc și Stelaru.” (*Popasul nopții*, care poartă sub titlu indicația: „Pentru Mitia Stelaru, Prietenul.”). Chiar dacă boema lui are rădăcini livrești și modele în existența reală, Corlaciuc ajunge să o trăiască, el însuși, frust și intens, să facă din ea nu numai o atitudine asumată, ci un model de existență, un fel de Weltanschauung. Corlaciuc pare că adoptă un rol, dar ajunge să se confunde cu el până la identitate. Boema este astfel o cale a descoperirii de sine, a definirii existențiale și literare. Astfel că, dincolo de resorturile și mecanismele care o determină, ea ajunge să fie un mod al trăirii autentice, *modul* existențial și poetic al lui Corlaciuc. În acest cadru complex, agresivitatea, violența în viziune și în expresie devin o realitate a poemului, definitorie la nivelul formulei poetice. Substratul expresionist califică, prin urmare, estetic și psihologic poezia lui Corlaciuc, de-a lungul volumelor, la diferite intensități, ca un element de identitate poetică.

În linia estetică a expresionismului, autorul își pune, de multe ori, atitudinile, gesturile, gândurile, ființa, poezia însăși sub semnul „demenței”. Cuvântul „demență” apare ca atare de multe ori. Cei trei damnați sunt „ruți din cereasca demență a geniului”. Demența, în interpretarea lui Corlaciuc, nu definește o patologie, ci este asociată stării de urgență a ființei, paroxismului existențial, revoltei și frustrării, unei întregi fenomenologii a excepționalului, sub semnul genialității. Geniul iese din limitele „normalității”, el nu poate fi precum ceilalți oameni. Fiind altfel, îl definește o doză mare de nebunie, se situează din start sub auspiciile „demenței”. Nici nu e de mirare că tânărul poet, muncit de viziuni și atitudini romantice, dar în codul frust al unui expresionism personal, își declară deseori „demența”. Interesant, din perspectiva atmosferei poetice comune în epocă și a circulației motivelor lirice, termenul apare în mai multe rânduri și la Caraion, în versurile căruia toamna „spoiește nervii cu demență”, care vorbește, la un moment dat, de „sângele iubitei totuși dement”. Totuși, la Caraion, termenul intră mai mult sub zodia existențială a psihicului ultragiat, și mai puțin a stării de excepționalitate. În cazul de față,

„demența” definește pe autorul nostru sub semnul geniului, către care aspiră, ca și cel care publică, în 1942, *Noaptea geniului*. Undeva, într-o lume devastată de toamnă și de moarte, pe linia unui expresionism bacovian, poetul trăiește demența, de data această, ca stare de isterizare a eului: „La poalele toamnei, mă târam, istovit, / *Dement că încă n-am mai murit*, / Trăgând în piept fum de tavernă.” (sublinierea aparține autorului; *Moarte tavernală*). Corlaciul dezvoltă în poezia sa reprezentarea romantică a poetului, de spirit damnat, neînțeles, respins de ceilalți, în mediocritatea și obtuzitatea lor. În cetate, poetul este disprețuit și marginalizat, prigonit și alungat de toți. Într-un tablou în culori tari, expresioniste, naturalist pe alocuri, se vede ca un Iov, sfâșiat de suferință, de singurătate și de ura celorlalți: „În fuga lor, toți oamenii Cetății / călcau, nepăsători, pe trupul meu bubos, / lăsându-mă, sfârșit și rupt, pe jos. // Îngrozitoare, ghearele singurătății / rupeau din răni fâșii de carne crudă / și nimeni nu voia să mă audă. // Din timp în timp, doar câte-o-njurătură / îmi săruta urechile răioase – / răscolitor durerilor din oase. // Doar câinii mă spălau pe câte-o rană, / mormăind neînțeles, prea-ncet; / doar câinii, câinii, bietule poet, / chemați de puturosul meu miros. // Și nimeni nu voia să mă audă, / s-audă vaietele mele, desperate. / Ah, oamenii aceia, din Cetate” (*Friguri*). Este multă poză într-o atare imagine, subminată de un patetism livresc, naiv pe alocuri, care fac din poem un exercițiu mimetic în raport cu reprezentările romantice și un act de autovictimizare, de proiectare într-o condiție spirituală superioară vulgului. În altă parte, un elan de revoltă sfâșie eul în tendința lui de evadare din spațiul sufocant al existenței, mișcare sufletească tradusă într-o instigare la rebeliune ontologică: „Sfărâmați paharele astea murdare, / prietenii mei, prietenii bețiilor, / noaptea asta-i a călătoriilor, / fantastice călătorii lunare. // Alungați ȣiganii, mesele frângeți, / îmbrățișați o altă Giocondă / cu inima voastră vagabondă / și-n loc să mai cântați, să plângeți.” (*Îndepărtare*).

Amprenta expresionistă se manifestă și în celelalte volume ale poetului, în raportarea eului la lume și în traducerea ei stilistică. În *Pelerinul serilor* (1942), poetul are aceeași condiție de revoltat, împotriva vieții, a lumii și a lui Dumnezeu, pe care și-l reprezintă în ipostaze desacralizante, blasfematoare. Chipul tatălui mort îl obsedează și sfârșierea interioară dă naștere la idei și viziuni de un crunt nihilism, care implică divinitatea (*Neculai, tatăl meu, Prăvălire*). Poetul este rătăcitor prin lume, un inadaptat și un însingurat care poartă stigmatul batjocurii celorlalți și pentru care viața este un drum al suferinței. Conștiința propriei damnări îi augmentează furia față de destin: „Eram pelerin pe drumul milei, / genunchii mei sărutau bolovanii, / însângărând și praful și anii, / ca soarele coapsele zilei. // (...) La mii de brațe, noaptea, zvârleam pumnii, / așteptând întoarcerea din bezne. / Gâdilați nerușinat sub glezne, / brațele îmi ronțăiau nebunii.” (*Pelerinul serilor*). O suferință adâncă îi macină pe cei care trăiesc parcă halucinați o profundă insatisfacție ontologică, tradusă în versuri aspre, cu unele imagini și sunete argheziene: „Bărbile-n pământ ni s-au înfipt / ca un arbore țepos și fără rod. / Uite-adâncurile cum ne rod, / ploile, privește, cu ne sug! // (...) Ca un tuci călît, orbitele / ne-au

încercănat privirea și ne-au frânt, / legănându-ne în contra-vânt / cu aripele, aripele.” (*Schimbare*). Într-o scenă, din nou, de „demență”, „o fată nebună”, plângând, delirând și dansând, trage cu praștia în lună, în fiecare noapte, în timp ce haite de câini latră în jur (*Demență*). În *Arhipelag* (1943), imaginea tatălui revine într-un portret în stilistică expresionistă, în tușe aspre, în cadre fantastice, mitologice și istorice. „Demența” îl califică și pe acesta, un rebel bântuit de himere, pe care poetul îl asumă ca model: „Era și pe-atunci un lunatic, / mai palid, mai dement, mai fumuriu. / Pe vremea aceea era și mai sălbatic: / împreună cu Luna, ca niște golani, / stăpâneau peste toate anotimpurile, / peste toate nopțile, zidurile, / peste ceruri, împărății și noroi. / Umblau mână-n mână, tăcuți și goi, / însă aveau privirile arcuite, / cum sunt căderile stelelor zăpăcite. // Tatăl meu era un lunatic, nebunilor! / Se înrudea cu Satan și cu o principesă de-a hunilor, / era bunicul lui Tutankamun.”. „Palid și fumuriu” el însuși, devastat de o intensă criză a eului, căutând o iluzorie salvare în evaziunea etilică, poetul își proiectează revolta asupra lumii exterioare. Victimă îi cade, ca de obicei, luna, într-o viziune plină de sarcasm la adresa poeziei: „Prietenii mei, asta a fost odată, / când Luna era altfel, nu idioată / și răsfățată de toți poeții care-i sărută azi pântecul.” (*Trecere alegorică*). În altă parte, în același limbaj estetic, poetul se autodefineste în câteva linii ca un dezmoștenit al destinului: „cel mai umilit”, „cel mai trist și mai albastru cimpoier”, „mereu călătorul”, „mereu lunaticul Benedict” (*Cimpoierul Albastru*). Tot în tendința de a se identifica ontologic, își face, în alt poem, un autoportret cu totul aparte, prin care se revendică din întuneric, afirmându-și o natură luciferică și o geneză („beneză”, zice el în altă parte, de la numele pe care îl adoptă, *Ben*, prescurtând, derizoriu, pe solemnul și spiritualul *Benedict*) fantastică. Iată cine este poetul într-o reprezentare de un negru expresionism: „Eu sun poetul Ben. Corlaci, / al doilea drac și cel mai puternic, / umblu cu tălpile pline de smoală, / mereu ursuz și nemernic. // Mama mea a fost o broască țestoasă, / m-a făcut cu trestia cea mai înaltă, / am fost alăptat de-o baltă râioasă, / culcușul mi-a fost tot o baltă. // Eu sunt poetul Ben. Corlaci, / care-am crescut prin mlaștini clocite, / care am avut un fund de apă / răscolit de trestii prea învechite.” (*Fiul mlaștinei*). O viziune delirantă, sub auspiciile stării de demență (în care până și somnul e „dement”), are poetul rătăcit în spațiul reveriilor alcoolice asupra lumii, obsedat de ochii iubitei pierdute: „La Dracu,-s dement ori ce Dumnezeu?!... / Luminile astea-s albastre sau verzi? / Până acum pământul nu era patrat, / Biblia nu spune că Ben s-a îmbătat / la nunta aceea deocheată. / Nimic n-a mai fost așa și, iată, / acum toate se răstoarnă pe dos: / vântul merge înapoi, luminile-au murit, / amanta mea, ca un meteor zăpăcit, / aleargă cu capul în jos; / inimile au fugit spre picioare, / soarele din fiecare zi s-a sinucis.” (*Demență*).

Și în *Manifest liric* (1945), volumul lui cel mai realizat estetic, Corlaci evoluează, în mod esențial, pe aceeași coordonată a unui expresionism personal, care se manifestă în toate sensurile, fie în viziuni descendente și decadente, întunecate și nihiliste, fie în mari elanuri

îndreptate în sus, în stare de maximă surescitare, sub auspiciile revoltei ontologice și ale unor orgolii recuperate din adâncimile ființei. Într-un fel de mesianism luciferic, un poem lansează o chemare spre lumină, spre lumina creației și a poeziei, spre libertatea creatoare, proiectate în misterioasa metaforă a „muntelui ascuns”. Dincolo de acesta, se ascunde însă, dar nu îndeajuns, substanțiala influență poetică a lui Stelaru în viziune, atitudine și stil: „Veniți, veniți după mine, cât mai aproape de moarte, / eu sunt Diavolul vostru și Dumnezeu, / în ochii mei cerul revarsă cascadele nopții / și soarele zilei din mine țâșnește mereu. // (...) Veniți, veniți după mine, spre noua lumină – / mai caldă ca pâinea – răcoritoare ca ploaia pe iarba tăcerii, / spre fructul pe care n creație-l coacem / cu fruntea lăsată adânc în palmele serii.” (*Muntele ascuns*). Temă veche la el (și la Stelaru), ura celorlalți îl însoțește când trece „ca un dement, cu fruntea lipită de pământ”, fiind văzut de toți ca un proscris. Vagabondul își compune un autoportret prin ochii lor, palpitând de revoltă, într-un recul vindicativ: „Alunecam bizar, ca o lumină oarbă, / de la un cerc la altul; ca un stilet / din mine țâșnit și-ndreptat spre mine, / mă răsucaleam în călcâiele vieții, / bolnăvicios și crud, frate cu orice anotimp / venit în orașul acesta, ca o reptilă. // (...) Apăream ca o ploaie, ca o pisică bizară, incandescent și cu ochii jăratice, / mereu plecat și niciodată sosit, / ca o fugă uriașă, ca un sălbatic, / prea visător și câteodată țicnit.” (*Testamentul 200*). Uneori, în „ora dementă”, poetul vrea să se sinucidă, alteori, bântuit de aceeași stare de insatisfacție existențială, îl roagă „pe Dumnezeu să se sinucidă” (*Insomnie*). Într-un poem de închidere își deplânge propria moarte, contemplându-și „hoitul sublim și ceresc, încovoiat și bizar”. (*Cele două edicte*).

Influența lui **Stelaru** se manifestă plenar în poezia lui Corlaci, pe coordonatele tematice ale boemei și evaziunii, de la viziunea poetică la expresie. Și Corlaci își creează o reprezentare arhetipală, parabolică a lumii, și la el apar, după modelul stelarian, toposuri și personaje simbolice și entități alegorice, de pildă, „Țara Necuprinsului”, „Cetatea”, „Geniul Bezelor”, Femeia, Luna, Poetul, Regele Noptii. Iată o imagine inspirată de poezia lui Stelaru a lumii copleșite de întuneric, tristețe și singurătate, purtând marca stilistică a acestuia: „Dintr-o altă noapte, tristă, grea / cu brațele în vânt resfirate, / Geniul Bezelor, ca un duh, venea / peste porțile închise, peste Cetate. // Fulgere – oarbe – dezlănțuite / în zeci de trăsnete nu reușeau / să aprindă orizontul și, în orbite, / negurile, crude, mai mult creșteau. // Plutind, poruncind neștiut, / în miezul nopții păzea Cetatea / Geniul acela și, nevăzut, / arunca peste ea singurătatea.” (*Plânsul beznelor*). Taverna, ca loc al disoluției alcoolice și al evaziunii, apare în ipostaze apropiate de poezia lui Stelaru: „Vinul curgea, ca un cântec de moarte, / mai stins, mai tare, mai încet. / Zorile râdeau spre oraș, de departe, / scăldate în albul fluviului Get. // Cărările duceau bețivii spre Soare, / spre Soarele lor, orbitor, prea aprins. / Discul de aur zăcea-n închisoare, / cu lanțuri grele, ferecate, încins.” (*Sfârșitul veghilor*). Stelariană este și atitudinea față de divinitate, de familiaritate și reproș, într-o secvență în care poetul îl invită pe Dumnezeu să bea cu el: „Ei, Doamne, de ce Ți-i plină cupa? / Nu vrei să bei cu mine, rătăcitor? / Doar sângele Tău se zbate-

ntre pereții ei, / stors din stele, pentru mine, istovitul.” (*Regăsire*). Într-o reverie, care trimite la aceeași sursă, dominată de stranii figuri feminine, și de amintirea unui cântec de tavernă, „Poetul” este „peste țara nopților împărat” (*Roaba depărtărilor*). La antipod, ziua este vagabondul din Cetate, cu „trupul bubos”, pe care doar câinii îl acceptă (*Friguri*), reprezentare desprinsă din poezia lui Stelaru.

Bacovia este și el prezent în poezia lui Corlaci prin atmosfera sumbră de mahala și tavernă, dominată de resemnare și de tristețe, prin sentimentul eșecului existențial și al inutilității, prin starea de disoluție care cuprinde spiritul și materia. O altă temă care bânuie universul poetic bacovian, ftizia, este prezentă și în poezia lui Corlaci, într-un ciclu din *Pelerinul serilor*. O secvență desprinsă din Bacovia circumscrie spațial și existențial taverna, loc periferic al vieții, dar central în ontologia poetică a lui Corlaci: „În mahalaua murdară, pustie, / lumina tavernei, bolnavă, se stinge. / Dintr-un perete, ca o umbră târzie, / singură Gioconda veghea.” (*Sfârșitul veghilor*). Scenariile lui poetice se desfășoară într-o lume crepusculară, dominată de „toamna bolnavă”, de „trista toamnă tavernală”, copleșită de neîmplinire și nefericire: „Plânsul acela zornăia pe tejghea / mai bolnăvicios, mereu neiubit, / ca un plămân prea greu amorțit, / ca o moarte ce nu mai venea.” (*Prăvălire*). Cadrul existențial al acestor poeme îl constituie mahalaua, „cu fete buiece”, populată de cârciumi și de o umanitate tristă, în care lumina agonizează: „Decorului nocturn cu lumini bolnave, / îi surâd trei cârciumi, pierdute-n trei străzi. / Femei lunatice-așteaptă-n ogrăzi / bărbații cu chefuri în ochii sticloși. // (...) Și gem, și se zbat felinare / în cearcănii nopții. / Și noaptea se roagă să n-o mai sugrume, / la ora când gropile cad peste lume” (*Stampă*). Ftizia, temă structurantă a universului lui Bacovia, este implicată, la Corlaci, în reprezentări naturaliste. Parcul, sanatoriul, bacilul Koch, bolnavii de tuberculoză apar în unele dintre poeme într-o atmosferă care amintește de lumea *Plumbului*: „În parcul acela imens, într-o seară, / oamenii vineți, fără plămâni, / scriau lapidar, cu ambele mâini, / un cuvânt pe un petic de ceară. // Cuvântul acela suna: ftizie. / Fiecare însă-l scria diferit, / cu același condei de lemn înnegrit / și-aceeași nesănătoasă beție. // (...) Când oamenii vineți piereau, / umbrele lor, aiurând, se-ntorceau / în sanatoriul din parcul imens și gol.” (*Efigii în ceară*).

Își fac simțită prezența, în aceste poeme, și influențe din **Arghezi**, vizibile mai ales la nivel stilistic. Undeva, într-un poem tavernal, țiganca florăreasă, investită cu atribute erotice, care îl farmecă pe poetul falit, aduce aminte de *Tinca*: „Zâmbea țiganca florăreasă, zâmbea absent / bețivilor atrofiați – ce trist zâmbea – / într-un decor de fum și dans de Orient, / c-un coșuleț pe brațul gol, la masa mea. // Gemeau doi sâni, înăbușit, și se zbăteau / sub rochia de pergament catifelat. / Coapsele, la fiecare pas, se arcuiău / sfios, ca fetelor de măritat.” (*Florăreasa*). Și în strania geneza a poetului, din poemul *Fiul mlaștinei*, de sorginte expresionistă (v. *supra*), pot fi descoperite urme de arghezianism, în idee și viziune, nu neapărat

în formă. Astfel, dincolo de versurile: ”Mama mea a fost o broască țestoasă, / m-a făcut cu trestia cea mai înaltă, / am fost alăptat de-o baltă râioasă, / culcușul mi-a fost tot o baltă.”, pot sta, măcar ca exercițiu asociativ cu poezia lui Arghezi, celebrele versuri, care plăsmuiesc tot o geneză miraculoasă, din *Fătălăul*: „O fi fost mă-ta vioară, / Trestie sau căprioară / Și-o fi prins în pântec plod / De strigoi de voievod? / Că din oamenii de rând / Nu te-ai zămislit nicicând. / Doar anapoda și spârc, / Cine știe din ce smârc, / Morfolit de o copită / De făptură negrăită / Cu coarne de gheață, / Cu coama de ceață, / Cu uger de omăt – / Iese așa fel de făt.” Un poem de închisoare trezește, prin atmosferă și prin stilistică, ecouri din *Flori de mucegai*: „Seara s-a furișat, prea ascuțită, / printre zidurile albe, printre pungăși: / scurmă, ca un briceag, în ispită – / ispita cătușelor din ucigași. // Fâlfăirile-au zvâcnit, s-au stins / undeva, peste cer, peste mări. / Focul libertății încă nu s-a aprins: / afară-au mai fost sugrumate și alte chemări. // Metalul din sunetul ochilor: fum – / plânge spre luna dusă departe. / Zebrele visează soarele în drum / sau poate aruncă în mine o carte.” (*Cătușe*). Într-un delir alcoolic, în care totul își schimbă rațiunea și sensul, iar dimensiunile se amestecă, ochii iubitei îi apar poetului într-o nălucire argheziană: „Ochii aceia, ca două stepe imense / mânjite cu întuneric” (*Demență*). Corlaciul se exersează și în poezia blestemelor, ceea ce îl aduce, din nou, în descendența lui Arghezi. Obiectul anatemelor corlaciene, crunte și imaginative, cu unele inflexiuni familiare de la autorul care le-a consacrat ca specie poetică, este Corina, iubita care l-a trădat pe tânărul poet, muncit de resentimente și de gândul răzbunării: „În loc de sâni, ridichi să-ți crească, / fiecare lună să te soarbă, / atârne-ți mii de lileci în barbă / și-nfrigurare ochii să-ți mustească. // Șerpii părului să te dezmiere / de-a latul frunții și în jos, spre glezne, / coada ochiului să-ți joace-n plezne, / și ce bine-ar fi lumina de ți-ai pierde.” (*Machiaj*). Sau, în alt poem: „Săruta-te-ar zorile pe sân, / trup de-nfrigurare, trup hapsân, / atârna-ți-ar în ureche stelele, / să te urmărească-n visuri relele. // Să-ți danseze-n ochi paiața unui veac / și-n călcâi să te sărute-un drac, / gura să-ți rămână undeva, în vânt – / răsădi-ți-ai degetele în pământ!” (*Blestem Corinei*).

Poezia lui Corlaciul nu rămâne indiferentă nici la **influențele avangardiste**. Cel mai probabil, acestea ajung la el în contextul în care poezia noii generații este deschisă avangardismului, pe care îl asimilează selectiv și creativ în producțiile ei. Geo Dumitrescu, mentorul grupării albatrosiste, în care și tânărul Corlaciul este înrolat încă de la început, este, pe această filieră, un model de viziune antipoetică, ale cărei surse pot fi localizate în poezia avangardei. La Corlaciul, cel mai bine se văd aceste contaminări de viziune și expresie avangardistă în reprezentarea lunii, a cerului și a astrelor. Undeva, luna este o potcoavă ruginită care rătăcește prin spațiu: „Unde-i întrebarea? Unde, gândul? / Ruginită, ruptă, Luna – o potcoavă / rătăcită-n spații din copita vremii, / ai zvârlit-o peste umăr, / după ce-ai scuipat-o cu evlavie bolnavă, / așteptând copilăria și norocul...” (*Unde-i*). În altă parte, în aceeași viziune desacralizantă, dar mai dură, luna este „idioată / și răsfățată de toți poeții care-i sărută azi

pântecul.” (*Trecere alegorică*). Într-un poem, sub optica deformantă a alcoolului, bolta cerească trece printr-o ciudată și degradantă metamorfoză: luna este „beată criță” și merge pe cer „ca un orologiu stricat”, cerul este „ca butoiul fără fund”, iar steaua are „formă de omletă” (*Prezicere*). În același poem, apare un interesant și anticipativ exercițiu de intertextualitate, procedeu pe care, mai târziu, îl vor exploata postmoderniștii, în care poetul face trimitere la „luna aceea de la Trebizonda”, „erotica lună a lui Geo Dumitrescu”, căruia, în context, îi schițează un concentrat și expresiv portret, fizic și moral: „omul cu dinții și palmele de ceară, / cel mai ofticos dintre prietenii mei.” Este, de fapt, vorba de două ipostaze ale lunii la autorul *Aritmeticii*. Prima, cea din *Libertatea de a trage cu pușca*, în care luna, „fără cască”, iese, „de undeva din bezna ghimpată”, iar cea de-a doua, din *Aventură în cer*, în care luna e „obeză și colerică”, „bătrâna libidinoasă”, cu celebra imagine („zămislire perpendiculară”, zice Corlaci): „Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii: / un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex – / dedesubt, luna se mai vedea doar o felie / pentru ochii muritorului perplex.” Într-o viziune astrală, fortificată alcoolic, stelele „s-au adunat ca vitele-n cirezi / și vin încet la strunga zorilor...”, iar luna are „obrajii mohorâți”, „necăjiți, galbeni, supti”, „că parcă-s dintr-un somn cu nedormire rupți.” (*Viziune*). În sfârșit, într-o halucinantă plăsmuire de tip avangardist, într-un cadru cosmic în care „stelele sunt numai triste lemne / aprinse și zvârlite-n cer”, luna este „o femeie tristă și neparfumată”, despre care poetul face o confesiune frustă: „n-a fost amanta mea și nici a altuia vreodată.” (*Demență*). În alt plan, mărturisirea are un sens estetic, care vizează refuzarea programatică a estetismului poeziei. Șirul metamorfozelor lunii la Corlaci este mult mai lung. Dar influențele avangardiste în poezia lui nu se opresc la reprezentarea lunii. Există contaminări cu poetica avangardei în viziunea antipoetică asupra poeziei, în cultivarea esteticii urâtului, în asocierile de tip avangardist și suprarealist dintre obiecte, care generează o nouă logică a poeziei, în limbajul poetic, puternic alimentat din sursele limbii vorbite în mediul existenței cotidiene. Într-un poem, de pildă, poetul încearcă să facă portretul moral al lui Dumnezeu, în care îi aduce reproșul că este „prea ocupat totdeauna” și că nu are grijă de creație. Ca să nu uite, își ia angajamentul să-i înfigă lui Dumnezeu în spate un afiș cu doleanțele oamenilor. Construit pe o viziune avangardistă, poemul curge într-un limbaj prevalent prozaic, într-un text discursiv ca o poveste de viață: „Dumnezeu este un curier între mine și plante, / numai că uneori se rătăcește pe drumul pădurilor / și câteodată m-așteaptă la capătul celor douăzeci și patru de ore, / acolo unde mi se ntâlnesc cele șase amante. // Alteori îl surprind bălăcindu-se-n fluviul care trece prin mine / sau privind cu luneta inimii spânzurate de cer; / oricum, e prea ocupat totdeauna / și poate de-aceea n-are timp, când îi cer / să transporte la cel mai aproape spital / copilul muncitorului de-alături, bolnav de pojar. // Duminica (fapt stabilit) pictează icoane / din care sfinții privesc lateral, calculat și cuminte: / copiii n-au voie, când se uită la ele, / să se gândească la pâinea care le trece prin minte. // Numai rujul de pe buza

cucoanelor / descrie o inimă pe sfântul care atâta aşteaptă, / să le dezmiere cu stânga obrazul /şi să le strângă de piept cu cea dreaptă. // Dar vă asigur că la viitoare-ntâlnire n-am să mai uit / să-i prind lui Dumnezeu, cu un ac, un afiş în spate: «Noi nu mai vrem decât pâine şi pâine, / ca s-o stropim cu puţină dreptate!»» (*Afiş*).

În unele poeme, în special din *Manifest liric*, apar interesante inflexiuni comune cu **poezia lui Caraion**. Este greu de vorbit de o influenţă a poetului *Cântecelor negre*, care are o poetică mai complexă şi o poezie mai realizată estetic, asupra lui Corlaci. Aceste apropieri indică însă apartenenţa poetilor la un spaţiu comun al poeziei, la procesul de scriere a noii poezii, în datele unei noi estetici. Asemănările se referă la modul critic de raportare la realitate şi la cei din jur, dar şi la stilul poetic în sine, aspru, plin de tensiune şi de frustrare, acuzator. Într-un poem în care neagă divinitatea („Dumnezeu spânzurat în pereţi fumurii”) şi deplânge condiţia omului („ne naştem atâta de palizi şi-atât de târzii”), Corlaci schiţează o imagine plină de scepticism şi resemnare a existenţei şi lipsei ei de orizonturi: „Trăim imaginar şi trist, / cu fiecare dimineaţă, cu orice anotimp murim, / ne scăldăm, odată cu zarea şi ploile, / într-o mare din care ieşim cu toate greşelile, / odată cu setea, cu grija de mâine şi cu nevoile; / privim adormit şi absent / lângă timpul care curge prea lent / de parcă l-a plătit cineva să ne poarte, / hilari şi sleiţi, între viaţă şi moarte. // Cine aude, cine vede şi cine se-ntoarce / către noi, ca un ser în loc de otravă? / Cu fiecare oră tinereţea se stoarce, / tinereţea aceasta cu-atâta avânt şi totuşi bolnavă.” (*Kilometrul 9*). Într-un poem critic la adresa ipocriziei şi cinismului celor din jur, poetul, un inadaplat, exponent al unei alte mentalităţi, care suportă consecinţele atitudinii şi idealurilor sale, îi apostrofează pe cei puternici cu vorbele: „contemporani ideali şi nemernici, / plăgi lustruite frumos pentru mari condamnări” (*Cătuşele*), care, într-o acoladă stilistică, trimit la o atitudine şi un vers ale lui Caraion dintr-un poem de început: „scârbe ale lumii cu gravitate de gong” (*Antreul poemului*).

Identitatea poetică a lui Corlaci se constituie din însumarea tuturor acestor influenţe, care se metamorfozează într-o poezie cu mai multe feţe. Sentimentul damnării, revolta, fronda, sfidarea, boema, bravada, sarcasmul sunt mărci personale ale poeziei sale. Pe fondul nemulţumirii şi frustrării ontologice, agresivitatea imprimă definiţia ei psihologică, obiectivată estetic într-o formulă cu rădăcini în mai multe teritorii poetice. O senzaţie de imperfecţiune, de neprelucrat şi incompletitudine se asociază lecturii poeziei lui Corlaci, de-a lungul volumelor sale. Multe dintre poeme par exerciţii, scrise grăbit, neelaborate, cu naivităţi şi asocieri facile. Există şi realizări poetice, mai puţine ce-i drept, în special în *Manifest liric*. Poezia lui Corlaci este ancorată în peisajul literar al epocii sale, din care asimilează influenţele care o constituie, dar

se dezvoltă, în același timp, într-o matrice psihologică și estetică personală, care îi conferă propria identitate, în acest teritoriu liric complex și divers. Cu toate imperfecțiunile ei, este parcursă de un aer proaspăt, juvenil și teribilist, de o energie nouă, care o situează în spațiul noii poezii din deceniul al cincilea, alături de celelalte experiențe poetice.

CAPITOLUL III

O SINCOPĂ TRAGICĂ. POEZIA PIERDUTĂ A LITERATURII ROMÂNE

1. Generația pierdută: poezie și destin într-o istorie nefastă

Generația războiului reunește pe tinerii scriitori născuți în jurul anului 1920, care debutează la începutul deceniului al cincilea. Este o generație mare, care cuprinde poeți (Geo Dumitrescu, Stelaru, Tonegaru, Caraion, Corlaci, Sergiu Filerot, Alexandru Lungu, Victor Tornyopol etc.), prozatori (Marin Preda, Dinu Pillat, Eugen Barbu, Constantin Țoiu etc.), istorici și critici literari (Alexandru Piru, Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Negoitescu, Nicolae Balotă etc.), esești (Virgil Ierunca, I. D. Sârbu ș.a.). Poeții sunt însă cei mai numeroși și imprimă, prin forța și varietatea estetică a actului lor literar, identitatea acestui contingent scriitoricesc. Noua generație literară are drept nucleu gruparea de tineri din jurul revistei *Albatros*, în frunte cu Geo Dumitrescu (născut în 1920), inițiatorul proiectului și liderul mișcării. Din grupul *Albatros* fac parte, ca autori și comilitoni, cei enumerați pe frontispiciul celor șapte numere ale efemerei publicații, poeți, prozatori, critici, esești, dramaturgi: Felix Anadarm (alias Geo Dumitrescu), Elena Diaconu, Florin Lucescu, Dinu Pillat, Al. Cerna-Rădulescu, Ovidiu Răureanu, Marin Sârbulescu, Tiberiu Tretinescu, Virgil Untaru, Ben. Corlaci, Marin Toma, Onca Talpa. Li se adaugă cei care nu figurează în colegiul de redacție, dar sunt prezenți în paginile revistei. Între ei, un nume emblematic al poeziei deceniului cinci: Dimitrie Stelaru, puțin mai în vârstă decât ceilalți (născut în 1917), un poet care, la ora colaborării, se bucură deja de o oarecare faimă (literară și extraliterară). Pe lângă poeții albatrosiști, mișcarea poetică a generației cuprinde și alte nume (unele de primă mărime): Ion Caraion, Constant Tonegaru, Alexandru Lungu, Mihail Crama, Victor Tornyopol, Nina Cassian, Sergiu Filerot, Veronica Porumbacu, Emil Manu, Mircea Popovici, Ștefan Popescu, Iordan Chimet, Marcel Gafton, Miha Dragomir, Lucian Valea, Gheorghe Chivu, Teohar Mihadaș, C. T. Lituon și alții. Din generația războiului, fac parte și Ștefan Augustin Doinaș, Radu Stanca, Ion Negoitescu, Ioanichie Olteanu, I.D. Sârbu, reuniți în Cercul Literar de la Sibiu, cea de-a doua grupare literară importantă a epocii.

Toți acești tineri scriitori debutează și se manifestă într-o perioadă dificilă a istoriei, în timpul celui de-al doilea război mondial, pe un fond de criză istorică, instabilitate politică și socială, care, conjugate, generează o acută criză existențială, resimțită la nivelul societății și al individului. Criza, de altfel, va constitui tema unor dispute răsunătoare în presa epocii, înainte de căderea cortinei istoriei peste jumătate din continent. Marile procese de schimbare din Europa, care vor culmina cu războiul, agitația generală, ritmul trepidant al existenței generează un sentiment al urgenței, o stare de criză generalizată. Spațiul literaturii este și el contaminat de această stare de spirit, sub auspiciile urgenței și ale nevoii de schimbare, ca necesitate obiectivă. Cei care o propagă sunt tinerii autori, în medie de 20 de ani, care vin, legitimați de ambițiile vârstei, în teritoriul literelor cu aspirația inconturnabilă de a schimba starea de lucruri existentă. Poeții sunt vârful de lance al acestei mișcări, care denunță trecutul și tradiția literară, se ridică împotriva esteticii și estetismului în literatură și își propune să înnoiască poezia de la viziune la expresie. Ei constituie o generație revendicativă, turbulentă și insurgentă care, cu entuziasmul vârstei, își fixează un ideal și acționează în direcția lui: noua poezie, coborâtă din transcendența estetică, desprinsă de aura estetizantă, sterilizantă literar, adusă în normalitatea existenței, în viața cotidiană. Demersul nu este nou. El se situează în continuarea celui inițiat de avangardiști, desfășurat, zgomotos și sfidător, de autori precum Ilarie Voronca, Sașa Pană, Ștefan Roll, Geo Bogza și alții. Poeții războiului îi imprimă un alt suflu, îi dau o altă întemeiere estetică și existențială, îl umanizează, eliberându-l de forța anarhică și distructivă a avangardei, care, ca un fel de *tsunami* ideologic, își propunea să spulbere, cu furia valului devastator și înnoitor, întreg teritoriul literar.

Dacă și în ce măsură revolta lor împotriva literaturii existente, în special a poeziei, are un fundament estetic solid constituie o discuție separată. Atitudinea de respingere a formelor estetice și a canonului poetic, mișcarea de înnoire intră în ritmul firesc de dezvoltare a literaturii, în evoluția poeziei, care se generează și autogenerază din jocul dialectic al negării și afirmării. Poeții noului val se simt îndreptățiți, la începutul deceniului cinci, să dea curs ideii de înnoire, pe care o pun sub semnul necesității istorice. În acest demers, ei au de înfruntat rigorile unui regim autoritarist și ale cenzurii, cu care intră deseori în conflict. Emblematic în sens negativ este însuși cazul revistei *Albatros*, interzisă după cel de-al șaptelea număr, apărut la 15 iunie 1941, înainte de intrarea României în război. Notabile sunt cazurile lui Geo Dumitrescu (placheta *Pelagră*, interzisă la apariție, în 1943), Ion Caraion (opusculul *Panopticum*, retras din librării, tot în 1943, iar autorul, amenințat cu pistolul la tâmplă de șeful cenzurii militare), Sergiu Filerot (condamnat la moarte pentru volumul de poezii *Om*, tipărit cu sfidarea cenzurii, în 1942). Dar, dincolo de toate acestea, procesul de schimbare la față a poeziei românești continuă, chiar și după interzicerea revistei, care anunța să devină o publicație de forță a schimbării în literatură, un vector al înnoirii estetice, purtătorul unei energii noi, debordante, în numele sincronizării creației

literare cu ritmul timpului. Rămăși fără o tribună proprie de expresie, albatrosiștii încearcă să își găsească un nou mediu de propagare a ideilor literare în revista *Gândul nostru*, experiență care nu durează decât un număr (nr. 11, 1 nov. 1942), publicația având aceeași soartă cu *Albatrosul*. Tinerii autori continuă individual să scrie în diverse periodice ale epocii, în direcția ideologică și estetică a ideii de înnoire. Pe primul front al presei culturale, se regăsesc în mod constant câteva nume, lideri de opinie ai mișcării, purtători de cuvânt ai noii generații: Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Virgil Ierunca (fost Untaru). Semnăturile lor apar cu regularitate în paginile culturale ale unor ziare de mare tiraj precum *Ecoul*, *Timpul*, *România liberă*, *Jurnalul de dimineață*, în publicații de prestigiu ca *Revista Fundațiilor Regale*, *Universul literar* sau în *Orizont*, *Fapta*, *Victoria*, *Veac nou*, *Revista literară*, *Tinerețea*, *Victoria*, *Flacăra*, *Almanahul literar* etc.

Încheierea războiului aduce un suflu de libertate și de relaxare în orizontul literelor românești. Sunt câțiva ani, 1944-1947, în care autorii își tipăresc cărți noi și le recuperează pe cele interzise. Geo Dumitrescu publică *Libertatea de trage cu pușca* (1946), în care se regăsește și ciclul *Pelagră*, interzis în 1943, Ion Caraion scoate *Omul profilat pe cer* (1945) și *Cântece negre* (1947), Constant Tonegaru, *Plantații* (1945), Dimitrie Stelaru, *Ora fantastică* (1944) și *Cetățile albe* (1946), Ben Corlaci, *Manifest liric* (1945), Alexandru Lungu, *Ora 25* (1945) etc. Este un interval propice pentru creație, un timp fecund pentru poezia românească, în cadrul metamorfozei începute de revista *Albatros*. În acest segment temporal văd lumina tiparului titluri care indică drumul pe care poezia urmează să-l parcurgă și care participă la cristalizarea unui nou canon estetic. În presă se duce o dezbatere de idei, pe teme fundamentale precum condiția omului, starea culturii, perspectivele societății postbelice, într-un timp al schimbării și al urgenței istorice. O astfel de discuție este cea la care participă Virgil Ierunca (*Există o criză a culturii românești*, *România liberă*, an IV, nr. 6580 / 30 sept. 1946), Ion Caraion (*Criza culturii românești*, *Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 579, 31 octombrie 1946, pp. 1, 4; *Criza omului*, *Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 621, 31 octombrie 1946, pp. 1, 4) și alții, în contextul mai larg al dialogului cultural din epocă. În schimbul de idei, se implică însuși Arghezi, prima dată ca să susțină poziția lui Caraion (*În criză de cultură*, *Adevărul*, 15 decembrie 1946, p.1), mai apoi ca să o combată, arghezian, în antiteză cu prima susținere. Astfel de debateri sincronizează cultura românească cu evoluțiile din Europa, în mod special cu procesele în desfășurare pe scena culturii din Franța. Se manifestă în acest cadru, după catastrofa războiului, o tendință de regăsire și reafirmare a identității noastre culturale, de redefinire a punctelor de reper și a direcțiilor de evoluție în cultură. Un moment semnificativ în procesul de normalizare a culturii și de deschidere către lume îl are ca actor principal pe Ion Caraion. În 1947, acesta editează *Agora*, „Colecție internațională de artă și literatură”, în care sunt prezenți, unii cu texte inedite, autori precum: Arghezi, Barbu, Blaga, Geo Bogza, André Breton, Paul Celan, Cervantes, Petru Comarnescu, Robert Desnos, Margareta Dorian, Serghei Esenin, B. Fundoianu, Jules Laforgue,

Henri Michaux, Eugenio Montale, Christian Morgenstern, Salvatore Quasimodo, Robert Régnier, Rilke, Umberto Saba, Carl Sandburg și alții. În lista alfabetică de pe prima copertă, se află și Ion Caraion, Virgil Ierunca, Dimitrie Stelaru. Un exercițiu remarcabil de deschidere culturală și literară internațională, într-un moment în care Europa își caută valorile și reperele comune după un coșmar istoric care aruncase în aer continentul și lumea. Cultura românească avea nevoie mai mult decât oricând de o astfel de experiență, care o reamplasa în cadrul cultural internațional prin numele reprezentative ale literaturii și prin cooptarea celor străine, de marcă, într-un act cultural de înaltă importanță simbolică. Dar primul număr al revistei a fost și ultimul tipărit. Al doilea, pregătit pentru tipar, n-a mai apucat să apară. A fost interzis pentru că nu mai convenea puterii care se instaurase. Cel de-al doilea număr continua prima experiență, cu noi provocări, cu noi nume și opere. Între ele, un eseu strălucit al lui Arghezi, *Artă și libertate*, gravitând în jurul Sfântului Apostol Pavel, pierdut pentru totdeauna, după mărturisirea lui Caraion. Sfârșitul unui proiect și, curând, sfârșitul unei epoci. Regimul comunist, care se consolidase suficient ca să instaureze autoritatea și teroarea, își intra deplin în atribuții. Interzicerea revistei *Agora*, a numărului doi, proiectat pentru 1948, poate fi privită ca momentul simbolic al sfârșitului libertății și democrației în cultura și societatea românească și al începutului terorii pe toate planurile existenței. Cortina de fier cădea între cele două lumi, separând-o pe cea din Est de lumea liberă și transformând-o într-o mare închisoare, pentru următoarea jumătate de secol.

Procesul istoric anulează nu numai mișcări, procese și tendințe, ci antrenează și destine individuale. Membrii generației războiului cad victimă noului regim, care nu admite manifestările libere, în numele libertății spiritului. Unii dintre foștii combatanți pe frontul schimbării la nivelul mentalității literare și în plan estetic, care nu înțeleg rigorile noii ideologii, dar și mulți alții sunt încarcerați în lagărele și închisorile comuniste. Între deținuții politici, se află Ion Caraion, Constant Tonegaru, Teohar Mihadaș, Dinu Pillat, Ștefan Augustin Doinaș, Lucian Valea, dar lista nu se oprește aici. În fapt, elita culturală a țării este închisă în pușcăriile comuniste pentru crima de a dori libertatea, de a vorbi sau de a acționa în numele acesteia. Alții, precum Virgil Ierunca, emigrează la timp pentru a nu fi ei înșiși închiși. Alți colegi de generație, Ben. Corlaci și Alexandru Lungu, vor evada mai târziu din lagărul comunist, primul în Franța, unde își va găsi sfârșitul, al doilea, în Germania. Mai târziu, în mod surprinzător, însuși Caraion va emigra în Elveția, pentru a-și trăi ultimii ani în singurătate și dezolare. Dar până atunci, poetul *Cântecelor negre* va cunoaște infernul temnițelor comuniste, în două stagii, la Canal, la Poartă Albă, la minele de plumb din Căvnic și Baia Sprie, la Jilava, Gherla și Aiud, în cel de-al doilea fiind condamnat la moarte. Pentru eliberare, semnează un acord de colaborare cu Securitatea și devine unul dintre cei mai zeloși delatori, după întoarcerea în „libertate”, până când cere azil politic în Vest. Unii mor tineri. Tonegaru, în 1953, la 33 de ani, în urma bătailor primite în

închisoare. Un altul, C. T. Lituon (pseudonimul lui Constantin Tutică), în 1948, la 26 de ani. Cu ceva timp înainte, în 1943, Emil Ivănescu (fratele poetului Mircea Ivănescu), autor al unei tulburătoare piese într-un act, *Artistul și Moartea*, publicată, postum, în *Agora*, și al unui jurnal, se sinucisese la 22 de ani, într-un act îndelung și minuțios pregătit. Liderul grupării *Albatros*, Geo Dumitrescu, supraviețuiește schimbării, aderând la politica noului regim și devenind unul dintre oamenii lui de nădejde. În anii '60 și următorii, se izolează din ce în ce mai mult, fără a mai scrie, cu puține excepții, lucruri noi, ci doar reorganizându-și opera, redusă ca dimensiuni, în noi volume și antologii. Alții, precum Dimitrie Stelaru și Ben. Corlaciuc își continuă tribulațiile existențiale, uneori la limită, căutându-și moduri de supraviețuire. Stelaru, poetul-vagabond al literaturii române din secolulul XX, moare devreme, în 1971, la 54 de ani, când ar mai fi putut, probabil, spune ceva în poezie. Toți tac din punct de vedere poetic pentru multă vreme sau se manifestă prin producții ne semnificative ori prin traduceri literare, care le oferă o sursă de venit. Este o tăcere de aproape două decenii, o sincopă adâncă în evoluția poeziei românești. Acest teren altădată fertil, abandonat controlului ideologic, este invadat în scurt timp de buruienii luxuriant al realismului socialist care sufocă orice manifestare estetică autentică. Se întind douăzeci de ani de tăcere peste o cultură și peste o poezie care se sincronizau din mers cu evoluția ideilor estetice și culturale din Occident, iar, în unele privințe, chiar anticipau anumite fenomene. Douăzeci de ani de tăcere care țin cultura românească într-o izolare de rău augur, tăindu-i legăturile organice, vitale, cu cea europeană.

Noua generație este astfel redusă la tăcere. Odată cu ea, este întrerupt cursul firesc al evoluției literaturii române. Este greu de presupus unde s-ar fi ajuns dacă schimbarea estetică ar fi continuat și procesul de înnoire a poeziei s-ar fi concretizat în cristalizarea unui nou canon. Ia sfârșit astfel un moment important al literaturii române, care are în prim-plan generația tinerilor autori ai deceniului cinci. Ulterior, va fi numită, cu deplină justificare, „generația pierdută”. O generație pierdută în istorie, în drame și tragedii individuale, care a tăcut exact în momentul în care trebuia să vorbească mai mult. Odată cu tăcerea ei, poezia însăși a fost redusă, pentru mult timp, la tăcere.

2. Criza istoriei, criza poeziei. Tăcerea unei generații

Deceniul al cincilea creează un vast cadru social, politic și ideologic în care istoria se reflectă dramatic în destinul unei generații întregi de scriitori. Dacă în alte epoci, evoluția literaturii și, în general, a culturii se desfășoară într-un grad mai mare sau mai mic de libertate în raport cu puterea, în anii '40, soarta literaturii și a celor care o scriu este dependentă de regimul

politic și de mișcările de pe scena istoriei. Vorbim de un deceniu tragic, al celor mai mari crize din istorie. Prima parte stă sub semnul nefast al celei de-a doua conflagrații mondiale. A doua, în jumătatea de est a Europei, sub cel al instaurării comunismului, care, în spațiul românesc, continuă genocidul războiului, distrugând elitele, societatea și individul. În lupta ei pentru afirmarea unei noi mentalități în cultură și a unei noi viziuni a literaturii, noua generație care se afirmă în câmpul literelor are de înfruntat, în primii ani ai deceniului, dictatura și cenzura militară. După terminarea războiului, lupta pentru înnoire se schimbă în luptă pentru supraviețuirea culturii, dusă cu un regim nou, ale cărui obiective devin tot mai clare: distrugerea unei țări și înrobirea ei ideologică. Autorii acestei generații cad victimă, rând pe rând, într-o formă sau alta, noii orânduiri. O întreagă generație de insurgenți care visau înnoirea literaturii și afirmarea unui nou canon estetic este destructurată, anihilată, desființată. Procesul de schimbare pe tărâm literar început de ei sub un impetuos suflu al înnoirii, cu o debordantă energie iconoclastă, sub auspiciile unor elanuri mesianice proiectate în viziunea unui nou umanism, se încheie odată cu instaurarea regimului totalitar. Ideologia și proiectul politic ale noii orânduiri scot literatura noastră din ritmul sincronizării sale cu marile literaturi europene și creează o sincopă majoră în evoluția acesteia. O tăcere tragică, de două decenii, se întinde peste o întreagă generație și peste spațiul literar românesc. Generația deceniului cinci devine *generația pierdută* a literaturii române. Cu ea, literatura noastră pierde șansa procesului de înnoire care o sincroniza cu evoluțiile din literaturile occidentale, a deschiderii europene și universale. Ieșirea literaturii din bucla nefastă a istoriei, din anii '60, echivalează cu întoarcerea ei în timp, în perioada interbelică, înaintea mișcării de reformare și înnoire a poeziei din deceniul al cincilea, sub auspiciile unei generații de entuziaști în fața viitorului. Un viitor care îi va trăda înainte de a veni.

Liderul unei generații și servituțile istoriei

Când apare revista *Albatros*, în martie 1941, **Geo Dumitrescu** are 21 de ani. Publicase sporadic în reviste precum *Cadran*, *Prepoem*, *Curentul literar*, în intervalul 1939-1941, epoca sa de început literar. Debutul editorial și-l face însă în 1941, în octombrie, cu placheta *Aritmetică*, semnată Felix Anadarm. La debut, revista *Albatros* era deja trecut. Deși nu are încă un volum publicat, deci nu se întemeiază decât pe câteva poeme publicate în periodice și, mai ales, pe proiecte, tânărul are idei literare, peste care tronează ideea generală că ceva trebuie schimbat în câmpul mentalității estetice și al poeziei românești. Astfel ia naștere ambiția de a polariza energiile literare ale tinerilor care, ca și el, încercau să intre, cu producțiile lor, în cetatea literelor într-o publicație nouă, altfel decât ceea ce exista în cultura autohtonă de la începutul deceniului cinci. Revista *Albatros*, An I, Nr. 1, „Bilunar pentru literatură”, 10 Martie 1941, cum stă scris pe

frontispiciu, apare ca o provocare a tinerilor care vor să-și facă simțită vocea în spațiul culturii și al literaturii. Deși nu are un program clar definit, revista crește de la număr la număr și începe să se afirme ca o publicație substanțială, polemică, incisivă, care se desparte de mentalitatea literară comună, privilegiază valoarea autentică, promovează noutatea, experimentul, deschiderea spre noi forme estetice într-un context cultural european. Programul revistei se cristalizează din mers, în timp ce autorii înșiși își definesc opțiunile literare și direcția estetică înspre care vor să se îndrepte. Ca inițiator al Proiectului *Albatros*, Geo Dumitrescu este liderul mișcării care prinde astfel contur. Zborul *Albatrosului* este frânt însă odată cu cel de-al șaptelea număr, din 15 iunie 1941. Al optulea, gata de tipar, nu mai apucă să apară, pentru că istoria se precipită: pe 22 iunie, România intrase în război, iar gradul de alertă și vigilență al autorităților și al cenzurii crescuse. *Timpul* „nu mai are răbdare” – vorba unuia dintre membrii generației, prieten cu Geo Dumitrescu și cu ceilalți, Marin Preda – cu tinerii insurgenți, care vor să schimbe starea de lucruri în cultură. Tentativa de a transfera experiența *Albatros* la o publicație existentă, *Gândul nostru*, care prezenta afinități ideologice cu defunctul proiect, are succes un singur număr (anul I, seria II, nr. 1, 1 noiembrie 1942). Bariera cenzurii se dovedește, în continuare, inexpugnabilă pentru ideile tinerilor reunite într-o formulă periodică. Fără un proiect editorial comun, grupul inițial se risipește și foștii lui membri își continuă individual promovarea ideilor. În lipsa unui mediu de exprimare cu direcție, unii își pierd identitatea și, cu timpul, dispar din orizontul literaturii. Geo Dumitrescu nu renunță însă la proiectele care îl consacraseră rapid ca lider și mentor al unei generații care se trezea la o conștiință estetică proprie. O primă reușită notabilă este volumul *Aritmetică*, din toamna lui 1941, care oferă fundamentul literar necesar ideilor lui antiestetice. În anii care urmează, dezvoltă o intensă activitate publicistică în câmpul culturii, devenind o prezență constantă a presei, un condei incisiv, prin excelență polemic. Autorul scrie în publicații precum *Timpul*, *Ecoul*, *Universul literar*, *Fapta*, *Victoria*, *Tinerețea*, *Revista literară*, *Revista Fundațiilor Regale*, *România liberă*, *Flacăra*, *Almanahul literar* și altele, continuând ceea ce începuse la *Albatros*. O nouă plachetă de poezii, intitulată *Pelagră*, este gata să apară, la un interval de doi ani de prima, în toamna lui 1943, dar este interzisă de cenzură. Poemele vor fi recuperate în volumul *Libertatea de a trage cu pușca*, din 1946, care include și ciclul din 1941, *Aritmetică*. Cartea a primit Premiul Scriitorilor Tineri de la Editura Fundațiilor, fiind titlul care îl va consacra pe poet în poezia românească, emblematic pentru opera sa poetică.

Geo Dumitrescu își continuă activitatea în presă, ca redactor la ziarul *Victoria*, între 1944 și 1946, apoi ca redactor și redactor-șef adjunct la *Flacăra*, din 1947. În perioada 1946-1950, este inspector în Direcția Generală a Teatrelor. Având înclinații de stânga, poetul aderă la ideologia noului regim și devine un om de încredere al acestuia. De pe poziția pe care o are la *Flacăra*, ajunge să fie o voce autoritară a ideologiei oficiale, un lider de opinie, un director de conștiințe, care îndrumă pe scriitori pe calea trasată de noul regim. Iar calea indicată de noua

orânduire, al cărei purtător de cuvânt, în această perioadă, poetul se face, este cea a realismului socialist. În spiritul vocației sale de magistru, pe care și-o exersase la începutul deceniului, poetul îi învață acum pe ceilalți ce și cum să scrie, cum să se pună în slujba cauzei noii orânduiri. Rostul însuși al literaturii este acela de a sprijini edificarea unei lumi mai bune în termenii viziunii regimului comunist. În ceea ce privește propria activitate literară, poetul nu mai scrie nimic între 1946, de la apariția *Libertății de a trage cu pușca*, până în 1963, când revine în lumea literară cu *Aventuri lirice* (volum care reia și placheta anterioară de versuri). Se dedică însă activității publicistice, conduce *Flacăra*, *Almanahul literar* (editat la Cluj, acesta se va transforma în *Steaua*), *Iașul literar*, la sfârșitul deceniului cinci și în următorul („obsedantul deceniu”, după o expresie tot a lui Marin Preda, care a devenit emblematică pentru realism-socialism și proletcultism), și *România literară* (transformată din *Gazeta literară*), între 1968 și 1970. În perioada dogmatismului cultural, poetul – fostul rebel, care se ridica împotriva stării de fapt și a ordinii prestabilite, în numele libertății de conștiință și de expresie – publică articole de atitudine și direcție, reportaje în slujba noii ordini politice, campanii de presă pentru îndreptarea scriitorilor ieșiți în afara liniei oficiale și chiar poeme: *Trăiască Republica* (1948), *Columna libertății* (1964). Un caz semnificativ îl reprezintă atitudinea luată de poet față de nuvela *Ana Roșculeț*, a lui Marin Preda, acuzată de naturalism. În sprijinul tezei publice o scrisoare „primită” (foarte probabil compusă în redacție) de la o muncitoare de la Filatura Română de Bumbac („tov. Pagu”), care face recomandări prozatorului privitor la cum și de unde să-și aleagă personajele feminine, în ideea de a promova conștiințe înaintate, modele pentru clasa muncitoare. Iată un citat din textul lui Geo Dumitrescu: „Dar cauzele greșelilor din «Ana Roșculeț» sunt mult mai adânci și modul în care e tratată tema sa oglindește deficiențe în însăși concepția sa ideologică, lucru ce poate reieși clar din analiza desfășurării acțiunii în nuvelă. Lipsurile țin de o anumită poziție a autorului față de tema sa, față de eroii săi, față de rostul întregii sale nuvele. Discutând, în partea a doua a articolului, problema eroului pozitiv, problema spiritului de Partid, în condițiile cărții, vom analiza ceea ce este incompatibil cu metoda realismului socialist, vom merge mai aproape de rădăcinile acestui funest și reacționar naturalism, care, de altfel, nu amenință numai muncă și creșterea autorului «Anei Roșculeț», ci constituie o amenințare pentru mai multe dintre condeiele noastre mari și mici.”²⁰. Cu timpul, după depășirea perioadei dogmatice, Geo Dumitrescu își restrânge din ce în ce mai mult aria activității jurnalistice, limitându-se la rubrica de corespondență cu cititorii *Atelier literar*, care apare, pe rând, în *Contemporanul*, *România literară*, *Luceafărul*, *Flacăra*. În cadrul acesteia, răspunde celor care bat la poarta poeziei și le dă sfaturi, în general cu har, farmec literar și bune intuiții estetice. Fusesse, nu întâmplător, liderul unei generații care își propusese schimbarea la față a poeziei

²⁰ Geo Dumitrescu, *Pentru ascuțirea vigilenței în lupta împotriva naturalismului (Pe marginea nuvelei «Ana Roșculeț»)*, *Flacăra*, III, nr. 12, 25 martie 1950, p. 2, și nr. 13, 1 aprilie 1950, p. 2

românești. După 1970, poetul se retrage definitiv din viața publică și migrează la Sinaia, la Cabana *Cumpătul*, a scriitorilor, de unde își susține rubrica. De la *Aventuri lirice*, din 1963, mai publică: *Nevoia de cercuri* (1966), *Jurnal de campanie* (1974), *Africa de sub frunte* (1978), *Versuri* (1981), *Aș putea să arăt cum crește iarba* (1989), *Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri* (1994), *Câinele de lângă pod* (1997), *Poezii* (2000, ediție completă și definitivă, 2002, ediția a II-a). În general, cu câteva excepții notabile, majoritatea reiau și reorganizează ciclurile mai vechi, fără a aduce multe noutăți în opera poetului. Geo Dumitrescu moare în 2004, în singurătate, uitare și amărăciunea provocată de mizeriile tranziției: casa îi fusese retrocedată și trebuise să se mute într-un apartament de bloc, la peste 80 de ani. El, cel care trăsesse cu pușca în poezie, care căzuse, el însuși, „subt vremi” și sub farmecele otrăvite ale unei ideologii dezumanizante, dar, ulterior, se înțelepțise făcând apel la reclusiune și tăcere, se confrunta, din nou, la ieșirea din scena existenței, cu servituțile absurde ale istoriei.

Un poet martir – Constant Tonegaru

Poetul Constant Tonegaru este un caz cu totul aparte al generației pierdute. Născut în 1919, la Galați, este fiul unui jurist, ofițer de marină și poet, Constantin Tonegaru, personaj pitoresc și înclinat spre extreme, autorul unei crime pasionale. Tânărul crește dezordonat, fără repere ferme, cu frustrările unei existențe ingrate, suportând represalii din partea unui tată sever, în urma divorțului. Viitorul poet este crescut de mamă, de condiție bună, dar confruntată cu situații-limită ale existenței, inclusiv aceea de a fi îngrijitoare într-un hotel de la Gara de Nord. În privința formării, urmează primii ani de liceu în București, nu-și termină studiile liceale și se dezvoltă ca autodidact, citind, pasionat de literatură, și audiind, la începutul anilor '40, cursurile lui G. Călinescu la Facultatea de Litere și Filosofie. Debutază în *Expresul din Brăila*, în 1942, cu poezia *Nocturna fluvială* și continuă cu poezii tipărite în *Bacăul*, *Preocupări literare* și alte publicații. Se afirmă ca poet boem, atipic, el însuși un personaj pe scena vieții și a poeziei, prieten cu Dimitrie Stelaru, a cărui viziune asupra vieții o împărtășește, cel puțin o vreme, și cu alți poeți, colegi de generație: Mihail Crama, Mircea Popovici, Pavel Chihaia etc. Îndrăgostit, poetul simulează, la un moment dat, sinuciderea, fapt care îi scandalizează pe cunoscuți. O perioadă, în căutarea unui suport de subzistență, este hamal în portul Constanța, împreună cu Stelaru și Chihaia. Publică în revista *Kalende* și frecventează cercul din jurul acestei reviste, sub autoritatea lui Vladimir Streinu. Criticul joacă, de altfel, rolul de mentor în formarea estetică a tânărului poet. În 1945, îi apare placheta de versuri, *Plantații*, la Fundația Regală pentru Literatură și Artă, premiată de Comitetul pentru premiera scriitorilor tineri al Fundației. Titlul original, rectificat în mod pitoresc de Miron Radu Paraschivescu, fusese *Plantația de cuie*,

precum titlul poemului emblematic al volumului. În 1946, poetul, care își conturase deja identitatea lirică, participă la reuniunile Cenaclului *Sburătorul*, în epoca post-lovinesciană, conduse de Felix Aderca.

După instaurarea regimului comunist, ia parte, în 1945, alături de Vladimir Streinu, Iordan Chimet, Pavel Chihaia, Père Barral, secretarul Nunțiatunii Catolice în România, la înființarea Asociației Mihai Eminescu. Este o organizație umanitară, care are drept obiect de activitate ajutorarea intelectualilor prizonieri de regimul comunist cu alimente și medicamente obținute din Occident și distribuite clandestin către destinatari. Dat fiind scopul ei subversiv, Asociația va intra curând în conflict cu regimul. Tonegaru cade victimă unui concurs de împrejurări, ale cărui urmări vor fi decisive pentru libertatea și viața sa. Dorind să-l ajute pe poetul Teohar Mihadaș, care căuta de lucru în București și pe care îl întâlnește pe stradă, la sfârșitul lui 1948, autorul *Plantațiilor* obține un colet sosit din Occident de la secția de Cruce Roșie a Legației belgiene pe care i-l dă acestuia. Întors la Bistrița, Mihadaș dăruiește, la rândul lui, coletul liderului unui grup de rezistență anticomunistă din munți. Torturat, acela dezvăluie sursa, iar Teohar Mihadaș, silit, el însuși, să mărturisească, îl divulgă pe Tonegaru. Poetul este arestat, anchetat, torturat și condamnat la doi ani de închisoare (sentința nr. 1585 din 10 noiembrie 1949). Este închis la Aiud, unde, printre alții, îi are colegi pe Nichifor Crainic (cunoscut ca delator), Mircea Vulcănescu, Radu Gyr, Ernest Bernea. Și înainte de a fi închis, și în închisoare, se remarcă prin atitudinea demnă, prin rezistența morală, prin faptul că, deși supus la torturi, nu-i trădează pe ceilalți membri ai Asociației Mihai Eminescu. În consecință, primește regimul penitenciar cel mai sever. Constituție fragilă, suferind de stenoză mitrală congenitală, se îmbolnăvește grav de plămâni și ajunge să expectoreze sânge. La un moment dat, în detenție fiind, încearcă să se sinucidă. După doi ani la Aiud, deși mai primise un an ca pedeapsă administrativă suplimentară, în fața iminenței morții, este eliberat. La trei luni de la ieșirea din închisoare, în 1953, moare din cauza unei embolii pulmonare. Altă variantă spune că un fragment de os, în urma unei fracturi de femur cauzate de bătăile din lagăr, i se oprește în inimă. Este înmormântat la Cimitirul Sfânta Vineri, într-un loc necunoscut. În închisoare a scris poemul *Stradivarius*, o mărturie impresionantă a suferinței: "Cine a bătut în noaptea lucitoare cuie / să-și prindă haina plină de lumină? / Pe apa morții către sursa lină / viori cu gătul ridicate suie. / Bună dimineața în struna ta – Cine poate înțelege / călătoria cu valuri la subțioară? / Ce lege neștiută vă culege / struna ușoară? / Nu vine nimeni nu mai pleacă / și-n așteptare meșterul tâmplar / din cercuri de tulpină mai cioplește oleacă / pentru auz un proaspăt mădular. / Ceva cum e antena de albină ori furnică / prin care cugetul de-a dreptul să pătrundă, / cu vântul sparte la muchii se despică / miezul să apară tânăr fremătător de undă. / Tot prin cântare a trecut la pas / prin toamnă-vară timp nedefinit / marele – voinicul – contrabas / spre locul calm de odihnit. / Suntem matrozi desprinși din lumea întreagă / o stea pătată cu pământuri rare, moi, / face podoabă cu

vechi locuri din vetre, de la noi, / să înflorească pânze, corabia dezleagă.” Postum, lui Tonegaru i-a apărut un volum de poeme, *Steaua Venerii* (Editura pentru Literatură, 1969, ediție îngrijită de Barbu Cioculescu), care, împreună cu placheta antumă, *Plantații*, atestă un poet important al generației pierdute și al literaturii române.

Vagabondul poeziei, Dimitrie Stelaru

Născut în 1917, mai în vârstă cu câțiva ani decât Geo Dumitrescu și Tonegaru, **Dimitrie Stelaru** este asimilat de istoria și critica literară generației deceniului cinci. Colaborator al revistei *Albatros*, prieten cu poeții tineri ai epocii (Geo Dumitrescu, Tonegaru, Corlaci, Caraion etc.), Stelaru face parte nu numai prin datele existenței, ci și prin spiritul poeziei sale din această generație. Este un fel de „senior” al mișcării inițiate de noul val de poeți, în idealurile căreia el însuși se regăsește. Colegii lui mai tineri îl adoptă imediat pentru natura lui de poet atipic, altfel decât toți ceilalți, în răspăr cu orice normă, regulă ori prejudecată, de spirit liber, într-o lume sufocată de dogme. Născut într-un sat din Teleorman, Segarcea-Vale, Dumitru Petrescu (numele real) rămâne, de mic, orfan de tată, pe care nu ajunge să-l cunoască, mort pe frontul primului război mondial. Imaginea tatălui îl va urmări tot timpul, până la propria moarte, pe cel care, la început, semnează D. Orfanul sau D. Petrescu-Orfanul. O mărturie despre tatăl necunoscut lasă poetul într-un poem din ultimul său volum, apărut în anul morții (1971), *Păsări incandescente*: „Mi s-a spus odată / că am avut și eu tată, / că s-a dus și s-a tot dus / fără vorbă să fi spus / și s-a dus ca florile / când le prind ninsorile / lăsându-mă singurel / sub ramuri de făgețel. / Făgețelul s-a uscat, / eu în lume am plecat, / de tată n-am auzit / vânturile l-au bocit. / Tânăr, tinerel, / singur, singurel, / cu fântâna morții în el.” După ce urmează trei clase la Liceul din Turnu Măgurele, în 1931, viitorul poet ajunge elev intern la Institutul Biblic de Educație Creștină de rit adventist, aflat la Stupini, Brașov, alăturându-se astfel surorii sale. Din această epocă datează primele lui exerciții poetice, sub formă de versuri religioase, pe care le publică în revista cultului adventist, *Semnele timpului*, sub semnătura Dumitru D. Petrescu. În 1935, primăvara, înainte de absolvire, tânărul poet fuge din Institut, în care nu-și regăsește așteptările, plecând în lume să-și construiască singur destinul. Începe astfel epoca debutului editorial, timpuriu, destul de nebulos, care înregistrează, mai multe plachete: *Melancolie* (1935), *Abracadabru* (1937), *Preamărirea durerii* (1938), semnate D. Orfanul. După spusele autorului, ar fi existat și altele: *Blestem*, *Cerșetorul*, al căror an de apariție nu se cunoaște, *Cetatea de marmură* (1939), *Vagabondul* (1941), *Trecerea* (1942), despre care nu se știe nimic, rămânând o enigmă a operei lui. Poetul își vinde singur plachetele de versuri, ca un comis-voiajor al poeziei, apariție exotică și bizară prin restaurantele Capitalei. Într-o astfel de expediție îl întâlnește pe Eugen Jebeleanu, care face

cunoștință cu poezia lui și este impresionat de ea („Poezie, marcată de gheara de azur a Himerei și de aceea cenușie a suferinței”²¹). El este cel care îi schimbă numele poetului în *Dimitrie Stelaru*. Volumul care lansează noua identitate poetică este *Noaptea geniului*, din 1942, emblematic pentru poetica și poezia lui Stelaru.

Poetul duce o existență dezordonată, de vagabond, care bate cârciumile, fără adăpost și fără căpătâi, doarme pe maidane și în gări, trăind la voia întâmplării. Boem, bețiv, *paria* al societății, Stelaru e un *picaro* modern, mânat de un puternic simț al nonconformismului și al aventurii. Rătăcește ca un dezmoștenit al sorții, face tot felul de munci prin țară ca să-și câștige pâinea. Este, pe rând, lucrător sezonier, zilier, profesor meditator la Sighișoara, hamal în portul Constanța (împreună cu Tonegaru și Chimet), miner la Petrila, salahor la Bacău, muncitor pe șantierul de la Bicaz (din nou cu Tonegaru). Este și închis, acuzat că a furat niște bani (vezi poemul *Cântec de neguri*, publicat în *Albatros*, nr. 1: „Dormiți, temnicerilor, dormiți...”), pe care, de fapt, nu-i furase el; în fața judecătorilor, se justifică spunând că i-a furat ca să-și facă statuie. Între altele, Stelaru este autorul și eroul unui mare scandal din epocă. În 1942, își regizează moartea, anunțându-și sfârșitul printr-un necrolog în ziarul *Semnalul*. Se creează o puternică emoție publică, în presă apar articole *in memoriam*, elogioase, pline de compasiune, Banca Națională face o donație de 2000 lei și se deschide o listă de subscripție pentru mama celui plecat prea devreme, regretat de toți. O farsă stelariană care arată tipul uman al poetului, înclinat spre gesturi extreme, pendulând între umilință și sfidare, între depresie și exaltare, dar și ipocrizia și duplicitatea contemporanilor. Între timp, acest vagabond al vieții și al poeziei, adulat de unii, în special de autorii tineri, care văd în el un mare poet, respins de alții, care îl receptează ca pe un cabotin și un farsor, își transcrie bizarele revelații în noi poeme. În 1942, ajunge la cenaclul *Sburătorul*, unde, prin prezența lui ciudată, contrariază pe toată lumea. Prima întâlnire este memorabil descris de amfitrion, Eugen Lovinescu: „Acum vreo doi ani mă trezii la ușa apartamentului meu cu o mogâldeață de om sgribulit în întuneric, neștiind sau neîndrăsnind să sune. Îl invitai să intre; nimerise tocmai la una din ședințele duminicale. Îl întrebai de nume; era un poet din care nu citisem încă nimic. În birou, prezența lumii și a luminii îl surprinse neplăcut, ca pe o pasăre de noapte intrată fără să vrea pe fereastră; grăsun și cenușiu se anină de marginea unui scaun cum s-ar spânzura un liliac de grinda tavanului; la câteva întrebări răspunse mormâind nearticulat, cu gesturi de respingere. Îl poftii să-și scoată trenciul; ținându-l ca o comoară cu amândouă mâinile, el mormâi din nou fără să-l înțeleg.”²² Marele critic vede în el un poet autentic, căruia îi salută apariția în lumea poeziei românești, în prefața pe care i-o face plachetei *Ora fantastică*, din 1944, intitulată *Planetă de poet nou*. În 1946, publică un nou volum

²¹ Dimitrie Stelaru, *Mare incognitum*, București, Editura pentru Literatură, p. VI

²² Eugen Lovinescu, *Planetă de poet nou*, prefată la volumul *Ora fantastică*, de Dimitrie Stelaru, București, Editura Prometeu, 1944, p. 7

de poezii, *Cetățile albe*, ultimul, înainte unei lungi tăceri, care durează până în 1963, aproape două decenii. Revine în lumea poeziei cu *Oameni și flăcări* (1963) și continuă cu *Mare incognitum* (1967), *Nemoarte* (1968), *Coloane* (1970), *Înalta umbră* (1970), *Păsări incandescente* (1971), care reiau, reorganizează poeme și cicluri din volume anterioare, dar aduc și poeme noi. În planul existenței reale, poetul își continuă tribulațiile boeme, ca o pendulare continuă între vis și realitate, printre iubiri și mariaje destrămate, într-o agitație continuă, locuind mereu în altă parte, la prieteni și cunoscuți, fără a avea un loc al lui, la Constanța, Turnu Măgurele, Buftea, București etc. Un pitoresc exercițiu de roman autobiografic, *Zei prind șoareci*, aduce date noi, explicații și dezvăluiri de la cel care le-a trăit direct. Consumat prea devreme de o viață intensă, trăită extrem, în gen poesc sau villonesc, Stelaru pleacă în lumea celestă a Poeziei, s-o întâlnească, poate, pe Eumene, în 1971, la numai 54 de ani.

Libertate și moarte la Paris

Un boem din familia poetică a lui Stelaru este **Ben. Corlaci** (Benedict Corlaci), mai tânăr decât acesta cu șapte ani, născut în 1924, la Galați, ca și Constant Tonegaru. Face parte din proiectul *Albatros*, figurând pe frontispiciul revistei, alături de ceilalți membri ai grupului, în numerele duble 3-4 (10-25 aprilie 1941), 5-6 (10-25 mai 1941) și în ultimul număr, 7 (15 iunie 1941). Publică în revistă câteva poezii emblematice pentru opera sa: *Cântec straniu* (Nr. 3-4, pag. 5), *Florăreasa* (Nr. 5-6, pag. 2), *Hipnoză* (Nr. 7, pag. 6). Scrie o poezie a tavernii și a boemei, a protestului existențial și a evaziunii, a fugii din realitate în spații exotice, reale ori imaginare. Este influențat de Stelaru, care îl fascinează și căruia îi poartă o mare prietenie. Cu autorul *Noptii geniului* peregrinează prin cârciumi, în expediții nocturne, un mod de evaziune, prin mijlocirea alcoolului, din lumea care-i alungă pe poeți și pe care aceștia, la rândul-le, o desfid. Un poem, *Popasul nopții*, poartă motto-ul: „Lui Mitia Stelaru, Prietenul.” Elemente din poezia escapistă a lui Tonegaru sau din cea antiestetică și ironică a lui Geo Dumitrescu se regăsesc și la Corlaci. Tânărul autor debutează fulminant cu placheta *Tavernale*, în 1941, la numai 17 ani, și continuă, fecund, cristalizându-și din ce în ce mai bine identitatea de poet, cu *Pelerinul serilor* (1942), *Arhipelag* (1943), *Manifest liric* (1945). Pentru cel din urmă primește premiul Editurii Forum, acordat scriitorilor tineri. Acestea sunt volumele reprezentative, care îl afirmă pe Corlaci ca poet al noii generații și în care atinge punctul cel mai de sus al poeticii sale. Absolvă Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București în 1947. Ca poet, tace aproape 25 de ani, iar, între timp, scrie lucrări de circumstanță și face traduceri. Pe altă linie a creației lui, publică romanele *Moartea lângă cer* (1946), *Candidatul* (1950), *Cazul doctor Udrea* (1959) și *Baritina* (1965). Abia în 1969, revine cu volumul *Poezii* și continuă, în 1972, cu *Poeme*

florivore și *Starea de urgență* și, în 1974, cu *Arcul biologic*. Tăcerea de un sfert de secol își are explicația în însăși poezia lui Corlaci. Boema, protestul social, sfidarea, escapismul, exotismul nu sunt teme și atitudini poetice în acord cu ideologia și politica literară a noului regim. Fostul rebel, coborât din speța poezilor boemi și protestatari ai lumii, *les poètes maudits*, se îmblânzește și începe lupta pentru supraviețuire colaborând la reviste și plâsmuind scrieri dincolo de orice suspiciune a regimului.

Intră în conflict cu autoritățile și, în 1954, într-o ședință sub bagheta lui Mihai Beniuc, este exclus din Uniunea Scriitorilor. În circumstanțe încă neclare, este judecat și primește domiciliu forțat la Străulești. După o pauză impusă de reflecție pentru revenirea pe linia de conduită agreată de regim, în 1956, este reprimat în Uniunea Scriitorilor și în partid. Intră într-un con de umbră al existenței și, pentru a supraviețui, exercită meserii diverse: figurant la teatru (ajutat de Radu Beligan), chelner etc. Trăiește acut sentimentul marginalizării, din cauza tergiversării publicării cărților și a ignorării lui de către critica literară. În 1975, la sfârșitul lui noiembrie, rămâne la Paris, unde urma un tratament pentru ulcer. Fostul său coleg de generație și de redacție, la revista *Albatros*, Virgil Ierunca, îl ajută să pătrundă în presa pariziană. Ca replică la decizia de a defecta din țară, încep represaliile împotriva lui, prin campanii desfășurate din străinătate și din țară. O publicație deghizată a Securității, *Europa și neamul românesc* (anul IV, nr. 42, din 1975), cu subtitlul *Foaia mișcării române pentru unitatea Europei*, îl atacă în Suplimentul ei literar, aducându-i grave acuzații, de ordin legal și moral. Poetul este acuzat că și-ar fi însușit fraudulos bani din fondurile Casei Scriitorilor, în timpul în care se afla la conducerea acesteia. De asemenea, că ar fi sedus-o pe Dorli Bлага, ceea ce a contribuit la sfârșitul marelui ei părinte. Nu în ultimul rând, i se lansează grave acuze de plagiat. Atacurile se dezlănțuie și din țară prin revista *Săptămâna*, oficina Securității, instrumentul prin care regimul își regla conturile cu cei pe care nu-i agreea, cu oponenții, cu Radio Europa Liberă și cu cei care rămâneau în străinătate. În țară, Corlaci colaborase la *Săptămâna*, în paginile căreia avusese chiar o rubrică permanentă. Acum revista în cauză, prin condeiul înveninat al lui Eugen Barbu, își concentra tirul de insulte și calomnii asupra fostului colaborator, fugat în lumea liberă. Nu era ceva neobișnuit pentru publicația care trăia din atacuri imunde și campanii de denigrare. Între alte atacuri, rămâne unul remarcabil prin ură și forță distructivă, titrat „Un chelner la Paris” (poetul *Tavernalelor* fusese o vreme chelner la restaurantul „Cina” din București), semnat de autorul romanului *Groapa*. Poetul nu se lasă intimidat, ci face eforturi disperate de a-și aduce și familia în capitala Franței. În acest scop, recurge la un gest extrem: în 1976, face greva foamei, pe Esplanada Trocadero din Paris, acțiune care se bucură de susținere publică, reflectată de presa franceză. În continuarea acestui gest, Corlaci citește la Radio Europa Liberă o scrisoare adresată lui Ceaușescu, în care acuză regimul de degradarea vieții în România, de îngrădirea libertății omului și de umilirea ființei umane, și își explică opțiunea de a părăsi țara, cerând întregirea

familiei sale în Occident. Scrisoarea produce un mare ecou în lumea liberă, dar și în România, sensibilizând regimul, care nu avea nevoie de scandaluri internaționale. În cele din urmă, familia lui Corlaci primește permisiunea de a emigra în Franța. Poetul își continuă activitatea în presa franceză, în special la *Le Figaro*, dar și la alte publicații din Paris. La un moment dat, este portar la un hotel din metropola franceză. Moare pe neașteptate, pe 17 iunie 1981, în metroul din Paris în drumul de întoarcere spre casă. Este o moarte ciudată, care stârnește suspiciuni în Occident și acuzații de implicare formulate de presă și de Europa Liberă la adresa regimului de la București. Povestea morții lui Corlaci rămâne învăluită în mister. Poetul care vruse, încă din prima lui plachetă de versuri, să fie liber și alesese libertatea murea astfel la numai 57 de ani. Prin el, o voce interesantă a poeziei românești tace prea devreme, când, probabil, ar mai fi avut ceva de spus.

Exilul intelectualului, exilul literaturii: Virgil Ierunca

Virgil Untaru este unul dintre scriitorii marcanți ai generației, un lider de opinie, alături de Geo Dumitrescu, un autor activ în linia întâi a presei culturale. De la mentorul albatrosist – care semnase, la început, cu pseudonimul Vladimir Ierunca (apoi cu altele: Felix Anadam, Jack Vatan, Ion Călimară etc.) – își ia numele **Virgil Ierunca**, identitatea care îl consacră în lumea culturii. Deocamdată, o bună perioadă, importantă pentru afirmarea în spațiul presei culturale, semnează cu numele lui. Virgil Untaru (născut în 1920, în același an cu Geo Dumitrescu) debutează în *Timpul*, în 1939, când își începe și studiile universitare. Colaborează la diverse publicații, pe teme de cultură, și devine un nume din ce în ce mai frecvent în presa timpului. Scrie la săptămânalul *Vremea*, unde susține rubrica literară *Caiete franceze*, despre poezii francezi ai Rezistenței. Este unul dintre membrii fondatori ai revistei *Albatros*, autor de marcă al grupului, prezent în paginile publicației cu articole substanțiale, de anvergură culturală europeană. Scrie despre James Joyce, Panait Istrati, apără cauza literaturii în fața invaziei kitsch-ului prin intermediul biografiei romanțate, reflectează la o posibilă definiție a poeziei. Este un autor cult, preocupat de lectură și de cultură, la curent cu evoluția literaturii în spațiul european, deschis către formele estetice cele mai noi. Textul despre James Joyce, ancorat în actualitatea receptării din Occident a scriitorului irlandez, o probează pe deplin. De asemenea, rubrica despre poezii francezi ai Rezistenței. Parcurge experiența *Albatros* și, după încheierea acesteia, prin interzicerea oficială a revistei *Gândul nostru* (noiembrie 1942), își continuă activitatea jurnalistică la alte publicații: *Ecoul*, *Timpul*, *Kalende*, *Preocupări literare*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Vremea*, *Fapta*, *Viața românească*, *Universul literar*, *România liberă* etc. Virgil Untaru, apoi Virgil Ierunca este o prezență constantă în presa literară din România deceniului cinci, care

se identifică prin abordarea intelectuală, prin exercitarea unei critici substanțiale, întemeiate pe lecturi temeinice, cu acolade permanente spre alte literaturi și culturi, și prin deschiderea generoasă către spațiul cultural european, cu predilecție către cel francez. În 1946, când evoluțiile din spațiul cultural românesc și de la nivelul societății, în ansamblul ei, generează tot mai multe semne de îngrijorare, pe fundalul instalării autoritarismului și controlului de către regimul comunist, publică în *România liberă* (an IV, nr. 6580, 30 septembrie 1946) articolul, ca un semnal de alarmă, *Există o criză a culturii românești*. Acesta stârnește reacții, creând o dezbatere în presă pe tema crizei. Ion Caraion scrie două texte incisive în care dezvoltă ideea unei crize complexe, care afectează atât cultura cât și individul: *Criza culturii românești* (*Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 579, 17 octombrie 1946) și *Criza omului* (*Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 621, 19 decembrie 1946). În 1947, Ierunca editează, împreună cu Ion Caraion, revista *Agora*, *Colecție internațională de artă și literatură*, la care participă scriitori români și străini, nume dintre cele mai mari, precum Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Paul Celan, B. Fundoianu, André Breton, Robert Desnos, Henri Michaux, Eugenio Montale, Christian Morgenstern, Salvatore Quasimodo, Robert Régnier, Rainer Maria Rilke, Umberto Saba, Carl Sandburg și alții, unii cu contribuții inedite, fiecare în limba originală. *Agora* constituie un proiect editorial fără precedent în cultura română, prin colaborările prestigioase, prin deschiderea internațională, prin comunicarea interculturală și dialogul polifonic între literaturi, o experiență necesară într-un timp al închiderii, al izolării din ce în ce mai mari sub presiunea regimului totalitar, care începuse să se instaleze. Dar, după apariția primului număr, un eveniment cultural al literelor românești și europene, *Agora* este interzisă. O asemenea publicație, de la însuși numele ei – *Agora*, spațiu deschis al dezbaterii de idei, de exprimare literară liberă – până la programul afirmat, considerat „cosmopolit”, nu avea cum să convină autorităților care își instaurau pas cu pas dictatura. „Cosmopolitismul” a fost, de altfel, una dintre cauzele oficiale ale interzicerii revistei de către regim, alături de criticile aduse gândirii lui Stalin în articolul *Manifestul „Echinox”*, semnat de T. Ștefănescu-Priboi.

În 1947, Ierunca primește, din partea guvernului francez, bursa Arthur Koestler și pleacă în Franța, unde rămâne pentru tot restul vieții. Nu se știe ce s-ar fi întâmplat cu el dacă ar fi rămas în țară. Probabil că, dată fiind orientarea lui de stânga, după modelul intelectualității franceze, n-ar fi suportat represiunile regimului, cum, dimpotrivă, a fost cazul cu unii dintre colegii lui de generație (Ion Caraion, Constant Tonegaru, Teohar Mihadaș, Dinu Pillat etc.) și cu mulți alți intelectuali români. Poate că ar fi colaborat cu noua orânduire (așa cum a făcut-o, în termenii unei implicări substanțiale și pline de convingere, Geo Dumitrescu), poate ar fi parcurs un drum al tăcerii, așa cum s-a întâmplat cu mulți scriitori din generația lui. Judecând după evoluția lui, ipoteza colaborării este improbabilă. Deși intelectual de stânga, după ce rămâne în Franța, Ierunca dezavuează regimul din cauza abuzurilor pe care acesta le comite, a denaturării

grosolane și criminale a ideologiei marxiste, a dictaturii și totalitarismului pe care le instaurează și devine unul dintre cei mai acerbii critici ai comunismului din România. În Franța, este redactor la Radiodifuziunea franceză pentru emisiunile în limba română, pe teme culturale (în cadrul rubricii *Cronica ideilor*), dar și pe teme politice, activitate pe care o desfășoară în perioada 1952-1975. Începând cu 1975, devine cercetător la Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), secția de filosofie și estetică. Ajunge colaborator al postului de radio Europa Liberă, post finanțat de Congresul SUA pentru Europa de Est, unde deține două emisiuni culturale: *Actualitatea Culturală Românească* și *Povestea vorbei – pagini uitate, pagini cenzurate, pagini exilate*. De-a lungul timpului, dezvoltă o activitate prodigioasă în domeniul presei culturale: colaborează la mai multe publicații din exil, este secretar de redacție la *Uniunea Română*, ziar editat de generalul Nicolae Rădescu, la Paris, scrie în *România*, revista Comitetului Național Român, editată, la Washington, de Constantin Vișoianu. Editează, el însuși, reviste literare precum *Luceafărul* (1948-1949), director Mircea Eliade, *Caiete de dor* (1951-1957), *România muncitoare*, *Ființă românească* (1963-1968), *Limite*, *Ethos* (din 1973). Face o operă de popularizare a literaturii române în străinătate, prin articole publicate în enciclopedii și dicționare din Franța și Germania, precum *Encyclopedie de la Pléiade* (Gallimard, Paris, 1957, 1968), *Historie générale des littératures* (Quillet, Paris, 1961), *Dictionnaire des littératures* (Presses Universitaires de France, Paris, 1968), *Lexicon der Weltliteratur im 20 Jahrhundert* (Freiburg, Basel, Wien, 1961), *Dictionnaire du surréalisme et ses environs* (Office du Livre, Fribourg, 1982). Ierunca înființează o rubrică, *Antologia rușinii*, susținută, în timp, în mai multe publicații ale exilului, în care prezintă cazuri de intelectuali români care, lipsiți de deontologie și demnitate, cu duplicitate și servilism, au devenit colaboratori ai regimului comunist, acordându-și astfel girul, prin colaboraționismul lor, unei ideologii totalitare și unei orânduiri inumane. Virgil Ierunca scrie o carte zguduitoare, *Pitești* (prima ediție, Editura Limite, Madrid, 1981, ediția a doua, sub titlul *Fenomenul Pitești*, Humanitas, București, 1990), în care dezvăluie regimul concentraționar criminal, genocidul din lagărul de exterminare de la Pitești, în care erau internați pentru reeducare studenți considerați dușmani ai statului. În plan literar, este autor de poezie, prezent în antologia de poezie a exilului realizată de Vintilă Horia, *Poezia românească nouă* (Salamanca, 1956), și în alte culegeri. În 2001, îi apare la Editura Humanitas volumul *Poeme de exil*, care conține poeziile scrise între 1951 și 1996. După 1989, îi sunt editate, tot la Humanitas, mai multe volume, care îl apropie de publicul românesc și pe calea cuvântului scris: *Fenomenul Pitești* (1990, 2007), *Românește* (1991, 2005), *Subiect și predicat* (1993), *Dimpotrivă* (1994), *Semnul mirării* (1995), *Trecut-au anii* (2000).

Virgil Ierunca este una dintre cele mai puternice și respectate voci anticomuniste din exilul românesc și, în general, din a doua jumătate a secolului XX. Opozant redutabil al regimului comunist de la București, își susține demersul cu argumente intelectuale, culturale,

estetice și ideologice. Sistemul face tot ce-i stă în putință pentru a-l contracara și a-l compromite prin campanii de presă (duse, în special, în revista *Săptămâna*). Este o voce emblematică a postului de radio Europa Liberă, o autoritate culturală, alături de Monica Lovinescu. Opiniile sale sunt ascultate de marea majoritate a intelectualilor din România, reprezentând o garanție a adevărului, corectitudinii și lucidității critice. Este un *icon* al opoziției anticomuniste, al rezistenței culturale și al demnității umane în fața dictaturii și totalitarismului comunist, o conștiință exemplară într-o vreme de marasm ideologic și politic, de lașitate, trădare și dezumanizare.

„Omul” și „Scamatorul” istoriei în veacul XX

Sergiu Filerot este un personaj-cheie și, în același timp, un caz special al generației deceniului cinci. Se numără printre cei care justifică într-un mod mai mult decât semnificativ ideea și sintagma de „generație pierdută” aplicată generației lui. Pe numele adevărat Gheorghe Niculescu, s-a născut la Craiova, în 3 februarie 1921, și a urmat Liceul Mihai Viteazul din București. A debutat în 1939 în *Jurnalul literar*, din Iași, al lui G. Călinescu, cu poezia *Monahală*, semnată N. Veghe. În continuare, colaborează, cu poezii, recenzii și traduceri, la aceeași revistă călinesciană, la *Universul literar*, *Tribuna tineretului*, *Tinerețea*, în intervalul 1939-1942. În martie 1940, este angajat la Tipografia Institutul de Arte Grafice „Tiparul Universitar”, aflată în proprietatea lui Nicolae Bagdasar, asistent universitar la Filozofie, pe postul de tehnician-administrator. Șansa, la aproape un an de la terminarea liceului, îi venise prin Dumitru Căprănoiu, ilegalist comunist din Craiova, cunoștință mai veche a familiei tânărului, care se ocupa de administrarea tipografiei. Fiind concentrat și apoi trimis pe front, Căprănoiu, căruia Filerot i-a păstrat o amintire plină de recunoștință, l-a ales pe acesta înlocuitor, la numai 19 ani. O șansă rară, în vremuri grele, în care, pentru un tânăr fără sprijin, subzistența însăși era o provocare. Nu mult după preluarea funcției, la o jumătate de an, tânărul, animat de ambiții culturale, își propune să tipărească autori de poezie fără resurse materiale, prin recursul la posibilitățile tipografiei și chiar cu implicarea lui financiară. Iată cum mărturisește el însuși nașterea acestei idei, care se va dovedi importantă pentru cultura românească: „Nu inhalasem prea mult din atmosfera plumburie, otrăvitoare pentru plămâni, a tipografiei, dar suficient de euforică pentru a da aripi entuziasmului unui tânăr, când am simțit ivindu-se în mine gânduri nesăbuite. Ce-ar fi să înlesnesc tipărirea unor plachete acelor pățimași ai versului care nu au posibilitatea bănească de a-și vedea visul cu ochii, de a-și materializa tipografic entuziasmul lor creator?”²³ Prima plachetă de versuri pe care o tipărește, în noiembrie 1940, este *Glod și empireu*

²³ Sergiu Filerot, *Reîntâlniri*, București, Cartea Românească, 1985, p. 17

de-azur, semnată de N. Chirițescu-Dolj, nimeni altul decât fratele editorului improvizat, muncitor tâmplar, pasionat de poezie. În 1941, octombrie, sub aceeași politică editorială, fără costuri pentru autori, apar plachetele: *Aritmetică*, de Felix Anadam, *Încrustări în gând*, de G. Niculescu-Veghe (Sergiu Filerot), iar la începutul lui 1942, *Vergu Ocu*, culegere de schițe, de Tib. Tretinescu.

Colaborarea cu grupul și revista *Albatros* începe în februarie 1941. Este o perioadă sumbră, marcată de mari tulburări politice și evenimente sângeroase, dominate de rebeliunea legionară, cu seria de crime abominabile ale extremei drepte, și înnăbușirea acesteia. Filerot însuși cade victimă evenimentelor, când este ridicat, noaptea, pentru a fi dus la abator, locul execuțiilor legionare. Profitând de haosul acelor ore de coșmar, cel candidat la o execuție sumară evadează din închisoarea improvizată: „În prima noapte a rebeliunii (20-21 ianuarie, n.n.), șase haidamaci cu suman și cușmă, cu revolver la șold, precum și un sergent de poliție în uniformă și cu pușca la umăr m-au ridicat din pat la miezul nopții și m-au depus la sediul improvizat al unei secții a C.M.L. (Centrul Muncitoresc Legionar) instalat în noaptea aceea în localul atelierului fotografic «Riviera» din bd. Ferdinand (azi bd. Gh. Dimitrov). Era, așa cum am înțeles în cele câteva ore ce au urmat, un punct de organizare a luptei, dar și un loc de tranzit de unde trebuia să fie predat altora cu destinația... abator. A fost o noapte de groază. Nu știam, la acea oră, ce avea să se întâmple pe plan politic și național. Ca arestat, asistam – martor involuntar – la transmiterea unor ordine disperate date unor posturi de luptă legionare din cartier aflate într-o confruntare pe viață și pe moarte. Auzeam că trebuie să lupte până la ultimul om, iar de vor fi învinși, să dea foc benzinărilor ocupate în acea noapte. În sediul improvizat în care mă aflam nu mai rămăsese nimic statornic decât telefonistul cu pistolul în fața lui, pe masă. Ceilalți veneau de pe «poziții», plecau pe «poziții». Un du-te-vino agitat, haotic, disperat. Iar eu... Eu constatam că prea întârzie (și era foarte bine!) preluarea mea de către cei ce erau așteptați, dar care nu mai veneau. Și nici nu au mai apucat să vină. Și-așa, în urma haosului creat, salvarea mea nu mai putea întârzia. Către orele 8 dimineața am izbutit să scap. Nimănui nu-i mai ardea să se mai ocupe și de mine.»²⁴

În februarie 1941, Sergiu Filerot primește, în biroul lui, vizita a doi universitari, Nicolae Bagdasar (asistent la Filosofie, proprietarul tipografiei) și Raul Teodorescu (asistent la Litere, directorul viitoarei reviste *Albatros*), însoțiți de Geo Dumitrescu, student la Facultatea de Litere și Filosofie, care îi expune planul de editare și tipărire a revistei. Astfel se pun bazele colaborării dintre grupul albatrosist și Tipografia *Tiparul Universitar*, de sub teascurile căreia vor ieși cele șapte numere ale revistei *Albatros*. Sergiu Filerot devine un apropiat al grupului, iar biroul lui se transformă într-un fel de redacție a revistei, pe lângă celelalte locuri de întâlnire, mai mult sau

²⁴ *Ibid.*, pp. 20-21

mai puțin improvizate. Colaborarea continuă și după interzicerea revistei *Albatros*, odată cu numărul 8, care rămâne în șpalturi. Pentru continuarea proiectului, grupul de tineri pregătește caietul de poezie *Sârmă ghimpată*, la care participă cu poezii și Sergiu Filerot, care este respins de cenzură, din cauza conținutului anti-războinic. În primăvara lui 1942, încurajat de Geo Dumitrescu și de ceilalți colegi, din nevoia de a avea un mijloc de exprimare, Sergiu Filerot înființează *Editura „Alfa” – G. Niculescu*. Sub egida acesteia, în intervalul mai-iulie 1942, sunt tipărite lucrările: Ștefan Popescu, *Poezia trubadurilor* (eseu), Sergiu Filerot, *Om* (poeme), Sergiu Filerot, *Libere* (poeme în proză), Dimitrie Stelaru, *Trecere* (poeme), Ștefan Stănescu, *Poemul sistemului solar*. În planul editorial, sunt programate să apară următoarele: Dumitru Bărbulescu, *Oameni în beznă* (nuvele), Geo Dumitrescu, *Pelagră* (poeme), Marin Preda, *Măritiș* (nuvele), Ștefan Popescu, *Pentru realism în literatură* (eseu), N. Chirițescu-Dolj, *Pregătire pentru bal și vis* (versuri), Sergiu Ludescu (pseudonimul lui Mircea Tiriung), *Stins* (poeme), Ion Schintee, *Jean Giono* (studiu), Sergiu Filerot, *Poezia tânără românească dintre 1935-1942* (antologie), Marin Sârbulescu, *Orbul de aur* (poeme). Dar acestea nu mai au timp să apară. La sfârșitul lui iulie 1942, Sergiu Filerot este arestat, iar editura, desființată.

Arestarea lui Sergiu Filerot are loc în contextul tipăririi volumelor *Om* (poeme) și *Libere* (poeme în proză). Manuscrisul plachetei *Om* fusese returnat de la Cenzura Militară cu ștampila „Cenzurat”. Sfidând verdictul, Filerot tipărește clandestin *Om*, în 600 de exemplare, care sunt blocate, cea mai mare parte, în tipografie. Poetul este trimis în fața Curții Marțiale cu următoarele capete de acuzare: „defetism, instigare contra ordinii sociale existente, insulte aduse mareșalului Ion Antonescu”²⁵. „Principala piesă a acuzării”²⁶, după mărturisirea poetului, a fost poemul *Scamator veac XX*, considerat o insultă la adresa mareșalului, conducătorul statului, dar incriminate au fost și fragmente din alte poeme precum: *Jucării*, *H*, *Cântec de fier*, *Sârmă ghimpată*, *Marionete*, din ciclul *Vitrină secol XX* (în același volum). Palpitând de revoltă și de sarcasm, poemul *Scamator veac XX* este un rechizitoriu dur și un act de acuzare la adresa războiului și a manipulării: „Scamator, înșelător și nebun, / ne amăgești cu fraze sentențioase și câte-un tun / tot atât de favorabil și multicolor prezentat / ca orice lucru inoportun. // Hei, Omule de jos, / tu nu pricepi că trebuie să rămâi îndobitocit? / tu nu trebuie să ai cunoștințele Scamatorului botos; / îți ajunge, în definitiv, o ftizie, și un trup îmbătrânit. // Mai spune câteodată același scamator de asemenea sentențios și senil / câteva versuri cu «vitejie» și – implicit – «înainte»! / pe care ni le dă și nouă, celor de rând, să le declamăm viril / și să mergem, desigur, tot înainte! Înainte! // Astăzi, un Scamator veac XX înșiră pe câmp / jucăriile la modă: soldați, hoituri și mitraliere / și râde, râde sarcastic și batjocoritor de omul tâmp / care-i privește, veșnic nepriceput, înșelăciunile și aude canoniere.” Acuzatul este încadrat într-un articol dintr-o lege

²⁵ *Ibid.*, p. 72

²⁶ Marin Iancu, *Nevoia de modele. Interviuuri pe teme de istorie literară*, București, Corint, 2003, p. 46

specială, privitoare la crima contra siguranței statului, care prevedea pedeapsa cu moartea. Salvarea vine de la profesorul Dimitrie Bagdasar: acesta și o echipă de doi medici îi eliberează inculpatului un certificat medical care atestă „iresponsabilitatea parțială” a celui pasibil de pedeapsa capitală. După respingerea recursului din 17 februarie 1943, Curtea Marțială îl condamnă, prin sentința definitivă nr. 5115, la „zece ani de închisoare corecțională pentru instigare publică și șase luni de închisoare pentru neprezentarea publicației la cenzură.”²⁷.

În *Viața ca o pradă*, Marin Preda relatează pe pagini întregi episodul publicării cărții interzise de cenzură de către Sergiu Filerot, condamnarea acestuia și vizita pe care el și ceilalți i-o fac în închisoare. Poetul condamnat are în ochii colegilor lui o aură de martir.²⁸ În altă parte, Preda reia episodul condamnării: „A fost condamnat la moarte eronat. Noi eram în sală, de față. L-am vizitat și-n celulă, la Malmaison. Țin minte ca acum: se ținea cu mâinile de gratii și ne vorbea mândru de isprava lui: «Ce faceți, bă?» Nu era deloc speriat! (...) În ziua când am aflat că Sergiu Filerot a fost condamnat la moarte, m-am întors acasă la mine și am scris pe contracoperta volumului de versuri, cu litere gotice, nu știu nici astăzi de ce, pe toată pagina de carte, istoria apariției și condamnării poetului...”²⁹

După perioada de închisoare executată la Malmaison și Jilava, Sergiu Filerot este eliberat, mai devreme, în aprilie 1943. Colaborează, în continuare, cu poezie, traduceri și articole, la *Victoria*, *Universul literar*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Orizont*, *Lumea*, *Libertatea*, *Lupta tineretului*, *Viitorul social*, *Scânteia tineretului*. Este secretar de redacție la *Lupta tineretului*, în intervalul 1946-1947, *Tânărul muncitor*, 1948-1949, *Scânteia tineretului*, 1949-1952³⁰. Ceva ciudat se întâmplă după aceea cu Sergiu Filerot. Poetul se izolează din ce în ce mai mult și rupe legătura cu foștii prieteni. Își încheie experiența literară pentru multă vreme. Suferind de inimă (două infarcte), este pensionat medical la numai 52 de ani, în 1973, și se retrage în singurătate, în lumea cărților. După două decenii de tăcere, după apariția cărților *Viața ca o pradă*, a lui Marin Preda (Editura Albatros, 1977), și *Eseu despre generația războiului*, de Emil Manu (Editura Cartea Românească, 1978)³¹, Sergiu Filerot se hotărăște să iasă din tăcere. Le scrie lui Marin Preda și lui Geo Dumitrescu, se reîntâlnește cu Marin Preda în 1979.³² La propunerea lui Eugen Jebeleanu, susținut prin scrisori de recomandare de Marin Preda, Geo Dumitrescu și Ștefan Popescu, Sergiu Filerot este primit în Uniunea Scriitorilor în 30 mai 1980. În 1982, îi apare, la Cartea Românească, volumul *Vitrină secol XX*, care include incriminatul ciclu *Om*, din 1942. Așadar, al doilea debut, la 40 de ani distanță. În 1985, tot la Cartea

²⁷ *Ibid.*, p. 63

²⁸ Marin Preda, *Viața ca o pradă*, București, Editura Albatros, 1977, pp. 295-300

²⁹ Apud Marin Iancu, *Op. cit.*, p. 68, Sânziana Pop, Interviu cu Marin Preda, *Luceafărul*, nr. 20 (629), 18 mai 1974, p. 3

³⁰ Marin Iancu, *Op. cit.*, p.44

³¹ În mod eronat, Emil Manu îl declarase mort pe Sergiu Filerot „prin anii '60”, în urma izolării poetului și a lipsei informațiilor la zi.

³² Sergiu Filerot, *Op. cit.*, Cap. *Reîntâlnire cu Marin Preda*, pp. 81-92

Românească, publică *Reîntâlniri*, carte de memorii, un document important pentru istoria literară, în special pentru generația deceniului cinci. Moare în toamna anului 1989. Prin destinul lui, Sergiu Filerot este un caz dramatic al generației pierdute a literaturii române.

„Ora 25” a poeziei și mărturia unui supraviețuitor

Un alt poet al generației este **Alexandru Lungu**. Născut la Cetatea Albă, în 1924, a absolvit Medicina în București în 1949. Își publică primele încercări poetice în 1940, la 16 ani, în revista *Prepoem* și editează împreună cu Stelian Diaconescu (viitorul Ion Caraion) revista *Zarathustra*, la Buzău, în perioada 1940-1941. Anul 1941 consemnează debutul său editorial cu placheta *Fata din brazi*, apărută în Colecția *Zarathustra*. Poemul cu același nume este salutat de revista *Albatros*. În numărul 5-6, din 10-25 mai 1941, al revistei, la *Relief*, apare nota: „Asupra poemului «Fata din brazi» al tânărului nostru colaborator, d. Alexandru Lungu, publicat într-o plachetă a colecției «Zarathustra» din Buzău, vom reveni cu atenția pe care o merită o realizare interesantă.” Pentru ca, în numărul următor (7, 15 iunie), cronicarul de la *Relief*, nimeni altul decât Felix Anadam, să-i dedice o analiza consistentă, care conține și critici, dar și laude. „Preatânărului autor din Buzău” i se reproșează, plastic și expresiv, atașamentul față de unele modele din epocă: „D. Lungu ni se pare mult prea emoționat în fața unor prestigii poetice care nu-s, ni se pare prea solicitat de desmățul poeziei contemporane. Numai așa ne explicăm frecvența unor argumente lirice gratuite, perimate care apar ca niște petice în peretele strofei.” Dar concluziile sunt promițătoare pentru tânărul poet: „D. Lungu demonstrează posibilitățile unui poet autentic. E concluzia pe care o însemnăm pe marginea plachetei sale de debut, cu concluzia că osârdia tânărului poet ne va îngădui curând aprecieri și mai generoase.” Dar, pentru *Albatros*, nu va mai fi timp. În 1946, Alexandru Lungu publică volumul de poeme *Ora 25* (Editura Publicom), care primește Premiul Minulescu pentru poezie. Pe coperta a doua a ediției princeps, o coloană nesemnată explică argumentele premiului, afirmând, printre altele: „Dar acest debut nu reprezintă numai o promisiune, ci afirmarea definitivă a unui poet de robust și veritabil talent, și totodată o oglindă în care poezia de pe acest meridian, anemiata de declarații contradictorii și suspine inutile, își regăsește chipul autentic și zâmbetul biruitor.” Stilul critic este tot albatrosist, iar în spatele lui ar putea fi Geo Dumitrescu ori Virgil Ierunca. Publică, în continuare, poezie în periodice: *Revista Fundațiilor Regale*, *Curentul literar*, *Claviaturi*, *Fapta*, *Lumea* etc. După instaurarea regimului comunist, când nu mai este timp pentru literatură autentică, tace o lungă perioadă de timp, ca și colegii să de generație. Revine pe scena poeziei, după 22 de ani, în 1968, cu *Dresoarea de fluturi*. Adaugă noi volume la opera sa poetică: *Timpul oglinzilor* (1968), *Altceva decât umbra* (1969), *Ninsoarea neagră* (1970), *Poeme* (1971), *Armura*

de aer (1973). În paralel, Alexandru Lungu dezvoltă o carieră profesională de elită ca medic endocrinolog: este cercetător la Institutul de Endocrinologie al Academiei Române, apoi șef al secției endocrinologice în cadrul aceluiași Institut, iar, mai târziu, devine membru al Academiei de Științe Medicale din New York.

În 1973, poetul rămâne în Germania, unde își continuă cariera medicală și, pe cont propriu, pe cea poetică, în condițiile exilului. Colaborează cu poezie la reviste românești din diaspora, precum: *Ethos*, *Limite*, *Mele*, *Micron* etc. și publică plachete de versuri, cele mai multe în Colecția Semn (Raubach): *Elegiile malteze* (1980), *Litera și legământul* (1981), *Trei parabole* (1981), *Septuoprepoeme* (1981), *Umerii lui Elohim* (1981), *Nutreț pentru demoni* (1982), *Spaima viorilor* (1982), *Clavicula mundi* (1983), *Fapta și întâmpinarea* (1984), *Judecata fără apoi* (1984), *Piatra-apa-soarta* (1985), *Steaua neizbucnită* (1986), *Trei poeme* (1986), *Fuga din priveliști* (1987), *Elegiile cretane* (1989). În 1989, la Editura Nord, din Aarhus, Danemarca, a lui Victor Frunză (care va deveni Editura Victor Frunză – EVF), publică volumul *Pardes*. Începând cu 1990, cu Micaela Lungu, soția sa, editează *Argo*, caiet de poezie și desen. În străinătate îi mai apar (după mutarea, în 1989, la Bonn, când își încheie cariera de medic și se dedică artei – poeziei și picturii): *Cheia de miresme* (Colecția Semn, Bonn, 1990), *Stigmat și lauri* (Colecția Semn, Bonn, 1993). După 1989, începe să fie publicat din nou în țară, în reviste: *România literară*, *Vatra*, *Poesis*, *Unu* etc. După alți 20 de ani de absență, autorul revine în spațiul poeziei românești cu mai multe volume de poezii: *Zăriștea din timp / En glänta ur tid* (ediție bilingvă, în limbile română și suedeză, Editura Cogito, 1997), *Roua de apocalips*, antologie 1973-1997 (Editura Albatros, 1998), *Ochiul din lacrimă / Das Auge aus der Träne* (ediție bilingvă, în limbile română și germană, Editura Vitruviu, 1998), *Teascul de taină* (Editura Albatros, 1999), *Ninsoarea neagră* (antologie, două volume, Editura Vinea, 2000), *Ziditor de umbre înălțând zădărnicii* (Alexandru Lungu & Galateea, 2005), *Scorbura melancoliei* (Alexandru Lungu & Galateea, 2006), *Îngerul și îngera* (Editura Vinea, 2008), *Clepsidra oarbă* (Alexandru Lungu & Galateea, 2008). Poetul s-a stins din viață la 24 iunie 2008, în Germania.

Undeva, poetul vorbește despre colegii lui de generație, despre destinul tragic al unora, despre evoluția lor literară în perioada de după război, sub presiunea și teroarea ideologiei totalitare: „Strangularea culturii prin năvălirea realismului socialist a amuțit vocile poezilor pentru mai multă sau mai scurtă vreme. A fost o perioadă de pierderi care, dincolo de unele reveniri târzii, a lăsat urme nefaste. Trei poeți însemnați au înfundat pușcăriile; dintre ei Constant Tonegaru a murit în urma torturilor îndurate la Aiud. Alții s-au retras în traduceri: Ioanichie Olteanu (precum știm, nu a mai publicat deloc poezie) sau Marcel Gafton, care debutase în 1945 în „Revista Fundațiilor Regale” și a revenit surprinzător cu un prim volum abia în 1972! Pierderile cu sau fără reveniri au fost multe. C. T. Lituon, poet ales, s-a stins foarte tânăr, volumul ce-l pregătise a rămas nepublicat. A. E. Baconsky și Nina Cassian, aparținând, cel puțin

cronologic, generației, s-au rătăcit în mlaștinile unui proletcultism cras, revenind târziu, mai mult sau mai puțin limpezitor, la poezia neîngenuncheată ideologic. Margareta Dorian s-a pierdut prin America, iar Alexandru Vona, având un volum de poezii scos de sub tipar la Fundațiile Regale, și-a recuperat (ani lungi!) capodopera *Ferestrele zidite* care este, oricum, tot lucrarea poetului. S-ar putea deci vorbi despre o generație pierdută, dar în bună parte târzie regăsită și încă nu întru totul recuperată de către istoria literară”³³. Cuvintele lui trebuie citite ca mărturia unui poet, membru al aceleiași „generații pierdute”, victimă el însuși, prin lungile tăceri și prin exilarea în alt spațiu cultural, a istoriei și a destinului.

Sub semnul tragic al destinului

Un poet al deceniului cinci despre care astăzi nu se mai știe aproape nimic este **C. T. Lituon**, pseudonimul straniu al lui Constantin Tutică. Născut în 1922, acesta vine din afara cercului de literați ai generației, ca student la Agronomie. Nu aparține grupului albatrosiștilor, dar face parte din marea generație a războiului, din noul val al literaturii, care se va sparge de stâncile istoriei. Publică în revistele *Ion Măiorescu* (1941), *Ramuri* (Craiova), în *Kalende*, *Vremea*, *Scânteia tineretului* (1943, 1944), fiind descoperit ca poet de Ion Caraion. Lituon frecventează, având ca ghid pe Emil Manu, după cum mărturisește acesta³⁴, cenaclul *Fapta*, condus de Mircea Damian (directorul ziarului *Fapta*), și cenaclul *Sburătorul*, de după moartea lui Eugen Lovinescu. Un fel de autodidact în poezie, deschis spre idei literare noi, atipic, autor de poeme ciudate prin perspectivă și noutate, Lituon produce atitudini contrarii la nivelul receptării: unii se îndoiesc de originalitatea și valoarea sa, considerându-l un fel de epigon al lui Tonegaru, alții îl cred de-a dreptul un mare poet (primăvara lui 1946, cenaclul *Fapta*). Începe să se afirme prin publicarea unora dintre poeziile citite la cenaclu în *Caietele de poezie ale Revistei Fundațiilor Regale*. Moare însă, mult prea timpuriu, în 1948, la numai 26 de ani, fără a apuca să debuteze în volum. În urma lui au rămas în manuscris aproximativ 30 de poeme, unele terminate, altele în fază de atelier, lăsate lui Ion Caraion. În capitolul pe care i-l dedică (*Enigmaticul C. T. Lituon*) în lucrarea *Eseu despre generația războiului*, Emil Manu face o analiză a poeziei rămase în manuscris, de unde rezultă portretul unui poet interesant, care scrie o poezie a evaziunii, populată de mituri, simboluri, legende și basme, de elemente magice și arhetipale, preocupat de trecut, de natural, de existența genuină, dar și de viața cotidiană, pe care o abordează în stil ironic și pamfletar. Tipărirea poemelor rămase într-o plachetă ar fi putut constitui actul de recuperare a unui poet prematur dispărut, un gest util pentru interesul istoriei literare.

³³ Nicolae Țone, „Am părăsit «groapa cu lei» a pierzaniei pentru a fi, oriunde altundeva, liber și fericit...”. Dialog cu Alexandru Lungu, Editura Vinea, București, 2004, p. 192

³⁴ Emil Manu, *Generația literară a războiului*, București, Curtea Veche, 2000, p. 129 și următoarele.

O mare promisiune a generației și a literaturii române este, în primii ani ai deceniului cinci, **Emil Ivănescu** (fratele mai mare al poetului Mircea Ivănescu), prozator și dramaturg, colaborator al revistei *Albatros*. Absolvent al Liceului Spiru Haret din București, student la Medicină, probează o vastă cultură și un spirit erudit, fiind pasionat de lecturi, de literatură și de scris. În același timp, este un meloman rafinat, practicând, el însuși, pianul. Publică în paginile revistei (numărul 3-4, din 10-25 aprilie 1941) o proză din categoria literaturii absurdului, intitulată *Al doilea ecou al „Mantalei”*. Scrie o piesă stranie, *Artistul și Moartea*, „monoact oniric”, experiment de „teatru interior”, care apare postum, în 1947, în revista *Agora*, editată de Ion Caraion și Virgil Ierunca. Lasă în manuscris, în stadiu de proiect, o altă piesă *Dialogiile Psihopatului* sau *Colocviile sfârșitului de noapte*, două jurnale, în română și în franceză, mai multe note, proze și scrisori. Spirit livresc, retras într-o lume proprie, tânărul este obsedat de ideea sinuciderii – asumată și conceptualizată la nivelul unei filosofii personale a existenței –, pe care o expune, calm, detașat, cunoscătorilor ca pe o perspectivă sigură în ceea ce-l privește. În acest context, își creează un scenariu al propriului sfârșit, voluntar, cu dată certă, pe care îl aduce la cunoștința prietenilor, cu aceeași seninătate. Data fixată inițial este amânată însă pentru ca subiectul să poată participa la un concert de elită în București. Cei din jur iau totul ca pe un joc de tânăr scriitor, care se complăce în scenarii literare. Numai că nu este vorba de jocul unui creator excentric. În data de 4 iunie 1943, Emil Ivănescu își duce scenariul la îndeplinire. Tânărul autor, dispărut la 22 de ani, rămâne o promisiune neonorată a literaturii române, un geniu neîmplinit și un posibil mare scriitor, un nume pierdut al unei generații pierdute, dar nu sub auspiciile istoriei absurde, așa cum se întâmplă cu ceilalți, ci sub semnul destinului tragic.

În slujba poeziei și a regimului

Din generația războiului face parte și **Victor Tornyopol** (pe numele real Victor Florescu), născut la Lugoj, în 1922. Debutază în *Vremea*, în 1942. Este autorul volumului *Cartea cu pâine, sânge și cocs*, premiat în 1946 de Editura Forum din București cu premiul pentru poezie acordat poezilor tineri. Între cei opt premiați, se află și Victor Tornyopol, cu volumul lui de poeme inspirate de război, care prezintă elemente comune cu poezia lui Caraion și Tonegaru. Urmează Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București între 1946 și 1950. Spre deosebire de cei mai mulți dintre congenerii săi, dezvoltă o carieră profesională de succes, în învățământul universitar, în aparatul guvernamental și în diplomatie, în timpul regimului comunist. Este funcționar la Banca Națională, cadru didactic la Institutul de Studii Economice (1946-1953), director de cabinet în Ministerul Cultelor (1948-1950), consilier în Ministerul Afacerilor Externe, Direcția Presei și Relațiilor Culturale (1950-1953), atașat cultural

la ambasadele României în Republica Populară Democrată Coreeană (1953-1955) și Elveția (1956-1959), director adjunct în Direcția Relațiilor Culturale din Ministerul Afacerilor Externe (1960-1961), consilier cultural la Ambasada României din Paris (1961-1963), director adjunct la Direcția Presei din MAE (1963-1968, 1973-1982), ambasador în Argentina, Uruguay și Chile (1968-1973). Din punctul de vedere al carierei, este un caz spectaculos, rarism la nivelul generației din care face parte. Tăcerea de-a lungul parantezei istorice de două decenii îl afectează însă și pe el. Revine în câmpul poeziei după 21 de ani, în 1967, cu volumul de poezii *Viscolul și armonia*, urmat de: *Franța în patru anotimpuri* (1967, ediția I, București, ediția a II-a, Cluj-Napoca, 1980), *Zbor prin subcuvinte* (Cluj-Napoca, 1974), *Artere de taină* (Cluj-Napoca, 1979), *Cânepa iubirii* (București, 1982). Moare în 1985.

Poeți arestați ai generației pierdute

Emil Manu (Emil Cismărescu, născut în 1922, în Mehedinți), poet, istoric și critic literar, cercetător la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, este „martor și cronicar al epocii”, după cum el însuși se declară³⁵. În această calitate, semnează o carte fundamentală privitoare la scriitorii deceniului cinci, *Eseu asupra generației războiului*, apărută la Cartea Românească, în 1978, și reeditată, într-o formă revizuită și îmbogățită, în anul 2000, la Curtea Veche, sub titlul *Generația literară a războiului*. Face parte, el însuși, din această generație (în afara grupului albatrosist), căreia îi împărtășește idealurile literare, fiind un „martor” onest, dar și un actant al perioadei, care cunoaște personal dramele și servituțile istoriei. În această calitate, din interiorul fenomenului literar, este prieten cu mulți dintre tinerii scriitori ai contingentului său. O prietenie specială îl leagă de Ion Caraion. Urmează, între 1942 și 1946, Facultatea de Litere și Filozofie, face Școala de Ofițeri de Rezervă de la Slănic Prahova și participă la război. Este profesor în învățământul secundar, la Baia de Aramă și Drobeta Turnu Severin, între 1947 și 1955, când devine cercetător și secretar științific la Societatea de Științe Filologice din București. În decembrie 1959, este arestat de Securitate, acuzat că l-a găzduit pe Ion Caraion (acesta ispășise o pedeapsă de cinci la Canal și în alte închisori pentru că expediasse versuri împotriva regimului în străinătate, publicate în Spania și Franța) și că, la propriul domiciliu, a participat la lecturi de poezii, unele scrise de Ion Caraion în închisoare, în care, conform actului de condamnare, „se făceau afirmații calomnioase la nivelul de trai și condițiile de viață ale oamenilor muncii din țara noastră.”³⁶ Este acuzat, de asemenea, că a scris poezii care comunicau „o atitudine dușmănoasă față de orânduirea socialistă din țara noastră.” Capul de acuzare, citat tot de scriitor, este următorul, extras din rechizitoriul procurorului: „Inculpatul Emil Manu a

³⁵ Emil Manu, *Op. cit.*, p. 437

³⁶ Emil Manu, *Op. cit.*, p. 450

afirmat că în țara noastră nu este asigurată libertatea scrisului și exprimării gândirii, că literatura realist-socialistă este înapoiată, că scriitorii contemporani nu ar scrie din convingere, ci din interese materiale, ceea ce demonstrează lipsa de atașament față de orânduirea și ordinea socială din țara noastră.”³⁷ Tribunalul Militar București îl condamnă pe scriitor, prin sentința nr. 280 din 6 iunie 1960, la „6 ani de închisoare, 4 ani interdicție și confiscarea averii pentru infracțiunea de uneltire contra ordinii sociale prin agitație, prevăzută de art. 209 Cod penal, pct. 2, litera a.” Este închis la Jilava și în lagărul de muncă forțată Peninsula, din Dobrogea. Ulterior, refuzându-i-se angajarea, lucrează ca muncitor necalificat pe un șantier de construcții, apoi ca operator chimist într-o fabrică de mase plastice. În 1964, este angajat ca redactor-documentarist la Editura Muzicală, iar, în 1967, intră, prin concurs, la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, de unde se și pensionează în 1982. Este veteran de război, cu gradul de maior în rezervă. În calitate de fost combatant pe front, primește medalia de participant la cel de-al doilea război mondial.

Opera lui Emil Manu cuprinde poezie, proză, critică și istorie literară, ediții critice și traduceri, scriitorul fiind un autor prodigios și un „cronicar” conștiincios al literaturii române. Semnează următoarele volume de poezie: *Incunabule* (Editura pentru Literatură, București, 1969), *Ceremonia faianțelor* (Editura Eminescu, 1971), *Ora magnoliilor* (Editura Eminescu, 1975), *Ultima corabie cu pânză* (Editura Ion Creangă, 1976), *Vespéralia* (Editura Eminescu, 1980), *Ora reveriilor* (Editura Eminescu, 1989), *Utopia nopții* (Editura Eminescu, 1998), *133 de poezii* (Editura Vinea, 1999). Între alte titluri ale operei sale literare se numără: *Poezie și istorie la 1848* (Editura Albatros, 1974), *Infernurile noastre*, jurnal de detenție (Editura Crater, 1995), *Galaxia Eros*, roman (Editura Porto-Franco, Galați, 1997). În același timp, este autorul unor cărți bine documentate de istorie și critică literară: *Prolegomene argheziene* (Editura pentru Literatură, 1968), *Reviste românești de poezie* (Editura Academiei, 1972), *Sinteze și antisinteze literare* (Editura Dacia, 1975), *Arghezi, contemporanul nostru* (Editura Albatros, 1977), *Eseu despre generația războiului* (Editura Cartea Românească, 1978), *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc* (Editura Minerva, 1981), *Sensuri moderne și contemporane* (Editura Eminescu, 1982), *Dimitrie Stelaru*, monografie (Editura Cartea Românească, 1984), *Ion Caraion*, monografie (Universal Dalsi, 1999), *Generația literară a războiului* (Curtea Veche, 2000), *Viața lui Marin Preda* (Editura Vestala, 2003), *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, vol. 1 și 2 (Curtea Veche, 2004). A participat la redactarea în colaborare a unor lucrări de critică și istorie literară, a realizat ediții critice (Ion Minulescu, Tudor Arghezi, V. Demetrius, Ion Caraion). În anul 2000, a primit Premiul special al Uniunii Scriitorilor pentru întreaga activitate. Emil Manu a încetat din viață pe 19 septembrie 2005.

³⁷ *Idem*, pp. 450-451

Un scriitor din aceeași generație, care cunoaște răul regimului comunist în forma lui extremă, concentraționară este și **Teohar Mihadaș**. Aromân de origine, născut în Turia (Grecia), în 9 noiembrie 1918, absolvă Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București, în 1943. Participă, în calitate de combatant, la cel de-al doilea război mondial. După război, este profesor de română, franceză, latină, filozofie în Bistrița și Năsăud. În 1948, este arestat și închis pentru activitate împotriva statului. Este implicat în același caz cu poetul Constant Tonegaru (v. *supra*). Venit la București să-și caute de lucru, în vremuri de mare restriște, Mihadaș îl întâlnește întâmplător pe Tonegaru. Impresionat de situația lui, acesta îl duce la secția de Cruce Roșie a Legăției Belgiei, de unde procură un pachet cu ajutoare sosite din Occident (hrană, alimente), pe care i-l dă colegului aflat în nevoie. Ajuns la Bistrița, din același sentiment, Mihadaș dăruiește ajutoarele primite liderului unui grup de rezistență anticomunistă din munți. Acesta este prins și, înainte de a fi lichidat, mărturisește de unde are ajutoarele. Arestat, în primăvara lui 1949, și supus la torturi de organele de Securitate, Mihadaș indică și el sursa, poetul Constant Tonegaru. Teohar Mihadaș execută 7 ani de detenție în condiții dintre cele mai grele la Aiud, Canalul Dunăre-Marea Neagră, Mărgineni și Pitești. După eliberarea din închisoare, nu este reprimat în învățământ și, pentru a supraviețui, face nenumărate munci: muncitor sezonier, săpător de fântâni, ajutor de tâmplar, paznic, manipulant de mărfuri etc. În 1964, devine secretar literar al Teatrului Național din Cluj, iar, între 1970 și 1973, este membru al redacției revistei *Steaua* și redactor-șef al *Tribunei* din Cluj.

A debutat în 1941 cu volumul de poezii *Ortodoxie păgână*. A revenit în literatură, în 1967, la o distanță de 26 de ani, cu *Țărâna serilor*. Publică, în continuare, volume de poezii: *Reminiscențe* (București, 1969), *Trecerea pragurilor* (București, 1972), *Elegii* (București, 1975), *Nimburi* (Cluj-Napoca, 1977), *Pâinile punerii înainte* (Iași, 1979), *În lumina înserării* (București, 1982), *Înstelatele oglinzi* (Cluj-Napoca, 1984), *Înaltele acele vremi* (Cluj-Napoca, 1987), *Orfica tăcere* (Cluj-Napoca, 1988), *Crepuscularele vitralii* (Cluj-Napoca, 1993), *Chemări spre nicăieri și niciodată. Poezii 1985-1995* (București, 1996), *Catrene* (Cluj-Napoca, 1999); volume de proză, memorialistică, romane autobiografice: *Țărâmul izvoarelor* (București, 1968); *Frumoasa risipă* (Cluj-Napoca, 1980), *Pinii de pe Golna* (Cluj-Napoca, 1993); *Pe muntele Ebal* (Cluj-Napoca, 1990), *Steaua câinelui* (Cluj-Napoca, 1991), *Străinul de la miezul nopții* (Cluj-Napoca, 1996) – acestea trei având ca temă perioada concentraționară –, *În colț lângă fereastră* (Cluj-Napoca, 2000). Teohar Mihadaș moare la 29 noiembrie 1996, la Cluj.

Un poet de marcă al generației este **Ștefan Augustin Doinaș** (Ștefan Popa, născut în 1922, în comuna Caporal Alexa, jud. Arad). Nu face parte din grupul albatrosist, dar publică o poezie, *Poemul cărților*, în nr. 5-6 (10-25 mai 1941) al revistei *Albatros*. Doinaș evoluează pe o altă coordonată poetică, tradiționalistă, baladică, estetizantă, fiind unul dintre exponenții *Cercului Literar de la Sibiu*, care-i cuprinde pe Radu Stanca, Ion Negoitescu, Ioanichie Olteanu,

I. D. Sârbu, Ovidiu Cotruș, Cornel Regman, Radu Enescu etc. În 1948, absolvă Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din Cluj, ai cărei primi ani îi urmasă la Sibiu, în epoca sibiană a Universității, pe timpul Dictatului de la Viena. Este profesor de română în învățământul secundar în județul Arad (Cherechiu, Hălmagiu, Gurahonț), între 1948 și 1955, când vine în București, unde este angajat, cu ajutorul lui Radu Stanca, la revista *Teatru* ca redactor, din 1 ianuarie 1956. Este arestat în data de 3 februarie 1957 și condamnat, pentru omisiune de denunț, la un an de închisoare. Marcel Petrișor, student pe vremea aceea, hăituit de regimul comunist, le povestise celor din redacția revistei despre revoluția și contrarevoluția din Ungaria, începută de studenți, și despre faptul că o manifestație a studenților contra limbii ruse în învățământ ar urma și în România. Arestat după trei zile (ceea ce atestă că în audiență erau informatori), Petrișor, supus la bătaie cu ranga, nominalizează pe cei care au făcut parte din publicul improvisat. Un lot mare de 36 de persoane este condamnat la închisoare în acest caz, cu pedepse în funcție de „vinovăție”, culminând cu sentința primită de Petrișor: 25 de ani de închisoare. Doinaș își ispășește vina de a nu fi informat autoritățile despre episodul incriminat cu un an de închisoare, până în ianuarie 1958. Poetul se referă, cu decență, la experiența lui penitenciară într-un interviu: „Nu îmi place să vorbesc despre perioada aceasta pentru că mi se pare puțin indecent ca un om care a stat numai un an la închisoare să vorbească despre asta când alții au stat 16 ani în condiții nemaipomenite.”³⁸ După eliberarea din închisoare, timp de cinci ani, până în 1963, nu are drept de semnătură. În acest interval, după propria mărturisire, face stilizări literare din limba rusă. Este angajat la revista *Lumea*, condusă de George Ivașcu, apoi, începând cu 1969, la *Secolul XX*, pe care o va și conduce, ca redactor-șef, din 1992, apoi de pe poziția de director. În această calitate participă la metamorfoza publicației în *Secolul XXI*, având drept suport Fundația cu același nume. Este primit în Academia Română în 1992. Se implică și în politică, devine membru al Partidului Alianța Civică și intră în Parlamentul României ca senator.

Ștefan Augustin Doinaș debutează editorial târziu, după stagiul de un an de închisoare politică, urmat de o perioadă de tăcere de cinci ani, prin lipsa dreptului la semnătură. În 1964, îi apare primul volum de versuri, *Cartea mareelor*, care include și poemele dintr-un ciclu mai vechi, *Alfabet poetic*, proiectat pentru tipărire în 1947, după ce câștigase cu manuscrisul lui premiul Eugen Lovinescu. Din cauza întâmplărilor existenței și ale istoriei, în condițiile restricțiilor impuse de regim, poetul debutează la 46 de ani, fără a se putea exprima aproape două decenii. Opera lui cuprinde volume de poezii: *Cartea mareelor* (București, Editura pentru Literatură, 1964), *Omul cu compasul* (București, Editura pentru Literatură, 1966), *Seminția lui*

³⁸ Cleopatra Lorințiu, *Interviu cu Ștefan Augustin Doinaș, Secolul XXI*, nr. 7-12, 2014

Laokoon (București, Editura Tineretului, 1967), *Ipostaze* (București, Editura Tineretului, 1968), *Alter ego* (București, Editura Cartea Românească, 1970), *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte* (București, Editura Cartea Românească, 1972), *Papirus* (București, Editura Cartea Românească, 1974), *Anotimpul discret* (București, Editura Eminescu, 1975), *Alfabet poetic* (București, Editura Minerva, BPT, 1978), *Locuiesc într-o inimă* (București, Editura Militară, 1978), *Hesperia* (București, Editura Cartea Românească, 1979), *Poeme* (București, Editura Cartea Românească, 1983), *Vânătoare cu șoim* (București, Editura Cartea Românească, 1985), *Foamea de Unu* (București, Editura Eminescu, 1987), *Interiorul unui poem* (București, Editura Cartea Românească, 1990), *Arie și ecou* (Cluj, Editura Dacia, 1992), *Născut în Utopia* (București, Fundația Culturală Română, 1992), *Lamentații* (București, Editura Albatros, 1993), *Aventurile lui Proteu* (București, Editura Humanitas, 1995), *Alexandru refuzând apa* (1995), *Psalmi* (București, Editura Albatros, 1997); critică literară și eseuri: *Lampa lui Diogene* (București, Editura pentru Literatură, 1970), *Poezie și modă poetică* (București, Editura Eminescu, 1972), *Orfeu și tentația realului* (București, Editura Eminescu, 1974), *Lectura poeziei* (București, Editura Cartea Românească, 1980), *Măștile adevărului poetic* (București, Editura Cartea Românească, 1992), *Poeți români* (București, Editura Eminescu, 1999); teatru: *Brutus și fiii săi* (București, Editura Expansion-Armonia, 1995); proză: *T de la Trezor* (București, Editura Fundația Culturală „Secolul 21”, 2000). Poetul a încetat din viață pe 25 mai 2002.

Ulterior, în urma cercetărilor efectuate de Consiliul Național de Studiere a Arhivelor Securității, au fost descoperite probe care atestă că Ștefan Augustin Doinaș a fost colaborator al Securității (nume conspirativ: „Gogu Ivan”), în urma unui angajament semnat în perioada detenției. Între victimele lui s-au numărat: Ion Caraion, Haralambie Grănescu, Ion Negoitescu. Se pare că, în urma delațiunilor lui, ultimii doi au fost arestați în 1961.

Ion Caraion – un poet condamnat la moarte

Un caz tragic al generației pierdute, prin complexitatea și implicațiile lui morale, îl reprezintă poetul **Ion Caraion**. Stelian Diaconescu s-a născut pe 24 mai 1923 în satul Pălici, comuna Rușavăț (Viperești), județul Buzău. Urmează, între 1935 și 1942, cursurile liceului Bogdan Petriceicu Hașdeu din Buzău, perioadă din care datează și primele lui încercări literare. Împreună cu Alexandru Lungu (v. *supra*), editează revista *Zarathustra*, întreprindere tolerată de directorul liceului, scriitorul Bucur Țincu. În Colecția *Zarathustra*, asociată revistei, apar două plachete de versuri: Lucian Valea, *Mătănnii pentru fata ardeleană* și Alexandru Lungu, *Fata din brazi*. Din 1943, frecventează cursurile Facultății de Litere și Filozofie, pe care o absolvă în 1948. Își câștigă existența din activitatea de corector la *Timpul* (unde este coleg cu Marin Preda), apoi de redactor la *Timpul* și la *Ecoul*. Ajunge consilier în Ministerul Artelor, secretar general de

redacție la revista *Lumea* (1945), șef de presă la Editura Fundațiilor Regale (1947). După propriile mărturisiri, în 1944, participă la înființarea ziarului *Scânteia* (organul Partidului Muncitoresc Român) și devine secretar general de redacție al săptămânalului recent înființat *Scânteia tineretului* (revista Uniunii Tineretului Muncitoresc), unde este coleg de redacție cu nimeni altul decât Nicolae Ceaușescu. Debutul în periodice și-l face în *Universul literar* și *Curentul literar*, în 1940, publicând, în același timp, în *Zarathustra* și *Claviaturi* (editată după modelul celei dintâi de elevii Lucian Valea și Mircea Bogdan). Trimite poeme la *Albatros*, de unde primește un răspuns favorabil la rubrica *Poșta*, pe care o ține Geo Dumitrescu, în numărul 5-6 (10-25 mai 1941). Activează în presă, situându-se în prima linie a actualității culturale, prin texte de opinie și atitudine, cronici, recenzii, în *Ecoul*, *Timpul*, *România liberă*, *Jurnalul de dimineață*, *Lumea*, *Tinerețea*, *Victoria*, *Tribuna poporului*, *Fapta*, *Revista Fundațiilor Regale* etc. Debutează editorial în 1943 cu placheta de poeme *Panopticum* (Editura Prometeu), un protest liric la adresa războiului, care este retrasă din librării și interzisă de către Cenzura Militară. Conform spuselor sale, este amenințat, spre intimidare, cu pistolul la tâmplă de către colonelul Atanasiu, șeful cenzurii. În 1945, publică, la Editura Forum, volumul *Omul profilat pe cer*, pentru care primește premiul editurii dedicat poezilor tineri (alături de alți autori, v. *supra*). În 1947, publică a treia plachetă de versuri, *Cântece negre*, la Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă. Tot în 1947, editează, împreună cu Virgil Ierunca, revista *Agora*, *Colecție Internațională de Artă și Literatură* (v. *supra*), care reunește scriitori români și străini, editată în cinci limbi, o experiență culturală unică în epocă. În paginile revistei, pe lângă Arghezi, Blaga, Barbu, apar poeți români care se vor bucura de recunoaștere internațională precum Benjamin Fondane, Paul Celan (debut poetic în limba germană) și – o contribuție esențială la crearea unui spațiu fără frontiere al literaturii – nume celebre sau în curs de consacrare ale poeziei: André Breton, Henri Michaux, Eugenio Montale, Robert Desnos, Christian Morgenstern, Rainer Maria Rilke, Umberto Saba, Carl Sandburg, Salvatore Quasimodo (care, în 1959, avea să primească premiul Nobel pentru literatură). *Agora* a fost o performanță unică a culturii românești în deceniul al cincilea, care, dacă n-ar fi fost interzisă după primul număr, ar fi putut influența evoluția literaturii noastre în direcția unei necesare deschideri europene și universale. Dar în calea acestei deschideri și a culturii în general se așezase deja un obstacol inexpugnabil: istoria. Caraion își continuă activitatea jurnalistică prin articole de atitudine și de direcție, în care asumă rolul de îndrumător ori chiar de mentor al tinerei generații de scriitori. Mărturie stau articolele publicate în *Ecoul: Literatura viitorului*, *Urbanismul în literatură*, *Scrisul frumos*, *Culturalii*, *Criza tineretului* (1943-1944), în *România liberă: Scrisoare deschisă poezilor viitori* (1946) și multe altele. De asemenea, poetul se implică în dezbateri și polemici pe teme majore ale epocii, precum criza care afectează individul, societatea, cultura, subminând în mod dramatic viitorul. Astfel, plecând de la articolul *Există o criză a culturii românești* (*România liberă*, 30 septembrie

1946), al lui Virgil Ierunca, scrie două texte ample, care analizează modul în care criza afectează cultura și individul: *Criza culturii românești* (*Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 579, 17 octombrie 1946) și *Criza omului* (*Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 621, 19 decembrie 1946).

În anul 1950, în septembrie, Caraion este arestat cu acuzația că a trimis în străinătate articole și versuri critice la adresa regimului, materiale care au fost difuzate „de imperialiști împotriva RPR” (după cum se arată într-un document oficial din anii '60). Sentința definitivă pe care o primește inculpatul: cinci ani de închisoare corecțională. Caraion își execută pedeapsa la Canal, în lagărele de muncă, la Căvnic și Baia Sprie, în minele de plumb, transformate în cele mai dure închisori, în special pentru intelectuali. Condițiile inumane ale regimului penitenciar făceau din aceste locuri de pedeapsă spații infernale, lagăre de exterminare. Iată ce spune Caraion: „Arestat în 1950, în 1952, am fost trimis la minele de plumb din Baia Spriei. Ne găseam la sute de metri sub pământ. Eram în schimb de noapte. Aveam 29 de ani și 38 de kg. Trebuia să livrăm o normă irealizabilă – fiecare sclav, căci sclavi eram, câte 4 tone de minereu pe șut. Ajunsesem niște epave și vorbeam despre cultură. Despre trădarea oamenilor de cultură. Eu veneam din înfrângeri. Poate mai profunde. Îmi amintesc vorbind în acea noapte, cu dezgust și tristețe, de Camil Petrescu și Călinescu. Amândoi academicieni... aveam în fața mea barosul cu care trebuia să zdrobim bulgării de rocă sterilă și care cântărea 40 kg. Atârna mai greu decât mine.”³⁹ Actul rememorării, în *Ultima bolgie*, al treilea volum al *Jurnalului*, scoate la lumină secvențe de coșmar ale perioadei de închisoare politică, imaginea unui infern care întrece orice imaginație, o utopie negativă, spațiu al atrocității și al morții. Paginile lui Caraion sunt o mărturie zguduitoare a suferinței, a absurdului și a dezumanizării.⁴⁰

De-a lungul celor cinci ani de închisoare, în special în perioada Canalului, deținutul improvizează două „reviste” literare, scrise pe hârtie provenită de la sacii de ciment, care circulă subversiv printre deținuți. Poeziile sunt trimise și dincolo de grădii, unde sunt dactilografiate de viitoarea soție a poetului, Valentina Sestopali. Cele două reviste se numesc *Generații* și *Don Quichotte* și reprezintă un mod de supraviețuire morală, intelectuală și culturală, probabil unic în spațiul concentraționar românesc. În exil, Caraion va reedita revista *Don Quichotte*, născută în închisoare și renăscută în libertate. Informații despre această experiență și despre rezistența prin poezie furnizează tot poetul: „Scrise de mână, cu creionul, cel mai adesea pe hârtie de sac de ciment, în anii detenției am inițiat și am făcut să circule de la un penitenciar la altul și din temniță în temniță, iar lesne nu era, revistele clandestine *Generații* și *Don Quichotte*. Din 1982, *Don Quichotte* și-a reluat apariția în exil. O considerabilă parte a versurilor mele (născute între ziduri de celule sau înlăuntrul sârmelor ghimpate) a izbutit să se strecoare afară. Nu e prilejul să explic cum. Unele memorate, altele cărcălite rudimentar, acele poeme nimerite în fine în lumea

³⁹ Ion Caraion, *Jurnal 2, O pată de sânge intelectual*, p. IX

⁴⁰ Ion Caraion, *Ultima bolgie*, *Jurnal 3*, pp. 23-24

de dincolo de gratii au avut șansa de scurtă durată să fie dactilografiate cu grijă de viitoarea mea soție și să circule. Însă unii dintre răspânditorii acelor poeme erau agenții Securității, mandatați să intre în posesia respectivelor texte și să le difuzeze, tocmai spre a se furniza astfel pretextul unei noi întemnițări. Ea n-a întârziat.”⁴¹

Caraion este eliberat la 20 septembrie 1955. Cu ajutorul lui Emil Manu, secretar științific al Societății de Științe Filologice și Istorice, este angajat tehnoredactor al revistelor *Studii de literatură universală*, *Studii și articole de istorie*, *Studia et acta orientalia*. Publică în paginile acestora texte pe care le semnează cu pseudonim. Este arestat, din nou, în martie 1958, cu o serie de acuzații de mare gravitate: înaltă trădare, spionaj, uneltire împotriva regimului. În realitate, poetul participase la întâlniri în care citise poezii scrise în închisoare și se discutase despre situația din România (v. *supra*, Emil Manu), trimisese astfel de poeme în străinătate pentru a fi tipărite și difuzate, făcuse liste de scriitori în mizerie propuși pentru a primi ajutor din Occident. Procurorul cere pentru inculpat pedeapsa capitală, sentința se amână, în cele din urmă Tribunalul Militar București se pronunță: muncă silnică pe viață, care, prin recurs, este comutată în 25 de ani de temniță grea. Închis la Malmaison, deținutul știe însă că a fost condamnat la moarte și așteaptă timp de trei ani, în fiecare clipă, să fie executat. Își execută pedeapsa în lagărele morții de la Jilava, Gherla și Aiud. Este eliberat în aprilie 1964. Despre această a doua experiență vorbește, din nou, Caraion: „Mă eliberam în septembrie 1955, pentru ca, după doi ani și jumătate, în martie 1958, să fiu reîncarcerat și să primesc un alai de pedepse, totalizând – pentru organizație antistatală, tentativă de răsturnare a ordinii statului, spionaj, înaltă trădare etc. – vreo 200 de ani de condamnare și culminând cu pedeapsa capitală. Aproape trei ani, singur într-o celulă la Malmaison, am așteptat zilnic să fiu executat. Ancheta n-a încetat niciodată. Nici după ce am încercat a mă sinucide; nici după ce – transferat în alte penitenciare și comutându-mi-se în două rânduri pedeapsa, mai întâi în muncă silnică pe viață și apoi în 25 de ani de temniță grea – am trecut prin Jilava, Gherla și Aiud; nici după ce, o dată cu ceilalți captivi politici, am fost eliberat în 1964; nici după ce, ca majoritatea scriitorilor ce supraviețuiseră închisorii, în 1968 s-a procedat la așa-zisa noastră reabilitare; ancheta n-a încetat niciodată, reabilitat sau nereabilitat, în temniță sau afară.”⁴² Înainte cu câteva săptămâni de a fi eliberat, Caraion este pus de Securitate în situația de a opta între două alternative: continuarea restului pedepsei, de 19 ani (din cei 25, deținutul ispășise șase), sau colaborarea cu organele statutului din rațiuni de interes național. În momentul discuției, Caraion nu are cunoștință de faptul că, pe fondul dezghețului ideologic, al denunțării abuzurilor staliniste, se luase decizia eliberării tuturor deținuților politici și că, în consecință, eliberarea lui, și a celorlalți, era iminentă. Opțiunea, în fața perspectivei a aproape

⁴¹ Ion Caraion, *Jurnal 2, O pată de sânge intelectual*, pp. XI-XII

⁴² Ion Caraion, *Ultima bolgie*, p. 31

două decenii de închisoare, singura despre care avea cunoștință, este pentru libertate. Libertatea cu prețul colaborării.

Odată cu întoarcerea în viața „liberă”, face traduceri, colaborează cu diverse publicații, *Gazeta literară*, *Viața românească*, *Secolul 20*, *Ramuri*, integrându-se, treptat, în activitatea din presa culturală. Face apel, printr-un memoriu, la fostul lui coleg de redacție de la *Scânteia tineretului*, Nicolae Ceaușescu, solicită sprijin Secției de propagandă a CC al UTC pentru a fi integrat în redacția uneia dintre publicațiile: *Viața românească*, *Secolul 20*, *Contemporanul*, *Gazeta literară*, *Arta plastică*, *Revue roumaine*, *România liberă*, *Magazinul*, *Informația*. Caraion începe o cursă cu viața pentru a recupera timpul pierdut, cei 11 ani de închisoare. Privitor la această experiență, poetul face următoarea mărturisire: „Sub apăsarea anilor de viață furați, a manuscriselor de mai multe ori confiscate și distruse, cu complexul sfâșietor că nu voi mai avea timp să scriu sau să spun ce am de spus sau de scris, obsedat de ideea că mesajul meu este amenințat a fi încă o dată înăbușit, vreme de cincisprezece ani, nu aveam altă soluție, voi lucra demential câte 14-16 ore pe zi, ca să las o operă. Las, căci cad grav bolnav, cheaguri de sânge și fragmente din trupul meu pe mesele de operație ale spitalelor. Și toate acestea după ce veneam din închisoare cu coastele fracturate, în urma torturii... Dar nu e mai puțin adevărat că și coloana substanțialelor mele contribuții literare se înalță!”⁴³ Poetul redebutează editorial cu volumul *Eseu*, în 1966, după două decenii de tăcere. Odată cu acest dezgheț editorial, începe o activitate de creație frenetică, prin care publică un număr impresionant de volume de poezie, de eseuri, antologii din literatura universală, jurnale, traduceri, care, pas cu pas, configurează o operă importantă. Până în 1981, Caraion publică următoarele volume de poezie: *Eseu* (Editura pentru Literatură, București, 1966), *Dimineața nimănui* (Editura Tineretului, București, 1967), *Necunoscutul ferestrelor* (Editura pentru Literatură, București, 1969), *Cârțița și aproapele* (Editura Eminescu, București, 1970), *Deasupra deasuprelor* (Editura Litera, București, 1971), *Cimitirul din stele* (Editura Cartea Românească, București, 1971), *Selene și Pan* (Editura Eminescu, București, 1971), *Munții de os* (Editura Eminescu, București, 1971), *Frunzele în Galaad* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973), *Poeme* (Editura Albatros, București, 1974), *Marta, fata cu povești în palmă* (Editura Ion Creangă, București, 1974), *O ureche de dulceață și-o ureche de pelin* (Editura Ion Creangă, București, 1976), *Lucrurile de dimineață* (Editura Cartea Românească, București, 1978), *Interogarea magilor* (Editura Cartea Românească, București, 1978), *Lacrimi perpendiculare* (Editura Minerva, BPT, București, 1978), *Cântecul singurei (Le chant de l'unique)*, volum bilingv (Editura Eminescu, București, 1979), *Dragostea e pseudonimul morții* (Editura Cartea Românească, București, 1980). Tipărește, de asemenea, patru cărți de eseuri și un jurnal: *Duelul cu crinii* (Editura Cartea Românească, București, 1972),

⁴³ Ion Caraion, *Jurnal 2*, p. XIII

Enigmatica noblețe (Editura Eminescu, București, 1974), *Pălărierul silabelor* (Editura Cartea Românească, București, 1976), *Bacovia, sfârșitul continuum* (Editura Cartea Românească, București, 1979) și *Jurnal I. Literatură și contraliteratură* (Editura Cartea Românească, 1980). Se adaugă ample antologii ale poeziei franceze, americane, canadiene, romande, neerlandeze, eschimoase, o antologie de poeme dedicate lui Brâncuși de poeții lumii (*Masa tăcerii, Simposion de metafore la Brâncuși*, Editura Univers, București, 1970), traduceri din mari scriitori ai literaturii universale.

Un alt punct de ruptură în viața lui Ion Caraion – după cele două stagii în gulagul comunist, după teroarea așteptării morții în închisoare –, dar de data aceasta voluntar, se întâmplă în vara lui 1981. Este un eveniment care schimbă în mod fundamental sensul existenței poetului. În urma unei excursii, cu familia, în Franța (începând cu 5 august), acesta decide să rămână în Occident. Obține azil politic în Elveția și locuiește, până la sfârșitul vieții, în Lausanne. Aparent, resorturile gestului lui Caraion nu trădează cauze permeabile unui examen logic: poetul lasă în urmă o situație materială foarte bună, un apartament nou, spațios, în care se mutase de curând (în spatele Teatrului Național), o bibliotecă de 11 000 de volume și, mai ales, mii de pagini de manuscrise, după propria mărturisire. Opțiunea lui îi oferă libertatea, dar, în realitate, o libertate iluzorie, pe care o dă condiția exilatului. Poetul începe să trăiască nu numai un exil geografic, dar și unul lingvistic, cultural și spiritual. Între timp, colaborează cu posturile de radio BBC și Europa Liberă, scrie, publică în reviste românești din străinătate. Își continuă opera de scriitor și creator de cultură. Editează două reviste internaționale de poezie, *Don Quichotte* – „seria a II-a”, editată în lumea liberă, a revistei clandestine din închisoare – și *Correspondances*, realizate pe modelul *Agora*, din 1947, care concentrează numeroase semnături ale exilului românesc, dar și colaborări internaționale. Cea din urmă își va schimba numele în 2+2. În 1982, publică, la Editura Ion Dumitru, din München, un volum de pamflete și interviuri, *Insectele tovarășului Hitler*, în care poetul acuză regimul comunist și pe conducătorii acestuia și, în același timp, își justifică opțiunea de a părăsi țara.

În curând, pe lângă celelalte exiluri, Caraion cunoaște și suferința inepuizabilă a exilului moral. În urma dezertării sale, gest aparent inexplicabil, Caraion devine ținta unei campanii de presă dezlănțuite, duse prin intermediul revistei *Săptămâna*. Revista publică „fragmente” din „Jurnalul” lui Caraion, în care poetul se referă la români din exil, în special – cu mult venin, în termeni extrem de critici și sarcastici, ironizându-i și caricaturizându-i – la Virgil Ierunca și Monica Lovinescu, prietenii lui de la Paris. În realitate, textele pretinse de jurnal, în fața opiniei publice din România comunistă, sunt note informative ale poetului către Securitate, pe care organul de represiune avusese prudența să i le solicite, ca garanție, înaintea plecării în Franța. Caracterul lor literar, de literatură pamfletară, scrisă cu condeiul unui mare portretist, într-o stilistică a ironiei acide, nu atenuază gravitatea morală a gestului. Campania împotriva poetului

începe să producă efecte în Occident. Este din ce în ce mai izolat în cercurile exilului românesc, tot mai mulți – inclusiv foștii prieteni, care-l susținuseră întotdeauna – luând distanță față de el, ceea ce-i amplifică drama exilului și a însingurării. Fapt semnificativ, în septembrie 1981, Virgil Ierunca îi trimite lui Caraion o scrisoare de „despărțire”, după o prietenie de patru decenii. Cu puțin înaintea sfârșitului, revista *Dialog*, a lui Ion Solacolu (Dietzenbach, Germania), îi publică poemele din exil în seria *Caietele Ion Caraion*, care supraviețuiește poetului. Grav bolnav, suferind de ciroză și cancer hepatic (în urma unei hepatite B contractate prin transfuzii de sânge necontrolate în pușcăriile comuniste), Caraion se stinge din viață, la Lausanne, pe data de 21 iulie 1986. Postum, apar lucrări inedite ale poetului, poeme, jurnale, eseuri, scrieri din exil, precum și antologii din opera sa poetică: *Apa de apoi* (Editura Cartea Românească, 1991), *Omul profilat pe cer* (Editura Eminescu, 1992), *Greșeala de a fi, Poeme / The error of being, Poems* (Editura Fundației Culturale Române, Forest Books, 1994), *Cimitirul din stele* (Editura Eminescu, 1995), *Postume* (Editura Adevărul, 1995), *Tristețe și cărți* (Editura Fundației Culturale Române, 1995), *Exil interior* (Editura Libra, 1997), *Jurnal 2 – Literatură și contraliteratură* (Editura Albatros, 1998), *Jurnal 3 – Ultima bolgie* (Editura Nemira, 1998), *Poezii arestate* (Editura Muzeul Literaturii Române, 1999), *Antichitatea durerii*, volumul I (Editura Vinea, 2005).

În anii '90, se deschide în presă „Dosarul Ion Caraion”, în care este probată colaborarea acestuia cu Securitatea. În *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice 1969-1989*⁴⁴, sunt incluse două note informative ale lui Caraion despre Virgil Ierunca și Monica Lovinescu, pe care Mihai Pelin (editorul lucrării) le publică în *România literară*, nr. 13-14, 1999. Același Mihai Pelin aprofundează subiectul, prin cercetarea arhivei CNSAS, într-o carte care alungă orice dubii: „*Artur*” – *Dosarul Ion Caraion*⁴⁵. O altă lucrare care vine cu proba verității în acest caz tragic al literaturii române este *Cazul „Artur” și exilul românesc. Ion Caraion în documente din Arhiva CNSAS*⁴⁶. Autorii volumul (cercetători în cadrul Institutului Național pentru Memoria Exilului Românesc) fac o precizare care nu mai lasă loc îndoielilor: „Dosarul de delator al lui Caraion se deschide cu o notă informativă datată 21 august 1964 și se încheie, după circa 400 de pagini pline de nume, gânduri, idei, remarci reproduse foarte fidel de agent, cu o notă datată 4 august 1981, deci chiar în ajunul plecării sale din țară. Din zecile de note, unele foarte scurte, altele foarte ample și înflorate cu metafore caracteristice scrisului literar, am căutat să selectăm în volumul de față numai acele documente care fac referire la oamenii din exil sau la legăturile

⁴⁴ *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice 1969-1989*, Editura Presa Românească, 1996, doc. 261, din 22 decembrie 1981, pp. 478-479

⁴⁵ Mihai Pelin, „*Artur*” – *Dosarul Ion Caraion*, Editura Publiferom, București, 2001

⁴⁶ Delia Roxana Cornea, Dumitru Dobre, *Cazul „Artur” și exilul românesc. Ion Caraion în documente din Arhiva CNSAS*, Editura Pro Historia, București, 2006

celor din țară, scriitori, poeți, redactori ș.a., cu cercurile de exilați români din Occident.”⁴⁷ „Zecile de note”, semnate de *Nicolae Anatol* (la început) și *Artur* (ulterior), ca nume conspirative, vizează numeroși scriitori români din țară și diaspora, între care: Marin Preda, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Paul Goma, Nicolae Breban, L. M. Arcade, Nicolae Steinhardt, Ov. S. Crohmălniceanu, Nina Cassian, Noël Bernard, Ion Negoitescu etc. Din *bibliografia* „Dosarului Ion Caraion” face parte și lucrarea *Această dragoste care ne leagă – Reconstituirea unui asasinat*⁴⁸, în care autoarea, Doina Jela, susține că fragmentele de „jurnal” publicate în *Săptămâna* sunt, de fapt, delațiuni ale lui Caraion către Securitate și-l culpabilizează pe poet pentru notele informative în care descrie discuțiile cu Ecaterina Bălăcioiu, mama Monicăi Lovinescu. Arestată în 24 mai 1958 și condamnată la 18 ani de temniță grea, aceasta moare în închisoare, peste doi ani, la 8 iunie 1960, din cauză că, grav bolnavă fiind, i se refuză tratamentul medical. La „Dosarul Ion Caraion” se adaugă alte lucrări și articole de presă care au analizat cazul și au încercat să aducă informații, interpretări și explicații noi într-o speță complicată și sumbră a literaturii române și a lumii românești. Două observații se impun: una care îl acuză pe Caraion, alta care îl pune într-o lumină atenuantă a culpei morale. Ceea ce atrage atenția în colaborarea poetului cu Securitatea este zelul cu care acesta își execută angajamentul, conștiinciozitatea cu care dă informații, uneori cu lux de amănunte, într-o scriitură prin excelență literară. Lectura acestor note lasă impresia că, prin ele, autorul dă curs unor frustrări adânc ascunse în conștiința lui, chiar unor reglări de conturi secrete. În același timp, ele trebuie puse pe seama firii complicate, resentimentare și contradictorii a poetului, agravată de sechelele suferințelor psihice din închisoare. Cea de-a doua observație privește un moment de criză în relația lui Caraion cu Securitatea, în care acesta, copleșit moral, trimite instituției de represiune o scrisoare prin care își anunță intenția de a pune punct infamului angajament. În epistolă, autorul afirmă printre altele: „Considerați-mă cum veți crede, corect sau necorect, fiți cu mine drepti sau cruzi, luați măsuri împotriva mea de natură a mă lichida sau priviți-mă ca pe un caz limită, dovediți-mi bunătate sau supremă asprime, cruțați-mă sau ba, dar de astăzi eu nu vă mai pot fi de un atare ajutor, nu mai pot continua îndeletnicirea aceasta, care-mi provoacă o imensă scârbă de mine.”⁴⁹ Dar, după criza de conștiință, poetul își reia colaborarea în aceeași termeni.

Ion Caraion este cazul cel mai complex și mai complicat al generației pierdute. Din primii ani ai deceniului al cincilea, se afirmă ca o voce nouă a poeziei românești și ca un reprezentant al „noului val”. Este unul dintre cei mai importanți combatanți în presă pentru rezistența prin cultură, pentru schimbarea mentalității literare, pentru înnoirea poeziei, pentru demnitatea

⁴⁷ *Op.cit.*, p. 13

⁴⁸ *Doina Jela, Această dragoste care ne leagă – Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, Ediția I, 1998, Ediția a 2-a, 2005

⁴⁹ Declarație din 4 mai 1967, semnată Diaconescu Stelian, în *Cazul „Artur ” și exilul românesc*, p. 54

omului și pentru un viitor sub valorile umanismului. Alături de Geo Dumitrescu, Ion Caraion este un adevărat mentor pentru generația deceniului cinci. Cade victimă istoriei și propriului idealism și cunoaște gulagul regimului stalinist în ipostazele lui infernale. Colaborarea cu Securitatea reprezintă o zonă de umbră a existenței sale, care acuză duplicități, frustrări și tragice contradicții interioare ale unei psihologii complicate. Opțiunea pentru exil, departe de a însemna cucerirea libertății, constituie închiderea într-un cerc al izolării morale, un pas înainte spre moarte. Care vine curând, trăgând o cortină de întuneric peste un destin tragic. Este destinul unui poet condamnat la moarte de un regim politic, dar și de judecătorii din postumitatea acestuia. Așadar, o condamnare la moarte fizică, dar și la moarte morală și estetică. Dincolo de istorie și de judecata prezentului, Ion Caraion rămâne cel mai important poet al generației pierdute și unul dintre cei mai mari poeți ai literaturii române din a doua jumătate a secolului 20.

Concluzii

Încă de la primele forme de manifestare literară, tinerii care debutează la începutul deceniului al cincilea au de înfruntat o serie de obstacole. La început (și în continuare) de ordin material, apoi politic și ideologic, acestea devin, pe măsură ce trece timpul, tot mai multe și mai dificile. Odată cu lansarea revistei *Albatros*, cei care o editează ajung să fie o problemă a culturii prin spiritul critic și polemic, prin curajul cu care se implică în temele acesteia și promovează ideea schimbării. În același timp, ei devin o problemă a regimului, prin faptul că ies de pe linia ideologică impusă oficial, sfidând ordinea culturală controlată de criterii stricte și norme inflexibile. Din ce în ce mai mult, spațiul culturii este atent monitorizat, controlat și cenzurat. Începe o luptă cu cenzura, la nivel de grup, dar și individual, din care cenzura câștigă. Sunt interzise și confiscate volume de versuri, autorii sunt amenințați și intimidați, iar unii închiși. Sunt interzise reviste din cauza orientării lor, care nu coincide cu direcția impusă de regim. O victimă a acestei politici este însăși revista *Albatros*, interzisă după al șaptelea număr. Tentativele ulterioare de renaștere sunt sortite eșecului: numărul 8 nu apare, ci rămâne în șpalturi ca o mărturie a confiscării libertății artei și a creatorilor, placheta de poezii *Sârmă ghimpată*, deși gata de editare, nu primește bun de tipar, fiind socotită periculoasă prin conținutul anti-războinic și stângist, primul număr (seria a II-a) din *Gândul nostru* rămâne și singurul apărut, demersul de reluare a experienței *Albatros* izbindu-se de obstacolul de netrecut al cenzurii militare. Dar, chiar dacă proiectul comun eșuează, ideile lui sunt promovate de exponenții noului val în mod individual, într-o intensă activitate jurnalistică în planul culturii. Cei care se afirmă ca purtători de stindard ai ideilor de înnoire și ai spiritului albatrosist sunt Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca și Ion Caraion (deși cel din urmă nu face parte din grupare). Demersul lor continuă până în 1947

când libertatea, restrânsă tot mai mult, începe să devină o utopie sub presiunea unei negre distopii: comunismul stalinist. Revista *Agora*, proiect exemplar al literaturii, cade victimă politicii de deculturalizare a noului regim. Un nou tip de cenzură lichidează ultimele rămășițe de libertate și ordonează totul în matricea unei ideologii inumane. Cenzura absolută reduce la tăcere orice manifestare liberă pe planul creației și impune un alt gen de literatură, sub semnul realismului socialist. O tăcere de 20 de ani se așterne peste ceea ce promitea să fie „noul val” al literelor românești. O sincopă de aceeași dimensiune întrerupe cursul evoluției literaturii române. O generație care însemna o mare promisiune în câmpul creației literare devine astfel „generația pierdută”.

La începutul anilor '60, odată cu dezghețul ideologic, scriitorii deceniului cinci revin la viață din lunga hibernare impusă de regimul politic. Nu toți, nu în același timp și nu în aceeași măsură. Unii muriseră foarte tineri (Ivănescu, Lituon, Tonegaru), alții luaseră calea exilului (Ierunca). O parte dintre ei trecuseră prin gulagul comunist (Tonegaru, Mihadaș, Doinaș) sau abia acum se eliberau din pușcării (Caraion, Manu, Negoțescu, Dinu Pillat). Supraviețuitorii lungii tăceri reapar editorial la două decenii sau mai mult de la debut ori debutează la aproape 30 de ani după primele apariții în periodice (Marcel Gafton). Unii revin pentru scurt timp, pentru a se retrage treptat într-o nouă tăcere, voluntară, rar întreruptă de reeditări. Este cazul lui Geo Dumitrescu. Dimitrie Stelaru iese timpuriu, de data aceasta în mod real și definitiv, din scena vieții. Sergiu Filerot, care debutase fulminant și devenise un erou al generației sale, revine după patruzeci de ani, dar doar cu o reeditare și cu o carte de amintiri (un adevărat document de istorie literară), în anii '80, pregătindu-și, încet, trecerea în Câmpiile Elizee. Foștii albatrosiști Marin Sârbulescu, Tiberiu Trentinescu mor devreme, la începutul anilor '70. Între 1968 și 1970, Geo Dumitrescu, directorul *României literare*, îi strânsese pe foștii comilitoni în redacție, încercând să refacă grupul albatrosist. Ioanichie Olteanu, membru al Cercului Literar de la Sibiu, își ratase debutul editorial, în 1947, cu volumul de poeme *Turnul*, la Editura Fundațiilor Regale, prin desființarea editurii. Ulterior, a renunțat la poezie și s-a axat pe traduceri, preponderent din literatura rusă. Târziu, postum (s-a stins din viață în 29 martie 1997), îi apare volumul pe care îl refuzase întreaga viață, sub titlul *Turnul și alte poeme* (Editura Eikon, 2012). Alții dispar sau dispăruseră deja din orizontul literaturii (Elena Diaconu, Ovidiu Răureanu, Onca Talpa etc.). Câtiva, mai devreme sau mai târziu, evadează în lumea liberă, dând un nou curs existenței lor: Alexandru Lungu (Germania), Ben. Corlaci (Franța), Ion Caraion (Elveția). După dezgheț însă, fiecare începe să meargă pe un drum individual, fără a mai aparține unui grup ori unei mișcări literare. Mișcarea din deceniul cinci își trăise demult cântecul de lebedă.

La începutul deceniului șapte, foștii membri ai generației pierdute intră într-un ritm nou al creației și al literaturii. Ei scriu, publică, reeditează, recuperează scrieri mai vechi, în efortul de a reveni în actualitatea literară. Ion Caraion, de pildă, începe o luptă cu timpul și cu viața pentru

a recupera anii pierduți în închisoare. O face cu revoltă și frustrare, ca un martir al scrisului, într-un proces dramatic de edificare a operei anulate prin vremea irosită în pușcăriile comuniste. Dar scrierile lor iau alt curs literar, evoluează pe alte coordonate estetice față de mișcarea de înnoire de la începutul deceniului cinci, când tinerii autori participau la cristalizarea unui nou canon. Ieșită din timpul reformei estetice, literatura, în speță poezia lor se concentrează pe afirmarea propriei opere, și nu, neapărat, pe conturarea unei noi paradigme literare. Mișcarea se dizolvase în istorie, odată cu generația care o inițiase, iar literatura ratase un timp fast al schimbării estetice. Chiar dacă membrii ei își continuă activitatea literară, iar unii edifică o operă impresionantă (Ion Caraion), recuperând o parte din cenușa istoriei, generația deceniului cinci rămâne o generație pierdută a literaturii române. O generație pierdută pentru procesul necesar al înnoirii estetice și al schimbării canonice, pentru sincronizarea literaturii noastre cu evoluția ideilor și formelor literare din Europa. Dacă în anii '40, literatura română era conectată la curente și tendințele estetice europene, prin întreruperea cursului ei firesc, prin blocarea procesului început de noul val literar, ea va fi scoasă din ritmul acestor evoluții. De aceea, începând cu generația '60, poezia se va întoarce la experiența modernismului interbelic, cu unele excepții notabile (precum Marin Sorescu), și abia cu generațiile '70, '80 și următoarele se va reconecta, recuperând, „arzând” etapele irosite, la fluxul formelor înnoitoare din deceniul cinci, uimitor de noi și în contemporaneitatea imediată a literaturii române.

CAPITOLUL IV

CONTINUITATE ESTETICĂ ÎN DISCONTINUITATEA ISTORICĂ

1. Noua poezie și noul canon

Procesul de înnoire estetică a literaturii din deceniul al cincilea nu apare întâmplător. Nu este o mișcare născută numai din simpla succesiune a generațiilor și din jocul dialectic al afirmării uneia prin negarea celei anterioare. Nici nu este întemeiat pe ideea schimbării cu orice preț, pe dorința subiectivă, asumată colectiv, a consacrării. Redactorii revistei *Albatros* și ceilalți tineri autori sunt într-o perioadă în care bat la porțile literaturii, iar, cu cât bat mai tare, cu atât pot fi auziți mai bine și cineva poate să le deschidă înalte și grele porți. Fără îndoială că este în atitudinea lor și o componentă psihologică, obiectivată în elanul negării și în dorința afirmării literare. Dar, mai mult decât această determinare subiectivă, se conturează, încă de la început, conștiința apartenenței la un grup (afirmată pe frontispiciul revistei), la o idee, la un proiect. Ideea, care coagulează mai multe aspirații și energii, este necesitatea înnoirii literaturii în concepție și viziune, iar proiectul este *Proiectul Albatros*. Revista cu același nume, deși are o existență scurtă, nu înseamnă doar o apariție fulgurantă în peisajul literar. Privind lucrurile în ansamblul și evoluția lor, nu este exagerat să o considerăm un moment important al literaturii române din secolul XX. Este adevărat, mai mult prin semnificația decât prin rolul ei concret. Inițiativa revistei se naște în jurul ideii de schimbare, în contextul în care literatura devine, din ce în ce mai mult, teritoriul unor forme și formule estetice consumate, sub semnul unui perimat tradiționalism, al estetismului și al livrescului ori al unor abordări utilitariste și propagandistice. Într-o formă sau alta, din rațiuni estetice sau extra-estetice, literatura evoluează spre propria falsificare. Ideea generează o conștiință literară, care se cristalizează de la număr la număr, o conștiință estetică edificată pe o viziune anti-estetică. În acest context, într-o optică teleologică, inițiativa revistei capătă substanța unui adevărat proiect literar: *Proiectul Albatros*. Scopurile în direcția cărora acționează sunt despărțirea de tradiția literară, de o mentalitate și de o concepție estetică perimată, care amenință să domine spațiul literelor, de formele și formulele care și-au consumat substanța, înnoirea literaturii din perspectiva viziunii și a formelor. Înnoirea poeziei este, în context, obiectivul fundamental al tinerilor militanți pentru cauza schimbării, majoritatea poeți.

Privind lucrurile în ansamblu, există, la începutul deceniului al cincilea, în spațiul literaturii române, o stare de spirit a schimbării care definește pe tânăra generație de autori. Literatura română se află în perioada de crepuscul a modernismului, când nevoia de schimbare plutește în aer și se afirmă în mod aproape obiectiv. Cei mai receptivi la semnalele timpului sunt, și în această epocă, așa cum fuseseră și cu două decenii mai înainte, tinerii. Revista *Albatros* este publicația tinerilor care exprimă această stare de spirit și devine vârful de lance al mișcării de reformare a literaturii. Procesul inițiat de ei trebuie pus în relație cu avangardismul literar românesc de la începutul anilor '20, care se desfășoară, în valuri succesive, de-a lungul deceniilor al treilea și al patrulea și continuă și în cel de-al cincilea prin mișcarea suprarealistă. Starea de nemulțumire și de revoltă la adresa literaturii, a artei în toate formele („Jos arta că s-a prostituat!”, proclamă manifestul lui Vineanu), definește, în mod esențial, avangarda, care promovează însă o viziune radicală și operează cu mijloace stilistice de o violență extremă. Avangardiștii vor demolarea literaturii existente și înlocuirea ei cu una nouă. Procesul fusese, de altfel, început de Urmuz, fără ca acesta să aibă reprezentarea adevăratelor semnificații ale actului său deconstructiv, și cu Tristan Tzara prin Manifestul Dada. Avangarda românească vrea o revoluție, și nu o reformă, cum, mai temperați, doresc autorii tinerei generații din deceniul al cincilea. Avangardiștii militează, prin mijloacele propagandistice ale manifestelor literare, în forme radicale, agresive, intolerante, pentru întoarcerea literaturii în realitate, în mediul genuin și fecund al vieții. Avangarda literară se naște din revolta față de literatura canonică, față de viziunea și normele estetice care constrâng creația literară. Din acest punct de vedere, demersul generației tinere din deceniul cinci este o reeditare a acestei mișcări. Cele două momente sunt legate între ele în mod substanțial prin scopurile fundamentale pentru care militează, dincolo de diferențe, și în idee și în stil, și acestea importante. Procesul din anii '40 se înscrie astfel pe o coordonată a schimbării, începută înainte de anii '20 prin precursorii avangardei și continuată prin mișcarea avangardistă, care străbate modernismul românesc. În context, această linie de evoluție exprimă vocația literaturii române pentru înnoire ca provocare continuă sub necesitatea obiectivă a inovării în domeniul formulelor estetice. Aflat în avangarda procesului schimbării, actul reformator al tinerei generații vine în continuarea avangardei, ceea ce îl situează într-o logică a evoluției și devenirii literaturii și-i dă, pe lângă o legitimare estetică, și una istorică.

Tinerii insurgenți de la începutul deceniului al cincilea își desfășoară campania pentru schimbarea literaturii prin articole programatice și prin propria creație literară. Antecesorii lor din debutul deceniului al treilea operaseră în special pe calea manifestelor literare, într-o stilistică violentă și o viziune radicală. Nici tinerii autori din anii '40 nu sunt mult mai blânzi, dar demersul lor nu atinge extremele din publicațiile avangardei. Ei susțin cauza reformei în literatură de pe poziții ferme, în direcția unor metamorfoze bine conturate, cu inteligență și spirit critic, cu o agresivitate controlată, în limitele discuției de idei, cu ironie și sarcasm, pe un fond

prin excelență polemic. Uneori apar și accente radicale, la fiecare dintre principalii militanți de pe linia întâi a procesului, adică Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca, Ion Caraion. Excelează, în acest sens, Ierunca într-un text, în care, găsindu-i principali vinovați pentru criza culturii și a literaturii pe exponenții vârstnici ai acesteia, dezlănțuie o teribilă diatribă împotriva „bătrânilor” din literatură. Altfel, lucrurile sunt ținute sub controlul argumentelor estetice și psihologice, fără excesele avangardiste. Inclusiv față de tradiție și reprezentanții acesteia, militanții deceniului cinci au o poziție rațională și nuanțată. Ruptura de tradiția literară și exigența înnoirii nu semnifică respingerea în bloc a literaturii existente, a poeziei în ansamblu (așa cum cerea, insurgent și iconoclast, Vinea în celebrul manifest, dar cum clamau și alți avangardiști), odată cu trecerea pe linie moartă a autorilor ei. Actul lor critic ia în colimator poezia tradiționalistă, lipsită de vitalitate și conținut, desubstanțiată prin abuz și perpetuare în gol, devenită un act automimetic și autoparodic, simplă formă fără fond, poezia estetizantă, livrescă și sterilă, izolată în sfere autarhice estetic, formulele importate necritic, imitațiile unor modele străine, preluate la noi după expirarea la origine. Actul lor critic este inflexibil față de poezia și, în general, literatura aservite intereselor politice, „poezia de goarnă și cădelniță”, cum spune Geo Dumitrescu, folosită de regim în interese propagandistice. Dincolo de toate acestea, ruptura de literatura canonului modernist nu comportă intensitatea pe care unele poziții pot să o sugereze uneori. Nici la nivel ideologic, nici la nivel estetic. Este un punct major de diferență între cele două momente ale procesului de schimbare în literatură. Tinerii autori probează o admirație declarată față de nume mari ale poeziei, precum Arghezi, față de figuri majore ale criticii literare precum Călinescu, Vianu, Perpessicius și alții. Revista *Albatros* îl apără susținut și polemic pe autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* de atacurile furibunde și de valul de ostilitate pe care îl provoacă apariția monumentalei opere. Pe de altă parte, poezia lor, dezvoltată în teritoriul fecund al modernismului, își are o parte dintre surse, pe lângă cele avangardiste, în modele „clasice” precum poezia lui Arghezi, Bacovia, Minulescu, Pillat, Blaga și a altora. Prin urmare, deși sunt acuzați de „negativism” de către adversarii ideologici, etichetă pe care, de altfel, ei o asumă cu orgoliu polemic (Geo Dumitrescu), insurgenții nu sunt propriu-zis „negativiști”, în sensul negării necritice a tot ceea ce este în afara ideilor și viziunii lor estetice. În vizorul lor critic și polemic, intră autori din mai multe generații, de la debutanți la consacrați, producții inconsistente, creații îndoielnice, volume slabe, publicații culturale mediocre etc., în texte în care critica este exercitată cu inteligență, ironie și, nu rareori, cu sarcasm. În *Albatros*, *Gândul nostru* și în alte publicații (*Timpu*, *Ecoul*, *Universul literar*, *România liberă* etc.), ei duc o luptă constantă cu mediocritatea, impostura, nonvaloarea la nivel literar și, în același timp, cu limitarea libertății culturii, a literaturii, în special, și a scriitorilor, cu aservirea acesteia intereselor politice și propagandistice. Reprezentanții noului val militează pentru întoarcerea poeziei în realitate, pentru coborârea ei în mijlocul vieții, conectarea la realul cotidian și sincronizarea cu ritmul

existenței umane. În plan literar, autorii albatrosiști resping estetismul și literaturizarea poeziei, care duc la falsificarea ei, și pledează pentru o poezie ne-estetizată, firească, inspirată din lumea reală și din cotidian, apropiată de normalitatea existenței, ca o oglindă realistă, și nu deformată de optica estetizantă tradițională, a acesteia. În esență, *Proiectul Albatros* tinde spre configurarea unui nou canon al poeziei.

Geo Dumitrescu, inițiatorul revistei și mentorul mișcării generate în jurul ei, scrie o poezie critică și ironică, altfel decât se creează în epocă. Este o poezie anti-estetică, anti-literară, care își propune să conteste, prin instrumentele parodiei și ale sarcasmului, poezia oficială, canonică, debitoare, în general, tradiției literare, dar și toate celelalte forme, care afirmă, implicit și explicit, falsificarea creației lirice. În esență, este un gest de protest, un act critic la adresa poeziei, a literaturizării ei, un tip de anti-poezie. Refuzând estetica, el promovează o nouă estetică, de natură anti-estetică, iar cultivând anti-poezia, afirmă un nou tip de poezie. O poezie critică prin excelență, ironică, polemică și parodică și, în același timp, prozaică, antiestetică, în afara concepției tradiționale despre poezie. Este un act deconstructiv față de poezie, făcut cu instrumentele poeziei.

În sine, gestul protestatar nu este nou. Cu două decenii înainte, literatura română fusese zguduită de mișcarea seismică a avangardei literare, care viza, în mod prioritar, schimbarea paradigmei estetice în poezie, susținând, în termeni esențiali, deziderate apropiate de cele ale deceniului cinci: întoarcerea poeziei la realitate, coborârea ei în teatrul existenței, combaterea estetismului, promovarea realismului și autenticității etc. Nici estetic, poezia lui nu este ruptă de teritoriul literar românesc, având ascendențe în creația avangardei, în autori ca Voronca, Geo Bogza ori în suprarealiști ca Gellu Naum. Poezia lui Geo Dumitrescu își are rădăcinile în avangarda poetică românească. Astfel că filiațiuni estetice există, chiar dacă poetul declară că face parte, ca și congenerii săi, dintr-o generație „fără dascăli și părinți spirituali” și fără modele. Dar, sub impulsul programatic al distrugerii formelor „vechi”, la perpetuarea cărora exponenții înșiși ai avangardismului totuși contribuiseră (poeziile lui Tzara de dinainte de Dada stau sub semnul tradiționalismului, Vinea este atașat modelelor poeziei estetice și canonului modernist), poezia avangardistă are ceva anarhic în actul contestării și al negării, în furia demolării poeziei estetice. Sub elanul distructiv al contestației și al negației, ea își caută identitatea și sensurile, neștiind încă încotro se îndreaptă. În același timp, își afirmă libertatea în marginile actului demolator, un mod, în fond, de auto-limitare. În schimb, la autorul *Libertății de a trage cu pușca*, actul critic capătă coerența unui program. Poetul știe nu numai ce contestă, dar și ce urmărește, cum trebuie să fie poezia pentru care militează, care sunt datele estetice ale noii paradigme poetice, altfel spus ce înseamnă „noua poezie”. Dincolo de punctele comune, între poezia avangardistă și cea a lui Geo Dumitrescu, există deosebiri de fond și de sens. Iar cea mai

importantă trimite la sensul însuși al fiecărei mișcări. Dacă sensul avangardei poetice și al poeziei pe care o generează este unul, programatic, negativ, cel al mișcării deceniului cinci și, în interiorul acesteia, al poeziei lui Geo Dumitrescu este, în mod fundamental, pozitiv, în cadrul elanului ei negator. Modelul noii poezii este configurat într-un cadru conceptual și estetic structurat din câteva elemente fundamentale. Între acestea, se află perspectiva realistă, conectarea la existență („contactul cu viața”), viziunea anti-estetică, desprinderea de modelul gratuității, de livresc și literaturitate, epurarea de stil și de figuri stilistice, adevărul, simplitatea, naturalețea, caracterul spontan, libertatea, autenticitatea, ieșirea de sub tirania modelelor și a formulelor, eliberarea de sub presiunea abordării utilitariste a poeziei. Undeva, poetul chiar critică „elanul dărmător” al dadaismului și suprarealismului, legitim cât a vizat gratuitatea artei, dar fără cauză când a devenit manieră și scop în sine. În acest cadru se dezvoltă poezia lui Geo Dumitrescu în tendința ei de afirmare a unei noi paradigme estetice.

În raționamentul poetului apare însă și o contradicție. Pe de o parte, militează pentru libertatea poeziei și emanciparea ei de dogmatism și utilitarism, care o subordonează, o constrâng, îi falsifică sensul. Pe de altă parte, cerând întoarcerea ei la realitate și la viață, pledează pentru implicarea tot mai subliniată a poeziei în cauza existenței, a societății și a comunității, într-o focalizare de la abstract la concret din ce în ce mai strânsă. Mai mult decât atât, și el, și Caraion pledează pentru punerea poeziei în slujba procesului de prefacere socială, ca un instrument al schimbării, al viitorului, într-un cadru bine delimitat istoric și politic. În fond, această glisare spre real, dar un real văzut în componentele lui practice, comportă tot o abordare utilitaristă a poeziei, subordonarea, aservirea ei unor interese sociale și chiar politice. Este o viziune pragmatică asupra poeziei care generează un proces de pragmatizare a acesteia, în perspectiva căruia se întrevide riscul denaturării sensurilor fundamentale ale actului poetic. Caraion sesizează la un moment dat acest risc și trage un semnal de alarmă într-un articol (*Scrisoare deschisă poezilor viitori*), care avertizează asupra pericolului ca poezia să-și piardă, din nou, libertatea.

Poemele lui Geo Dumitrescu din volumul lui emblematic (*Libertatea de a trage cu pușca*) cristalizează o poezie construită pe o viziune ironică, parodică și deconstructivă. În raport cu marea poezie, metafizică, filosofică, romantică, simbolistă, religioasă etc., dezvoltată în interiorul paradigmei estetice, este o poezie anti-estetică, în esență, un tip de anti-poezie. Ce îl leagă de poezie sunt temele mari ale acesteia și obiectele care o edifică într-o prestigioasă tradiție literară. Dar temele și obiectele poeziei îi servesc poetului în configurarea unui cadru literar pentru dezvoltarea actului critic. În fond, el își bate joc de poezie cu mijloacele subtile pe care i le pun la dispoziție inteligența critică: ironia, sarcasmul, abordarea parodică, deconstructivă, demitizarea, coborârea în banal și prozaic. Poezia lui nu rămâne însă un act de contestare gratuit, care își face din negație sensul existenței, așa cum, după cum observă poetul, se întâmplă în

cazul dadaismului și al suprarealismului. Altfel spus, evită riscul căderii în gratuitate, chiar și una negativă. Ea este, în esența ei, un act critic, dezvoltat ironic și polemic, care, combătând estetismul și literaturizarea, aspiră la realizarea unei reforme substanțiale de mentalitate și viziune estetică în poezie. La Geo Dumitrescu, negația are un sens pozitiv. Literatura, poezia, poetul, iubirea, universul, cerul, soarele, luna, astrele, viața, moartea, istoria, războiul, eroismul, ca toposuri lirice majore, temele poeziei, în definitiv, cad sub lupa (ori, după caz, luneta) critică a poetului și sunt supuse unei sagace examinări estetice și axiologice. Este un act critic de reinterpretare, o hermeneutică poetică, realizat în cadrul unor noi reprezentări, aflate la antipodul celor clasice, revelate în perspective estetice. În acest proces, desfășurat prin perspectiva unei viziuni demitizante, temele și obiectele poeziei apar în ipostaze inedite, fie aberante, absurde, suprarealiste, fie banale, terestre, derizorii, în datele sarcasmului și ale parodiei cu sens polemic. Este o transformare de neimaginat în poezia românească până la procesul desacralizant început de avangardă și, mai ales, până la poemele lui Geo Dumitrescu, care continuă inteligent și ironic acest proces. Viziunea demitizantă se reflectă la nivel stilistic într-un text depoetizat, epurat de figuri și artificii de stil, prozaic, coborât, odată cu poezia în banal și derizoriu. Este „revoluția” pe care Geo Dumitrescu o începe, cu armele inteligenței și ale ironiei, în spațiul nostru poetic. El inaugurează *linia ironismului și a deconstructivismului* prin intermediul inteligenței critice, a sarcasmului și a parodiei în poezia românească.

Ion Caraion își pune de la început poezia sub semnul protestului. Poemul de deschidere al primului volum de poezii lansează o critică dură la adresa conformismului și mediocrității estetice, a ipocriziei și a suficienței contemporanilor. *Antreul poemului* constituie un protest estetic și existențial, al unui tânăr poet care vorbește în numele generației sale. O generație care resimte starea de urgență a istoriei și trăiește criza acut, la nivel individual. Poetul vrea o poezie nouă, apropiată de existență, pledează pentru simplitatea și autenticitatea actului poetic, văzând poezia ca pe un act de salvare a omului din marasmul ființării. Este o poziție estetică sintetizată într-un poem emblematic, amplasat programatic în fruntea volumului de debut. Poetul își dezvoltă ideile privitoare la poezie în textele din presă, întinse pe câțiva ani, în care pledează pentru schimbarea mentalității literare, pentru o nouă viziune asupra poeziei și a misiunii ei în lume, pentru o nouă concepție estetică. Articolele sale, între cele mai substanțiale ale generației, probează o viziune complexă a rolului poeziei și a misiunii pe care aceasta trebuie să o asume în raport cu existența. În articolele polemice, într-o stilistică agresivă, inflexibilă, Caraion militează pentru reorientarea poeziei spre realitate și viață, pentru punerea ei în slujba colectivității, împotriva estetizării și falsificării ei. Ca element particular, el introduce în perspectiva sa pledoaria pentru civilizația urbană și pentru urbanizarea poeziei. Undeva, autorul critică futurismul și dadaismul (așa cum Geo Dumitrescu critica pe dadaști și suprarealiști) pentru

faptul că, ancorându-se în livresc și făcându-și din negație un scop în sine, au trădat sau au sfidat viața și au falsificat sensul literaturii. Alte poeme cu sens programatic, din volumele următoare, vin să completeze această viziune, care conține, în mod esențial, elementele fundamentale ale noii paradigme, în direcția căreia acționează exponenții tinerei generații. În liniile esențiale, concepția despre noua poezie este cea împărtășită de congenerii săi, în special de gruparea albatrosistă, în frunte cu Geo Dumitrescu. În opera sa poetică, tânărul autor aplică principiul programatic al coborârii poeziei în realitate, în existența omului și a comunității, cu dramele și tragediile ei. Această schimbare de sens, de la perspectiva literară și estetică la cea pragmatică, reprezintă, de altfel, elementul esențial al reformei în poezie la începutul deceniului al cincilea, prin care identitatea și misiunea ei sunt redefinite.

În ceea ce-l privește însă, poetul abordează procesul de reorientare a poeziei către real și concret prin modalități estetice și stilistice proprii. Caraion scrie o poezie estetică, de mare complexitate poetică, într-o formulă care se cristalizează de-a lungul celor trei volume ale sale din deceniul al cincilea. Dar viziunea sa estetică nu înseamnă estetizare sau estetism, păcatele de care el și ceilalți acuză poezia tradițională și contemporană, ci deschiderea poeziei către estetica urâtului, către toate mijloacele literare și stilistice pe care i le oferă existența nefalsificată. Autorul acționează în direcția pe care o trasează în pozițiile sale teoretice, cu sens ideologic și programatic, în care protestează violent față de poezia estetică. El tună și fulgeră în poeme împotriva mediocrității, a ipocriziei, a filistinismului: „Lângă marginea vorbei, la cină, / semănăm soare, culegem vermină” / la fundul purității, fără gramatică, / disprețuim cuminenția reumatică / a inșilor bolnavi de centimetri pătrați.”; „Peste o sută de ani veți veni înapoi / să întrebați de inscripții, să vorbiți despre noi, / scârbe ale lumii cu gravitate de gong, / trântite comod în șezlong.” Tot el, pledând pentru „literatura viitorului”, lansează diatribe cu sens de manifest împotriva conformismului estetic și a sterilității: „Pentru toate cuminențiile protejate cu ace de siguranță, subvenții și sterilitate nativă; pentru toți impotenții care se agită (după canoane și recomandatii, în coloane bolnave de eczemă ca ultimii copii din suburbii; pentru toți potniciții liricoizi, care fac poezie din bretele sau acadea; pentru toți obezii, pentru toate bărbile, bastoanele și unghiile indigene, postate la răspântii electorale – să nu se uite nici un moment realitatea literaturii moderne.” De asemenea se ridică împotriva „scrisului frumos”, a „clișeeilor” literare, într-o argumentație memorabilă: „O credință comună se încetățenește fără jenă în psihologia scriitorului contemporan: că e bine să scrie frumos, nu ca Edgar Poe, Dostoievski sau Whitman, ci după croitorii cei mai de lux, încheind costumul la toți nasturii, cofănd totul. (...) Oamenii sânt obișnuiți cu formula, cu prescripția. Ei te măsoară după câteva clișee învățate pe dinafară, ca niște calibre, te potrivesc minuțios cu centimetrul și miligramul, te aliniază unei zoologii cu care n-ai nimic de-a face, pentru că ai vrut să fii tu însuți, tu singur, tu – omul.” În același timp, pledează pentru „scrisul urât”, pentru „cuvintele zgâriate, murdare sau pline de

sânge, triste altfel decât romantic, triste ca vitele duse la abator, calorice, inflamabile, irregulare”. Scrisul urât, pe care scriitorii conformiști îl resping, este scrisul autentic, cel inspirat din realitatea existenței, care își trage resursele din vastele teritorii ale realului și ale „esteticii urâtului”. El face diferența între literatura adevărată și cea estetizată, livrescă, gratuită, între viață și falsificarea vieții: „Scriitorii se tem să scrie urât. Mai mult, ei condamnă programatic pe cei care o fac neprogramatic. Ruptura definitivă – și fără îndoială: ireparabilă dintre scriitorii actuali e deosebirea dintre viață și surogat, chiar dacă apartenenții fiecărei poziții și echipe invocă diverse formule sau recunosc diverse școli literare.” De pe această platformă conceptuală și estetică, își elaborează Caraion poezia. Ea este, într-adevăr, o poezie elaborată, complexă, alimentată din surse livrești, dar cu rădăcinile adânc înfipite în solul dur și bolovănos al existenței. Caraion scrie „urât”, practică, din plin, „scrisul urât”, atât la nivelul viziunii poetice, cât și în plan estetic. Poemele lui sunt „cântece negre”, pentru că reflectă viața cu tensiunile, suferințele și tragediile ei. Cum însuși afirmă, polemic și programatic, ele „au mîlul și pietrele din noi”, sunt „tulburi”, „aspre”, „schimbătoare”, „răvășite ca niște sârme”, „ca o luptă pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sângele nostru.” Poezia lui este „estetică”, dar fundamentată pe o estetică deschisă care include și exploatează din plin estetica urâtului, pe drumul magistral deschis de Arghezi. Caraion dezvoltă o scriitură complexă, cu totul aparte în lirica românească din secolul XX, care poartă urmele mai multor influențe estetice, dintre care cea mai importantă, definitorie, este cea argheziană. Opera lui poetică are puternice surse în poezia românească și nu numai, într-o formulă particulară care asimilează creativ influențe și care valorifică o importantă cultură literară. Caracterul special al creației lui Caraion, în raport cu dezideratele programatice ale procesului de înnoire, rezidă în faptul că aceasta realizează transferul fundamental al poeziei din zona gratuității lirice în realitatea existenței, dar această glisare, care vizează o schimbare de paradigmă poetică, are loc cu mijloace estetice, dintre cele mai elaborate. Caraion își creează propria estetică, una complexă și livrescă, dar situată, programatic, la antipodul estetismului, care falsifică poezia. În ea se regăsesc elemente argheziene și bacoviene, puternice influențe avangardiste și suprarealiste, pe fondul psihologic și estetic definitoriu al expresionismului. Scriind estetic, dar pe coordonatele esteticii urâtului, el participă creativ la procesul de dezestetizare a poeziei românești, la eliberarea ei din modelul estetizant.

În dimensiune ontologică, la Caraion, idealul apropierei poeziei de real, de concretul existenței devine realitate. Poetul trăiește, suferă, gândește și se exprimă prin poezie. La el, poezia se confundă cu existența. Crede în poezie, de aceea trimite poeme peste zidul lagărului comunist, în Occident, de aceea scrie poezii și întocmește reviste de poezie în pușcăriile comuniste. Existența lui este prin și pentru poezie. Pentru poezie face închisoare de două ori și tot pentru poezie este condamnat la moarte. În dimensiune literară, autorul pledează pentru întoarcerea poeziei la realitate, la nivelul cel mai de jos al existenței, printre oamenii simpli,

printre proletari, militând pentru un fel de proletarizare a poeziei. Demersul se află însă sub riscul de a intra în contradicție cu principiul nesubordonării utilitariste a poeziei, al neaservirii ei niciunei cauze, pe care tot albatrosiștii îl promovează. Mai mult decât atât, împingerea poeziei în zona activismului social deschide calea către un tip deformat de realism în literatură, pe care realismul socialist îl va valorifica din plin. În fond, este un risc la adresa libertății poeziei. Procesul fusese declanșat, iar amenințarea începuse să fie activă încă odată cu poezia războiului, prin care poezia însăși își limita drastic aria de acțiune. Caraion sesizează aceste tendințe, anticipând pericolele, și lansează, într-un articol, un semnal de alarmă în fața riscului de denaturare a sensului poeziei și față de amenințarea libertății acesteia.

Pe acest fond conceptual și estetic, poezia lui Caraion se afirmă ca o realitate singulară, ca o identitate poetică în peisajul generației și în concertul liric de mare diversitate de la sfârșitul modernismului. Ea este generată printr-o viziune poetică nouă, cu elemente definitorii de originalitate, în cadrul mai larg al concepției despre poezie conturate la începutul deceniului al cincilea în rândul noului val al literaturii. Asimilând și valorificând mai multe modele și influențe poetice, această poezie se dezvoltă într-o formulă complexă, care poartă semnele modernismului și ale avangardei poetice, a cărei definiție estetică de înaltă rezoluție o dă *expresionismul suprarealist*.

Constant Tonegaru nu face parte din grupul *Albatros*, existența sa literară evoluând pe căi oarecum separate. Viața dezordonată, boemă, care îl apropie de Stelaru și de Corlaci, spiritul de frondă, tentația de a fi atipic, îl determină să nu aibă apartenențe programatice la un grup sau la o mișcare. Se formează, conform propriei mărturisiri, în cadrul revistei *Kalende*, împreună cu Geo Dumitrescu și cu Mircea Popovici, sub mentoratul lui Vladimir Streinu, pe care îl consideră, într-un interviu acordat ziarului *Fapta*, „dirijorul poeziei moderne de la noi.” Participă și la ședințele cnaclului *Sburătorul* din epoca postlovinesciană, în 1946. Cu gruparea albatrosistă și cu mentorul ei se situează chiar pe poziții antitetice (numește revista *Albatros* un „bilunar obscur”), după cum afirmă elocvent o polemică destul de contondentă în conținut cu Geo Dumitrescu, tot în *Fapta*, în care cei doi se învinuiesc reciproc că unul îl plagiază pe celălalt, Tonegaru acuzându-și, suplimentar, preopinentul de „sterilitate”. Dincolo de acestea însă, poetul participă substanțial la curentul de înnoire din poezia românească, prin însăși creația lui poetică. Poezia sa îl recomandă ca pe una dintre figurile emblematice ale generației de poeți ai deceniului al cincilea.

Poezele lui Tonegaru din *Plantații* (precum și cele din volumul postum, *Steaua Venerii*, apărut în 1969, la aproape două decenii de la moartea autorului) oferă o bună imagine a tranziției poeziei românești de la tradiție și modernism la postmodernism. Poezia lui are rădăcini adânci în romantism, care se traduc în spiritul romantic și evazionist care transpare în poeme. În același

timp, are filiații cu modele din poezia lumii, precum Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud și alții, prin atmosfera de mister, de straniu și de exotism, ori prin atitudinea boematică în fața existenței și a poeziei. Ea trece prin experiența simbolistă, înregistrează ecouri din Bacovia, în aerul de melancolie provincială al unora dintre reprezentări, și influențe din poezia minulesciană, prin nostalgia depărtărilor și continua migrație în spații exotice. Un amplu cadru de inspirație și de manifestare găsește poezia tonegariană în spațiul larg al modernismului, de unde asimilează influențe din mai multe teritorii poetice și în care se și dezvoltă în perioada de sfârșit a acestuia. În structurarea unei formule poetice proprii, care să-i confere identitate estetică, ea este deschisă din start avangardei și suprarealismului, pe care le asumă în viziune, tehnici și expresie. Influența avangardismului, și sub forma poeticii suprarealiste, își pune o importantă amprentă poetică asupra poeziei lui Tonegaru, care face parte din identitatea ei estetică. Această creație este, în același timp, deplin ancorată în poezia contemporană, a congenerilor autorului, în mijlocul căreia ea se formează și se afirmă. Există, într-adevăr, elemente și note comune, în viziune și estetică, între opera autorului și poezia lui Geo Dumitrescu, pe de o parte, și, pe de altă parte, contaminări cu poezia lui Dimitrie Stelaru. Atingerile cu poetul *Libertății de atrage cu pușca* se manifestă în ironie, parodie și spiritul sarcastic, deconstructiv, în timp ce afinitățile cu Stelaru rezidă în poezia boemei și peregrinările poetice în spații geografice îndepărtate. Față de acesta însă, care cultivă escapismul spațial, Tonegaru introduce în poezia migraționistă și evaziunea în timp, în diversele epoci ale istoriei și civilizației.

În acest cadru poetic, în care asimilează influențe romantice, simboliste, tradiționaliste și moderniste, poezia lui Tonegaru se identifică estetic prin câteva elemente proprii de viziune și abordare, care o reprezintă pe scena literaturii deceniului al cincilea. Ironia, persiflarea și parodiarea, ludicul, boema și fronda, migrația spre spații exotice și retragerea în timp, care constituie dimensiunea escapistă a universului ei liric, proiectarea în alte identități, într-un proces de continuă generare a unei alterități poetice, toate, pe un fond romantic, disimulat în reprezentarea ironică a lumii și a poeziei, participă, în mod substanțial și definitoriu, la formula poetică a lui Tonegaru. Poetul le mobilizează într-o operă care parodiază, prin teme și viziune, poezia clasică și, în același timp, o reinterpretează într-o nouă lectură și o nouă metamorfoză. Poezia lui își revelează sensul fundamental de joc, dar nu unul gratuit, ancorat în estetism, ci un joc deconstructiv, cu sens polemic, antrenat într-un proces de disociere de estetica tradițională. Și la Tonegaru, ca și la ceilalți poeți ai generației, poezia parcurge o mișcare descendentă, de coborâre în real, din transcendența estetică în contingenta existenței. Ideea este de întoarcere a ei în spațiul ființării, la viață și la ritmurile acesteia, într-un proces de renaștere și regăsire a autenticității. Îndeobște, actul descinderii din metafizic în terestru a poeziei își asociază o serie de mijloace estetice și stilistice. Coborârea poeziei în realitate și în banalul cotidian se realizează odată cu negarea esteticii, cu promovarea unei viziuni anti-poetice și anti-literare, cu asimilarea

esteticii urâtului în formula poetică și cu tendința de prozaizare a poeziei. Ele se încadrează în procesul de dezestetizare și deliteraturizare a poeziei, fundamental în reformarea paradigmei poetice din deceniul al cincilea și reformularea canonului modernist. În ceea ce-l privește, în poezia sa escapistă, Tonegaru rămâne mai apropiat de modelele tradiționale ale poeziei. În aceste poeme, identitatea lui poetică este exprimată prin intermediul mărcilor stilistice care îi definesc poezia în general, ironia, spiritul parodic și ludic, umorul și toate celelalte. Scriitura lui rămâne, în cadrul acestor experiențe, literară, chiar livrescă, în linia modelelor pe care le urmează. Actul reformativ al coborârii în real a poeziei se petrece în poemele relaționate la realitatea imediată, în care gradul de literaturitate a poeziei se diminuează în raport direct cu poetica prozaicului, dar nu până la căderea totală în banal. Tonegaru rămâne atașat scriiturii literare, în diverse grade ale transcrierii estetice, își traduce scenariile într-o stilistică poetică, în funcție de miza fiecăruia. Cert este că, deși ironizează poezia, el nu uită să fie poet. Depoetizarea la Tonegaru are loc, prin excelență, la nivelul viziunii. Stilul păstrează în el urmele literaturității chiar și atunci când este implicat în experiența poeziei văzute ca antipoezie.

Deși are puncte comune cu opera lui Stelaru (de care poetul este, de altfel, legat și prin abordarea boematică a existenței, cu episoade biografice comune), din perspectiva sensurilor ei ultime, cele mai importante afinități poezia lui Tonegaru le are cu cea a lui Geo Dumitrescu. Cu Stelaru, autorul *Plantațiilor* se întâlnește în experiențele poetice evazioniste, de-a lungul migrațiilor în spații exotice. Dar, dincolo de acestea, fiecare univers poetic se dezvoltă în propria estetică și în datele unei viziuni particulare. Poezia lui Stelaru nu are sensul funciar polemic al celei tonegariene. Ea este fie, în principal, evaziune într-o lume metafizică, alternativă la cea reală, fie protest la adresa realității sociale și politice, un protest asociat, ca atitudine, boemei alcoolice. Ceea ce-l diferențiază de Stelaru îl apropie de Geo Dumitrescu. Cu acesta, Tonegaru are în comun, în mod fundamental, modul ironic și parodic al poeziei, sensul ei deconstructiv în cadrul unei raportări critice și polemice la poezia tradițională. Poezia lui are, așa cum se întâmplă și la Geo Dumitrescu, un implicit sens critic și hermeneutic față de poezia trecutului și a prezentului, de care cei doi se delimitează programatic prin opera lor. Geo Dumitrescu, deși poezia lui se dezvoltă pe un fond sentimental, este mai rațional, probează o judecată poetică rece, matematică, în exersarea funcției critice a poeziei. Tonegaru, prin propensiune lui funciară spre romantism, disimulată prin ironie și parodie, prin umor și ludic, este mai apropiat de tipul gândirii poetice, de poezie ca atare, de care încearcă să se dezică, dar nu reușește în totalitate. Negând poezia, el rămâne poet. Expresia acestui fond romantic o constituie procesul permanent al evaziunii către mari depărtări în geografie și în istorie. Tot în acest context, ironia poetului albatrosist se transformă deseori în sarcasm, pe când cea a lui Tonegaru rămâne circumscrișă umorului, parodiei și jocului.

Tonegaru rămâne un poet cu propria identitate poetică, a cărui poezie reunește elemente clasice, tradiționale, moderniste și avangardiste într-o formulă unică, dezvoltată în cadrul unei viziuni esențial ironice la adresa lumii și a poeziei. Ceea ce satirizează poetul în domeniul poeziei sunt interpretările și reprezentările estetice standardizate prin optică estetizantă și mitizantă, literaturizarea poeziei și falsificarea ei prin transferul în estetism și livresc. Mijloacele cu care combate realitatea unei poezii rupte de realitate și de viață sunt ironia, ludicul și parodia, evaziunea în geografie și în istorie, toate încărcate cu un sens polemic implicit. Evaziunea constituie, în fond, un mod de deconstruire a realității și a poeziei. Marca estetică și stilistică a poeziei lui în concertul deceniului al cincilea o constituie *ironia suprarrealistă, spiritul parodic și deconstructiv* în raport cu poezia însăși. Prin ea, poezia lui Tonegaru se situează într-o zonă estetică de trecere, la intersecția dintre modernism și postmodernism.

Dimitrie Stelaru este un caz poetic aparte al perioadei interbelice și al deceniului al cincilea. Prin propria existență, el își creează imaginea de poet boem, de vagabond al vieții și al poeziei. Dar boema lui nu este o simplă gesticulație alcoolică, ci poartă în sine semnificațiile protestului existențial și sensurile actului acuzator. Cel care trăiește în cea mai neagră mizerie, un fel de Iov urban, la marginea societății, adâncit în suferințe morale, din condiția de proscris al vieții și renegat al lumii, acuză societatea, cinismul și cruzimea oamenilor, protestează la adresa destinului absurd și i se adresează cu reproș și ironie lui Dumnezeu. Poetul își convertește existența în poezie, dând experienței boematice sensul de protest ontologic. Din ipostaza cea mai umilă a ființării, eul poetic migrează în spațiile astrale, „stelare”, ale poeziei, alternativa absolută la existența ca experiență a mortificării. Viața în condiția ei mizeră, ca mediu al supraviețuirii la limită și al vagabondării, boema trăită în forme extreme constituie platforma existențială și poetică pentru proiectarea eului într-un plan superior, metafizic, prin aspirația către o lume a ideilor, a libertății spiritului, a poeziei. Evaziunea din contingent reprezintă singurul mod de salvare din marasmul existenței. Transgresia în dimensiunea metafizică, proiectată oniric, se face pe calea poeziei. Poezia devine mijlocul evaziunii din real în imaginar, modul de salvare din orizontul închis al ființării. Este un sens mai înalt pe care poezia lui Stelaru îl atinge. La Tonegaru, evaziunea nu implică dramatismul existențial al autorului *Noptii Geniului*. Dezvoltată pe un fond livresc, o experiență fundamentată cultural, ea reprezintă o atitudine de protest intelectualizat la adresa limitării estetice a poeziei, o reacție la ființarea fără orizont. La Stelaru, prin proiectarea poeziei în transcendența existenței, într-un spațiu ideal al ființării, esteticul este investit cu sensuri ontologice. Salvarea prin poezie este o apologie a poeziei înseși și a misiunii ei izbăvitoare.

În dimensiunea ei metafizică, fundamentală pentru creația poetică stelariană, poezia rămâne ancorată într-o viziune estetică, de esență romantică. Este o poezie a evaziunii în lumi

astrale, în teritorii enigmatice, în proiecții desprinse parcă din reprezentările romantismului poetic. Diferă însă stilul, care la Stelaru este simplu, eliptic, aproape minimalist, mizând pe forța cuvintelor într-un limbaj metaforic, ambiguu și obscur deseori, spațiu al unei semantici complexe, ca o operă deschisă. Poemele lui sunt populate de simboluri, entități alegorice și prezențe arhetipale, alcătuind o mitologie poetică proprie și o geografie fabuloasă. Prin poezia metafizică a evaziunii, Stelaru continuă o coordonată a poeziei care trece prin romantism (marii poeți romantici, la noi Eminescu), simbolism (Macedonski) și traversează modernismul până la poezia deceniului al cincilea. Dintre poeții noii generații, Tonegaru și Corlaciuc practică poetica evaziunii, cu nuanțele specifice fiecărui univers poetic.

În dimensiunea realului, a boemei și a protestului, ancorată în plin contingent, poezia lui Stelaru urmează paradigma coborârii în realitate, în mediul existenței cotidiene. Cu atât mai mult la el, realul se revelează în ipostazele mizeriei și ale sordidului, în mediile vieții de paria, de prigonit al destinului și al societății, pe care poetul-vagabond le cunoaște foarte bine. Este poezia unui marginal al existenței, hăituit de soartă, respins de cei din jur, un personaj atipic care se complăce într-o atitudine de frondă și de sfidare la adresa societății. Vagabondând prin lume, el se lamentează solemn și grandilocvent, într-un teatral exercițiu de auto-victimizare, cu privire la faptul că nu a cunoscut niciodată Fericirea, ci doar Umilința (cu majuscule), solicită solidaritatea celor care îl întemnițează, critică luxuria și nepăsarea oamenilor, îi cere lui Dumnezeu ajutorul. Alteori are viziuni mesianice, în reprezentarea Omului nou, o încarnare christică a speranței colective în vremuri mai bune, într-un viitor al valorilor umaniste. În această ipostază a existenței și a poeziei sale, nu primește de la nimeni răspuns. Calea de supraviețuire este boema în taverna sordidă, prin ruperea de realitate și narcotizarea cu alcool. Boema îi oferă astfel un mod de evaziune din lumea pe care poetul o disprețuiește și care, la rândul ei, îl respinge. Poezia lui capătă un sens acuzator, de protest la adresa condiției umane și a tăcerii transcendentei. În această fază a ei, creația stelariană se află în descendența unor modele din poezia universală, din speța poezilor damnați, precum Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine etc. Transferul poeziei din metafizic în spațiul real, în care existența atinge cele mai de jos trepte ale umilinței și nefericirii, are loc nu numai prin intermediul schimbării perspectivei și al sensului, ci și prin mijloace estetice noi, care valorifică resursele poetice ale esteticii urâtului. Coborârea în real, întoarcerea la realism, elementele de naturalism, deschiderea estetică dincolo de zonele livrești ale poeziei, valorificarea esteticii urâtului în viziune și limbaj sunt modalități prin care Stelaru apropie poezia de realitatea existenței și, prin aceasta, de modelul de poezie pe care îl promovează noua generație.

Simplitatea aparentă, caracterul eliptic al textului, ermetizarea prin simboluri și metafore, dar în structuri textuale simple, tendința spre esențializare, suspendarea logicii și a sintaxei, transpunerea poemului într-o dimensiune alegorică și parabolică, a actelor exemplare, toate

acestea fac parte din formula estetică a poeziei sale. Se adaugă influențele în viziune ale poeziei romantice, ecourile din Blaga și din Arghezi. Textul poetic modernist, marcat de toposuri romantice, purificat și esențializat, implicarea în poem a esteticii urâtului, prin deschiderea poeziei către existență, abordată în culorile cenușii ale realismului, sunt elemente estetice care configurează identitatea poetică a autorului. Din tot acest peisaj estetic, se naște o poezie care creează senzația de autenticitate și originalitate, necomplicată prin recursul la o cultură poetică, apropiată, pe de o parte, de livresc, prin viziune și scriitură, pe de altă parte, implicată în realitatea existenței, privită în aspectele ei esențiale, care includ suferința, speranța, iubirea și moartea. *Evazionismul poetic, boema protestatară, pendularea poeziei între fizic și metafizic* sunt elementele fundamentale ale universului stelarian, mărcile estetice ale unei ontologii poetice cu totul particulare.

Membru al grupării *Albatros* încă de la inițierea revistei, **Ben. Corlaci** participă, alături de ceilalți poeți ai noului val, la procesul de înnoire a poeziei. În volumele sale din prima jumătate a deceniului al cincilea, scrie o poezie a tavernei și a evaziunii, marcată de revoltă, parcursă de la un capăt la altul de un sens protestatar. În cadrul generației, prin boemă și evaziune ca teme structurante ale universului său liric, Corlaci se situează în linia Stelaru-Tonegaru a noii poezii. Poezia lui este construită pe o viziune tensionată asupra lumii, în cadrul căreia deploră condiția marginală a poetului, având sentimentul damnării acestuia, promovează boema ca opțiune existențială și taverna ca topos al retragerii și evadării, manifestă o atitudine de revoltă și de protest față de societate și față de lume. Revolta poetului se exprimă și în relația încordată, nihilistă cu divinitatea, pe care o abordează în interpelări ireverențioase, provocatoare și blasfematoare. Evaziunea în spații metafizice constituie, și la el, o cale de salvare din lumea absurdă, dezumanizată de ură, cruzime și cinism. Sub toate aceste ipostaze, cel puțin în primele plachete de versuri, tânărul poet este influențat estetic de poezia lui Stelaru. În mai multe privințe, lirice și estetice, această poezie constituie un univers poetic paralel cu cel al lui Stelaru.

Poezia lui Corlaci se dezvoltă și evoluează pe un fond expresionist, din care emerg viziunea dură asupra realității, modul de raportare poetică la lume și la existență și stilistica poetică. Expresionismul poetului se traduce prin violența perspectivei poetice și agresivitatea în atitudine și stil. Boema corlaciană se desfășoară pe un fond intens resentimentar, purtător al unor mari frustrări, cu izbucniri revendicative. Taverna nu este un simplu cadru al beției și reveriei alcoolice, ci un topos al retragerii și al nemulțumirii existențiale, un loc de unde poetul își lansează diatribele asupra lumii și a transcendenței. Bețivii lui Corlaci (care, nu întâmplător, sunt el însuși, Stelaru și Lucifer, un mod de comuniune metafizică în spiritul de rebeliune) stau adunați în jurul mesei, plâng, sfâșiați de un rău interior, care exprimă răul veacului, și sunt marcați de o puternică frustrare și dorință de răzbunare asupra destinului. Nici evaziunea nu este

o experiență lipsită de tensiuni, senină, ca o aventură spirituală în lumi exotice sau tărâmurî stelare. La Tonegaru, escapismul are un sens poetic, spiritualizat, fundamentat cultural, constituind modul de acces spre existențe paralele, alternative la realul banal, lipsit de provocări. Marile lui migrații, peregrinările în spațiu și în timp sunt aventuri spirituale, dedublări poetice și experiențe inițiatice. La Stelaru, existența ideală este proiectată în spațiul visului și al meditației, în care tronează misterioasă Eumene, simbol al Poeziei. Evaziunea, opțiunea existențială supremă, este calea către acest tărâm, situat dincolo de viață și de moarte, în metafizic și în eternitate. Evaziunea lui Corlaci este un mod disperat de a evada din spațiul realității, în care poetul se simte prigonit și hăituit de oameni și de destin, în lumi astrale pe care și le proiectează din reverii și halucinații alcoolice. Fuga lui de real este o experiență-limită, soluția ruperii de matricea ființării, spațiu al limitării ontologice și spirituale, și a evadării într-o lume transcendentă, paralelă. În datele psihologice ale unui univers interior în „stare de urgență”, modul extrem al evaziunii este moartea. Poetul are, în mai multe rânduri, revelații post-thanatice în care se visează întorcându-se în spațiul ființei, pe care l-a părăsit plin de resentimente, cu gânduri vindicative. Evaziunea la el comportă și acest sens, de drum întors: o evaziune în sens invers, din moarte în viață, cu gânduri de răzbunare asupra contemporanilor „nemernici și ideali”. De altfel, întreaga lui poezie este marcată de tensiune interioară, frustrare și spirit de vindicatie.

Poezia lui Corlaci se dezvoltă la intersecția mai multor modele estetice. Influența creației lui Stelaru își pune o importantă amprentă asupra ei. Se manifestă în viziune și în imaginarul poetic, în atitudinea față de divinitate, în cultivarea boemei ca temă poetică și mod existențial, în tema evaziunii. Comună cu reprezentarea stelariană este imaginea poetului de paria în societate, de cerșetor și vagabond al destinului, izgonit de oameni și prigonit de soartă. Statutul marginal, atitudinea de frondă și de sfidare în fața lumii, imaginea de *poète maudit* au, de asemenea, ascendențe livești în poezia unor Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud și alții. Cu Stelaru, autorul *Tavernalelor* mai are în comun tema evaziunii, ca mijloc de evadare din lume și de accesare în dimensiuni paralele ale ființării. Influența stelariană se manifestă, în mod semnificativ, și la nivelul stilistic al poeziei lui Corlaci. Bacovia apare în acest univers poetic prin atmosferă și toposuri emblematice pentru poezia *Plumbului*. Este o lume de periferie și mahala copleșită de toamnă și de tristețe, bolnavă, un teritoriu al mizeriei și suferinței. În acest cadru, taverna, mediul crepuscular al unei umanități marginale, este locul retragerii, al disperării și al disoluției. Oameni fără sens și fără destin populează acest spațiu existențial sumbru, bântuit de boală și de moarte. Nebunia, „demența” sunt, și ele, realități ale unei existențe ca experiență a irosirii. În același cadru poetic, își fac apariția ftizia, tuberculoșii, parcurile și sanatoriile în ipostaze sub specia estetică a naturalismului. Nu numai Bacovia, dar și Arghezi este prezent în poezia lui Corlaci prin elemente care trimit la lumea din *Flori de mucigai*, prin viziuni

circumscrise unui fantastic expresionist, prin unele realizări stilistice și, mai ales, printr-o stranie poezie a blestemelor. Dezvoltată într-un spațiu al sinergiilor poetice, în epoca de sfârșit a modernismului, poezia lui Corlaci poartă în sine și semne ale avangardismului. Ele trebuie asociate și cu poezia lui Geo Dumitrescu, care, la rândul ei, influențează pe poetul *Tavernalelor*. Prezența avangardei este vizibilă, în ansamblu, în profilul antiestetic și depoetizant al poeziei, în poetica asocierilor inedite, în limbajul „nepoetic”, precum și, mai focalizat, în reprezentările demitizante și desacralizante ale lunii (care apare în ipostaze batjocoritoare), ale cerului, cosmosului și ale lui Dumnezeu. Apar și elemente comune cu poezia lui Caraion, vizibile în perspectiva critică, tensionată asupra lumii, în frustrarea și revolta existențială, dar, uneori, și la nivel stilistic, care exprimă influențe ale esteticii expresioniste.

Cu poemele lui Ben. Corlaci, poezia cunoaște noi momente și ipostaze în cadrul procesului fundamental de transfer din paradigma estetică în modelul realului. Din orizonturile livrești, estetizante, ea coboară în mediul tavernei, sordid, promiscuu, de o concretețe dezarmantă. Poezia în această metamorfoză devine terenul de obiectivare estetică a unei perspective realiste, cu reflexe naturaliste. Este spațiul trăirilor dramatice, al frustrărilor intense, al revoltei existențiale și al aspirațiilor fără orizont. Evaziunea nu este un exercițiu livresc, ci exprimă o mișcare instinctivă a eului, în tendința lui de evadare din spațiul coercitiv al ființării, o dezertare din contingent în căutarea libertății spre care, în mod funciar, tinde. O libertate nu numai a poetului, ci și a poeziei.

Poezia deceniului al cincilea, „noua poezie” sau „poezia modernă” (cu expresia lui Tonegaru) la care participă tinerii poeți, tinde spre constituirea unui **nou canon poetic**. Din datele estetice ale fiecărei experiențe poetice, se desprind elementele constitutive ale acestuia. Noul canon, proiectat în cadrul procesului de înnoire a poeziei, este suma elementelor estetice definitorii ale fiecărui univers poetic. El formează noul cadru de dezvoltare a poeziei într-o epocă de crepuscul și de început, aflată la răscrucea epocilor literare: sfârșitul modernismului și începutul postmodernismului.

Noul canon este construit, înainte de toate, pe o atitudine și o schimbare de paradigmă. În primul rând, este starea de nemulțumire existențială și estetică de la începutul deceniului al cincilea a tinerilor autori, exponenți ai noii generații, care nu se mai regăsesc în literatura promovată la nivel oficial. Ei inițiază o mișcare de revoltă și de protest, prin care se disociază de mentalitatea literară și de literatura timpului, de formele ei perimate și sterile. În ceea ce privește domeniul creației lirice, ei denunță poezia tradiționalistă, formulele estetizante și livrești, poezia abstractizată, hermetică, lirica metafizică de inspirație religioasă, de tip gândirist, poezia socializantă, militantă, confiscată intereselor propagandistice, experimentele avangardiste (dadaiste, futuriste, suprarealiste), rupte de existență, formele mimetice după modele străine,

preluate necritic, poezia mediocră, lipsită de valoare. O țintă specială a protestului lor o reprezintă tendința de abordare utilitaristă a poeziei, de folosire a ei în slujba anumitor interese. În epocă, această poziție acuză procesul de aservire politică a poeziei și folosirea ei ca mijloc de manipulare de către regim. În esență, protestul lor se îndreaptă împotriva poeziei estetice, „literare”, livrești, falsificate și devenite, în consecință, o experiență sterilă, auto-mimetică. Este o atitudine care comportă un act de negare și unul de afirmare. Autorii noului val al poeziei neagă estetica, estetismul și estetizarea, resping cu vehemență literaturizarea literaturii și, în mod special, a poeziei, ca mijloace de falsificare și de mistificare a creației literare. Negația lor implică: respingerea perspectivei estetice, refuzul literarului, abolirea temelor mari, consacrate ale tradiției poetice, depoetizarea poeziei și a limbajului poetic. Revolta lor antiestetică are însă și un sens afirmativ, pentru că actorii ei nu rămân ancorați în actul negării, ci propun o alternativă la realitatea pe care o contestă: întoarcerea la realism în poezie (și, în general, în literatură), restaurarea legăturii originare dintre poezie și existență, prin revenirea poeziei în realitate, cultivarea firescului în actul creației, la nivelul unei viziuni sincronizate cu normalitatea ființării, cu sensurile și ritmurile vieții, valorificarea resurselor poetice ale realului, înnoirea limbajului prin exploatarea vastelor domenii ale limbii. Nu în ultimul rând, tinerii autori militează pentru libertatea poeziei și a spiritului, care reprezintă condiția *sine qua non* a actului creator.

Procesul de contestare și de afirmare, desfășurat în acest cadru conceptual și estetic, conduce spre o schimbare de paradigmă la nivelul poeziei, care implică, prin urmare: abolirea modelului estetic, cultivat în cadrul principiului gratuității artei, cu îndepărtate rădăcini în horatianul „ars gratia artis”, emanciparea poeziei de estetism și literaturitate, coborârea ei în real, în mediul existenței cotidiene. Această mișcare descendentă semnifică întoarcerea poeziei la sursele originare, regăsirea identității pierdute, reafirmarea misiunii primordiale, aceea de a exprima viața, reconectarea ei la realitate. Coborârea poeziei din sferele estetismului și ale gratuității în realitatea existenței pentru a exprima viața în întreaga ei fenomenologie, omul în aventura ființării reprezintă, în mod esențial, învestirea esteticului cu un sens ontologic, o transfigurare fundamentală a poeziei în spiritul identității ei primordiale. Este o refacere a unității dintre artă și realitate, dintre poezie și viață, unitate pierdută prin autonomizarea și evoluția autistă a fiecăreia. La nivel estetic, prin perspectiva antiestetică, promovată programatic, schimbarea comportă reformarea viziunii poetice, a stilului și limbajului liric, precum și a limbii poeziei. Toate acestea implică o viziune nouă, realistă, deliteraturizantă și demistificatoare, epurarea stilistică a poeziei, prin renunțarea la artificii de stil, simplificarea limbajului prin depoetizare și prozaizare, convocarea în text a termenilor obișnuiți, banali, nepoetici din limba curentă, cultivarea esteticii urâtului, care nu este altceva decât estetica existenței, la toate nivelurile poeziei. Odată cu întoarcerea poeziei la *normalitatea existenței*, are loc un proces de *normalizare a poeziei*. Din negarea esteticii, se naște o nouă estetică.

Noul canon se structurează astfel din elementele dominante ale poeziei autorilor reprezentativi ai generației literare de la începutul deceniului al cincilea, o poezie care se dezvoltă și evoluează pe fondul comun al procesului de înnoire. Poetica noului canon este construită pe câteva principii de viziune asupra poeziei în ansamblu, a sensului ei în raport cu viața: perspectiva realistă, desprinderea de modelul estetic, deconstruirea literară, asocierea cu existența, reformarea estetică și stilistică profundă, libertatea actului creator. La constituirea lui participă, ca mijloace poetice: inteligența și spiritul critic, ironia și sarcasmul, viziunea parodică și deconstructivă, demitizarea și desacralizarea poeziei prin persiflarea și coborârea în derizoriu a temelor mari și a obiectelor poetice consacrate de tradiție, modul ludic, depoetizarea poeziei și prozaizarea limbajului poetic, promovate, în mod special, de Geo Dumitrescu, dar și de Constant Tonegaru. În aceeași structură intră, de asemenea, boema, evaziunea, exotismul, poezia depărtărilor, proiectarea poeziei în spațiu și timp, în teritorii exotice sau în istorie, migrația astrală, în tărâmurile transcendente ale poeziei, cultivate, în diverse ipostaze și metamorfoze, de Stelaru, Tonegaru și Corlaci. Elemente structurante direct relaționate la boemă și evaziune sunt și insatisfacția existențială, starea de urgență a ființei, revolta și protestul, prezente în poezia lui Stelaru și Corlaci. În noul canon intră și viziunea critică, neagră a realității și a existenței, perspectiva tensionată asupra lumii și destinului omului, nihilismul ontologic, care definesc opera poetică lui Caraion. Codul estetic al noului canon este constituit în mod esențial din elemente moderniste, avangardiste și suprarealiste, fiind marcat de o puternică amprentă expresionistă. El include însă, în structura lui eterogenă, și influențe ale unor modele literare singulare din interiorul modernismului, ecouri stilizate și esențializate ale poeziei romantice, simboliste și tradiționaliste și chiar înrâuriri mai îndepărtate din poezia universală, toate interpretate prin optica avangardismului poetic. În acest context, în spațiul estetic al noului canon, ies în evidență câteva linii de forță tematice și estetice care dau sensul de evoluție a poeziei: *ironismul și deconstructivismul de esență avangardistă* (Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru), *expresionismul suprarealist* (Ion Caraion), *boemismul și escapismul în cod modernist și avangardist* (Stelaru, Tonegaru, Corlaci), *boema expresionistă* (Stelaru, Corlaci). Noul canon, conturat în cadrul mișcării de înnoire a poeziei, se naște dintr-un proces laborios de interpretare critică a modernismului din perspectivă avangardistă și suprarealistă, la sfârșitul erei moderniste, proces care deschide porțile poeziei către epoca postmodernă și către postmodernismul poetic.

2. Generația pierdută și parțial regăsită în generațiile postbelice

Mișcarea de înnoire a literaturii declanșată la începutul deceniului al cincilea durează până în 1947. În ultimii ani ai intervalului, apar câteva cărți de poezie emblematice ale celor mai importanți autori ai noului val, între care: *Libertatea de a trage cu pușca* (Geo Dumitrescu, 1946), *Plantații* (Constant Tonegaru, 1945), *Omul profilat pe cer* și *Cântece negre* (Ion Caraion, 1945, 1947), *Cetățile albe* (Dimitrie Stelaru, 1946), *Manifest liric* (Ben Corlaci, 1945). Alte apariții semnificative sunt: *Ora 25* (Alexandru Lungu, 1945), *Cartea cu sânge, pâine și cocs* (Victor Tornyopol, 1945), iar lista nu se oprește aici. Intervalul imediat postbelic, 1945-1947, este unul favorabil pentru literatură și, în general, pentru cultură, o perioadă de relaxare după catastrofa globală, în care apar mai multe cărți de poezie, iar autorii acestora sunt recompensați cu premii. Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru primesc Premiul Fundației Regale pentru Literatură și Artă, Ion Caraion (pentru *Omul profilat pe cer*), Ben. Corlaci și Victor Tornyopol, Premiul Editurii Forum pentru poezii tineri, iar Alexandru Lungu este distins cu premiul pentru poezie „Ion Minulescu”. Anul 1947 este borna care marchează sfârșitul libertății și începutul totalitarismului în cultură și, în general, în societate. Pentru literatură, ultima apariție de anvergură, cu valoare simbolică pentru libertatea și deschiderea universală a poeziei, o reprezintă *Agora*, revista de literatură și artă, editată de Ion Caraion și Virgil Ierunca, proiect editorial fără precedent în cultura noastră, care publică, în cinci limbi, contribuții ale unor autori români și străini de prestigiu, unele dintre ele inedite. Numărul al doilea, gata de tipar, este interzis. După anul 1947, cenzura preia controlul absolut asupra culturii, în timp ce regimul își instaurează rapid dictatura. Începe cea mai neagră perioadă din istoria modernă a României, în care libertatea este pierdută, elitele sunt arestate, aruncate în închisori și decimate. Dintre autorii tinerei generații, nu puțini sunt închiși în pușcăriile comuniste. Între aceștia: Ion Caraion, Constant Tonegaru, Dinu Pillat, Ștefan Augustin Doinaș, Ion Negoișescu, Teohar Mhadaș și alții. În urma suferințelor și bătăilor din închisoare, pe un fond fizic friabil, Tonegaru moare în 1952, la 33 de ani. Urmează o lungă perioadă de control total și sălbatic al culturii, în care o nouă ordine axiologică și estetică este instaurată, sub auspiciile proletcultismului. Literatura devine teritoriul de manifestare a unei estetici de inspirație sovietică, realismul socialist, care o transformă într-un instrument de propagandă al ideologiei totalitare. Procesul de înnoire a poeziei ia sfârșit înainte să conducă la consacrarea unui nou canon poetic. O lungă tăcere se așterne peste câmpul literaturii române, dominat de principiile unui mimesis primitiv, manipulat politic pentru spălarea creierelor. Tinerii poeți ai generației anilor '40 sunt reduși la tăcere pentru multă vreme, unii pentru două decenii, alții pentru mai mult.

La începutul anilor '60, pe fondul dezghețului ideologic, literatura română începe să se reîntoarcă la viață, după lunga hibernare în nefasta iarnă totalitară. Poezia parcurge un reviriment

rapid și spectaculos prin noul val de tineri poeți. După sincopa de două de decenii, timp în care cursul firesc al poeziei este întrerupt, poeții reînnoadă firul evoluției într-un moment anterior celui peste care căzuse cortina de fier, de la mijlocul deceniului al cincilea, instrumentat de albastrosiști și colegii lor de generație. Tinerii autori din deceniul șapte recuperează experiențe și modele ale modernismului poetic, manifestând predilecție pentru poezia lui Blaga și Ion Barbu. Dar nici altele nu sunt ignorate: Arghezi, de pildă, inspiră pe un Leonid Dimov, poet care evoluează pe linia unui onirism de esență suprarrealistă. Sub puternica influență a autorului *Cuvintelor potrivite*, rămâne și după al doilea debut, în 1966, cu volumul *Eseu*, Ion Caraion, cel mai arghezian poet din poezia românească postbelică. Poezia anilor '60, care înseamnă, practic, renașterea poeziei românești după două decenii de control ideologic, evoluează sub auspiciile modernismului poetic, fiind, în substanța ei estetică, așa cum s-a observat în critică, o reeditare a acestuia. În contextul perioadei de relaxare ideologică, la douăzeci de ani distanță de albatrosiști, apare o nouă generație de poeți tineri care deschid un nou capitol al poeziei românești din secolul al XX-lea, sub auspiciile neomodernismului. Este o generație puternică, formată din personalități lirice distincte, care însumează mai multe identități poetice și voci lirice. Între acestea, se află Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Gheorghe Pituș, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Mircea Ivănescu și mulți alții. Tot în anii '60 redebutează și poeții vechii generații, a deceniului al cincilea, după tăcerea impusă de regimul politic. Geo Dumitrescu se întoarce în actualitatea literară, în 1963, cu volumul *Aventuri lirice*, și recidivează cu o nouă carte de poezii (care le recuperează și pe cele anterioare), *Nevoia de cercuri*, în 1966. Eliberat din închisoare în 1964, Caraion publică, în 1966, *Eseu*, un volum de poezii prin care își semnalează, din nou, prezența în spațiul literar românesc, după debutul substanțial din anii '40, și continuă în ritm susținut cu noi volume și antologii, *Dimineața nimănui* (1967), *Necunoscutul ferestrelor* (1969) și altele, într-o luptă disperată pentru a-și afirma prezența în actualitatea literară și a recupera timpul care i-a fost „furat”. Tonegaru, alt poet important al deceniului cinci, dispărut în 1952, revine postum, în 1969, cu volumul *Steaua Venerii*, care cuprinde și placheta antumă, *Plantații*, editat de Barbu Cioculescu. Revin la viața literară, în această perioadă, și alți comilitoni albatrosiști, precum și alți membri ai generației. Stelaru publică *Oameni și flăcări*, în 1963, *Mare incognitum*, în 1967, *Nemoarte*, în 1968, urmate de alte volume. Ben. Corlaci se întoarce la poezie abia în 1972 cu *Poeme florivore* și, în 1974, cu ampla antologie *Starea de urgență*. Dintre foștii membri ai Cercului literar de la Sibiu, Ștefan Augustin Doinaș editează în 1965 *Cartea mareelor*, urmată de *Omul cu compasul* și *Seminția lui Laokoon*, în 1966, iar Radu Stanca, *Versuri* în 1966. Este foarte probabil ca multe dintre aceste poeme să fi fost scrise în lunga perioadă de tăcere, în continuitatea programului început în anii '40. Dar, după două decenii, ele revin într-o lume literară cu totul nouă, care simte că, pentru a-și regăsi temeiurile și sensul, trebuie să ia totul de la început. De aceea tinerii poeți se întorc la sursele glorioase ale

modernismului interbelic, ca la niște modele verificate, care beneficiază de un prestigiu estetic consolidat în timp. Recursul la canonul modernist este o opțiune aproape instinctuală a literaturii, care simte că, pentru a merge mai departe, are nevoie de un teren sigur, de o *terra firma* estetică, lipsită de riscuri și capcane.

Totuși, punțile dintre cele două generații nu sunt în totalitate rupte. Nu toți autorii generației '60 evoluează pe linia neomodernistă, cu rădăcinile în canonul modernismului interbelic, sau exclusiv pe aceasta. Există în dimensiunea subconștientă a literaturii, în stare latentă, un curent antimodernist, perpetuat de la sfârșitul modernismului, care așteaptă să iasă la suprafața mentalității literare și să producă efecte. Unii dintre tinerii autori din generațiile postbelice, începând cu cea a deceniului șapte, se conectează la el și-l traduc estetic la nivelul poeziei. Sunt astfel poeți, și încă dintre cei emblematici ai generației șaizeciste, care reînnoadă firul rupt al evoluției poeziei, nu într-un punct anterior, așa cum se întâmplă cu majoritatea, ci în continuitatea procesului înnoitor din deceniul al cincilea. Cazul cel mai semnificativ este cel al lui **Marin Sorescu**, poet care se dezvoltă pe linia unui postmodernism personal, în linia celui inițiat în anii '40 de un Geo Dumitrescu ori Constant Tonegaru. Linia postmodernistă în poezia soresciană începe încă de la debutul poetului cu volumul de parodii *Singur printre poeți* (1964) și continuă de-a lungul volumelor următoare: *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tinerețea lui Don Quijote* (1968), *Tușiți* (1970) și celelalte pentru a culmina ca intensitate și semnificație literară în *La liliaci* (1973, 1977, 1980). Poezia lui Sorescu se dezvoltă cu totul altfel decât a altor poeți ai generației, departe de modelele pe care le oferă lirismul înalt, metafizic și abstract al lui Blaga ori hermetismul conceptual și sintactic al lui Barbu, departe și de alte modele interbelice, care edifică o mare parte din poezia șaizecistă la noi cote și intensități estetice. Poezia lui Sorescu evoluează, mai degrabă, pe linia ironist-deconstructivistă promovată de Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru, antimodernistă, prin excelență, care își trage originile din avangardism, trecând și prin spațiul suprarealismului, și care merge mai departe către un teritoriu nou, cel al postmodernismului. Formula poetică a lui Sorescu implică circumscrierea poeziei la real, coborârea ei din cerurile abstracte ale conceptelor și estetismului, inteligența, deseori sclipitoare, ironia, umorul, witz-ul, parodia, spiritul ludic, tonul colocvial, limbajul prozaic. Ea presupune un fel de comuniune poezie-existență într-un act de normalizare estetică și ontologică a poeziei, în care actul poetic devine spațiul reflecției inteligente și prozaice, al discuției, al confesiunii ironice și autoironice, al expunerii de idei și argumente, soldate cu concluzii dintre cele mai surprinzătoare, care se înscriu într-o ontologie proprie soresciană. Nimic din gravitatea poetică, din solemnitatea și înălțimea lirică ori din abstracționismul hermetizant al altor formule contemporane. Ca și predecesorii săi din anii '40, poetul aduce poezia în realitatea existenței și în spațiul unei normalități estetice dezvoltate în raport cu realul. Poemele sale debordează de

intelență, mereu surprinzătoare, și au darul de a vedea esența lucrurilor, lucrul în sine, în diverse scenarii existențiale, dar nu într-o manieră gravă, abstractă ori tragică, ci într-una ironică, plină de spirit și de humor. Prin poezia sa, Sorescu realizează un act de depoetizare, prozaizare și deconstrucție a poeziei așa cum este consacrată de canonul modernist.

În *Poeme* (1965), nașterea, temă gravă și solemnă a poeziei, este tratată de Sorescu în cheie ludică și umoristică, într-o viziune plină de seninătate și candoare, ca o simplă opțiune a sufletului care se încarnează în ființă: „Am zărit lumină pe pământ, / Și m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. // Sănătoși? Voinici? / Cum o mai duceți cu fericirea? // Mulțumesc, nu-mi răspundeți. / Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări. // Dar îmi place aici. / E cald, e frumos, / Și atâta lumină încât / Crește iarba.” (*Am zărit lumină*). Așa cum luna și astrele sunt figurate de poeții anilor '40 în metamorfoze demitizante, soarele la Sorescu apare în ipostaza de „săpun” într-un poem ludic, care, dincolo de aparența de naivitate senină, ascunde o meditație asupra vieții și a morții: „Ne spălăm cu clăbucul tău, soare, / Săpunul nostru fundamental, / Pus la îndemână / Pe polița cerului. / Întindem mereu brațele spre tine / Și ne frecăm bine cu lumină, / De ne dor oasele de-atâta fericire. // O, ce veselie / E pe pământ dimineața! / Ca într-un spălător de internat, / Când copiii iau apă în gură / Și se stropesc unii pe alții. // Deocamdată încă nu știm de unde să luăm / Și cele mai bune prosoape – / Și ne ștergem pe față cu moartea.” (*Matinală*). În altă parte, imaginea vieții ca joc se asociază cu ideea poeziei ca joc, un joc desfășurat în cheie metaforică minoră, un fel de *De-a v-ați ascuns* senin, lipsit de tragismul arghezian. Jocul sorescian vorbește de imposibilitatea ascunderii naturii umane și a disimulării în actul existențial. Sorescu are darul de a spune lucruri esențiale într-o tonalitate senină, lipsită de gravitate, cu mijloacele ironiei și ale parodiei, adeseori în joacă. Existența și poezia, la el, lasă impresia de joc, în care ontologicul se întâlnește cu esteticul într-o aventură a deconstrucției. Iată un fragment: „Am legat tristețea la ochi / Cu un zâmbet, / Și tristețea m-a găsit a doua zi / Într-o iubire. // Am legat soarele la ochi / Cu nopțile mele / Și i-am spus să mă găsească. // Ești acolo, a zis soarele, / După timpul acela, / Nu te mai ascunde. // Nu te mai ascunde, / Mi-au zis toate lucrurile / Și toate sentimentele / Pe care am încercat să le leg / La ochi.” (*Am legat...*). Mitologia, în interpretarea lui Sorescu, devine un subiect anecdotic-prozaic, într-o lectură parodică, nu lipsită de grație. Mitologica Leda, frumoasa pe care o seduce Zeus deghizat în lebdă, este o temă fecundă în arta lumii, de la picturile lui Leonardo și Michelangelo până la poemul lui Yeats și la arta contemporană. Iată, ca punct de reper, sonetul *Leda and the Swan* al marelui poet irlandez: „A sudden blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed / By the dark webs, her nape caught in his bill, / He holds her helpless breast upon his breast. // How can those terrified vague fingers push / The feathered glory from her loosening thighs? / And how can body, laid in that white rush, / But feel the strange heart beating where it lies? // A shudder in the loins engenders there / The broken wall,

the burning roof and tower / And Agamemnon dead. Being so caught up, // So mastered by the brute blood of the air, / Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?” Sorescu reinterpretează mitul și ne oferă o Leda ușuratică, imagine a fecundității universale, într-o metamorfoză deconstructivă, demitizantă și pitorească, desenată cu umor și ironie complice, în limbaj colocvial: „Leda trece surâzând / Printre lucruri / Și se culcă / Cu fiecare. // Gardului i-a născut un copil / Din iederă, / Soarelui i-a născut / O floarea soarelui. // A făcut dragoste nerușinată / Cu toți boii, / În frunte cu boul Apis, / Dar, naiba s-o ia, / Nici nu se cunoaște. // Mare poamă mai e / Și Leda asta, / De aceea lumea rămâne / Așa de frumoasă.” (*Leda*). Prin optica reprezentărilor domestice, soarele îi apare poetului ca un foc care trebuie întreținut spre a nu se stinge, cu „vreascuri”, cu forme ale creației, inclusiv cu viețile oamenilor. Este un mod alegoric de a afirma comuniunea universală a creației, bazată pe sinergia elementelor, dezvoltat într-un limbaj familiar, depoetizant, din care nu lipsesc expresii colocviale precum „în orice caz”, introduse în poezie de Geo Dumitrescu și folosite în poemele anilor '40: „Mai aruncați niște vreascuri / În soare, / Am auzit c-o să se stingă / Peste câteva miliarde / De ani. // Și dacă nu mai sunt vreascuri, / Aruncați în soare / Câmpiile care ar fi putut foarte bine / Să fie păduri, / Munții, luna și cerul / Care nici nu știm sigur dacă sânt / Păduri. // În orice caz, / Mai aruncați ceva în el, / Niște vreascuri, / Niște vieți.” (*Focul sacru*). O ironie amabilă la adresa poeziei se dezvoltă într-o imagine desprinsă din teatrul absurdului, care trimite la Eugen Ionescu, dar și la poezia demitizantă din deceniul cinci: „În fiecare seară / Strâng de prin vecini / Toate scaunele disponibile / Și le citesc versuri. // Scaunele sânt foarte receptive / La poezie, / Dacă știi cum să le așezi. // De aceea / Eu mă emoționez, / Și timp de câteva ore / Le povestesc / Ce frumos a murit sufletul meu / Peste zi. // Întâlnirile noastre / Sânt de obicei sobre, / Fără entuziasme / De prisos. // În orice caz, / Înseamnă că fiecare / Ne-am făcut datoria, / Și putem merge / Mai departe.” (*Capriciu*). Ca și în cazul lui Geo Dumitrescu ori chiar al lui Tonegaru, în spatele lui Sorescu se ascunde un sentimental, un spirit sensibil, care trăiește acut drama existenței și a tuturor lucrurilor, dar care își deghizează trăirile sub masca ironiei, a parodiei și a jocului. Dincolo de scenariile lui ironice și ludice, se ascund teme grave, precum viața și moartea, cea din urmă fiind o prezență recurentă, însă fără tragismul din poezia interbelică sau din poemele lui Caraion, în dimensiunea, mai degrabă, a unui tragism implicit. Într-un poem sorescian, moartea este o prezență concretă, care strică ordinea și coerența existenței prin tensiunea pe care o imprimă asupra conștiinței. În ciuda gravității ei, tema, constantă a poeziei din toate timpurile, se obiectivează într-un text simplu, discursiv, ca o narațiune colocvială, minimalizantă, care pare să alinieze totul într-o ordine a banalului și a derizoriului. Gravitatea persistă însă în subtext, în arhitectura stratificată a poemului lui Sorescu, dezvoltat, aparent, ca o farsă: „Un fluier țipă deodată / În spatele unui trecător / Al cărui trup se umple de rumeguș / Ca un copac, când simte / În marginea pădurii / Gaterul. // Totuși să nu-ntorc capul – își spune omul

– / Poate e pentru altcineva. / În orice caz, să am un răgaz / De câțiva pași. // Fluierul se-aude strident / În spatele tuturor trecătorilor / Care se fac vineți, galbeni, verzi, roșii / Și merg înainte țepeni, / Fără a întoarce capul. / Poate e pentru altcineva – / Gândește fiecare – / Ce-am făcut eu decât / Un război, două războaie? / Măine am nuntă, / Poimăine-mi naște soția, / Răspoimăine-mi îngrop părinții – / Am atâtea treburi pe cap, / Nu poate fi pentru mine.” (*Fluierul*). Într-un alt scenariu deconstructiv, în termenii parodiei și ai jocului, poetul se transferă în ipostaza unui Don Quijote modern, ale cărui mori de vânt sunt idealurile cotidiene, în timp ce rolul scutierului este jucat de cuier: „E Sancho Panza, nobil scutier, / Preabunul și-ncercatul meu cuier. / El dimineața-ntinde-o mână, / Din somn mă scoate ca din lână. // Atent m-ajută să mă-mbrac / Întâi c-o platoșă de-oțel, apoi cu una de bumbac: / Să par pe dinafară slab și moale / Și să induc morile în eroare.” (*Don Quijote și Sancho Panza*). Un apocalips parodic imaginează transformarea creației într-un imperiu de hârtie, sortit, în cele din urmă, pierii. Este o ironie culturală, metatextuală, la adresa civilizației în Galaxia Gutenberg, care tinde să fie copleșită de informație sub dominația cuvântului scris. Ludicul are, cum deseori se întâmplă la Sorescu, un substrat satiric, care îi privește, în special, pe scriitori, spre care poetul lansează, de altfel, o subtilă ironie. Poemul transcrie o apocalipsă postmodernă, de hârtie, o satiră livrescă, în dezvoltare suprarealistă, pe o coordonată ludică, a neseriozității și a relativității, decurgând parcă, în spirit, din paginile unui Geo Dumitrescu sau Tonegaru: „S-a anunțat, cred, la apocalips, / Nu țin bine minte, / Că un mare uragan de hârtie / Se apropie din direcția N.-V. / Și din toate direcțiile. // Uraganul va pustii totul în calea sa, / Prefăcând totul în hârtie. // Copacii se vor transforma în hârtie, / Animalele în hârtie, / Aurul în hârtie. // Oamenii vor țipa de groază, / Și țipetele lor / Vor deveni pe loc șerpi de hârtie, / Și apoi ei înșiși se vor desface hârtie: / Hârtie de împachetat, hârtie de plicuri, / Hârtie de saci, / Hârtie de biblie, / Hârtie de țigarete. / Și mai ales ziare. // Unii vor deveni articole de fond, / Alții vor intra în problemele / Industriale ori agrare, / Alții vor trece la pagina externă. / Scriitori care nu s-au ratat încă, / Din lipsă de spațiu, / Se vor rata în primii cinci cuadrați. / Ce să mai lungim vorba: / Va fi un uragan și o hârtie / Mondială.” (*Hârtie*). Într-o viziune ingenioasă, ludică, dar un ludic grav, pe fondul conștiinței tragice a existenței, viața e un joc de șah care implică o strategie trăită la limita disperării, dar și multe necunoscute, care țin de strategia adversarului. Este o confruntare, în ciuda unei *mis-en-scène* cu aer de joc, pe viață și pe moarte, cu un adversar misterios, numit „el”, Dumnezeu sau destinul. „El” dă șah partenerului, care se apără cu spiritul, cu cartea, cu sufletul și sentimentele, iar jocul este asistat de chibiți, precum familia, soarele, luna și alții. Viața și moartea ca joc obiectivează o viziune deconstruită asupra lumii cu ascendențe tot în poetica anilor '40: „Eu mut o zi albă, / El mută o zi neagră. / Eu înaintez cu un vis, / El mi-l ia la război. / El îmi atacă plămânii, / Eu mă gândesc un an la spital, / Fac o combinație strălucită / Și-i câștig o zi neagră. / El mută o nenorocire / Și mă amenință cu cancerul / (Care merge deocamdată în formă de cruce), / Dar eu îi pun în față o carte / Și-l silesc

să se retragă. / Îi mai câștig câteva piese, / Dar, uite, jumătate din viața mea / E scoasă pe margine.” (*Șah*).

Aventura poeziei ca act deconstructiv și postmodern continuă la Marin Sorescu în *Moartea ceasului* (1966), o nouă colecție de poeme ingenioase, care atacă teme fundamentale în aceeași viziune ironică și parodică, în contexte circumscrise spiritului ludic. Într-o tentativă de ascensiune spirituală, comunicarea religioasă devine la el o discuție glumeață cu sfinții, pe care îi interpelează prozaic și colocvial, într-un fel de joacă și coabitare senină cu cele sfinte. Față de poemele cu sens religios din perioada interbelică, față de trăirile intense și tensionate ale lui Arghezi, de experiențele mistice ale lui Voiculescu ori Nichifor Crainic, interpelarea soresciană se situează în plină parodie. O atare viziune nu urmărește însă coborârea în deriziune a unei teme esențiale, ridiculizarea aspirației spre comuniune cu transcendența, ci traduce programul estetic asumat de poet de aducere a poeziei în firescul existenței, printr-un act de demitizare și depoetizare. Mergând înapoi pe firul timpului, redescoperim rădăcinile unui astfel de demers în poezia anilor '40. Poetul vorbește cu sfinții cu o dezarmantă candoare copilărească: „Sfinților, / Primiți-mă în rândul vostru / Măcar ca figurant. // Voi sânteți bătrâni, / Poate-au început să vă doară anii, / Zugrăviți pe ființa voastră / În atâtea etape. // Îngăduiți-mi să-ndeplinesc / Treburile mai neînsemnate / Din firide și ocnite. // Aș putea, de pildă, / Să mănânc lumină / La Cina cea de taină, / Și să suflu în aureolele voastre / După ce se termină slujba. // Iar, din când în când, / La distanță de-o jumătate de perete, / Să-mi fac mâinile pâlnie la gură / Și să urlu, o dată pentru credincioși / Și o dată pentru necredincioși: / Aleluia! Aleluia!” (*Rugăciune*). În spiritul parodic sorescian, moartea face partea din firescul existenței, coabitează cu viața într-un mod cât se poate banal. Absurdul suprarealist devine un instrument al unui adevăr imuabil, de esență tragică, transfigurat într-un scenariu care imită viața, fără sentimente și fără complicații. Cu Sorescu, moartea, temă copleșitoare a poeziei, coboară în derizoriu, într-o reprezentare deconstruită, umoristică, fără a-și pierde însă din sensul tragic: „Înainte de a-i lua, / Moartea le face crucișilor săi / O vizită medicală foarte minuțioasă. / Le controlează cu niște ciocănele de lemn / Articulațiile genunchilor, / Îi pune să zică 33, / Îi întreabă dacă au avut vreo măsea cariată / Și cum doersc să moară: / De sabie ori de cancer? / Le mai pune și alte întrebări. // (...) După ce i-a admis la vizita medicală, / Moartea le spune tuturor / Să se prezinte pe lumea cealaltă / Bărbieriți proaspăt / Și cu hrană rece pe trei zile.” (*Șvejk*). În aceeași manieră parodică, infernul apare la Sorescu într-o imagine grotescă, pe fondul unei viziuni de un umor negru, care adaptează reprezentarea populară la lumea contemporană. În fond, pentru poet este tot un mod de a persifla temele mari ale poeziei, de a-și bate joc cu inteligență, dar o inteligență amabilă, complice cu cititorul, de obiectele consacrate ale tradiției poetice. Moartea, iadul, pedepsele, chinurile și muncile veșnice devin astfel subiecte de glumă și de joacă poetică, secvențe pe o frescă umoristică zugrăvită de poetul care demontează mituri și tabu-uri, care umanizează lumea și

poezia aducându-le în planul existenței și ale rațiunii, cu armele unui spirit sagace. Rezultatul este o imagine postmodernistă a iadului: „În iad păcătoșii / Sânt valorificați la maximum. // Femeilor li se scot din cap, / Cu o pensetă, / Clamele, agrafele, inelele, brățările, / Pânzeturile, lenjeria de pat. / După aceea sânt aruncate / În clocotul unor cazane, / Să fie atente la smoală, / Să nu dea în foc. // Apoi unele / Sânt transformate în sufertașe / Cu care se cară la domiciliul dracilor pensionari / Păcatele calde. // Bărbații sânt și ei folosiți / La cele mai grele munci, / Cu excepția celor foarte păroși, / Care sânt torși din nou / Și făcuți preșuri.” (*Frescă*).

O trăsătură de identitate poetică a lui Sorescu o reprezintă faptul că, în ciuda mijloacelor specifice de obiectivare poetică, joc, ironie, parodie, persiflare, toate forme ale deconstrucției postmoderne, poezia sa tratează teme grave ale reflecției lirice și ale existenței. Nu altfel se întâmpla în poezia deceniului al cincilea. Deseori, însă, la Sorescu poemele sunt construite pe un fond tragic, mascat de inteligență, umor ori grotesc, fond care lipsește la poeți precum Geo Dumitrescu ori Tonegaru. În acest context, după cum explică un poem, viața este o problemă de „contabilitate”, un calcul laborios, făcut la sfârșit, compus din reușite și eșecuri, care se anulează reciproc, o sumă de posibilități și mai puțin de împliniri, sub semnul destinului, cu multe necunoscute, dintre care cea mai mare și mai tulburătoare este viața de apoi: „Vine o vreme / Când trebuie să tragem sub noi / O linie neagră / Și să facem socoteala. // Câteva momente când era să fim fericiți, / Câteva momente când era să fim frumoși, / Câteva momente când era să fim geniali. / Ne-am întâlnit de câteva ori / Cu niște munți, cu niște copaci, cu niște ape / (Pe unde-or mai fi? Mai trăiesc?). / Toate acestea fac un viitor luminos – / Pe care l-am trăit. // O femeie pe care am iubit-o / Și cu aceeași femeie care nu ne-a iubit / Fac zero. // (...) Și, în sfârșit, o soartă / Și cu încă o soartă (de unde-o mai fi ieșit?) / Fac două (Scriem una și ținem-una, / Poate, cine știe, există și viața de apoi).” (*Contabilitate*). În viziunea ludică a lui Sorescu, într-un alt scenariu, viața e un joc de popice, în care cineva aruncă bilele în oameni și-i doboară. Este o altă imagine a destinului, guvernat de o instanță misterioasă („El”, „Cineva”), care se joacă cu oamenii, într-un joc cinic și crud, pe care aceștia sunt sortiți să-l piardă. Perspectiva destructurantă asupra temei destinului și a morții, generată prin abordarea parodică și prin aerul de detașare ironică, se dezvoltă pe fondul conștiinței tragice care, la Sorescu, subîntinde o mare parte din poemele sale, cel puțin din primele volume, în ciuda veseliei și seninătății lor aparente. În substanță, viziunea asupra predestinării este tragică și trimite, mai degrabă, la Arghezi din *De-a v-ați ascuns*: „Așa e jocul / Îl joci în doi, în trei / Îl joci în câte câți vrei, / Arde-l-ar focul!”. În formă, prin formula depoetizantă, prin coborârea în prozaic și banal, poemul evocă experiențele deconstructive ale poezilor patruzeciști. Iată versurile: „Fără îndoială, pământul / Este o mare / Popicărie. // Pentru că nu sânt suficienți / Copaci, / Oamenii stau și ei / În picioare. // Cineva aruncă bilele / De departe / Și înseamnă cu creță / Pe cele doborâte. // E un joc de societate, / Desigur, / Tot atât de frumos / Ca și armele clasice. // Totul e calculat dinainte / Cu o mare

precizie, / Numai noi, naivii, / Mai umblăm pe la policlinici. // I-auzi stelele huruind / Înapoi pe banda rulantă, / Deseară vor fi la orizont.” (*Popice*).

Într-o imagine postmodernistă, actul creației transcende limitele operei scrise către alte medii și forme de manifestare. Printr-o transgresie din abstract în concret, creația literară cunoaște o metamorfoză de statut ontologic, prin care spiritul încearcă să devină materie, într-un act de conversiune esențială. Gândurile, ideile traduse în rânduri devin semințe noetice care, îngropate în solul fertil al existenței, așteaptă să răsară, să crească în forme noi, din alt regn, sub alt regim ontic. În fond, poemul lui Sorescu este o metaforă a creației, care, prin forța ideilor și a artei, influențează realitatea și existența, generează lumi noi și remodelează universul. Parabolă postmodernă construită pe o viziune spectaculoasă și originală, poemul lui Sorescu se dezvoltă formal într-o formulă prozaică, narativă, lipsită de solemnitate și lirism, în spiritul depoetizării cultivat de poet și al coborârii poeziei în real, în mediul concret al existenței, la figurat, dar și la propriu, de această dată: „Toate hârtiile mele / Le-am cărat cu brațul / Pe un câmp mare, / Le-am semănat solemn / Și le-am arat adânc / Cu plugul. // Să văd ce-o să răsară / Din gândurile acestea, / Din bucurii, din tristețe, din fericire / Iarna, primăvara, vara și toamna. // Acum mă plimbam / Pe câmpul negru / Cu mâinile la spate, / Mai neliniștit cu fiecare zi. // Nu se poate totuși. / Nici o literă să nu fi fost bună! // Precis într-o zi / Câmpul acesta se va umple de flăcări / Și eu voi trece printre ele, solemn, / Încununat ca Neron.” (*Solemn*).

Prin *La lilioci*, Marin Sorescu dezvoltă o formă de postmodernism originală, în care duce la extrem procesul de depoetizare a poeziei, de coborâre a acesteia în realul existenței de zi cu zi. Poemul trece printr-un proces de destructurare și prozaizare, reflectat la nivelul textului, care se transformă în narațiune, în poveste, în instantaneu de viață. Ciclul *La lilioci* formează o frescă rurală, un scenariu narativ care se desfășoară în lumea satului, format din secvențe pitorești și spectaculoase, dezvoltate prin fiecare poem. Este o poezie la limită, destructurată la extrem, care, prin reorganizarea textului, ar putea fi, la fel de bine, considerată proză. Sorescu inventează o formă de postmodernism prin forțarea experimentală a granițelor dintre genuri, aducând, aproape până la confuzie, poezia în teritoriul prozei și investind proza cu virtuți poetice. Privind lucrurile istoric, experimentele poetice ale lui Sorescu pot fi relaționate la procesul de depoetizare a poeziei, de coborâre a acesteia în real și prozaic din deceniul al cincilea. Sorescu îl duce mai departe, printr-o formă de deconstrucție originală, prin excelență inovativă, la nivelul poeziei deceniului al șaptelea, încă debitoare canonului modernist. Poezia lui din acest ciclu bizar și spectaculos este, în esență, o formă de antipoezie într-un spațiu și timp încă dominate de poezia canonică. Iată o mostră din acest ciclu: „Nicăieri nu mănânci o varză cu carne / Mai gustoasă ca-n cimitir, / De ziua morților, când se face pomană / Și toate femeile vii se întrec în de-ale mâncării. // Masa e-ntinsă pe iarbă, la umbra bisericii / Crăpate, de-a răzbit aproape de sfinți crăpătura / Și când bate crivățul, iarna, cred că le degeră colacii de lumină care le strâng

tâmples. / Pe costree și troscot se-ntind ștergarele de cânepă, / Ținute, să nu le ia vântul, de strachini și oale smălțuite, / Unele se vor împărți la urmă, poate apucați și voi, mare e Dumnezeu. / Dar mai e până-atunci, ne ghiorțăie mațele, ni s-a lipit burta de șale. Ce face popa ăla, de ntârzie? / Toți s-au așezat jos, aproape turcește, / Femeile dau peste mâna copiilor care n-au răbdare. / Apare țarcovnicul, lumea se ridică-n picioare, cinstind intelectualul, / Se aude troznet de oase rupte de muncă.” (*La liliaci*).

Deși poezia lui evoluează pe coordonata abstractizării, dar tot în linie postmodernă, există poeme ale lui **Nichita Stănescu**, în perioada de început a poetului, de pildă, în volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), în care pot fi descoperite ecouri familiare din poezia avangardistă trecută prin experiența poetică a deceniului al cincilea. Istoric vorbind, spiritul acesteia din urmă revine în epocă, în noi metamorfoze, prin volumul lui Geo Dumitrescu, din 1963, *Aventuri lirice*. Poate fi punctul de contact direct al tinerilor poeți, deci și al lui Nichita Stănescu, cu poezia generației anterioare, care începuse cu două decenii în urmă procesul de înnoire estetică a poeziei. În poemul de deschidere al volumului din 1964, într-un cadru aparent prozaic, lumea, redusă, în mod esențial, la soare și la oameni, este interpretată din trei perspective. Sunt trei tablouri care, între rame banale, cuprind imagini de mare subtilitate și profunzime, ca într-un joc de oglinzi, care se reflectă, multiplicat, una într-alta, într-un limbaj prin excelență metaforic și imagistic: „Din punctul de vedere-al copacilor, / soarele-i o dungă de căldură, / oamenii – o emoție copleșitoare... / Ei sunt niște fructe plimbătoare / ale unui pom cu mult mai mare! // Din punctul de vedere-al pietrelor, / soarele-i o piatră căzătoare, / oamenii-s o lină apăsare... / Sunt mișcare-adăugată la mișcare, / și lumina ce-o zărești, din soare! // Din punctul de vedere-al aerului, / soarele-i un aer plin de păsări, / aripă în aripă zbatând. / Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite / cu aripile crescute înlăuntru, / care bat, plutind, planând, / într-un aer mai curat – care e gândul!” (*Lauda omului*).

Urmând deschiderile avangardei, poezii generației '40 consacră orașul ca topos poetic și, la nivel ideologic, promovează „urbanismul în literatură” (Ion Caraion). Cel care scrie, de la început, o poezie citadină, chiar dacă unele scenarii poetice sunt proiectate, polemic, într-un mediu rural teoretic și generic, este Geo Dumitrescu. În poezia deceniului cinci, orașul apare fie ca mediu al ratării, suferinței și disoluției, al mahalalelor și al unei umanități marginale, în linie bacoviană, fie, la antipod, ca spațiu al civilizației tehnice și al progresului, cadru al viitorului pe care poezii îl invocă mesianic. Toate aceste reprezentări se regăsesc, uneori în raport antitetic, în poezia lui Caraion. O ipostază sau alta se perindă în universurile poetice ale celorlalți poeți ai epocii (Stelaru, Tonegaru, Corlaci, Alexandru Lungu, Victor Todynopol etc.). Într-un poem, Nichita Stănescu face apologia orașului ca spațiu al comuniunii și simbiozei existențiale, ca mediu umanizat prin umanitatea care îl locuiește. Orașul este văzut ca o ființă cu suflet, care

vibrează și palpită, care, în procesul edificării, se metamorfozează, prin oameni, la un nivel ontologic superior, în aspirația verticală către cer. Poemul are un aer comun cu poezia unor Geo Dumitrescu, Caraion ori chiar Tonegaru. Iată un fragment: „Se face seară și orizontul coboară. / Orașul își ridică un cartier spre lună. / E un sunet de fier, de cabluri întinse. / Umbrele oamenilor încep să apună. // Când ridic brațul, umbra lui ascuțită / izbește capătul străzii de unde vii, necunoscut, / de parcă-aș fi zvârlit la întreceri o lance / pe care o primești nepăsător în scut. // Ești sufletul de metal al orașului. / În amurguri apari, în piețele ovale: / – Cetățeni, s-a făcut seară. Încep serbările! / (Brațele tale bărbătești par două macarale.) // (...) Nu te recunosc niciodată de la prima privire; / iei mereu un alt chip. / Azi mi-apari ca o schelă îndrăgostită / de tainicul zenit.” (*Sufletul metalic al orașului*).

Un alt poem este o laudă adusă vieții, creației, de la infinitesimal la infinit, o apologie a fertilității și iubirii, într-o atitudine de mirare în fața lumii, a celui care descoperă, cu ochi proaspeți, miracolul existenței. Poemul lui Nichita Stănescu afirmă un act de autocunoaștere și contemplare a lumii, un exercițiu de admirație față de tot ceea ce există, față de puterea și uimirea cunoașterii prin rațiune, prin fantezie, prin iubire. Prin el, poezia coboară în mediul realului obiectiv și în realitatea subiectivă a ființei, conectată la sufletul lumii. Se aud în versuri ecouri familiare din poezia lui Geo Dumitrescu. Poemul este o odă a bucuriei în fața minunii de a fi: „Sunt un om viu. / Nimic din ce-i omenesc nu mi-e străin. / Abia am timp să mă mir că exist, dar / mă bucur totdeauna că sunt. // Nu mă realizez deplin niciodată, / pentru că / am o idee din ce în ce mai bună / despre viață. // Mă cutremură diferența dintre mine / și firul ierbii, / dintre mine și lei, / dintre mine și insulele de lumină / ale stelelor. / Dintre mine și numere, / bunăoară între mine și 2, între mine și 3. // (...) E o fertilitate nemaipomenită / în pământ și-n pietre și în schelării, / magnetic, timpul, clipită cu clipită, / gândurile mi le-nalță / ca pe niște trupuri vii. // E o fertilitate nemaipomenită / în pământ și-n pietre și în schelării / Umbra de mi-aș ține-o doar o clipă pironită, / s-ar umple de ferigi, de bălării! // Doar chipul tău prelung, iubito, / lasă-l așa cum este, răzimat / între două bătaii ale inimii mele, / ca între Tigru / și Eufrat.” (*Sunt un om viu*).

Poezia coboară în realitate și în concretul existenței și cu **Mircea Dinescu**, exponent al generației următoare, a anilor '70. Prin ironie și sarcasm, prin spiritul critic și persiflator, prin umorul deconstructiv al realității transfigurate în poem, prin poetica asocierilor spectaculoase, de tip avangardist și suprarrealist, din care emerge dimensiunea imagistă a universului său poetic, poezia lui Dinescu se situează în descendența liniei Geo Dumitrescu-Tonegaru, a ironismului și deconstructivismului, care evoluează către postmodernism. Poetul anticipează, de altfel, așa cum s-a remarcat (Simion, Manolescu), postmodernismul poetic al generației '80, de care nu-l despart decât câțiva ani. Poezia lui Dinescu dezvoltă și o dimensiune socială, mai accentuată decât în creația poezilor din anii '40, care, în plus, evoluează pe un fond subversiv în raportarea la

realitatea politică și umană a timpului. Din acest cadru, poemele lui lansează critici mai mult sau mai puțin degheizate la adresa regimului politic și a ideologiei totalitare. Autorul acționează parcă în continuarea programului promovat și asumat de generația deceniului al cincilea, în consonanță cu viziunea propagată în poezia franceză a anilor '40, conform căreia poetul trebuie să coboare în mijlocul societății, să devină conștiința vie a comunității, purtătorul de cuvânt al oamenilor în lupta lor pentru emancipare și progres existențial.

Într-un poem din *Proprietarul de poduri* (1976), autorul vorbește, parabolic, dar având ca termen de referință realul cotidian, prezent prin câteva mărci inserate în text, despre riscurile la care este expus poetul într-o lume dominată de orbi. Aluziile la realitatea imediată, lovită de orbire morală, sunt destul de transparente. Poetul își asumă, iată, rolul de purtător de cuvânt al oamenilor și, odată cu el, și riscurile implicate într-un regim totalitar, pentru care moartea este un instrument de guvernare. Ironia, sfidarea, fronda poetului, într-un mediu politic ostil, deloc dispus la toleranță, fac o acoladă către poezia din deceniul al cincilea: „Meseria poetului e la fel de rentabilă / ca o vânătoare de bizoni, / adică rozi ciolane de fluturi, / adică poza ta e așezată / în cușca unui tigru înfometat / și-n timp ce-și clămpăne lăturile / două gloanțe te vizitează acasă / ca un omagiu al ochilor săi visători. // Răzuie așadar zâmbetele copiilor de pe geamuri / să privești moartea ca un lux al săracilor. // Și filmul zorilor pe fața ta schimonosită / rulează: / bătrânul profesor plimbă bidonul cu gaz / într-un cărucior de copil, / femeii care se piaptână / îi cad bancnote fierbinți din păr / (la fulgerul lor soțul albește ca un cobai / căruia i s-au transplatat / creierii savantului răzvrătit) / bice electrice mână tineri fericiți / spre abatoarele cântecului...” (*Apoteoza orbilor*). O stare de ciudată încordare domină lumea și se obiectivează în fenomenologia realului și a existenței. Tensiunea ontologică se reflectă la nivelul sinelui într-o percepție augmentată și deformată printr-o grilă expresionistă, care operează cu imagini suprarealiste. Estetic, poemul în cauză trimite la poetica lui Ion Caraion: „Aprilie cu-o rafală de porumbei / își zboară creierii aurii surâzând / invalidul își vinde căruciorul în stradă / albinele zornăie-n pălăriile orbilor... // Cel ce picta tablouri pe valuri / usucă pânzele la focul infernului, / sora colecționarului de avalanșe / astupă fereastra spre muntele înzăpezit / (și-n timp ce lăptarului i se-ngăduie să cânte / laptelui i se acrește definitiv). // Tu care faci contrabandă cu bunătatea / vei fi ucis de propria amintire / zadarnic îți cauți în peșteră mama, / sau la benzinărie / te strigă pe nume mașini, / pune-ți și tu țeasta alături de celelalte capete lucitoare / s-alunece nebunia mai bine.” (*Tobogan*). În aceeași linie estetică, apar de-a lungul poemelor construcții și asocieri de tip suprealist, din care se naște o imagerie spectaculoasă și inedită, așa cum se întâmplă la poetul *Cântecelor negre*. Astfel, „ceasul din turn scoate limba la trecători”, „chipul zeilor demult s-a retras / pe eticheta cutiilor de conserve”, „țăranul mulge capra îndrăcită a civilizației”, „zilele ca niște vite se umflă de retorica măcelarilor”, unii oameni „suflă-n trompetele nimicului”, „spânzuratul scoate limba la Dumnezeu” etc. În altă parte, poezia se transformă în satiră socială

la adresa cinismului civilizației, mediu al indiferenței și al dezumanizării, în care indivizii devin simple piese ale unui angrenaj, care funcționează indiferent de semnificația și gravitatea evenimentelor, sub specia neutră a faptului divers. Poemul cu sens pamfletar evocă, prin temă și stil, experiențele poetice ale unor predecesori precum Geo Dumitrescu sau Ion Caraion: „când din țevile de eșapament ale automobilelor / vor zbura ciocârlii / tu cobai al civilizației moderne nu vei mai fi. / Ai văzut în schimb pruncul dormind pe ziar / și grație muștelor sâcâitoare / pielea goală dezvăluind literele plumburii / întipărite pe fundul său roz / faptul divers / pe care cu siguranță l-a păscut ploaia binevoitoare” (*Fapt divers*).

Prin *La dispoziția dumneavoastră* (1979), autorul asumă programatic, încă din titlul volumului, misiunea poetului de a fi în mijlocul comunității, în slujba semenilor, ca un mesager, ca o conștiință lucidă și ca un spirit critic, care apără interesele acestora și se face purtătorul lor de cuvânt în aventura existenței. Este o atitudine care, din nou, trimite la viziunea generației din deceniul al cincilea cu privire la rolul poetului și al poeziei în lume în raport cu realitatea și cu viața. În acest context, poetul avertizează asupra riscului de denaturare a artei prin înrobirea ei față de societatea de consum. Este o lume dominată de consumerism și de valori materiale, în care poezia nu mai are ce căuta, pentru că, prin implicațiile ei spirituale, complică viața. Poemul devine o critică acidă față de despiritualizarea lumii, guvernată de interese palpabile, și față de alienarea treptată a omului, minimalizat și diminuat de civilizație, care impune alte modele existențiale, bazate pe satisfacții minore, de ordin imediat. Critica realității decurge în spiritul lui Geo Dumitrescu, dar într-un ton mai agresiv, care are, în același timp, ceva din expresionismul lui Ion Caraion, nu însă la fel de sumbru și de intens. Poezia coboară în realitate și se traduce într-un discurs prozaic, antipoetic, impetuos și inteligent, construit pe asocieri semantice și pe imagini deseori surprinzătoare și spectaculoase, care constituie o marcă estetică a poetului. Iată cum explică poetul lucrurile: „Ca să cobori cu arta în stradă / să nu folosești și tu același lift hodorogit / în care s-au pus la cale atâtea afaceri cu cântec... / Renunță în primul rând la poezie / și te va dura stomacul mai puțin. / Poți din cinism să-ți prelungești viața / poți înlocui cuvântul cu întâmplarea / poți scoate limba la soare ca o ediție princeps / poți căra (pilind zilnic câteva grame) / turnul Eiffel într-o pivniță. / Sinuciderea nu mai rentează. / Ca să ajungi scriitor celebru în Europa / trebuie să fii cel puțin canibal...” (*Călătoria*). Atitudinea de neîncredere în poezie se asociază, la poet, cu o critică dură asupra lumii, cucerită treptat de un spirit gregar, care o face să cadă victimă mediocrității și satisfacțiilor minore. Relativizarea, în alt plan, estetic, a creației poetice îl convoacă din istoria recentă pe Geo Dumitrescu, cel care, cu sarcastică mefiență, își luase *Libertatea de a trage cu pușca* în poezie, de a o destructura estetic și de a o aduce în planul realității, în stare de consubstanțialitate cu existența. Neîncrederea în poezie este o atitudine care apare și în poemele lui Caraion din volumele de după 1966, anul celui de-al doilea debut al său. Iată un fragment dintr-un poem al lui Dinescu: „Dulce naivitate / să crezi că poezia poate face

lumea mai bună. / E ca și cum azvârlind o bucată de zahăr / în cușcă, / tigrul s-ar apuca să citească Shakespeare. / Tu îngrășat de propriul dezastru / (de parcă-ai prânzi în oglindă) / șuieri ca trenul în gări / până mulțimea te strivește-n picioare / grăbită să-ți ocupe locul călduros de pe ceafă.” În acest context, are loc o surprinzătoare glisare în real, dar în realul imediat, prin care poetul lansează o critică violentă, transparentă, la adresa regimului politic și a celui care-l instrumentează: „Și fiindcă visul nu-i decât copilul din flori / al realității, / amintește-ți de șahul absurd / în care nebunul muta satele / sacrificând mai întâi caii / și-o mie de inși s-au grăbit să-i laude jocul.” (*Șah absurd*). În alți termeni și în alte condiții, și unii dintre poeții deceniului cinci (Stelaru, Caraion, Corlaci, Filerot, Al. Lungu, Victor Torynopol) transformaseră poezia în instrument de critică politică.

Postmodernismul poetic românesc, reprezentat de autorii generației optzeciste, constituie un act de protest și de ruptură față de poezia modernistă, recuperată și dezvoltată de generația '60 în formula eterogenă, aflată sub autoritatea mai multor modele interbelice, a neomodernismului. Modelul ideologic și estetic al optzeciștilor este The Beat Generation, mișcarea literară americană din anii '50, care are printre reprezentanții de frunte poeți precum: Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Gregory Corso. În mod fundamental, The Beat Generation este o mișcare literară de protest și de afirmare a libertății individului într-o lume dezabuzată de război, de constrângeri și dogme sociale, politice, morale, religioase etc. Ideile despre libertate și despre emanciparea socială a individului își găsesc, în plan existențial, suportul în atitudinea față de lume și viață a reprezentanților mișcării, iar, pe plan estetic, în literatura pe care o scriu. Poezia devine un mod de protestare și de contestare, de negare și de afirmare a unei noi viziuni asupra existenței a tinerilor care nu-și mai găsesc locul în lumea care parcursese toate eșecurile posibile, de ordin politic, social, politic, moral etc. Poezia se transformă într-o armă, într-un suport existențial și ideologic, într-un instrument al schimbării sociale. Estetic, această Weltanschauung a tinerilor insurgenți se traduce prin ideea de coborâre a poeziei în stradă, prin renunțarea la estetism, la literar, conceptual și abstract, prin deliteraturizare, depoetizare și prozaizare, prin întoarcerea ei la realism, la existența cotidiană, la ritmurile genuine ale acesteia, la viața în metamorfozele ei spontane, nefalsificate, anarhică, banală, cenușie. Revolta, protestul, negația, narativitatea, personismul și biograficul, autoreferențialitatea, cultivarea temelor realului și ale existenței imediate, distrugerea tabuurilor de orice natură, reformarea limbajului poetic, colocvialitatea discursului, introducerea oralității în textul poetic, toate acestea sunt elemente ale paradigmei poetice postmoderniste conturate sub auspiciile Generației Beat și asumate, la peste două decenii, și de generația optzecistă, care începe să se manifeste literar la sfârșitul anilor '70. Dacă raportăm ideologia și estetica Beat la procesul de înnoire a poeziei românești din deceniul al cincilea, asemănările sunt izbitoare. În

liniile principale, nu altceva cer tinerii autori ai generației anilor '40 la nivel ideologic și estetic. Procesului de reformare a poeziei din spațiul literar românesc îi lipsesc însă violența, caracterul anarhic și extremist al mișcării americane. Istoric, demersul reformativ și inovator al generației pierdute *precede* insurecția The Beat Generation, având o incontestabilă poziție de avangardă la nivelul evoluției literaturii. În contextul procesului de afirmare a unui nou tip de literatură, sub influența fenomenului cultural și literar american, generația optzecistă descoperă, în același timp, poezia deceniului al cincilea, parcursă de un vibrant suflu înnoitor, într-o literatură aflată la crepusculul modernismului. Este a doua redescoperire majoră a generației anilor '40, după ce, prin unii dintre poeții generațiilor șaizeci și șaptezeci, poetica înnoitoare a acesteia, pe coordonată postmodernistă, fusese, măcar parțial, recuperată. În anii '60, de altfel, poeți precum Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru, ambii exponenți ai unui avangardism postmodernist, se bucură de mare popularitate printre poeții tineri care nu aderă la canonul modernist în metamorfoză neomodernistă. Postmodernismul românesc al anilor '80 are astfel o sursă estetică, majoră, în mișcarea americană declanșată de Generația Beat și o alta, în literatura română, în poezia deceniului al cincilea.

Ancorarea poeziei în realitatea imediată a existenței, în cotidianul banal și prozaic, împreună cu perspectiva parodică și deconstructivă asupra lucrurilor sunt elemente constitutive ale poeziei lui **Mircea Cărtărescu**. Ea evoluează într-un cadru livresc, în care poetul își exploatează temele uzând de o serie de strategii autoreferențiale, intertextuale, metatextuale etc., care denotă cunoașterea complexă a curentelor și experiențelor literare privite în diacronie. Poemele se dezvoltă în texte ample, narrative, construite cu ajutorul unui limbaj poetic de mare cuprindere, care aspiră să exploateze vocabularul limbii române în toate domeniile și compartimentele lui. Poezia lui Cărtărescu este un flux al conștiinței transcris în text, într-o ordine dictată de o conștiință poetică deconstructivă, un spectacol al cuvintelor și al limbajului, un act lexical și semantic trecut prin experiența literaturii, pus în scenă într-o viziune antiestetică și depoetizantă. În raport cu generația '40, din care generația optzecistă descinde, Cărtărescu, ca și alți congeneri, duce mult mai departe procesul de deconstruire a literaturii instrumentat de un Geo Dumitrescu ori Constant Tonegaru. Fenomenul este vizibil, de pildă, într-un „poem de amor” al autorului din anii '80, care are în comun cu unele poeme erotice ale lui Tonegaru sau chiar ale lui Geo Dumitrescu aerul de parodie și persiflare, demitizarea și prozaizarea temei, în cadrul mai larg al poezicii postmoderniste de depoetizare a poeziei: „vorbea la televizor o eclipsă bâlbâită de lună / în duminica în care închiși ca într-un tub de neon, compătimeam împreună / compătimeam și rânjeam, miorlăiam, ne înfășuram în cherry wine chinezesc, ardeam gazul / și îți mușcam pandantivele, și imaginea ta din oglinzi, și grumazul / și apoi mergeam dacă-ți amintești să facem clătite și pe geamul bucătăriei moara dâmbovița / zornăia de fișicurile de fantome deratizate / și coșul de fabrică era de cărămidă adevărată, nimic nu era metafizic și asta te excita /

cum îți lăsaî sâniî să radieze în amurgul de iarnă / așa cum vibrează peste rechizite și tocuri globurile din sala de clasă a copilăriei / nimic metafizic, doar o nervozitate fără greșeală, doar un fel de scârțâire de celofan violet / în coridoarele sublinguale / și doar un fel de a apăsa cu degetul pe două fire prost izolate / și în bucătăria dementă te-ai arătat limpezită și transparentă ca un juvaer de două sute de mii de carate / și am văzut până la tubul digestiv / moartea.” (*Poem de amor*).

Viziunea parodică și spiritul ludic se întâlnesc, în altă parte, într-un scenariu emblematic al poetului, de esență suprarealistă, cu îndepărtate rădăcini în Urmuz și poetica avangardei, trecut prin teritoriile poetice ale același Geo Dumitrescu și Tonegaru și deconstruit în stil postmodernist. Poemul lui Cărtărescu este o comedie a obiectelor, care formează o lume paralelă cu cea umană, o replică mimetică și caricaturală la universul uman, în care lucrurile sunt investite cu suflet și cu sentimente, în fond, un mod de persiflare a poeziei de dragoste, coborâte astfel în derizoriu: „într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plânse tacâmurilor ude; / în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea: / – stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sânt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el, / vasele cu resturi de conservă de pește / te-au și îndrăgit. / vino, și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum / crăiasă a gândacilor de bucătărie. // dar, vai! Steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă / din casa unui contabil din pomerania / și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi.” (*Poema chiuvetei*). Prin forța ei copleșitoare, iubirea depășește granițele ființei, infuzează creația în cele mai neașteptate și umile regnuri și ipostaze, conturând un univers guvernat de dragoste. O atare viziune este dezvoltată în cadrul unui absurd trecut prin școala avangardismului și a suprarealismului, ca într-un joc al destructurării poetice prin implicarea temei în contexte inedite. Estetica postmodernă operează cu trimiteri livrești și cu instrumentele parodiei și intertextualității, în timp ce modul narativ al poemului, caracterul prozaic și colocvial al limbajului, implicarea oralității configurează suportul textual al poemului. Viziunea depoetizantă, subtextul ironic și parodic, fluxul discursiv impetuos, fără cenzură de ordin formal ori logic, prozaizarea textului, coborârea poeziei în spațiul existenței concrete sunt elemente care trimit, ca spirit și strategie, la poezia lui Geo Dumitrescu. Iată un fragment: „venea seara, orașul se anima, / venea noaptea, străzile sfârâiau ca sifonul, / să fim tandri, loz necâștigător, să fim tandri, bătător de covoare, / să ne iubim, robinete, să facem excursii, mapă de plicuri! / în rochie de moloz și nuiete verzi, de mezeluri și de brânzeturi / spoite cu vodcă și motorină, emoțiile ieșiseră la agățat. / prin ganguri și pasaje acoperite cu geam colorat / câte un pisoî zgâria în lădița

vreunui dafin / și în berării ospătarele se lăsau deșurubate de vii contra cost. / să ne iubim, unamuno, nebuno, să ne iubim, chera mu, / și-apoi să ne-nșelăm cu chibritele, cu patentul, cu pasta de dinți / să ne sfâșiem de pe noi concepția despre lume și viață / să ignorăm influența exercitată în psihicul nostru / de complexul lui grozăvești.” (*Să ne iubim, chera mu...*).

Un alt poet emblematic pentru generația optzecistă, **Florin Iaru**, participant, alături de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei și Ion Stratan, la antologia *Aer cu diamante* (1981), se identifică în contextul estetic al postmodernismului prin teribilism și nonconformism, prin atitudinea de frondă la adresa lumii și a poeziei, prin apetitul pentru parodiere și persiflare, prin ironie, umor, „neseriozitate”, fantezie și printr-un pronunțat spirit ludic, prezent în majoritatea poeziilor sale, chiar dacă acestea sunt parcurse și de note mai grave, ascunse în subtext. Acest mod de a privi poezia, viziunea deliteraturizantă și destructurantă, coborârea ei în derizoriu, în banalul existenței, chiar dacă „realitatea” este deseori construită prin fantezie, ca o realitate paralelă, de grad secund, patosul deconstrucției, prin ironie, parodie, intertextualitate, zeflemea, bășcălie, șarjă, sunt elemente care afirmă o ascendență substanțială în poezia anilor '40, în special a lui Geo Dumitrescu și Tonegaru.

Titlurile însele ale lui Iaru trimit la maniera parodică a lui Geo Dumitrescu de a-și intitula volumul emblematic, *Libertatea de a trage cu pușca*, formulă care parodiază titlul lui Gellu Naum din 1937, *Libertatea de a dormi pe o frunte*. La rândul lui, numindu-și volumele și unele dintre poeme, Iaru parodiază titluri consacrate din spațiul literar, unele intrate în mentalul cultural public. *Cântece de trecut strada*, din 1981, dublează ironic titlul *Cântec de trecut Akheronul* (1975), al lui Dorin Tudoran, iar *Înnebunesc și-mi pare rău* (1990), pastișează un vers celebru, „Îmbătrânesc și-mi pare rău”, dintr-o nu mai puțin celebră romanță. *La cea mai înaltă ficțiune* (1984) parafrazează, la rândul lui, o expresie comună, „la cea mai înaltă tensiune”, din viața cotidiană. Titlul unui poem, *De-a wași ascunselea*, se trage direct din titlul arghezian *De-a v-ași ascuns*. Însuși titlul *Aer cu diamante*, care dă titlul antologiei din 1982, face trimitere la cântecul *Lucy in the Sky with Diamonds*, al trupei The Beatles, un icon al anilor '60-'70, epocă a mișcărilor anticulturale, anarhice americane, *hippie*, *Flower-Power*, în general a unui vast curent de protest și de afirmare a libertății și emancipării în SUA, care reverberează și în Europa. În paranteză fie spus, acronimul titlului englezesc este *LSD*, drog intens folosit de promotorii acestor mișcări. Revenind la titluri, acestea exprimă un mod intertextual și intercultural de a ironiza și parodia poezia ori alte creații culturale, un instrument al deconstrucției poetice postmoderniste.

Într-un poem din volumul *Cântece de trecut strada* (1981), frumusețea femeii provoacă dezordine în ordinea lumii, strică echilibrul fragil al existenței, generând o reacție în lanț într-o relație cauzală de la estetic la material, prin manifestări bizare de tip suprarealist. Scenariul avangardist, asocierile și figurile suprarealiste trimit la experiențele poetice ale celor doi poeți

patruzeciști (Geo Dumitrescu și Tonegaru), dar evocă prin unele construcții fantastice și onirice coagulate în imaginarul postmodernist al poeziei și pe Ion Caraion. Iată un fragment din poemul emblematic al antologiei care, în 1981, afirmă postmodernismul pe scena poeziei românești: „Ea era atât de frumoasă / încât vechiul pensionar / se porni să roadă tapițeria / scaunului pe care ea a stat. / În iarna curată, fără zăpadă / mașina uscată încercă s-o ardă. / Dar ea de mult coborâse când s-a auzit / înghițitura. / Șoferii mestecați / au plâns pe volanul păpat / căci ea nu putea fi ajunsă. / În schimb era atât de frumoasă / încât și câinii haleau / asfaltul de sub tălpile ei. // Atunci portarul își înghiți decorațiile / când ea intră în casa fără nume / iar mecanicul sparse în dinți / cheia franceză și cablul / ascensorului ce-o purtă / la ultimul etaj. / Paraliticul cu benemerenti / începu să clefăie clanța inutilă / și broasca goală / prin care nu putea curge un cărucior de lux. // Ei cu toții mâncară / piciorul mansardei / ei cu toții mâncară țigla / când ea urcă fâlfâind pe acoperiș / când ea nu putea fi ajunsă. / Meteorologul de pe muntele Golgota / roase timpul probabil / iar ultimul Om în Cosmos își devoră capsula...” (*Aer cu diamante*). Prin aerul colocvial, prin prozaismul viziunii și subtextul parodic, un poem al lui Iaru evocă, într-o acoladă livrescă, *Dramă în parc*, al lui Geo Dumitrescu. Dar cu observația că la Iaru, dincolo de suprafața parodică a scenariului, care implică și elemente caragialești, stau lucruri mult mai grave, femeia fiind nu o simplă prostituată, ci o imagine alegorică a morții. Deconstrucția postmodernă nu exclude astfel complexitatea și profunzimea poemului, adevăr valabil și la ceilalți postmoderniști. Iată un fragment din poemul lui Iaru: „Brusc am început să vorbesc câinelui / să-i spun îngrozitoarea născocire / a camerelor locuite / cu ferestre nisipoase / cu bibliotecă încinsă la roșu. // Brusc a început câinele să mă înțeleagă / și coada lui grea a dirijat o clipă timpul. / Brusc ne-am declarat de acord cu zăpada care înnebunise / în cădere liberă. // – Dă-mi un foc – a adăugat târfa – și / hai în parc să facem ceva pe zăpadă! / Apoi și-a suflecat tot piciorul / până la jartiera bătrână / pe care mai putrezea în patru litere / obositul Hony. / – Dă-mi un foc a spus și hai în parc. / Lumea nu merită decât un sfârșit / în negru pe alb. / Ea își făcea meseria. / Eu i-am spus nu. / Eu am dus coasa ei, umbreluță tăioasă pe umăr / fără să mă tai / Câinele ne-a urmat scoțând strigăte de uimire. / (Poate că ei îi plăcea să facă asta. / Poate că de aceea suna ceva ruginit / pre brațul coapsei dumisale) / Poate așa umbrele lumii rămăseseră rare. / Dar spune și tu, iubito, / cine-ar fi gândit ceva rău, / nu zău, / cine-ar fi gândit ceva rău / pe o asemenea ninsoare?” (*Ordinul jartierei*).

În volumul *La cea mai înaltă ficțiune* (1984), un poem ca un delir blând din cauza unei stări confuze, a cărui dezorganizare reflectă disoluția interioară, trimite la un alt poem al lui Geo Dumitrescu, *Rânduri pentru un eventual deces*, sau la scenariile migraționiste, cu evaziuni geografice ale lui Tonegaru. Ironia, tonul parodic, reprezentarea avangardistă a lucrurilor și întâmplărilor, imaginile construite din asocieri suprarealiste sunt elemente constante, care fac parte din regia și scenografia poetică a lui Iaru. Destructurarea poetică se obiectivează și grafic,

prin fragmentarea textului, cu versuri dintr-un singur cuvânt ori cu pauze mari între cuvinte, procedee pe care le cultivă din plin, până la experimente extreme, un alt poet al deceniului al cincilea, Ion Caraion. Iată cum își transcrie Iaru, în limbaj poetic postmodern, criza: „Această dimineață a început aseară / cu o durere de cap / cu o debarcare în Angola / somn / o femeie / iarbă de sticlă / pick-nick imoral (cu idei) / mai multe femei plimbându-și umbra la soare / câțiva germeni de melancolie / orele / soarele / evenimentele / capul meu strâns / în lemnăria patului / sufletul tău iubito strâns în lemnăria patului / schisma albastră a unui cuțit / pus din adolescență la mijlocul patului / ah evenimentele / ah evenimentele / ne-am îmbrățișat (firește) / jurnalul intim își clefăie foile / pendula pleșuvă face dragoste / cu interiorul domestic.” (*Declarația de independență*). Parodia, intertextualitatea, fantezia, onirismul avangardist ca mod de reprezentare a unei realități de grad secund, creată ca lume paralelă cu cea reală, prozaizarea și destructurarea poemului, în fapt, elementele fundamentale ale poeziei lui Iaru, constituie cadrul estetic și stilistic al unui alt scenariu poetic, *De-a wași ascunselea*, care parodiază un celebru titlu al lui Arghezi. Printre rândurile poemului, se întrevide ceva din poezia lui Tonegaru, adusă în actualitatea receptării de antologia *Steaua Venerii*, din 1969, care cuprinde atât placheta *Plantații* (1945), cât și poeme postume. Intertextual, poemul trimite și la Eminescu printr-un vers din sonetul *Veneția*: „N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri”. Întorcându-ne cu patru decenii în istoria poeziei, abordările intertextuale nu le sunt străine nici poezilor deceniului al cincilea. Într-un poem, Ben. Corlaci vorbește, de pildă, de „luna aceea de la Trebizonda”, de „erotica lună a lui Geo Dumitrescu”. În acest context, plecând de realitatea istorică a epocii în care scrie, marcată de severe măsuri de raționalizare, între care a energiei electrice, Iaru creionează un poem de dragoste și singurătate în modul parodic și persiflator definitiv pentru poezia lui, care ascunde un substrat mai grav decât aparențele, în directă relație cu lumea dominată de o tensiune insuportabilă, destructurantă: „Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai / la periferie. / N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri; / mașina 34, înhămată la șoferi singuratici / își câștigă existența. / În piața de flori a singurătății / eu cânt o baladă / la pianul mecanic / femeii / ce a coborât în întunericul / acestui de-a wași ascunselea. / Ea se sufocă fragilă / în dragostea mea / lipsită de viitor. / – Dă-mi energia electrică – suspină ea – / dă-mi voltajul, dă-mi amperajul / dă-mi parfumul electrizat / din care m-am coborât până la tine! // Mașina 34 nechează ducând-o înapoi. / Ea / de la geam / nu știe vai dacă să mă regrete / nu știe vai dacă să râdă când mă vede urcat / pe epava pianului din piața de flori și dându-mă / peste cap la plecare.” (*De-a wași ascunselea*).

Un poem din volumul *Înnebunesc și-mi pare rău* (1990), *Adio. La Galați*, este un scenariu parodic, intertextual, construit din elemente livrești, cu trimiteri la Grigore Alexandrescu, la Eminescu, Caragiale, Creangă, Arghezi, care transcrie suprarrealist o serie de evenimente, întâmplări din realitatea ori irealitatea imediată, combinat cu alte secvențe de

narațiune, de reflecție și de rememorare. Dimensiunea lui parodică este asumată încă din titlul care caricaturizează poemele solemne ale autorului *Umbrei lui Mircea. La Cozia*. În speță, poemul lui Iaru este un fel de declarație sub anchetă, care pare să plece de la o reclamație. Din acest unghi, constituie o satiră socială și, implicit, politică, o caricatură postmodernistă a unor vremuri și proceduri absurde. În raport cu realul, sunt evidente aluziile la timpul și la regimul politic al terorii și delațiunii. Deși volumul apare în 1990, este evident că poemul fusese scris înainte, când, sub nicio formă, n-ar fi putut vedea lumina tiparului. Realitatea și fantezia se amestecă într-o experiență textuală incoerentă și aparent absurdă, un flux incontinent ca un delir, al cărui sens rezidă în însăși alternanța haotică a planurilor și în incoerența textului, prin faptul că nu comunică neapărat sensuri, ci stări. Or, sensul acestui act postmodern se cristalizează în starea de criză a conștiinței, sub presiunea evenimentelor absurde ale realității transcrise ficțional, în mod paradoxal literaturizate prin deliteraturizare. Totul se traduce într-un discurs verbos, torențial, care mimează consemnarea automată a gândurilor și a secvențelor, ca într-un dicteu, dar care urmează, totuși, o logică internă. Apar în acest poem epic și prozaic construcții de factură suprarealistă, care evocă pe un Geo Dumitrescu, Tonegaru ori Caraion: „soarele arunca pisici de sudoare-n ferestre”, „căldura scârțâită pompa gaz ilariant în butoiul tristeții”, „liniștea arunca dopuri de șampanie pe tavanul unui timpan”, „ochiul se rotea – trist satelit de spionaj” etc. Poemul este un fel de comedie livrescă, o satiră a unei lumi absurde, un mod postmodern de deconstruire a realității și a poeziei, care, din nou, trimite la poeții deceniului cinci: „Căldura alerga cu o măciucă de chit / după amatorii de cozi și rate. / În toate gesturile locuiau lagăre prost gresate. / Vapoarele își aduceau aportul de ciumă de zile de plictiseală / nituite, fasonate, presărate cu ceasuri pisate. / Femeile străzilor alunecau dulciuleioase pe covorul inutil al zilei / tramvaie după tramvaie se duceau sub vatmanii nebuni / casele ardeau ficații lumii săptămâni neterminate. / – Opriți, să mă nasc! Striga noaptea. / – Oprește, să te tai mai bine! Strigam / când ea fugea pe fereastră, prin geam / ireversibilă rază de soare. / Pe aici toate iubirile se îngrașă și fac copii / nici o mașină aici nu tinde spre perfecțiune / nici un sentiment aici nelegat cu sârmă / nici un gând aici să funcționeze lin, cu înțelepciune. / Creierul se simțea în acele zile tot mai străin / într-un singur cap. / Gesturile fugeau de mine să lipăie pe pereți. / Ochiul se rotea – trist satelit de spionaj / peste o bătălie trucată. / Cuvintele dădeau târcoale nebuniei de zi cu zi. / Ospiciul mă refuza cu politeță: nu e cazul... / Să mă-nțelegi, poem al meu scris cu fiere și mânie!” (*Adio. La Galați*).

Influența poezilor din deceniul al cincilea depășește postmodernismul anilor '80, continuând să se manifeste, într-o formă sau alta, și asupra generației următoare. Cel mai important poet nouăzecist, **Cristian Popescu**, își mărturisește apartenența la o genealogie literară în descendența lui Geo Dumitrescu. Iată ce spune poetul într-un text apărut la mijlocul anilor '90

în presa literară: „Sânt, eu, acum, în anii nouăzeci, un învățăcel liric și încerc să-mi desenez în minte acel arbore genealogic literar de a cărui ultimă crenguță se agață și numele meu. Aleg din «Libertatea de a trage cu pușca» câteva poeme care mi se par reprezentative ca arte poetice și deslușesc din ele liniile-forță ale moștenirii literare semnate Geo Dumitrescu. Mai întâi *Odă, Aventură în cer, Dans, Singur-lună și Literatură*. Aceste texte propun acid părăsirea oricărui trebuie gata făcut al limbajului poetic; părăsirea oricărei rețete dinainte stabilite; propun continua declișeizare a poeziei (pentru că, mereu, fiecare vârstă poetică își creează propriile clișee de care următoarea vârstă se va debarasa pentru a le impune pe ale ei și așa mai departe); aceste texte vizează și visează eliberarea morală și ontologică a existențelor noastre de clișeele literaturității, adică invocă o viață cu adevărat poetică și o poezie cu adevărat trăită, o poezie înțeleasă în elementaritatea și simplitatea ei originară. (...) În mod normal, lărgind și depășind sfera esteticului, a purului livresc, poemele lui Geo Dumitrescu aveau nevoie de transparența stilistică a limbii vorbite, neîncărcate abundant-metaforic. Ca să poată fi mărturisire directă, ele erau constrânse la limpedele denotativ. Și în acest caz Geo Dumitrescu a intuit exact viitorul poeziei românești, l-a ghicit în foile pe care s-au rânduit versurile sale. Poezia optzecistă și cea nouăzecistă de azi îl confirmă pe deplin. Așa cum, acum 20 de ani, îl confirma poezia unui Marin Sorescu.”⁵⁰ Poetul duce mai departe procesul estetic început de generația albatrosistă și continuat, în diverse grade și metamorfoze literare, de unii dintre exponenții generațiilor ulterioare. Deși nouăzeciștii și, mai târziu, douămiiștii se raportează polemic la generația optzecistă, ei toți merg pe drumul deschis poeziei de către generația deceniului al cincilea. Cristian Popescu scrie în cadrul unei viziuni prin care poezia trebuie să se subordoneze existenței, să exprime biograficul, să fie un act de autenticitate, o cale de înțelegere a ființării. Miza poeziei este, în concepția lui, textul ca proces, în actul complex al genezei lui și în calea lui către explicarea existenței, și nu poezia ca produs finit. Iată o explicație dintr-un text programatic al autorului: „Vrem să stabilim un alt raport între *literatură* și *biografie*. Dacă la moderniști literatura era supraordonată biograficului, postmodernismul optzecist plasează textul și existența pe același nivel axiologic și tipologic. Vom subordona întotdeauna textul literar existenței, considerându-l pe acesta doar un *produs al procesului realizării de sine*. De fapt, considerăm că raportul text/existență este o falsă joncțiune, câtă vreme scopul nu este textul, ci modalitatea facerii lui. (...) Nu produsul acestui demers interesează în mod absolut, ci demersul însuși. Textul rezultat este util social și valoros estetic în măsura în care poate conduce spre recompunerea procesului facerii lui. De aceea literatura nu va mai fi o nobilă inutilitate, ci o simplă utilitate în descifrarea existenței celui ce o produce.”⁵¹ În acest context, Cristian Popescu duce la extrem

⁵⁰ *Adevărul literar și artistic*, nr. 207, 6 martie 1994, nr. 208, 13 martie 1994

⁵¹ Cristian Popescu, *Un punct de plecare*, în *Nouăzeci* (suplimentul revistei *Luceafărul*), nr. 1, noiembrie 1990, apud Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007, p. 1141

procesul de prozaizare a poeziei, care devine o formă de proză, și în conținut și ca dispunere grafică, păstrând însă mărcile gândirii poetice ca element de identitate. În proces, el aduce existența văzută în realitatea cotidiană, folosește ironia, sarcasmul, persiflarea, umorul, șarja, absurdul de tip urmuzian, elemente de poetică avangardistă și suprarealistă, fantezia, parodia, bufoneria, pastșa, comicul, burlescul, tragicul, grotescul, emoția și implicarea sentimentală, atitudini și instrumente pe care le folosiseră în actul lor de înnoire a poeziei poezii generației patruzeci, în special Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru și Ion Caraion. Întrerupt douăzeci de ani, reluat pe cont propriu de unii poeți ai generațiilor șaizeci și șaptezeci, continuat de generația optzecistă, procesul este dus mai departe de generația nouăzeci, prin reprezentantul ei cel mai important, Cristian Popescu. Iată câteva mostre de poezie ale autorului: „Ca și cum toate manechinele din vitrine s-ar face după chipul și asemănarea mea: eu copil, eu bărbat, eu femeie. Ca să devin cel mai mare creator. Ca și cum toți vecinii mei ar vedea, când s-ar privi în oglinda din lift, chipul meu la diferite vârste, vârstele lor. Iar eu aș îmbătrâni înainte de vreme.”; „Duminica, în cimitir, vine multă lume. Multă lume intră și iese din cavoul familiei noastre, cavou prevăzut cu două intrări: una pentru bărbați, alta pentru femei. Când n-o vede nimeni pe bunica intră pe la bărbați ca să mai stea de vorbă cu tata, cu bunicul.”; „Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = LOVE».”; „Când eram mic aveam o pernă mare, moale, caldă, umplută cu miez de pâine. Și-am rugat-o pe mama să-mi coasă multe felii de pâine una de alta ca să am și-o plapumă. Știam eu că femeile sunt pline de miez, de-asta sunt așa calde și moi.” (*Arborele genealogic*, volumul *Familia Popescu*, 1987).

Procesul inaugurat de poezii deceniului cinci nu se oprește la poetul Cristian Popescu. Spiritul lui este asumat, într-o formă sau alta, în teribila luptă pe care o duc cu generația optzecistă, și de către douămiiști, cei care tatonează posibilitatea unui nou proces de înnoire a literaturii prin „Manifestul fracturist”. Dar nici fracturiștii și nici cei mai noi decât ei nu au găsit încă ideea și formula estetică prin care să deschidă un nou drum poeziei. Realizările de până acum ale noilor valuri post-nouăzeciste nu sunt de natură a afirma un autentic proces de înnoire a poeziei, care să aibă coerența celui din deceniul al cincilea ori a mișcării postmoderniste. Ideile poezilor din anii '40, care, vizionar și avangardist în literatura română și dincolo de granițele ei, inaugurează calea poeziei către postmodernitate, reprezintă o continuă provocare pentru următoarele generații. Procesul de reformare și de înnoire a poeziei din deceniului al cincilea rămâne în istoria și actualitatea literaturii ca mișcarea care deschide un drum nou poeziei, într-un moment în care resursele acesteia păreau sfârșite. Este un drum din care se deschid altele noi de-a lungul evoluției poeziei în postmodernitate și în post-postmodernitate.

CONCLUZII

NOUA POEZIE, DE LA AVANGARDĂ LA POSTMODERNISM ȘI MAI DEPARTE

Generația pierdută a literaturii române

În istoria literaturii române postbelice, generația literară a deceniului al cincilea este definită prin sintagma „generația pierdută” (Eugen Simion). Dacă privim literatura română interbelică și postbelică în logica evoluției ei, atunci argumente esențiale conduc către ideea că vorbim, într-adevăr, de o generație pierdută. Este „pierdută” sub două aspecte fundamentale: cel al evoluției literaturii și cel al evoluției personale a scriitorilor, în cazul de față a poezilor. Sub primul aspect, odată cu întreruperea procesului de înnoire estetică început în deceniul al cincilea, cursul evoluției literaturii române este blocat. Mișcarea literară din anii '40 se situează în continuarea avangardei, în valurile ei succesive, care culminează cu suprarealismul. În sine, este ea însăși o formă de avangardism, într-o ipostază relativ temperată sau, în ordine diacronică, de postavangardism, prin sensul înnoitor și prin natura estetică a schimbării. Această continuitate este evidentă, pe de o parte, la nivel conceptual și ideologic, în articolele programatice ale autorilor noii generații, care duc mai departe ideile celor din deceniul al treilea, pe de altă parte, în poemele lor, care atestă afinități și filiațiuni certe cu poezia avangardei. Început la sfârșitul modernismului, procesul de reformare estetică duce către o nouă epocă a literaturii, spre postmodernism. Prin procesul de deconstrucție a poeziei din anii '40, început de Geo Dumitrescu și continuat de ceilalți, literatura română se situează într-o poziție de avangardă a evoluției literaturii la nivel european și nu numai. *Reforma canonică* declanșată în deceniul al cincilea este întreruptă însă sub presiunea ideologică a noului regim politic. Practic, după anul 1947, în care apar ultimele cărți libere (între acestea, *Cântece negre*, de Ion Caraion), literatura română intră sub controlul total al cenzurii, care o transformă într-un instrument de propagandă ideologică. Această sincopă durează două decenii, un interval de stagnare a literaturii în evoluția ei conceptuală și estetică. Cu puține excepții, literatura română devine, în această lungă perioadă, spațiul de manifestare a ideologiei totalitare, obiectivat prin „estetica” realismului socialist. În cea de-a doua privință, cea a evoluției individuale a scriitorilor, majoritatea poezilor își ratează evoluția firească și dezvoltarea literară, începute sub auspicii dintre cele mai bune, fulminantă, în cazul unora dintre ei. Toți sunt reduși la tăcere, sunt scoși din scena literaturii pentru două

decenii. Unii cad victimă noii orânduiri politice, fiind aruncați în temnițele comuniste. Alții părăsesc prea devreme scena vieții. Unii emigrează, alții se pun în slujba regimului, fie și pentru o vreme. Sunt membri ai tinerei generații care abandonează literatura pentru o lungă perioadă sau definitiv. Alții se întorc neconvins, sporadic, pe tărâmul literelor, fără a mai putea continua ceea ce începuseră în primii ani ai deceniului al cincilea. Tragedia generației pierdute este definită, în câteva cuvinte, de Monica Lovinescu: „Peste sârma ghimpată a războiului urma să cadă oblonul așa-zisei păci. Și poeții tineri de atunci aveau să se risipească prin moarte, temniți și tăceri.”⁵² Puțini sunt cei care își reiau procesul creației de unde fuseseră obligați să-l abandoneze, recuperându-și producțiile vechi, încercând, unii cu disperare, după terifiante experiențe penitenciare, să se încadreze în ritmurile și cadența noului timp, căruia trebuie să i se adapteze după o tăcere de aproape un sfert de secol. Procesul este dificil, uneori imposibil. Ei, cei de acum, sunt alții, transformați de experimentele tragice ale istoriei. Elanul înnoitor, spiritul rebel, insurgent, entuziasmul, energia vitală și suflul mesianic, care lucrau sinergic pentru reformarea poeziei și modelarea viitorului în baza viziunilor lor inovatoare, au rămas în urmă, la peste două decenii distanță, într-un timp al începutului, dar sfârșit prea devreme. Ei scriu acum altfel, îndepărtați de spiritul înnoitor care le anima poezia în anii deceniului al cincilea și dădea un sens transfigurator actului lor literar convertit într-o mișcare de revoluționare a mentalității literare și a poeziei. Procesul este închis, iar, odată cu închiderea lui, literatura română ratează o șansă de evoluție de pe o poziție de avangardă în evoluția poeziei în Europa și în lume. Ratată, într-o măsură semnificativă, este și evoluția scriitorilor care, obligați la tăcere două decenii, sunt nevoiți să se reinventeze și să ia totul de la început, la mijlocul anilor '60. Dar niciunul dintre ei nu se mai poate întoarce pe poziția de avangardă de unde milita pentru noua poezie la începutul deceniului al cincilea. Ei redebutează într-o literatură care își reia firul evoluției de la un moment anterior procesului de înnoire, reeditând în diverse forme modernismul interbelic. Foștii postavangardiști se întorc în literatură într-un moment anterior debutului lor, într-un neomodernism tributar epocii literare dintre cele două războaie, ca într-o călătorie în timp, dar în trecut, și nu în viitor. Este un regres estetic pentru ei și pentru literatura română. Din acest punct de vedere, ei sunt o generație pierdută într-o literatură pierdută, pentru două decenii și chiar mai mult, în spațiul vid al unei istorii nebuloase. O *generație pierdută*, care, totuși, va fi parțial regăsită în poezia postbelică.

Noua poezie, calea către noul canon

⁵² Monica Lovinescu, *Unde scurte*, Limite, Madrid, 1978

Poeemele puse în discuție de-a lungul studiului sunt emblematice pentru poetica generației războiului, în materie de viziune și de opțiune estetică. Unele au un caracter asumat programatic, altele conțin elemente semnificative care sugerează formule și direcții de evoluție. Dincolo de versurile care se referă explicit la poezie, la metamorfozele ei, puse sub necesitatea schimbării estetice, și la misiunea acesteia, poemele reprezentative, prin modurile estetice și stilistice în care obiectivează ideea, constituie modele pentru ceea ce își propune să fie noua poezie. Ele au, așa-zicând, un caracter programatic intrinsec. Toate acestea contribuie la cristalizarea unui nou mod de a privi poezia și de a face poezie. În mod fundamental, procesul schimbării indică **drumul către un nou canon poetic**.

Dacă negarea canonului existent în epocă este un obiectiv asumat de militanții noii poezii, despre un nou canon este încă prematur să vorbim. Totuși, acesta tinde să prindă contur, treptat, în ritmul frenetic al contestării, prin formele poetice propuse de tinerii autori și printr-o serie de elemente constitutive esențiale. Ca tendință generală, toți poeții generației războiului pledează pentru re-umanizarea poeziei, prin întoarcerea ei în realitatea existenței și apropierea de viață. Poezia, susțin aceștia, trebuie să fie precum viața, și frumoasă și urâtă, și luminoasă dar și întunecată, și sublimă dar și grotescă, să acopere prin metamorfozele și capacitatea ei de cuprindere întreaga diversitate a existenței. De aceea ei combat poezia estetică din canonul modernist și estetismul în poezie și promovează o ideologie anti-estetică și anti-estetizantă, prozaismul, autenticitatea, modurile și formulele genuine ale comunicării poetice în deplină sincronie și sinergie cu viața trepidantă.

Geo Dumitrescu este un deschizător de drumuri în mai multe direcții. Cu instrumentele inteligenței, spiritului critic, ironiei, sarcasmului, parodiei, abordării polemice, el contestă, demitizează și destructurează temele mari ale poeziei, într-un demers desacralizant și deconstructiv. Iubirea, poezia, poetul, arta, universul, istoria, eroismul, civilizația, suferința, moartea intră în colimatorul poetului și sunt ironizate, minimalizate, persiflate cu inteligență și aduse în dimensiunea terestră a existenței din cerurile abstracte în care se izolaseră spre falsificarea și dezumanizarea poeziei. Cu Geo Dumitrescu începe zguduirea poeziei românești de pe soclul academismului și formalismului, al solemnității și gravității, care duceau la închiderea ei într-un cadru estetic livresc, lipsit de autenticitatea și intensitatea trăirii. Poetul *Libertății de a trage cu pușca* declanșează un proces de deschidere a poeziei către existență, de re-umanizare a acesteia, de coborâre a ei în realitate și în viața imediată.

Un alt poet de marcă al generației războiului, **Ion Caraion**, este sumbru, închis, întunecat, ”negru”, după cum însuși numele lui adoptat o spune (Caraion – Ion cel Negru) și după cum poezia lui o afirmă explicit, ”toate cântecele mele sunt negre”, practicând o scriitură construită pe o viziune dură și pe o stilistică a violenței. În demersul lui contestatar, prin care își propune să producă o schimbare de paradigmă la nivelul viziunii și esteticii poeziei, Caraion își

crează o formulă estetică proprie, un tip de modernism extrem, definit de o scriitură poetică laborioasă și o cromatică stilistică de mare diversitate. Caraion este autorul și apologetul programatic al poeziei "negre și urâte", poetul care face o critică virulentă a mentalității și formelor literare din canonul modernist, care militează susținut pentru despărțirea de tradiție, pentru înnoirea spirituală și estetică a poeziei, într-o formulă "anti-estetică", bazată, în esență, pe estetica urâtului și pe expresionismul funciar al autorului. Această formulă duce, tot mai mult, poezia lui Caraion în teritoriul postmodernismului, încă de la sfârșitul deceniului al cincilea.

Dimitrie Stelaru rămâne în istoria literaturii ca un boem și ca un vagabond al poeziei. Din mediile promiscue ale viețuirii anarhice, visează la viitor și la "omul nou", într-o reprezentare christică, mesianică, prin care existența și poezia sunt transfigurate și spiritualizate. Mesianismul poetului traduce aspirația către adevăr și renaștere spirituală, către un nou început, într-un timp de criză a istoriei și de alienare a ființei. Poezia constituie modul de exprimare a acestor idei de un profund umanism, un medium între contingent și transcendent, statut care pledează pentru misiunea înaltă spirituală a acesteia. Poet vagabond, spirit damnat și rătăcitor, Dimitrie Stelaru consacră poetic, în epocă, temele rătăcirii ontologice și ale evaziunii ca mod de acces la o lume ideală, lăsând cale liberă unui suflu mesianic, prin care îl anunță pe "omul nou".

Un paria al poeziei, rătăcitor prin taverne, în stil villonesc, fascinat de Poe și Baudelaire, pe care îi ia, de altfel, ca modele existențiale, este **Ben Corlaci**, care, în totală antiteză cu numele de botez, Benedict, devine un damnat al vieții și al poeziei. Este și poză, cultivată asiduu de poet, sub influența lui Stelaru, dar și realitate. El visează la "omul liber" și afirmă, pe calea revoltei și a protestului, libertatea ca principiu suprem al existenței umane. Libertatea și poezia formează un tot, o unitate primordială care trebuie permanent refăcută. Pentru a-și câștiga libertatea din spațiul constrângerii existențiale și sociale, poetul practică boema ca peregrinare prin medii sordide, evaziunea în spații utopice pe calea fanteziei, alimentată de alcool. Construite pe raportul dintre viețuirea în mediile boemei, în promiscuitate și auto-extincție și aspirația spre descătușarea spiritului și a condiției umane, versurile lui Corlaci fac elogiul libertății omului și a poeziei, într-o apologie existențialistă, antiestetică și antipoetică, a condiției primordiale a ființei umane, a „omului liber” și, în același timp, a „noii poezii”.

Constant Tonegaru oferă, prin poezia sa, o experiență literară complexă, care asimilează formulele, experimentele, tendințele poetice ale celorlalți. Poezia sa, așa cum s-a observat (Simion, Manolescu), poate fi considerată, cel puțin sub unele aspecte, o *summa* estetică a celorlalte experiențe poetice, care acoperă, în date esențiale, poetica acestei generații. Ironia, parodia, satira, umorul, ludicul, fantezia, fronda, sfidarea, nonconformismul, boema, evaziunea în spații exotice sunt mijloace poetice care, în cadrul unei viziuni deconstructive și, în esență, postmoderne, fac din versurile lui Tonegaru o poezie cu propria identitate, de o uimitoare modernitate și actualitate.

Aceste experiențe poetice și altele participă la edificarea noii poezii, la afirmarea treptată a unei noi paradigme poetice, construite din negarea esteticii, cu instrumentele noi și puternice ale esteticii negării. Procesul de înnoire a poeziei este, de-a lungul deceniului cinci, încă la început. El deschide *calea către noul canon*, după contestarea asiduă a celui modernist, considerat anacronic în raport cu ritmurile și aspirațiile timpului. Dar drumul este curând întrerupt de involuțiile pe plan istoric. Va fi reluat două decenii mai târziu, cu pierderile, regăsirile și redescoperirile inerente, prin unii exponenți ai generației șaizeciste și, ulterior, prin optzeciști, în cadrul postmodernismului românesc omologat ca atare în istoria literaturii.

În ceea ce privește influența generației din deceniul cinci asupra generațiilor postbelice, lucrurile trebuie privite în dimensiunea lor reală. Chiar dacă există și uneori este substanțială, nu se poate vorbi de o influență la nivel de generație, ci de una la nivel individual. Ea se explică prin faptul că unii dintre tinerii autori ai generațiilor următoare descoperă pe cont propriu poezia și poetica prin excelență inovatoare ale predecesorilor lor, pierduți în tăcerea istoriei și reveniți, cu greu, doar unii dintre ei, la lumină. Totuși, sunt puțini aceia care percep spiritul înnoirii declanșat cu două decenii înainte, existent sub formă de latență a literaturii. În cadrul generației șaizeciste, cel care simte cel mai bine curentul înnoitor, rămas la nivel subteran, al poeziei anterioare este Marin Sorescu. Ca orientare generală, generația lui se întoarce la modernismul interbelic, recuperat în metamorfoza neomodernismului. Abia generația '80 redescoperă, într-o măsură mai consistentă, pe poeții anilor '40, în cadrul poezicii postmoderniste, pe care albatrosiștii și congenerii lor o anticipaseră. Spiritul antiestetic, depoetizant și deconstructiv inițiat de aceștia este asumat, dar tot, prevalent, la nivel de individualități poetice, și de generațiile ulterioare. În cadrul generației nouăzeciste, Cristian Popescu, autorul emblematic al acesteia, este cel care îl obiectivează în forme de mare originalitate. Ecouri ale lui răsună și în poezia ulterioară, care decurge din manifestul fracturist, al douămiiștilor. Influența generației patruzeciste asupra poeziei generațiilor ulterioare se manifestă în cadrul unui proces de *recuperare tardivă și parțială*, desfășurat mai mult *aleatoriu*, după ce cursul înnoitor al evoluției poeziei fusese oprit și conturarea noului canon poetic întreruptă. Se poate vorbi, în acest context, de generația pierdută și doar *parțial regăsită* a poeziei românești. Este o regăsire târzie, în afara cursului firesc al literaturii, care nu mai produce aceleași efecte pe care le-ar fi generat în condiții de continuitate a evoluției, fără sincope istorice. Această recuperare nu poate suplini întârzierea istorică în procesul devenirii estetice a literaturii române și nu reabilitează condiția literară a generației.

În acest cadru, poate fi configurat un portret sintetic al poeziei acestei generații, conturat din liniile și elementele esențiale ale identității ei literare. Poezia deceniului cinci, privită în ipostazele discutate de-a lungul studiului, își are o parte din surse în modernism și altă parte, cea mai importantă, în avangardism și în suprarealism (ele însele componente ale spațiului modernist). Noua viziune promovează abolirea gratuității artei, a esteticii și estetismului,

deliteraturizarea și depoetizarea, recursul la realism, cultivarea lucidității, coborârea poeziei în real, în special în mediul citadin, într-un curent de urbanizare a poeziei, aducerea ei în cotidianul banal și cenușiu, apropierea de viață și de existență, estetica urâtului, prozaizarea limbajului poetic, cu implicarea elementelor de oralitate și colocvialitate. Noua poezie este un act de antimodernism, postavangardism și suprarealism, cu deschideri către experiment și formule inovatoare, spre intertextualitate, metatextualitate, autoreferențialitate și tranzitivitate. În mod esențial, afirmă un mod de deconstrucție a poeziei, care, pe filiera avangardismului și a suprarealismului, face tranziția de la modernism la postmodernism.

În loc de concluzii, din privirea de ansamblu asupra generației literare a deceniului cinci, ies în relief câteva idei, definitorii pentru identitatea acesteia în istoria literaturii. Iar aceste idei, care exprimă lucrurile în sensurile lor ultime, se referă la: sensul inovator al demersului început prin *Proiectul Albatros*, aflat în continuarea avangardismului, el însuși, prin ideile și estetica pe care le promovează, o formă de postavangardism; anticiparea de către noua poezie a unor forme estetice care se vor manifesta sub egida postmodernismului, în anii '50, în spațiul american, prin Generația Beat (*The Beat Generation*), ceea ce face din poezia noii generații o formă de postmodernism *avant la lettre*; situarea acestei generații, la nivel conceptual și estetic, în avangarda istorică a postmodernismului; statutul special al generației deceniului cinci, situat într-o zonă de tranziție între epoci și curente, care închide experiența modernismului poetic și deschide porțile poeziei postmoderne; influența exercitată de poezii noului val asupra poeziei generațiilor postbelice; continuitatea estetică parțială în discontinuitatea istorică și literară, dincolo de sincopile istorice și de întreruperea cursului firesc al literaturii.

BIBLIOGRAFIE

- Anadam, Felix, *Aritmetică*, București, „Albatros”, 1941
- Ashton, Jennifer, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2005
- Aubert, Nathalie, Wanlin, Nicolas, *Histoire de la poésie : XIXe-XXe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2014
- Bergez, Daniel, *La poésie française du XXe siècle*, Paris, Bordas, 1986
- Bersani, Jacques, Autrand, Michel, Lecarme, Jacques, Vercier, Bruno, *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982
- Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
- Campa, Laurence, *La poétique de la poésie*, Paris, Sedes, 1999
- Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1998
- Caraion, Ion, *Panopticum*, București, Editura Prometeu, 1943
- Caraion, Ion, București, *Omul profilat pe cer*, București, Editura Forum, 1945
- Caraion, Ion, București, *Cântece negre*, București, Editura Fundațiilor Regale, 1946
- Caraion, Ion, București, *Eseu*, București, Editura pentru Literatură, 1966
- Caraion, Ion, *Dimineața nimănui*, București, Editura Tineretului, 1967
- Caraion, Ion, *Necunoscutul ferestrelor*, București, Editura pentru Literatură, 1969
- Caraion, Ion, *Duelul cu crinii*, București, Editura Cartea Românească, 1972
- Caraion, Ion, *Enigmatica noblețe*, București, Editura Eminescu, 1974
- Caraion, Ion, *Pălărierul silabelor*, București, Editura Eminescu, 1976
- Caraion, Ion, *Bacovia – sfârșitul continuu*, București, Editura Cartea Românească, 1977
- Caraion, Ion, *Dragostea e pseudonimul morții*, București, Editura Cartea Românească, 1980
- Caraion, Ion, *Jurnal I, Literatură și contraliteratură*, București, Editura Cartea Românească, 1980
- Caraion, Ion, *Insectele tovarășului Hitler*, München, Jon Dumitru Verlag, 1982
- Caraion, Ion, *Tristețe și cărți*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995
- Caraion, Ion, *Jurnal II, Literatură și contraliteratură*, București, Editura Albatros, 1998
- Caraion, Ion, *Jurnal, III, Ultima bolgie*, București, Editura Nemira, 1998
- Caraion, Ion, *Antologia poeziei americane*, București, Editura Univers, 1979
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1995
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, București, Editura Eminescu, 1972
- Clancier, Georges Emmanuel, *Panorama de la poésie française: de Rimbaud au Surréalisme*, Paris, Seghers, 1970
- Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil, 1998
- Corlaci, Ben., *Tavernale*, București, Editura Cadran, 1941
- Corlaci, Ben., *Pelerinul serilor*, București, Editura Alfa, 1942

- Corlaci, Ben., *Arhipelag*, București, Editura Prometeu, 1943
- Corlaci, Ben., *Manifest liric*, București, Editura Forum, 1945
- Corlaci, Ben., *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1969
- Corlaci, Ben., *Starea de urgență*, București, Editura Cartea Românească, 1972
- Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, București, Editura Cartea Românească, 1975
- Cristea, Valeriu, *A scrie, a citi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992
- Cristea, Valeriu, *Criza culturii, Caiete critice*, nr. 3, 1993
- De Boisdeffre Pierre, *Les poètes français d'aujourd'hui (1940-1986)*, Paris, Presses universitaires de France, 1997
- Décaudin, Michel (Ed.), *Anthologie de la poésie française du XXe siècle, De Paul Claudel à René Char*, Paris, Gallimard, 1983
- Derrida, Jacques, *Scritura și diferența*, București, Editura Univers, 1998
- Dumitrescu, Geo, *Libertatea de a trage cu pușca*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946
- Dumitrescu, Geo, *Aventuri lirice*, București, Editura pentru Literatură, 1963
- Dumitrescu, Geo, *Nevoia de cercuri*, București, Editura pentru Literatură, 1966
- Dumitrescu, Geo, *Jurnal de campanie*, București, Editura Cartea Românească, 1974
- Dumitrescu, Geo, București, *Aș putea să arăt cum crește iarba*, București, Editura Eminescu, 1989
- Dumitrescu, Geo, București, *Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri*, București, Editura Viitorul Românesc, 1994
- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002
- Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XXe siècle : arts & littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010
- Fauchereau, Serge, *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001
- Filerot, Sergiu, *Om*, București, Tiparul Universitar, 1942
- Filerot, Sergiu, *Vitrină secol XX*, București, Editura Cartea Românească, 1982
- Filerot, Sergiu, *Reîntâlniri*, București, Editura Cartea Românească, 1985
- Fourcaut, Laurent, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 1997
- Gaucheron, Jacques, *La poésie, la Résistance : du Front populaire à la Libération*, Paris, Messidor, 1991
- Gaucheron, Jacques, *Florilege de la Poésie de la Résistance*, Paris, Gallimard, 1991
- Getz, Yasmine, *Poésie de la résistance, résistance du poète*, French Forum 25.3 (2000): 349-364. JSTOR. Web. 7 Sept. 2013
- Ignă, Vasile, *Subteranele memoriei (1944-1954)*, București, Editura Universal Dalsi, 2001
- Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, București, Editura Cartea Românească, 1976
- Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, București, Editura Eminescu, 1981
- Ivan, Sorin, *Opera poetică a lui Ion Caraion*, București, Editura Universitară, 2014
- Ivan, Sorin, *A Tragic Poet of the East*, Wien, Österreichisch-Rumänischer Akademischer Verein, 2014
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983

- Leuwers, Daniel, Backès, Jean-Louis, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1990
- Lungu, Alexandru, *Misterul poeziei. Între turnul de fildeș și zgomotul istoriei*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003
- Lungu, Alexandru, *Ora 25*, București, Publicom, 1946
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Brașov, Editura Aula, 2002
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
- Manu, Emil, *Generația literară a războiului*, București, Editura Curtea Veche, 2000
- Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, București, Editura Cartea Românească, 1978
- Manu, Emil, *Sinteze și antisinteze literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975
- Manu, Emil, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, București, Editura Curtea Veche, 2004
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – de la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000
- Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)*, Pontica, 2006
- Negoîtescu, Ion, *Însemnări critice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970
- Negoîtescu, Ion, *Analize și sinteze*, București, Editura Albatros, 1976
- Negoîtescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994
- Onimus, Jean, *Expérience de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973
- Pană, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, Editura pentru Literatură, 1969
- Petroveanu, Mihail, *Traietorii lirice*, București, Editura Cartea Românească, 1974
- Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, București, Editura pentru Literatură, 1968
- Piru, Al., *Poezia românească contemporană*, I, București, Editura Eminescu, 1975
- Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997
- Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, București, Editura Albatros, 1977
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Fundația Luceafărul, 2001
- Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1991
- Sabatier, Robert, *La poésie du XXe siècle, Métamorphoses et modernité*, 3, Paris, Albin Michel, 1988
- Santerres-Sarkany, Stéphane, *Théorie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1990
- Seghers, Pierre, *La résistance et ses poètes (France, 1940-1945)*, Paris, Seghers, 1974
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediția I, București, Editura Cartea Românească, 1974, Ediția a II-a revăzută și completată, București, Editura Cartea Românească, 1978
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București, Cartea Românească, 1989
- Simion, Eugen, *Prefață la volumul Geo Dumitrescu: Aș putea să arăt cum crește iarba*, București, Editura Eminescu, 1989
- Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1997-2000

- Steinhardt, Nicolae, *Între viață și cărți*, București, Editura Cartea Românească, 1976
- Stelaru, Dimitrie (D. Orfanul), *Preamărire durerii*, București, Tipografia Astoria, 1938
- Stelaru, Dimitrie, *Noaptea geniului*, București, Editura Bucovina – I. E. Toroușiu, 1942
- Stelaru, Dimitrie, *Ora fantastică*, București, Editura Prometeu, 1944
- Stelaru, Dimitrie, *Cetățile albe*, București, Întreprinderile de Editură S.A.R., 1946
- Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, București, Editura pentru Literatură, 1967
- Stelaru, Dimitrie, *Coloane*, București, Editura Minerva, 1970
- Stelaru, Dimitrie, *Păsări incandescente*, București, Editura Cartea Românească, 1971
- Stelaru, Dimitrie, *Nemoarte*, București, Editura Tineretului, 1968,
- Stelaru, Dimitrie, *Zei prind șoareci*, București, Editura pentru Literatură, 1968,
- Streinu, Vladimir, *Poezie și poeți români*, București, Editura Minerva, 1983
- Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, București, Editura Mașina de scris, 2005
- Tonegaru, Constant, *Plantații*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1945
- Tonegaru, Constant, *Steaua Venerii*, București, Editura pentru Literatură, 1969
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu, 1993
- Torynopol, Victor, *Cartea cu sânge, pâine și cocs*, București, Editura Forum, 1945

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.