



Modele, continuități și rupturi în poezia română contemporană

Autor: **Anca-Raluca I. PERȚA**

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 978-973-167-334-9

SUMAR

Cap. I. Partizanatul fanatic. O interogație despre obsesia modelului în critica literară

1. O introducere.....	4
2. În aș teptarea „marelui poet, poate nenăscut”.....	6
3. „Anxietatea influenței” – o teorie a Modelului?	9
4. Critica literară, Sublimul și Modelul. „What could a literary messiah be?” (Harold Bloom).....	12
5. O primă concluzie.....	15

Cap. II. În căutarea autenticității. Dicotomiile criticii românești postbelice

1. „Marele proiect autenticist” (Ion Pop) al poeziei române și canonul optzecist.....	22
2. Alternativa Țeposu: „contiguitatea fină” dintre generația '80 și cei de dinainte.....	29
3. Ce este autenticitatea? Un exemplu britanic (Ted Hughes vs. Ph.Larkin) și unul românesc (Nichita Stănescu vs. M. Ivănescu).....	32
4. Autenticitate modernistă / Autenticitate postmodernă. Interludiu teoretic.....	37
5. Autenticitatea naturaleții / autenticitatea artificiei.....	44
6. „Natural” și „artificial”. Autenticitatea virtuală.....	50
7. Întoarcerea terțului exclus. Poezie și livresc (Al. Cistelean).....	54
8. „Angajarea față de realitate” și tranzitivitatea (Gh. Crăciun).....	59
9. „Renaturalizarea” (Mircea Nedelciu) și „senzația de autenticitate” (Romulus Bucur).....	63
10. Autenticitatea anilor 2000. Teoria criticilor.....	64
11. Antipoeticul, antimodernii și modernismul epifanic.....	75

Cap. III. Neoexpresionismul postbelic

1. Introducere.....	79
---------------------	----

2. Ce este expresionismul la 1917, pentru un expresionist (Kasimir Edschmid).....	80
3. Empatia expresionistă.....	84
4. <i>Das Wilde Herz</i> . Ontologia, poetica autenticității și contestarea sa (Worringer).....	88
5. Expresionismul postbelic în România: revirimentul anilor '60-'70.....	92
6. Criticii români față cu expresionismul. Antimodelul Blaga.....	97
7. Paradoxurile receptării interbelice: Felix Aderca, M. Ralea, Ion Sân-Giorgiu despre poezia „nouă”.....	104
8. Neoexpresionismul cerebral-metafizic și provincial (Negrici, Cărtărescu).....	108
9. Alternativa unui alt neoexpresionism.....	115

Cap. IV. Neoexpresionismul anilor 2000

1. „Neoexpresionismul provinciei” (Cărtărescu) vs. „resentimentul” față de „modelul” optzecismului postmodernist (Cistelean).....	118
2. „Insula reacționară” apărată de „criticii din provincie”.....	122
3. „O sâmbătă neagră, fără sfârșit”. Sensibilitatea întunecată a anilor '90-2000.....	125
4. Întoarcerea refulatului sau „recuperarea expresionist-vizionară” (Pop).....	127
5. Duminica trupului <i>a rebours</i>	135
6. Rezumat (și concluzie)	149
7. Bibliografie	151

TABLE OF CONTENTS

Chapter I. Fanatical partisanship. Some questions on the obsession for Model in literary criticism

1. An introduction
2. Waiting for “the great poet, maybe not yet born”
3. “The anxiety of influence” – a theory of the Model?
4. Literary criticism, the Sublime and the Model. “What could a literary messiah be?” (Harold Bloom)
5. A conclusion

Chapter II. In search of authenticity. The dichotomies of postwar Romanian criticism

1. “The great *authenticist* project” (Ion Pop) of Romanian postwar poetry and the ‘80s literary canon
2. The alternative of Radu G. Teposu: “the subtle contiguity” between the ‘80 generation and the generations before
3. What is authenticity? A British example (Ted Hughes vs. Ph. Larkin) and a Romanian one (Nichita Stănescu vs. Mircea Ivanescu)
4. Modernist authenticity / Postmodernist authenticity. Theoretical interlude
5. The authenticity of the natural / the authenticity of the artifice
6. “Natural” and “artificial”. Virtual authenticity
7. The return of the “excluded third”. True poetry and bookish poetry (Al. Cisteleanu)
8. “The engagement with reality” and transitivity (Gh. Crăciun)
9. To “re-naturalize” the dialogue (Nedelciu) and the “perception of authenticity” (Romulus Bucur)
10. The authenticity of the 2000s. Theories of literary critics
11. Antipoetic, anti-modernists and epiphanic modernism

Chapter III. Postwar neo-expressionism

1. Introduction
2. What is expressionism, in 1917, for an expressionist (Kasimir Edschmid)
3. Expressionist empathy
4. *Das Wilde Herz*. The ontology and poetics of authenticity and their rejection (Worringer)
5. Postwar Expressionism in Romania: the revival of the ‘60s and ‘70s
6. Expressionism in Romanian criticism. Lucian Blaga as anti-model
7. The paradoxes of the interwar reception of expressionism: Felix Aderca, M. Rălea, Ion San-Giorgiu on “new” poetry
8. “Cerebral”-“metaphysical” neo-expressionism (Eugen Negrici, Mircea Cărtărescu)
9. The alternative of another type of expressionism

Chapter IV. The neo-expressionism of the 2000s

1. The neo-expressionism of the Province (M. Cărtărescu) vs. the “resentment” towards the postmodernist model of the ‘80s (Al. Cisteleanu)
2. “The reactionary island” defended by “provincial critics”
3. The return of the repressed or the “recover of the visionary expressionism” (Pop)
4. The “Sunday of the body” *a rebours*
5. Abstract (and conclusion)
6. Bibliography

Rezumat

Proiectul intitulat „Modele, continuități și rupturi în poezia română contemporană” s-a dorit o încercare de critică a criticii, a urmărit traseul evoluției grilelor de lectură critică în perioada postbelică. Am plecat de la importanța modelului în critica noastră și de la constatarea că grilele criticii noastre postbelice sunt adesea gândite sau în orice caz practicate în mod dicotomic, adică pe baza unor sisteme de opoziții, modernist /postmodernist, șaizecist / optzecist, natural / artificial, autentic /livresc etc. Am încercat, de-a lungul celor patru capitole, să demontez acest sistem și să prind firele concatenate ale acestui complicat sistem de idei simpliste și de multe ori false, privite retrospectiv. Am acordat o atenție specială paradigmei critice a optzecismului postmodernist, care s-a constituit din anii 1980 încoace ca un fel de bloc ideologic cu neputință de escaladat până în ultimii ani. M-am oprit cu insistență asupra ideilor expuse de Mircea Cărtărescu în cartea sa despre postmodernism, în care *topos*-urile acestei critici ating paroxismul, dar și asupra ideilor despre poezie expuse în cărțile lui N. Manolescu, E. Negrici, Gh. Crăciun sau Al. Mușina. Concluzia este că teoreticienii postmodernismului românesc practică o critică militantă tardo-modernistă, de o pedagogie și închistare ideologică cu totul străine de paradigma postmodernității pe care și-o arogă. Pe de altă parte, modelul poeziei reflexive propus și impus de la începutul anilor 80 de N. Manolescu a orientat o anume viziune despre poezie și despre teoria poeziei în critica noastră, impunând o tendință care de fapt se contrazice pe sine, prin promovarea și practicarea concomitentă, de mulți optzeciști, a neorealismului și a unei poetici a naturaleții sau tranzitivității.

Tocmai de aceea, discuția din al doilea capitol s-a concentrat pe conceptul de autenticitate, una din temele predilecte ale criticilor și poeților noștri. Am încercat să definesc autenticitatea și să demonstrez că deși fiecare generație, din anii 80 încoace, a pretins că a atins „adevărata” autenticitate, fiecare desconsiderând autenticitatea generației de dinainte, tocmai acest „proiect autenticist”, cum l-a numit Ion Pop, unește eforturile tuturor generațiilor noastre postbelice.

Neoexpresionismul, căruia i-am acordat un capitol aparte, este una dintre liniile desconsiderate de

critica postbelică, dar extrem de fertile ale poeziei noastre postbelice. Am încercat să văd de ce el s-a constituit în antimodel sau model underground, ce înseamnă în raport cu expresionismul original, cum a pătruns în cultura noastră în anii 60-70, cum a evoluat și cum s-a întors – a „refulat” – în anii 90-2000. Ultimul capitol despre neoexpresionism sau postexpresionism cum a mai fost numit e o investigație a poeziei contemporane, a anilor 2000, din perspectiva coeziunii de substanță a întregii noastre poezii postbelice. Am urmărit câteva elemente specifice postexpresionismului douăzeciist, definitorie fiind criza de identitate exprimată printr-un limbaj al corporalității (devastate). Am identificat în primele volume publicate de poeții douăzeciști elemente de continuitate cu poezia generațiilor anterioare, apoi acele imagini similare sau identice, elemente comune ale imaginarului care ne permit să vorbim despre o matrice comună de tip neoexpresionist, în ciuda formulelor stilistice diverse adoptate de acești poeți.

Raluca Perța

Abstract

The project “Models, continuities and ruptures in Romanian contemporary poetry” aimed to be a kind of a *critique* of the Romanian postwar literary criticism, especially of the poetry criticism and poetry theory from the 1960s to the 2000s. I was interested, on one hand, in the apparent discontinuities created by a special type of poetry criticism, focused on a system of dichotomies, and, on the other hand, on the continuity of the poetry itself, which seems to hold on a coherent and homogenous project: the “*authenticist*” project, to cite Ion Pop and a word recently coined by Romanian critics.

I described, along the two first chapters, this critical system built on oppositions like modernist /postmodernist, the 60s paradigm / the 80s paradigm, natural / artificial, authenticity /artifice etc. The paradigm of Romanian postmodernism developed on these fundamentally non-postmodernist views. I have commented upon some ideas in the book on Romanian postmodernism by Mircea Cărtărescu, where the *topoi* of this militant criticism reached paroxysm, but also on books by N. Manolescu, E. Negrici, Gh. Crăciun sau Al. Mușina were a similar rhetoric developed. On the other hand, the theory of the self-reflexive poetry proposed by N. Manolescu in the 80s and adopted by many of the young poets and critics of this generation influenced a lot the perception of what contemporary poetry should look like, even if it contradicted the urge for realism, naturalness and authenticity of many of these writers. For this reason, I devoted the second chapter of this study to the concept of authenticity. I tried to demonstrate, starting off from the opinion expressed by a “provincial” critic like Ion Pop (the “provincial” perspective being rejected by postmodernist critics like Cartarescu) that the whole postwar Romanian poetry is molded upon the desire to grasp what we call “authenticity” (but conceive in many different ways).

The third and fourth chapters are on neo-expressionism, a subject rejected and misunderstood by postwar Romanian criticism and which is coming back from the underground of the Romanian literature at the beginning of the 2000s. I tried to follow the concept and history of expressionism (its origins, the reception in Romanian interwar culture, misunderstandings of the Romanian interwar

criticism) and tried to outline an expressionist model in the Romanian poetry and explained how this poetical “line” developed and especially how it was perceived by our critics. The last chapter on postwar neo-expressionism or post-expressionism focused on contemporary Romanian poetry of the last two decades. This chapter considered the critical perspective on the latest generation of poets and the continuity of this expressionist “line”. I pointed out at similar elements, models, images and identified a common, *bodily* language, expressing most of times an identity crisis – this defines the poetics of neoexpressionist writers from the 80s, 90s and 2000s (I made references only to the two first books of the young writers of the 2000s). In conclusion, neo-expressionism (a remix of expressionism, surrealism, experimentalism etc.) would be the common paradigm to which these writers belong to, in spite of their stylistic diversity.

Raluca Perta

SUMAR

Cap. I. Partizanatul fanatic. O interogație despre obsesia modelului în critica literară

1. O introducere.....	4
2. În așteptarea „marelui poet, poate nenăscut”	6
3. „Anxietatea influenței” – o teorie a Modelului?	9
4. Critica literară, Sublimul și Modelul. „What could a literary messiah be?” (Harold Bloom).....	12
5. O primă concluzie.....	15

Cap. II. În căutarea autenticității. Dicotomiile criticii românești postbelice

1. „Marele proiect autenticist” (Ion Pop) al poeziei române și canonul optzecist.....	22
2. Alternativa Țeposu: „contiguitatea fină” dintre generația '80 și cei de dinainte.....	29
3. Ce este autenticitatea? Un exemplu britanic (Ted Hughes vs. Ph.Larkin) și unul românesc (Nichita Stănescu vs. M. Ivănescu).....	32
4. Autenticitate modernistă / Autenticitate postmodernă. Interludiu teoretic.....	37
5. Autenticitatea naturaleții / autenticitatea artificiei.....	44
6. „Natural” și „artificial”. Autenticitatea virtuală.....	50
7. Întoarcerea terțului exclus. Poezie și livresc (Al. Cistelean).....	54
8. „Angajarea față de realitate” și tranzitivitatea (Gh. Crăciun).....	59
9. „Renaturalizarea” (Mircea Nedelciu) și „senzația de autenticitate” (Romulus Bucur).....	63
10. Autenticitatea anilor 2000. Teoria criticilor.....	64

11. Antipoeticul, antimodernii și modernismul epifanic.....	75
---	----

Cap. III. Neoexpresionismul postbelic

1. Introducere.....	79
2. Ce este expresionismul la 1917, pentru un expresionist (Kasimir Edschmid).....	80
3. Empatia expresionistă.....	84
4. <i>Das Wilde Herz</i> . Ontologia, poetica autenticității și contestarea sa (Worringer).....	88
5. Expresionismul postbelic în România: revirimentul anilor '60-'70.....	92
6. Criticii români față cu expresionismul. Antimodelul Blaga.....	97
7. Paradoxurile receptării interbelice: Felix Aderca, M. Ralea, Ion Sân-Giorgiu despre poezia „nouă”.....	104
8. Neoexpresionismul cerebral-metafizic și provincial (Negrici, Cărtărescu).....	108
9. Alternativa unui alt neoexpresionism.....	115

Cap. IV. Neoexpresionismul anilor 2000

1. „Neoexpresionismul provinciei” (Cărtărescu) vs. „resentimentul” față de „modelul” optzecismului postmodernist (Cistelecan).....	118
2. „Insula reacționară” apărută de „criticii din provincie”.....	122
3. „O sâmbătă neagră, fără sfârșit”. Sensibilitatea întunecată a anilor '90-2000.....	125
4. Întoarcerea refulatului sau „recuperarea expresionist-vizionară” (Pop).....	127
5. Duminica trupului <i>a rebours</i>	135
6. Rezumat (și concluzie)	149
7. Bibliografie	151

Cap. I. „PARTIZANATUL FANATIC”.

O INTEROGAȚIE DESPRE OBSESIA MODELULUI ÎN CRITICA LITERARĂ

1. O introducere

Una dintre cele mai uzuale formule în critica de poezie, atât românească, cât și occidentală, este comparația cu un model, immanent sau istoric. Este un tipar de lectură, de evaluare critică, poate chiar o figură retorică intrată în obișnuință. Poezii sunt comparați cu predecesorii sau contemporanii lor, sunt cotați în funcție de paradigma în care se încadrează, de Modelul la care critica unei anumite epoci aderă. Tradiția noastră poate că este ilustrată cel mai bine de un comparatist convins precum G. Călinescu, cu formulele sale deja intrate în manuale, dar criticii anilor ‘60, ‘70, ‘80, ‘90 sau 2000 continuă linia aceasta, nu neapărat comparatistă, în înțelesul propriu al termenului, adică interesată de legături, filiații, transferuri culturale, cât mai ales obsedată de Model¹.

În cazul poeziei, constatăm de multe ori pasiunea criticii pentru configurarea, instaurarea și menținerea unui Model absolut și de necontestat (Mihai Eminescu, Nichita Stănescu, modelul optzecist etc.), pasiune care își are reversul, ura împotriva Modelului, cum s-a întâmplat cu Eminescu, în anii 90–2000, dar și cu Nichita Stănescu, încă din anii ‘80, violent contestat de către criticii optzeciști, apoi cu generația optzecistă, contestată la rândul ei de către scriitori debutați în jurul anilor 2000. Fascinația pentru Model nu îi caracterizează, cum ne-am putea aștepta, doar pe criticii „moderniști” sau apărători ai

¹ Pentru o teorie și descriere a complexelor literaturii române, în fond a modelelor constitutive, care bântuie obsesional imaginarul cultural și critic românesc, vezi Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, București, Editura Albatros, 1981, ed. II, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, postf. N. Manolescu.

(neo)modernismului, uneori din contră, aceștia sunt, cel puțin în anii '60-'80, mai evazivi, mai puțin autoritari, ea apare cu precădere la unii critici, de diverse vârste, promotori ai optzeciștilor și la adepții convinși ai postmodernismului românesc. De fapt, fascinația pentru Canon și pentru puritatea ideologică (culturală sau politică) a acestuia pare de dată mai recentă, o consecință paradoxală, pe de-o parte, a liberalizării pieței culturale românești, după 1989, pe de altă parte, a introducerii unei paradigme noi în spațiul autohton – postmodernismul, inițial, o barcă de salvare pentru cei care se simțeau împotriva curentului așa-zis „(neo)modernist”, ulterior, o formă de înregimentare culturală. Ceea ce rămâne cu totul inexplicabil și la limita patologiei literare este *atitudinea* totalitară, hegemonică, pedagogică a „postmodernismului” românesc, cel care ar fi trebuit să aducă tocmai o relaxare, o deschidere și o acceptare a pluralității modelelor și discursurilor. Un postmodernist nu poate să *nu* se îndoiască de tot, inclusiv de ceea ce spune ori crede și se îndoiește fără tragismul modernist, în glumă, în răspăr, cu melancolie etc. (o astfel de atitudine melancolic-dubitativă și non-autoritară are criticul Radu G. Țeposu), dar, în general, postmoderniștii noștri nu pot să se îndoiască de ei înșiși, ceea ce ei cred e singurul adevăr – ceea ce mă face să cred că ei ar putea reprezenta, în cultura română, expresia deturnată (și de-naturată), refulată a „vârfului” unui modernism întârziat, explorat și explodat acum, după 1990, în toate contradicțiile sale ultime. Fanatismul militant al criticilor optzeciști-postmoderni, obsesia totalității (determinantă pentru întreaga operă a unui scriitor paradigmatic precum Mircea Cărtărescu), stilistica autorității sunt doar câteva argumente care indică substratul și „fondul” tardo-modernist profund, peste care s-au așezat „forme”, conceptele postmodernității. Poate că postmodernismul nostru constituie o sinteză tipic românească a formelor postmoderne cu fond modernist. Dar având în vedere că problema raportului dintre modernitate și postmodernitate nu e rezolvată nici în bibliografiile occidentale de ultimă oră (de fapt nu e soluționată nici problema modernismului, a murit, știm, dar când a început și când s-a „terminat?”), putem considera finalmente că ne „sincronizăm” în stilul nostru (Lovinescu intuia și el paradoxurile sincronismului) cu un fenomen global. În orice caz, în secolul XXI, toată lumea înoată fericită în marea

incertitudinii conceptuale: moderniști, antimoderni, postmoderni, post-postmoderni. Ultimul trend cultural, post-umanismul, promite ieșirea din mâlul dilemelor „umaniste”, iar „studiile culturale”, deja în vogă de peste 30 de ani, pregătesc dispariția a ceea ce noi ne străduim de vreo sută-două de ani să facem: critică și istorie *literară*.

Ceea ce vom încerca în acest prim capitol este investigarea Modelului în critica românească postbelică (cu un punct de referință în teoriile despre model ale lui Harold Bloom) dinafara grilelor dicotomice, a prejudecăților teoretice sau *parti-pris*-urilor ideologice prin intermediul cărora s-a descris și organizat tabloul literaturii române. Ceea ce îmi propun este o *înțelegere* nu neapărat organicistă a poeziei postbelice, dar în orice caz preocupată mai mult de continuități decât de rupturi, o *perspectivă* mai detașată, pe de-o parte și mai cuprinzătoare, sintetică, pe de alta. Mi-am propus să privesc dincolo de firul ierbii, de volume, autori, generații, dinspre anii 2000 înspre anii '60, aruncând când, era necesar, o privire scurtă peste umăr, spre anii '20-'40 ai secolului trecut (în capitolul despre neoexpresionism). Ceea ce mă interesează: poezia, iar nu poezii, evoluția unui sistem, determinată, în mare măsură, de evoluția criticii. De aceea, o parte importantă a acestui studiu se va concentra pe analiza modelelor critice, a grilelor de lectură.

2. În așteptarea „marelui poet, poate nenăscut”

Dacă discutăm apetența pentru Model a criticilor români, din anii '80 încoace, nu putem evita poziția unui critic consacrat precum Nicolae Manolescu, una dintre figurile autorității absolute în cultura noastră, până nu demult. N. Manolescu este cel care inaugurează, în critica postbelică, în multe dintre cărțile sale, dedicate fie prozei (*Sadoveanu sau utopia cărții*²), fie poeziei (*Metamorfozele poeziei*³, *Despre poezie*), o critică a

² N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Editura Eminescu, 1976, reed. 1993, București, Editura Minerva, 2002, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, postf. N. Manolescu, 2005, București, Editura Institutul Cultural Român, postf.

Modelului, în sensul stabilirii unui model teoretic aprioric, care poate, în fond fără probleme, să se substituie materiei reale pe care literatura o oferă. Manolescu construiește întotdeauna un model, o grilă prin care măsoară literatura. Dar ce înseamnă Model, mai ales pentru un critic de poezie? Frazele de la finalul cărții *Metamorfozele poeziei* sună oracular:

Trăim în așteptarea *marelui* poet, poate nenăscut, care să ne smulgă din iluzoriul nostru echilibru, redându-ne unei singure posibilități, călăuzindu-ne către ea toate aspirațiile, toată iubirea, care să ne revele bucuria uitată de a fi unilaterali, partizani, fanatici (Manolescu 2003: 99).

Într-un fel, aici se află *in nuce* visul criticului de poezie român, acela al unui „partizanat fanatic”, al unei adeziuni unilaterale, totale, cvasi-amoroase, pentru Marele Poet, „nenăscut”. Reflectă această așteptare o natură cvasi-religioasă a emoției sau a lecturii critice? Poetul nenăscut e acel Mesia care ne revelă bucuria uitată a fanatismului, canalizându-ne iubirea? Este legitim să ne întrebăm dacă acest poet „nenăscut” nu reprezintă de fapt creația fantasmatică a Criticului care tânjește după el, tocmai pentru a-i confirma poziția, teoria, „credința”, propriul Model. Cum îl va recunoaște însă Criticul pe Marele Poet? Răspunsul e simplu: dacă Poetul va vesti aceeași „evanghelie” ca și Criticul, dacă îi va confirma așteptările despre ce înseamnă Marea Poezie. Adică propriul Model.

Evident că orice sistem teoretic, orice evaluare critică presupune, conștient ori nu, o proiecție auctorială personală, un *partis-pris* aprioric, o *interpretare*: „Orice lectură critică este întotdeauna o reprezentare și o interpretare a propriilor proceduri interpretative”, cum spune Umberto Eco (Eco 1991: 194). Suntem prizonierii propriului eu și ai unei

Raluca Dună.

³ Volumul *Metamorfozele poeziei* apare la Editura pentru Literatură, București, în 1968. Este ulterior reprodus, împreună cu câteva texte antologate din mai multe volume dedicate prozei, într-o ediție alcătuită de Mircea Mihăieș, care oferă imaginea completă a evoluției literaturii, în viziunea lui N. Manolescu: *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Polirom, 1999, ed. 2, 2003. Această viziune a evoluției literare se subordonează însă unui sistem critic anistoric, în care Modelul determină structura, iar acest model este cel al poeziei autoreflexive.

Weltanschauung, determinată, la rândul ei, de factori multipli, sociali, culturali, etnici, religioși, politici etc. Nu voi insista asupra acestui aspect, dar rămâne de investigat dacă nu poate fi vorba, în cultura română, de o fascinație (poate proprie unor structuri socio-culturale profund naționaliste sau doar tradiționale), pentru intelectualul ca „myth-making”⁴, ca individ capabil și chemat să coaguleze, să proiecteze mituri la nivelul mentalului cultural, un intelectual proteic, genial, de tipul Nicolae Iorga sau G. Călinescu, învăluit într-o aură cvasi-religioasă. Această propensiune a intelectualului român pentru crearea unor mituri, a unor modele indiscutabile, se poate discerne și în ultimul deceniu, la critici de toate vârstele. „Canonul se face, nu se discută”, sintagma lansată recent de N. Manolescu concentrează natura ne-negociabilă, profund personală și absolutistă a Modelului.

În critica română a ultimelor decenii întâlnim frecvent astfel de forme de discurs autoritare, hegemonice, absolut convinse de sine, seducătoare formal și aspirând la o seducție necondiționată a cititorului. Paradoxal, discursul acesta critic ne-problematizant, totalitar, se instituie în zone culturale care promovează și reprezintă alternativa postmodernă. În anii ‘80– 2000, în numele atât de relativ al postmodernismului, se elaborează discursuri, strategii, modele critice de o unilateralitate și inflexibilitate care pot fi caracterizate drept expresii ale unui tardo-modernism exacerbant, ale unei aspirații inconștiente către o totalitate refuzată, pierdută, dar totuși dorită cu ardoare. Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc* (1999) poate că e exemplul cel mai grăitor pentru elaborarea unui model critic total, partizan și unilateral, paradoxal, tocmai din perspectiva aderării la postmodernitate, care ar fi trebuit să deschidă posibilitatea coexistenței mai multor canoane alternative.

Dar ce numim Model? Dificil de disociat de concepte precum paradigma sau canonul, atât de folosite în critica românească a ultimelor două-trei decenii. Modelul presupune o grilă, un șablon, dar este totuși mai mult decât un pat al lui Procrustes, este un complex de concepte care acționează, conștient sau nu, ca valori. Modelul este preexistent,

⁴ Cf. H. Hutchinson, A.D. Smith, eds., *Nationalism*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1994, p. 123. Hutchinson îl dă drept exemplu pe Nicolae Iorga, în România, pentru acel „not mere scholar, but rather «myth-making» intellectual” (nu doar erudit, ci mai degrabă intelectual plasmuitor de mituri, trad.m.).

el determină configurații culturale sau literare precum canonul sau paradigma. Dincolo de elementul social, politic, istoric etc., aş atribui modelului şi o valoare simbolică, un fel de supra-etajare faţă de concepte similare sau apropiate precum canonul, paradigma, teoria etc. În funcţie de Modelul său (preluat, adaptat, inventat), fie conştient, programatic, fie accidental sau inconştient, criticul sau un grup de critici elaborează o teorie, valorizează sau, din contră, resping o operă sau un autor, aderă la o paradigmă, construiesc un canon etc.

3. „Anxietatea influenţei” – o teorie a Modelului?

În cadrul unui câmp literar, perceput atât pe axa sincroniei, cât şi în diacronie, o teorie a modelului (modul în care modelul este elaborat, transmis sau contestat) se leagă, firesc, de o teorie a influenţei. Conceptul cunoscutului critic american Harold Bloom de „anxietate a influenţei”, aplicat în principal poeziei, poate fi adus în discuţie întrucât teoria lui Bloom, contestată şi contestabilă, revizuită de el însuşi în ultima sa carte din 2011, este în fond o teorie a Modelului absolut şi incontestabil. Fireşte, este şi o teorie a Canonului, dar Canonul are un Centru, nesubstituibil, reperul valoric, cel care generează Canonul. Celebra sa confesiune de credinţă „Pentru mine Shakespeare este Dumnezeu” sintetizează cel mai bine toată teoria sa, aplicată în *The Western Canon. The books and the school of the ages*⁵. Dar şi istoria poeziei, de care Bloom s-a ocupat în volumele anterioare şi la care a revenit ulterior, nu este decât o istorie a influenţei fundamentale şi formatoare a Modelului⁶. Într-un

⁵ Harold Bloom, *The Western Canon. The books and the school of the ages*, New York, Harcourt Brace, 1994. Pentru traducerea românească avem două versiuni, *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor*, Bucureşti, Univers, 1998, traducere Diana Stanciu, respectiv, Bucureşti, Art, 2007, traducere Delia Ungureanu. Recent, la o dezbatere publică, scriitorul român Nicolae Breban, fireşte, fără să-l citeze pe Bloom, profesa o aceeaşi credinţă, şi pentru el Shakespeare este Dumnezeu. Ceea ce interesează, din punctul nostru de vedere, dincolo de convingerile religioase ale celui care face atare afirmaţii, este de fapt concepţia religioasă sau mai bine spus mitizantă asupra literaturii, grila religioasă aplicată câmpului literar.

⁶ Cealaltă carte influentă a lui Bloom este *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 1973, New York, Oxford University Press, paperback ed., 1984, ed. II, 1997. În româneşte apare la Paralela 45, Piteşti, în 2008, în traducerea lui Rareş Moldovan. Cartea care reia, completând, modificând şi nuanţând ideile din *Anxietatea influenţei* este *The Anatomy of*

articol aniversar, intitulat „The sage of the Concord”, în care sintetizează viziunea sa despre rolul fondator al lui Emerson în cultura americană, Harold Bloom face un tablou ecstatic în care Emerson, eroul național prin excelență, nu doar cultural, ci și politic, religios, devine o chitesență a spiritului american:

Born on May 25, 1803, Emerson is closer to us than ever on his 200th birthday. (...) Emerson remains the central figure in American culture and informs our politics, as well as our unofficial religion (...).

In the domain of American literature, Emerson was eclipsed during the era of T.S. Eliot, but was revived in the mid-1960s and is again what he was in his own time, and directly after, the dominant sage of the American imagination. (...)

(...) “O you man without a handle!” was the exasperated outcry of his disciple, Henry James Sr. (...) Like Hamlet, Emerson has no handle, and no ideology. And like another disciple, the greatest American poet, Walt Whitman, Emerson was not bothered by self-contradiction, since he knew he contained endless multitudes (...)

Almost all post-Emersonian writers of real eminence in American literature are either passionately devoted to him or moved to negate him (...)

On the other side, there is the testimony of Whitman, celebrating Emerson as the explorer who led us all to “the shores of America”. Thoreau and Emily Dickinson can be said to evade Emerson, but only after absorbing him, while Robert Frost was the most exuberant of all affirmers of Emerson. There are too many to cite: no single sage in English literature, not Dr Johnson nor Coleridge, is as inescapable as Emerson goes on being for American poets and storytellers (Bloom 2003)⁷.

Influence: Literature as a way of life, New Haven, Yale University Press, 2011, paperback ed., 2012. Shakespeare ocupă același rol fundamental în istoria poeziei de limbă engleză, Whitman, primul mare poet american, aduce „moartea Europei”, implicit, nașterea Americii. Capitolul dedicat lui Emerson se intitulează, profetic *A Poetry yet to be written*, „o poezie care urmează să fie scrisă”.

⁷ Articolul este publicat în „The Guardian”, pe 24 mai 2003, exact la împlinirea a două secole de la nașterea lui Emerson. Articolul se află la adresa <http://www.theguardian.com/books/2003/may/24/philosophy> (accesat 12.06.2014): „Născut pe 25 mai 1803, Emerson este mai aproape decât oricând de noi, la cea de-a 200-a aniversare a sa. (...) El rămâne figura centrală a

Nu cred că se poate imagina un portret mai unilateral pe care un critic să îl construiască, în mileniul al III-lea, unui scriitor. Este un fel de „Le Livre” a lui Stéphane Mallarmé, cartea care conține toate cărțile, un proiect și o proiecție totală și totalitară, evident unilaterală, mai mult decât partizană. Într-un cuvânt, Emerson pare Totul sau că înglobează, în structura sa proteică și contradictorie, totul, reflectând în același timp viitorul și trecutul, înglobând în sine o întreagă cultură, prevestind-o și determinându-i evoluția, printr-un proces de fagocitare. Înainte de a se naște, cultura americană este deja înghițită de Emerson. Nu îi poate scăpa nimeni, a-l admira sau a-l respinge e totuna, nu există alternativă, Emerson e „inescapable” pentru poeți sau prozatori deopotrivă. Mi se pare foarte interesantă această teorie a Modelului ca matrice mai degrabă maternă decât paternă, deși s-a vorbit în general despre incorporarea freudismului în gândirea lui Bloom și despre teoria anxietății influenței ca o variantă a „dramei familiale” de tip oedipian. Emerson e prezentat însă nu ca un fel de Pater generator de fii, de copii care reproduc imagini ale tatălui, ci mai degrabă ca o matrice uriașă, eternă, care conține și absoarbe sau resoarbe.

Ideile prezentate în acest articol, publicat pe site-ul unui ziar de mare tiraj și influență internațională, nu sunt noi, ele reiau și amplifică la o scară mult lărgită (inclusiv ca retorică) un articol mai vechi cu 20 de ani, publicat în „The New York Review of Books”. Acest articol, o recenzie la o monografie dedicată lui Emerson de John McAleer, se numește, simplu și provocator, *Mr America* și conține, *in nuce*, teoria Modelului național, diferențiator și generator, „sursă” a literaturii și culturii de după el:

culturii americane, inspirând atât politica, cât și religia noastră neoficială. (...) Pe tărâmul literaturii americane, Emerson a fost eclipsat în epoca lui T.S. Eliot, dar a fost reluat la mijlocul anilor 60 și este din nou ce era pe vremea sa și imediat după, adică cel mai important înțelept al imaginarului American. (...) „O, omule pe care nu ai de unde să-l apuci!” a fost exclamația exasperată a discipolului său Henry James Sr (...) Ca și Hamlet, Emerson nu poate fi apucat de nicăieri, el nu are o ideologie. Și ca alt discipol, cel mai mare poet american, Walt Whitman, Emerson nu a fost deranjat de propriile contradicții, de vreme ce știa că el conține o infinitate de multitudini. (...) Aproape toți scriitorii americani importanți de după el îi sunt ori devotați cu pasiune, ori simt nevoia să îl nege cu vehemență. (...) De cealaltă parte, e mărturia lui Whitman, celebrându-l pe Emerson ca fiind exploratorul care ne conduce pe toți spre „țărâmurile Americii”. Thoreau și Emily Dickinson se poate spune că „evadează” din Emerson, dar numai după ce de fapt l-au absorbit, în timp ce Robert Frost a fost cel mai exuberant dintre toți cei care l-au afirmat pe Emerson. Prea mulți ar fi de citat: niciun singur înțelept al literaturii engleze, nici Dr Johnson, nici Coleridge, nu este așa de „inevitabil”, așa cum continua să fie Emerson pentru poeții și prozatorii americani” [trad. m.].

Emerson is the mind of our climate; he is the principal source of the American difference in poetry and criticism and in pragmatic postphilosophy.

That is a less obvious truth, and it also needs restating, now and always. Emerson, by no means the greatest American writer, perhaps more an interior orator than a writer, is the inescapable theorist of virtually all subsequent American writing. From his moment to ours, American authors either are in his tradition, or else in a countertradition originating in opposition to him⁸ (Bloom 1984: 19– 24).

4. Critica literară, Sublimul și Modelul. „What could a literary messiah be?” (Bloom)

Este vorba, evident de un construct ideologic, pe care Harold Bloom îl dezvoltă de-a lungul deceniilor. Emerson nu conține *in nuce* toată literatura americană, ci americanitatea însăși, și atunci această imagine a scriitorului-Model devine un prototip al eroului național fondator, un erou total, în care America de ieri și de azi se reflectă și se recunoaște, în contradicțiile, proteismul, pragmatismul și cinismul ei. Aș mai observa accentul pus, la finalul acestui text, pe conceptul de *putere*, legat de ideea de „americaneitate”, esențial în portretul, atât al lui Emerson, cât și al Americii. Mesajul final al acestui text se centrează pe ideea de putere politică și de „self-reliance”, adică

⁸ Articolul *Mr America* de Harold Bloom e publicat în „New York Review of Books” în 22 noiembrie 1984, 19-24. Articol accesat pe www.nybooks.com/articles/archives/1984/nov/22/mr-america în 12.06.2014: „Emerson este mintea climatului nostru; este sursa principală a diferenței americane, în poezie, critică și filozofie pragmatică. Este un adevăr mai puțin evident, care ar trebui mereu repetat, că Emerson, desigur nu cel mai mare scriitor american, poate mai mult un orator al interiorității proprii decât un scriitor, este teoreticianul virtual al oricărui text american ulterior și niciun text care se va mai scrie după el nu va putea să scape influenței sale. Din epoca sa și până la noi, toți autorii americani au stat în directă sa tradiție, ori s-au plasat într-o contra-tradiție care își are originea în simpla opoziție față de el ” [trad. m.].

„a te baza pe tine însuși” (trimitere la unul dintre eseurile faimoase ale lui Emerson, dar și la textul lui Bloom despre Emerson, din 1976⁹).

În fond, ne putem întreba de ce Bloom îl alege pe Emerson pentru a ocupa poziția centrală de Model al culturii americane. Argumentul său e simplu: pentru că el neagă primul subordonarea culturală a Americii față de Anglia și față de Europa, el își este într-un fel propriul tată, se auto-generează (de aici și importanța ideii de „self-reliance”, a te baza pe tine însuși, de autonomie). Emerson este cel care se bazează doar pe sine însuși, iar puterea sa – ca și a Americii – vine din auto-determinare. Teoria criticului Bloom este, prin urmare, o teorie profund națională și ideologică, care are în centru un Erou fondator – un Model absolut, ales pe criteriul *puterii* autonome, autogenerate, pe care acesta o produce și o iradiază.

Un critic american contemporan, Mutlu Konuk Blasing (Blasing 1987), vede în acest model emersonian al poeziei americane figura tatălui „metamorfic”, cel care stă în „centrul” culturii, dar având atâtea diferite chipuri și generând „influențe” multiple. Este extrem de interesant acest tablou al Modelului din încă un punct de vedere, dincolo de figura *familială* (a tatălui sau a mamei) pe care acesta o înglobează: Emerson este cel care nu poate fi apucat, atins, el este, asemenea lui Hamlet, o enigmă care nu poate fi înțeleasă, percepută, cuprinsă ori limitată. Aceste sugestii apropie teoria Modelului a lui Bloom nu doar de sfera politicii și a puterii, dar și de sfera religiosului, a misterului intangibil. Titlul articolului din 1984, *Mr America*, ca și sugestiile textului din 2003, punctează natura masculin-feminină a acestui Model, care adună și îmbină contradicții, care deopotrivă generează și absoarbe.

Teoria modelului și a eroului este strâns legată, în concepția lui Bloom, de o altă teorie literară, aceea a sublimului. Bloom se declară de pe băncile facultății un

⁹ *Self-Reliance* este unul dintre eseurile cele mai cunoscute și influente ale lui Emerson, prima oară publicat în 1841, în *Essays: First Series*, reeditat în Joel Myerson, *Transcendentalism: A reader*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 318– 339. Primul eseu al lui Bloom despre Emerson se intitulează elocvent *The Self-Reliance of American Romanticism*, și e inclus în volumul său *Figures of Capable Imagination*, Seabury Press, New York, 1976, p. 44– 64. Un articol recent, publicat sub formă de editorial în New York Times, 11 octombrie 2008, de Bloom, poartă titlul *Out of Panic, Self-Reliance* și îi recomandă președintelui actual, Barack Obama să se inspire din Emerson pentru a ieși din criza financiară. Conceptul de „self-reliance” revine, în articolele lui Bloom despre Emerson, cu diverse implicații, culturale, literare, economice, politice.

adept al lui (Pseudo)Longinus, în contradicție cu profesorii săi de pe atunci și cu teoriile la modă ale New Criticism. În cărțile sale, el insistă pe această certitudine, expusă încă din antichitate de Longinus și reluată de romantici: marea literatură exprimă sublimul. Anxietatea influenței, scrie el în ultima sa carte, este o chestiune de „identitate personală și literară”: ce sunt eu, care este vocea mea, unde începe non-eul și vocile celorlalți? Sublimul dă „forță imaginativă”, dar și slăbiciune, provocându-te să recunoști că nu poți fi pe deplin autorul propriei opere sau al propriului eu. A crea o operă înseamnă a imagina, a te imagina, a-ți crea identitatea pornind, conștient sau nu, de la Model(e), recreându-le:

My reflections on influence from the 1970s onwards have focused on writers of imaginative literature, especially poets. But influence anxiety is not confined to poets, novelists and playwrights. It is a problem for critics as well¹⁰ (Bloom 2011b).

Criticii, recunoaște el, ca și poeții, fac operă de imaginație și nici ei nu sunt scutiți de anxietatea influenței. În acest text el pune, la final, întrebarea ce este un „mesia literar” – acel personaj care produce un „displacement” (*înlocuire, deplasare*) imaginar(ă), astfel încât el pare să-i prevestească, paradoxal, și pe scriitorii de dinaintea lui, nu doar pe cei viitori. Perspectiva sa critică, asumat iudaică, admite Bloom, nu necesită un „displacement”, o deplasare sau înlocuire a „Scripturilor”. Criticul literar (descoperitorul și promotorul acestui „mesia” literar) într-o epocă a „Dezinformării” ca a noastră nu mai are menirea, spune el, să prevestească viitorul sau trecutul, să îl modifice, doar să „citească, recitească, descrie, evalueze”. Este noua viziune pe care o propune Bloom? Epoca Sublimului¹¹ a apus? Răspunsul său e ambiguu. Totuși, limbajul său indică destul de clar o evaluare a sferei literare în

¹⁰ Harold Bloom, *A Glimpse of the Sublime*, postat pe website-ul jurnalei „The Statesman”, 12 mai 2011, adresa <http://www.newstatesman.com/books/2011/05/literary-criticism-johnson>, accesat 12.06.2014: „Reflecțiile mele despre influență, din anii 1970 încoace, s-au concentrat pe literatura de imaginație, și mai ales pe poeți. Dar anxietatea influenței nu se reduce la poeți, prozatori, dramaturgi, este o problemă și pentru critici în egală măsură” [trad. m.].

¹¹ Într-un interviu cu Antonio Weiss, intitulat *The Art of Criticism no.1*, publicat în „Paris Review”, Spring 1991, no.118, mărturisește că pentru el critica literară a început cu Pseudo-Longinus, deci cu teoria sublimului.

termeni mai degrabă religioși sau provenind din zona experienței religioase iudaice. Este așteptarea Marelui Poet o astfel de proiecție culturală din sfera, refuzată de intelectualul contemporan, a religiei?

Reprezentarea Marelui Poet sau a Marelui Critic ca „mesia”, ca Model absolut – care *urmează* să vină, în perspectivă iudaică – sau care a venit deja (aceasta ar fi perspectiva ortodoxă) pare un *topos* al unei reprezentări prin excelență religioase. Este critica de acest tip – obsedată de anxietatea influenței, de Modele – o moștenitoare a criticii sublimului (romantic), imposibilă în era dezinformării mediatice? Iată o întrebare care își așteaptă răspunsul. În orice caz, Harold Bloom și critica sa indică și ilustrează o tendință a criticii (târzii moderniste) de a construi reprezentări de tip religios, mituri care să bântuie obsesiv imaginarul cultural laic. Formula, cuprinsă în titlul ultimei cărți a lui Bloom – literatura ca „mod de viață” – îi unește deopotrivă pe scriitori și pe criticii lor în acest proiect auto-mitizant.

5. O primă concluzie

Pentru intelectuali nu mai e de aproape un secol de bun-gust să creadă în Dumnezeu, dar există o adâncă nostalgie a credinței, manifestată cultural sub diverse forme degradate sau camuflate. Geneticienii au descoperit recent un fel de „genă a credinței” care acționează, determinând creierul uman la acte de credință, împingându-l, *malgre soi-meme*, spre zona metafizicului. Criticul partizan, criticul fanatic e un astfel de credincios refulat ori deturnat, care inventează, cultivă, descoperă idoli, Modele, Mesia literari.

Este teoria Modelul o consecință a modernității laice, non- sau anti-religioase a secolului XX? (faimoasa butadă conform căreia secolul trecut urma să fie religios sau

inexistent rămâne în suspensie, dar aş înclina să cred că mai degrabă *nu* a fost religios). Am putea fi şocaţi să citim că în 1919, un André Breton, el însuşi entuziasmat de dadaism la începutul anilor '20, putea descrie venirea lui Tzara la Paris în termeni mesianici:

„Spre sfârşitul lui 1919 Tzara soseşte la Paris ca un Mesia. La primele cuvinte pe care le rosteşte îmi pare că descopăr în el o foarte bogată viaţă interioară şi accept pe loc cele mai riscante propuneri ale sale.”¹² (Breton: 1924, 207)

Paradoxal, chiar şi un apologet al negaţiei poate fi descris în termenii religiosului şi poate ar fi interesant de investigat limbajul mesianic al avangardelor, marcat de ideea revoluţiei, schimbării, distrugerii vechii ordini şi inventării unei lumi *noi*, a unui om *nou*. Mişcarea Dada – de altfel activistă în formele ei concrete de manifestare – îşi propune să răstoarne lumea, poate nu să aducă o nouă religie, deşi am putea vorbi de o religie a negaţiei, dar în orice caz să instaureze un model absolut al Anti-Artei, al Anti-Ordinii, o paradigmă a negării tuturor „valorilor” sociale, morale, politice ori culturale ale lumii așa-zis „burgheze” sau doar tradiţionale. Şi limbajul artei expresioniste, în ciuda poeticii deformării, a stilisticii maladivului instituie o paradigmă a noului, a transformării şi a transfigurării, în care adesea artistul se va percepe pe sine în calitate nu doar de Mesia al noii lumi, dar de multe ori chiar ca o jertfă implicită a acestui efort de a transfigura şi recompune, prin artă, o lume desacralizată, descompusă. (Vom reveni la expresionism şi la modelul expresionist în poezia română postbelică într-un capitol ulterior.)

¹² A. Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, p. 207, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX* (1959, Schwartz, Milano), trad. Ilie Constantin, Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 155. Mărturisirea lui Breton aminteşte de mărturiile despre renaşcentistul genial Leonardo da Vinci, despre care Vasari scrie că îi convingea pe contemporani de cele mai absurde şi nebuneşti planuri ale sale, prin fascinaţia pe care personalitatea sa o emana.

Exemplele ar putea continua, din diverse culturi, epoci sau autori. Mai mult decât o defulare culturală a religiosului refuzat ca atare, se pare că moștenim o veche cultură europeană a Modelului, a Autorului exemplar, de la cultul romantic al Geniului, la cultul (clasic) al Eroului sau cultul medieval al Sfântului. Michel Foucault, în celebrul său text *Ce este un autor* (Foucault 2004) scria despre apropierea „funcției autor” de zona enigmei, despre critica modernă care preia din modalitățile exegezei creștine, astfel încât valoarea unui text ține, într-un fel, și de „sfințenia autorului” (iar nu invers). Harold Bloom, și el, în fond, un autor de modă veche, apărător al canonului european constituit în jurul lui Shakespeare sau al celui american centrat în jurul tatălui absolut, Emerson, are dreptate. Nu doar așteptăm cu înfrigurare Poetul, dar adesea facem (atât cât se mai face) critică, istorie sau teorie literară cu pasiunea sau senzația că ne aflăm în căutarea unui secret, a unui mister, a unui adevăr – de care atârnă atât misiunea noastră, cât și destinul operei sau al autorului comentat. Poate că sunt ultimele fantasme ale unei culturi europene a autorului. Ne putem întreba dacă nu suntem (noi, intelectualii unui Sud-Est handicapat istoric și cultural) *ultimele* exemplare – americanul Bloom are această conștiință crepusculară – ale unei lumi în curs de dispariție.

Dacă plecăm de la ideile lui Bloom despre Model și canon, putem afirma relaxați că orice cultură națională are nu doar dreptul, dar îi este necesară o astfel de constituire în jurul unui punct fix, generator și diferențiator. Canonul se construiește în jurul acestui model patern-matern absolut, Emerson, pentru cultura americană. Canonul culturii române, până de curând, părea constituit în jurul lui Eminescu. Cum se constituie însă și ce se întâmplă în interiorul canonului cultural nu ține doar de cultură, ci și de politică, de economie, de un ansamblu de factori care modelează imaginea despre sine a unei națiuni și raportul ei cu lumea. Canonul american elaborat de Bloom în jurul figurii lui Emerson reflectă americaneitatea, cu tot ce are ea, bun și rău. Canonul cultural românesc, așa cum l-au modelat un Maiorescu, Kogălniceanu,

Lovinescu etc. pare elaborat în jurul unui erou național, dar în măsura în care acest erou național este și unul european. Aș spune că, în comparație cu modul în care Bloom concepe „Modelul” american, criticii și ideologii români de până la 1945 ținesc spre o cultură a comparației și a dialogului, în care modelul național nu este unul absolut și diferențiator, ci, din contra, în spatele lui se întrevide Ur-Modelul european, fermentul modelator, termenul de referință, care dă valoare și confirmă. Aș observa că după 1945, situația se schimbă, din evidente motive politice. Din cauza politicii național-ceaușiste, ceea ce este „național” devine suspect din punct de vedere european și invers, europenii noștri suspectează literatura așa-zis națională. Odată cu anii 1980 și continuând după 1989 acest clivaj între național și european sau occidental se intensifică în cultura română, care ajunge, spre anii 2000, să se gândească din nou pe sine în simple dicotomii. Revenind pe terenul strict al literaturii, consecințele cele mai nefaste ale acestei atitudini sunt elaborarea a două tipuri de canoane opuse (comunist / postdecembrist, șizecist / optzecist, modernist / postmodernist etc.), a două tipuri de modele opuse, a două tipuri de poetici care se exclud reciproc. Trăim într-o cultură profund polarizată, dar dintr-o enormă eroare istorică. Felul în care ideologii postmodernismului românesc (Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu etc.) au militat pentru introducerea acestei paradigme (occidentale, noi etc.) în cultura și literatura română reflectă aceeași gândire dicotomică, absolutistă, formată și determinată de cadrul unui sistem ideologic non-liberal, totalitar. Fundamentalismul postmodernilor noștri atestă tocmai incapacitatea lor de a fi postmoderni. Lupta pentru reconfigurarea unui canon, în care scriitorii și operele postmoderne să ocupe centrul nu e deloc postmodernă, tocmai pentru că postmodernitatea nu e militantă, nici absolutistă, nu impune o rețetă sau un model, e plurală și tolerantă, des-centrată. Iarăși, obsesia pentru modelul occidental și ignorarea sau respingerea modelului local (național etc.) este consecința aceleiași gândiri culturale dicotomice, care creează false rupturi și sisteme de opoziții.

Nu mă voi reîntoarce la Bloom pentru a comenta teoria sa despre anxietatea influenței, cei care l-au citit au înțeles că este vorba în fond despre *necesitatea* influenței, iar în cazul culturii noastre este mai mult decât evident că toți scriitorii români în care credem au fost modelați atât de scriitorii români de dinaintea lor, cât și de scriitori occidentali și că a gândi dincolo de dicotomii, de sistemul de modele localist (provincial) / occidental, național / european, modernist / postmodern e o perspectivă *normală* pentru un intelectual român în secolul XXI. În 2015, este posibil să îți placă atât Nichita Stănescu, cât și Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu, dar și Marin Sorescu, Ion Mureșan, dar și Mircea Cărtărescu, Dan Coman și Dan Sociu. O literatură e mai mult decât câmpul de bătălie a două tabere, mai ales că adevărata bătălie se duce întotdeauna în spatele frontului, e o luptă de gherilă, de grup, dar și individuală (cea mai dură, lupta fiecărui scriitor cu propriul limbaj și propria „manieră”). Schimbările, înnoirile se produc acolo unde nu există încă instituționalizare, în marginea culturii, în provincia ei, în underground, nu în Centru. Acolo unde nu există legi, ci doar explorarea libertății proprii. Atunci când Marginea devine Centru se datorează posibilității ei de dizlocare, coagulării unei forțe, dar imediat după aceea vom constata că Marginea, odată devenită Centru, obosește. Este ceea ce s-a întâmplat, istoric vorbind, cu generația optzeci, nouăzeci, poate și cu generația 2000...

Perspectiva critică este esențială, mai importantă chiar decât inteligența sau erudiția. Sunt critici care scriu despre literatura nouă, tânără, cu care se identifică. Sunt criticii-ideologi (care pot evolua din criticii de întâmpinare ajunși la o maturitate), cei preocupați de canon, de „imaginea” literaturii, cei care dau istoriile literaturii „de la origini până în prezent”, cei care încearcă să stabilească sonurile tari, peste murmurul de fond al literaturii, uneori surzi la acesta. A privi la literatura cam de aceeași vârstă cu tine care se *petrece* în jurul tău, a privi retrospectiv o literatură deja clasată sau a privi spre viitorul vag conturat al literaturii unei generații care vine din urma ta impune

perspective, cel puțin optice, diferite. Dar a înțelege o epocă presupune o combinație de asemenea persepective diferite, o încercare de a înțelege cum se condiționează trecutul, prezentul și postumitatea unei epoci literare. Câteva exemple concrete. Ne putem întreba de ce poetul Petre Stoica a fost rapid și total dat uitării, deși poezia sa culinară ar fi putut prinde, într-un moment când Dimov reurca în topul preferințelor? Virgil Mazilescu a fost un marginal în timpul vieții, nu a contat pentru optzeciști (dovadă comentariul posac pe care i-l aplică Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*), a fost reactivat de nouăzeciști și iubit de douămiiști. George Almosnino a fost complet uitat timp de trei decenii, dar iese încet-încet la suprafață (o antologie a apărut în acest an). Cine a mai auzit de Cezar Baltag. Complet uitat, Doinaș, o figură culturală importantă încă la mijlocul anilor '90, acum tot tmai palidă. Cum de Cristi Popescu, în 25 de ani, devine centrul de greutate pentru tânăra poezie a anilor 2000? Există un grup de fani ai lui M. Ivănescu (și un fel de consens instituționalizat al optzeciștilor cu privire la valoarea lui excepțională), un grup de naumieni, un grup de admiratori, mai ales ardeleni, ai lui Ion Mureșan, un grup de admiratori ai lui Ioan Es. Pop și câțiva admiratori, poate mai ales admiratoare ale Angelei Marinescu. Nora Iuga e o poetă pe val, cum se spune, în ciuda vârstei, dar o poetă optzecistă stinsă prematur, precum Mariana Marin se estompează treptat. Mircea Cărtărescu rămâne un fel de idol al anilor '90-2000, o imagine instituționalizată de media, care, așa cum s-a întâmplat la un moment dat cu un alt „idol” al forului, Horia-Roman Patapievci, tot la începutul anilor 2000, s-a golit parcă de realitate pentru „viața” literară, dar el reprezintă imaginea noastră culturală înafară, mai ales în spațiul german și austriac. Totuși, între Mircea Cărtărescu (poezia sa) și ce se scrie după 2000 nu e nicio legătură. El însuși, după *Levantul*, s-a orientat înspre proză și jurnal, chiar și spre critica literară. Exemplele pot continua. Există o sensibilitate specifică fiecărui moment cultural sau mai multe sensibilități specifice fiecărui moment cultural, care determină anumite căutări într-o epocă – ale poeziilor, prozatorilor, criticilor, teoreticienilor, istoricilor literari. Aceste căutări de moment activează zone noi și reactivează zone uitate,

bătătorite, neexplorate. Între aceste zone sunt legături nebănuite, poteci aproape șterse, câte o urmă prăfuită, nu știi a cui. Îmi place să îmi imaginez literatura nu ca pe un câmp de bătălie, ci ca pe un teren și tărâm al explorărilor, descoperirilor, săpăturilor și de ce nu, al borgesienelor poteci bifurcate.

Întrebarea pe care o voi pune în continuare va suna conștient blagian: ce căutăm? ce ne călăuzește pașii?

CAP.II. ÎN CĂUTAREA AUTENTICITĂȚII. DICOTOMIILE CRITICII ROMÂNEȘTI POSTBELICE

1. „Marele proiect autenticist” (Ion Pop) al poeziei române și canonul optzecist

Criticii români sunt atașați în genere unei generații și promovează un set de valori sau trăsături distinctive, opuse valorilor generației imediat anterioare. Modelul generaționist este contestat deschis abia în anii 2000 de un critic independent și „provincial” precum Al. Cistelean, specializat în critica de poezie. Dacă citim critica anilor '60-'70, vedem că atunci se exaltă anumite valori, criticii laudau anumite reușite, realismul și realitatea trebuiau ținute departe de tărâmul poeziei. Din anii '80 își fac loc alte imperative, realismul, exilat de critici înainte datorită coliziunii ideologice cu realismul socialist, devine treptat unul dintre criteriile de validare critică, iar din 1990, respectiv din 2000 grilele de valori ale criticilor se schimbă treptat, dar evident. Întrebarea de la care plec este următoarea: ce anume cer criticii români literaturii, și în special poeziei, cum o apreciază și o direcționează? Sunt ei în ton și la pas cu mișcarea reală a literaturii, îi imprimă forță, valoare sau acționează conform unor prejudecăți teoretice sau interese de grup?

Dacă am privi tabloul poeziei postbelice doar prin prismă generaționistă acordând credit fiecărei generații, am ajunge la concluzia că fiecare generație a alergat bezmetică în câte o altă direcție, doar din dorința de a întoarce spatele celei de dinainte. Rămâne de investigat însă dacă modelele mari ale acestor generații, cu scriitorii și criticii lor, sunt atât de diferite, în profunzime sau dacă diferențele țin doar de nuanțe, retorică și stilistică.

Am sugerat în capitolul anterior că modelul este inerent oricărei culturi și acceptabil până la un punct în orice sistem critic. Ceea ce e inacceptabil este conceperea unui sistem critic dicotomic și perpetuarea lui, care subminează și falsifică evoluția unei culturi și viața unei literaturi, care înseamnă și tensiuni, și contradicții, dar nu rețete și liste. Inacceptabil e să crezi că cineva – tu însuși – poate „face” canonul, într-un mod „indiscutabil”. Este punctul unde „autoritatea”, sedusă de sine însăși, devine doar o fantoșă a lucidității. Este posibil, ca mai mult, în punctul în care ne aflăm astăzi, adică începutul de mileniu III, discuția despre canon, în termenii în care a fost ea pusă de criticii români formați în perioada 1960-1980, să fie pernicioasă și inutilă. Un scriitor confirmat după 2000 (generația „Polirom”), prozator și teoretician, precum Simona Sora, susține într-o intervenție din „Bucureștiul cultural” (nr.6-7/2005):

„Mă tem că problema canonului literar este total nerelevantă, în momentul acesta, în literatura despre care vorbim“. (Sora 2005)

Dar care este „literatura despre care vorbim”? Poezia contemporană e scrisă concomitent de scriitori din vreo cinci generații, e un mediu polimorf în care nu doar apar poeți noi, ci în care Nora Iuga se relansează, Ileana Mălăncioiu își reeditează opera, ca și Ana Blandiana (care publică și un volum de inedite), Angela Marinescu se redefinesc în câteva puternice volume publicate din 2000 în 2014, optzeciștii sunt toți la vremea antologiilor, dar publică și inedite (Mușina, Stratan, Coșovei). Nouăzecistul Ioan Es. Pop publică o puternică antologie în 2000, la Cartea Românească (*Podul*) și ulterior încă trei volume, mai puțin importante, nouăzeciștii publică destul de mult și își coagulează identitatea de grup, deși își pierd criticii care să-i propulseze, șazeciștii pierd și ei teren, în sensul că paradigma centrată pe ei își pierde strălucirea, deși M. Ivănescu, perceput ca contra-candidatul lui Nichita Stănescu, e în fond tot șazecist. Mircea Cărtărescu e probabil liderul de imagine al poeziei contemporane, un fel de idol în anii 2000, deși practic după *Levantul* (1989) cariera sa vertiginoasă, inclusiv înafara țării, se bazează pe opera sa în proză (dar imaginea sa va

rămâne cea a unui poet). După 2000, generația optzecistă e percepută tot mai mult ca o generație instaurată la putere (Al. Cistelean vorbește despre „hegemonia optzecistă” într-un interviu publicat pe site-ul Rețeaua literară în 2011), alertată la intrarea în arenă a „lupilor tineri”, cum i-a numit Marin Mincu pe tinerii scriitori ai anilor 2000. Optzeciștii contestă autenticitatea douămiiștilor, nouăzeciștilor le contestă originalitatea, șaptezeciștilor existența, iar șaizeciștilor valoarea. Dacă în 2010 tinerii scriitori se dezinteresează de canon și de cei care își arogă dreptul la facerea lui, e și o consecință a termenilor belicoși în care s-a reconfigurat canonul literar, după 1989.

Afirmația Simonei Sora trebuie înțeleasă în sensul unei schimbări de perspectivă a tânărului scriitor față de ceea ce înseamnă la noi „canon”, o anume indiferență față de acesta. Ceea ce trebuie plasat în contextul epocii. Poeții douămiiști s-au arătat (și chiar au fost) apropiați de generația imediat apropiată lor (Ioan Es. Pop, Cristi Popescu), care nu era instituționalizată, ci recunoscută într-un mod cvasi-oficial, scriitorii acesteia plasându-se, ca și tânăra generație, într-un underground cultural și social. Reacția douămiiștă împotriva optzecismului, de altfel nu vehementă, nici o atitudine generală contesta în fond nu o poetică, în anumite puncte structural apropiată, ci militantismul criticilor optzeciști, efortul lor de a purta o adevărată „bătălie”, ca să folosim termenii lui I.B. Lefter, care, odată câștigată, va instituționaliza modelul optzecist. Această instituționalizare s-a și întâmplat în bună măsură, cu un Eugen Negrici, Mircea Cărtărescu, I.B.Lefter etc. intrați în sistemul universitar bucureștean, după 1990. Lor li se vor adăuga alți universitari simpatizanți ai optzecismului postmodern (Simona Popescu, Ioana Pârvulescu, Monica Spiridon etc.), mai puțin militanți, după cum la Brașov, în jurul lui Al. Mușina, se va constitui un alt grup, nouăzecist-postmodern (Caius Dobrescu, regretatul Andrei Bodiu). O vreme, până când I. B. Lefter a rămas în redacție, „Observator cultural” a ținut sus stindardul postmodernismului, cu excesele de rigoare. Editura Paralela 45 de la Pitești, condusă de teoreticianul și prozatorul Gh. Crăciun, a publicat neobosită literatura optzeciștilor și critica auxiliară, iar România literară a promovat în continuare generația nășită, la Cenaclul de luni, de directorul ei. Revista cea mai apreciată din România ultimelor decenii, România literară, prin tineri

critici vehemenți precum Costi Rogozanu și Luminița Marcu, aduși de pe băncile Facultății de Litere de N. Manolescu, inițiază la începutul anilor 2000, campanii de demascare împotriva scriitorilor din generații mai vechi, unii acuzați, pe bună dreptate, pe motive politice. Revizuirile din acești ani, pe motive politice, ascund ele însele o politică. Criteriul politic substituie criteriul estetic? Sau e doar dorința de a face curat în cultura română, de a spune adevărul despre unii scriitori, protejați de fostul regim? Disputele se țin lanț, de la scandalul „Eminescu” din „Dilema veche”, în care trivializarea demitizării e ori absolutizată, ori vulgarizată, până la dosarul de acum doi-trei ani al lui Ioan Es. Pop sau cel al lui Ioan Groșan, în care dovezile și modul „colaborării” se plasează la limita ridicolului. Publicate în „România literară”, dosarele nouăzeciștior evident subminează și cota de piață pe care acești autori au dobândit-o în ultimii zece ani.

Trăgând linie, în 2003-4, „generația în blugi”, cel puțin o parte a celebrităților lunediste nu e doar bine instalată, dar face și critică de direcție (mai puțin Gh. Iova, considerat de unii colegi creierul generației, care rămâne înafara sistemului universitar). Paradoxal, „mărul discordiei” dintre optzeciști și douămiiști a fost autenticitatea, concept care tot apare în discuțiile și certurile acestui deceniu ultim al mileniului II, fără să fie însă clar definit. Pe scurt: douămiiștii cred în autenticitate, în propria autenticitate, dar optzeciștii le atrag atenția că autenticitatea e invenția și teritoriul lor și că nouăzeciștii îi continuă epigonic. Aceste lucruri s-au spus încă din 2002, la prima ediție a Festivalul de la Sibiu dedicat memoriei lui Iustin Panța. (Semnatarul acestor rânduri a avut atunci o primă confruntare „ideologică” destul de abruptă pe această temă cu regretatul Al. Mușina, un partener de discuție fermecător, de o inteligență scăpărătoare, dar care se întuneca total în fața îndoielilor interlocutorului față de absolutul generației optzeciste.)

O opinie contrară formulează în 2005 Ion Pop, într-un articol echidistant dedicat celei mai tinere generații, aceea douămiiștă. Criticul clujean constată deschis tocmai faptul că generațiile '80, '90 și 2000 se apropie prin același mare *proiect autenticist* și că diferențele dintre ele sunt mai mult accente, decât rupturi totale:

„Am vorbit despre o diferență mai mult de accent(e) decât de rupturi nete între cele două vârste lirice ale cam aceleiași generații '80-2000. Trăsătura de unire e de găsit în marele proiect autenticist al acestei poezii.” (Pop 2005)

Ion Pop constată că, pe de-o parte, atât optzeciștii, cât și nouăzeciștii sau douămiiștii cer, propun și mizează pe autenticitate. Pe de altă parte, el observă că, deși refuză metafizica, reflexivul etc. și se întorc spre biografism, spre „reinvestirea ontologică a actului poetic”, de care vorbește și Brian Mc Hale, unul dintre ideologii postmodernismului, citat și de Matei Călinescu (Călinescu 1995: 254), totuși, afirmă același critic, ei sunt livrești în egală măsură. Chiar dacă ei se opun programatic livrescului (Gh. Crăciun discută poetica *tranzitivității* în *Aisbergul poeziei moderne*), optzeciștii nu pot „ocoli” „experiența livrescă”, conchide Ion Pop.

Lărgind cadrul teoretic al acestei discuții, una dintre concluziile lui McHale, mai puțin citată la noi, tocmai pentru că trece de logica simplistă a gândirii dicotomice, sună destul de descurajant pentru atleții postmodernismului românesc:

„Împingeți întrebările epistemologice suficient de departe și vor ‚bascula’ de partea întrebărilor ontologice – trecerea nu este lineară și univocă, ea este circulară și reversibilă. (...)

Transferul de la poetica modernistă la cea postmodernistă *nu este ireversibil*, nu este o poartă care se deschide și se închide într-o singură direcție.... Este posibil să te ‚întorci’ de la postmodernism la modernism, sau chiar să pendulezi între cele două.” (Mc Hale, apud Calinescu, 1995: 255)

Cu alte cuvinte, cele două „dominante” ale poeticilor modernistă și postmodernistă, dominantă epistemologică, respectiv cea ontologică nu au valoare absolută în sine, poeticile pot deveni reversibile și, din acest punct de vedere, un scriitor poate pendula între o poetică modernistă și una postmodernistă, ceea ce cred că e mai aproape de *practica* literaturii.

La noi, un analist al acestui paradox a fost Adrian Oțoiu, talentat prozator nouăzecist, dar și autor al unui studiu în care evidențiază tocmai amestecul de practici autentice și textualiste la scriitorii anilor '80 (*An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation*, în *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 23, 2003, nr. 1-2: 87-105). Aici el recunoaște că textualismul a fost un termen-umbrelă prea strâmt, dar și că postmodernismul a fost prea larg pentru a defini proza optzecistă și că amestecul de „inginerie textuală” și de „proză a autenticității” rămâne „intrigant”. Concluzia sa paradoxală este că acești termeni opuși, „autenticitate” și „textualism” sunt a „filei două fețe”, vorba lui Eminescu. Aici se află de fapt și miezul neînțelegerii cu douămiiștii, care au perceput mai mult „artificiul” autenticității optzeciste, latura textuală a experimentului lor. Din contră, autenticitatea douămiiștii nu suportă „făcătura”, ea trebuie să fie exclusiv naturală. Corpul va substitui textul, în scriitura douămiiștii. Gh. Crăciun însuși, teoretician de excepție al generației (ca și Al. Mușina sau Gh. Iova), în *Trupul știe mai mult*, ultima sa carte, practică un textualism re-corporalizat, o nouă autenticitate, mai aproape de cea a anilor 2000 decât de cea a anilor 80. De altfel, „noua” autenticitate nu e neapărat „douămiiștii”, nu aș atribui-o doar celor care debutează din 2000 încolo, este a unei epoci, diferite de precedenta, adică de anii '90 sau '80 și caracterizată în primul rând de exigențele unui *nou limbaj*.

Douămiiștii Elena Vlădăreanu, practicantă la începutul anilor 2000 a unei scriituri fiziologice, corporale, le reproșă într-un articol optzeciștilor faptul că sunt „călduți”, adică tocmai faptul că autenticitatea lor nu merge până la capăt, e comodă, „literară”, cu alte cuvinte artificială, nu pură, existențială, „naturală”. Voi reveni asupra diferențelor dintre autenticitatea optzecistă și cea douămiiștii, pentru că sunt diferențe, dar este mai mult decât evident că „bătălia” s-a mutat, inclusiv teoretic, de pe canon, pe autenticitate. În antologia *Generația 2000*, editată de Marin Mincu, mentorul cenaclului Euridice, frecventat de mulți douămiiști, revine obsesiv la ideea unei noi autenticități, opuse programatic autenticității textualiste a optzeciștilor. Mincu de altfel, în mai toate cărțile sale de după 1990, și nu sunt

puține, revine la această idee a autenticității, pe care nici el nu știe cum să o definească prea clar, dar la care nu renunță. (Voi reveni la „autenticitatea” propusă de M. Mincu ulterior.)

Ceea ce mă interesează să surprind este exact acest proiect comun, căutarea, sub diverse forme, a autenticității, în perioada postbelică.

Voi încerca întâi să definesc autenticitatea postbelică, dintr-o perspectivă teoretică mai largă (comparând cu autenticitatea modernistă) și apoi voi vedea cum înțeleg și practică poezii și cum înțeleg criticii autenticitatea, la noi. Discuția nu va ocoli disputa modernism/postmodernism, întrucât discuția asupra autenticității aparține, până la un punct, acestei polemici.

Una dintre concluziile cele mai interesante ale articolului din 2005 al lui Ion Pop – cu care sunt în linii mari de acord – vizează tocmai continuitatea programului autenticist, din anii '80 până în 2000:

„Rezumând, dacă punem față în față programul optzecist și al celor din jurul lui 2000, sunt tentat să spun câteva lucruri care s-ar putea să nu fie pe placul militanților necondiționați și exclusiviști ai ultimei "promoții". Adică: așa cum am scris acum câțiva ani, referindu-mă la raporturile dintre zișii "nouăzeciști" și antecesorii din anii '80, diferențele le-aș aprecia ca fiind mai mult de accent și de nuanță. În linii mari, dacă avem în vedere programul "autenticist" al optzeciștilor, s-ar părea că urmașii imediați mai curând îi continuă decât îi contrazic. Împlinesc, în fond, tocmai proiectul lor, completând căsuțele goale sau mai puțin mobilate, într-o epocă istorică ce permite, în fine, asemenea completări.”

2. Alternativa Țeposu: „contiguitatea fină” dintre generația sa și cei de dinainte

Aș semna o poziție calmă, similară celeia a lui Ion Pop, dar cu bătaie și mai lungă, formulată de un critic tot ardelean, dar transplantat în București și dispărut prematur, Radu G. Țeposu, cel care a dat prima și poate singura sinteză valabilă asupra „întunecatului deceniu literar nouă”. Țeposu își finalizează manuscrisul în 1985, dar, din motive ce țin de politica editorială aberantă din timpul ultimilor ani de cEAUȘISM, cartea nu poate să apară atunci, o aduce la zi în 1988, dar *Istoria* apare în cele din urmă în 1993. Deși critic optzecist, cu o scriitură vădit postmodernă, ludică, autoreferențială, lucid-dezinhibată („Ultima nebunie care îmi va rămâne, probabil, este aceea de a mă crede postmodern”, 42), Țeposu este egal de deschis atât față de tradiția „modernistă”, cât și față de postmodernism și nu manifestă nici o secundă ambiții pedagogice sau impulsuri reduționist-taxonomice de tipul postmodernist/modernist. El oferă un model critic liberal, dincolo de dicotomii sau partizanate, apreciind în egală măsură poeți fundamental diferiți precum Mircea Cărtărescu sau Ion Mureșan și observând tocmai *amestecul* de tradiții, retorici, limbaje la poeții noștri postbelici. El vorbește despre renașterea poeziei în anii '60, despre evoluția viziunii acestor poeți, în sensul unei „reflexivități cultivate” (Țeposu 1993: 10), la Nichita Stănescu sau Cezar Baltag (unul dintre poeții importanți din anii '60-'80, șters din istoriile literare de optzecismul „militant” de după 1990). Radu G. Țeposu e poate printre primii care recunoaște că „generația anilor '80 a învățat mult: notația cotidianului în registru prozaic și bufon, histrionismul, patosul sarcastic, beligeranța ludică și arlechinada” (Țeposu 1993: 11) de la poeți mai bătrâni precum Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Petre Stoica sau Mircea Ivănescu. Șaizecistul Marin Sorescu se adaugă acestei liste de poeți nonconformiști sau inclasabili, „care au combinat în egală măsură sarcasmul cu ingenuitatea, descriptivismul cu ironia,

rafinamentul cu anecdoticul” (Țeposu 1993: 11). Poetica lui Sorescu, scrie Țeposu, constituie „un model de subminare a structurilor lirice, de persiflare a lor în linia celui mai pur postmodernism” (aici se află în consonanță cu Eugen Negrici, dar alți optzeciști, precum Mircea Cărtărescu, nu îl prizează pe Sorescu). Criticul vede înrudiri mai mult sau mai puțin profunde între poeții anilor '60, '70, '80, el sugerează posibilitatea transcendenței unui model cultural arghezian pentru postmodernismul nostru, întrucât la Arghezi se nasc, scrie el, „diavolii ghiduși ai postmodernismului, măscărici ai imanenței și ai convențiilor artistice” (Țeposu 1993: 12), o idee care plutește în aer, din 1980 încoace, valorificată de mulți critici, similară insistenței asupra modelului Bacovia în poezia noastră postbelică. Ioan Es. Pop e arghezian, Cristi Popescu arghezian plus urmuzian, M. Ivănescu, Angela Marinescu sunt considerați bacovieni, optzeciștii îi reiau pe Caragiale și Urmuz, cam așa se redistribuie anxietatea influenței la noi, în linii mari.

Una dintre concluziile remarcabile ale lui Țeposu despre evoluția poeziei postbelice se referă exact la organicitatea evoluției acesteia, dincolo de dicotomiile modernism / postmodernism, șaizecism / optzecism:

„A da la iveală atâtea rădăcini care-i leagă pe tinerii poeți (optzeciști, n.n.) de antecesorii nu e câtuși de puțin o încercare perfidă de umilire, ci o realitate a istoriei literaturii. Dacă mergem înapoi pe firul trecutului, ne împiedicăm de ele, nu le putem ocoli. Toate aceste modele acționează asupra prezentului precum strămoșii: unii sunt părinți, alții bunici, alții unchi și mătuși. Dacă acceptăm rudenia de sânge, trebuie să conchidem că există și multe asemănări între poeții generației '80 și cei de dinaintea lor...” (Țeposu 1993: 12)

Comentând proza generației optzeciste, după ce citează din eseul lui Radu Petrescu *Meteorologia lecturii* (1982), un manual pentru textualismul programatic al generației, Țeposu conchide, din nou, din aceeași perspectivă organică și nuanțată, că

„lumea” a „devenit” „text” pentru că așa a fost dintotdeauna și că realismul (optzecist) e o „iluzie culturală în care se închid și transcendența viziunii și imanența scriiturii”, astfel încât:

„Între proza generației '80 și cea a precedesorilor nu e, așadar, o ruptură flagrantă, ci o contiguitate fină” (Țeposu 1993: 14)

Să comparăm concepția despre postmodernismul românesc, formulată ante 1989 de Țeposu, cu ideile și modul lor de articulare, din cărțile de după 1989 ale lui I. B. Lefter sau Mircea Cărtărescu. La aceștia din urmă, ideile așa-zis postmoderne sunt formulate ca o grilă fixă, aplicate ca o decorație post-mortem, au toate un aer implacabil. Din contră, concepția lui Țeposu e fluidă, instabilă, întrebătoare. El recunoaște că și-a revizuit, după lectura recentă a lui Vattimo, ideea exprimată în ancheta despre postmodernism din nr. 1/ 2 din 1986 din „Caiete critice” (prima pe această temă din România). Acolo afirmase că postmodernismul nu se abate în chip fundamental de la modernism, „întrucât nu s-au schimbat propriu-zis modelele esențiale (ontologice, existențiale, culturale)” (Țeposu 1993: 29). Acum, în 1993, crede altceva, că lumea s-a schimbat în profunzime, dar nu știe exact cum va arăta „acest nou umanism” al „epocii crepusculare” vestite de Vattimo¹³. Ironia postmodernă, scrie Țeposu, la modul aproape diaristic, reflectând asupra propriei tragedii (îi murise de curând una dintre fete, la șapte ani) poate merge până la un punct, până la acel punct în care omul se află în fața unui trup drag mort pe care nu-l mai poate numi „text”... Țeposu scrie nu militant hai-rupist, ci în volute, melancolic, îndoindu-se, comentând opiniile citate și alcătuindu-și un fel de „manual” de întrebări și posibile răspunsuri personale despre postmodernism (amintindu-mi de stilul practicat de poetul nouăzecist sibian Iustin Panța, și el mort prematur): de la „postmodernismul e un romantism întors” (Țeposu 1993: 33), la imperativul

¹³ Încă o dată se verifică importanța traducerilor într-o cultură Traducerea lui Vattimo la noi, iată, o recunoaște Țeposu, îi modifică perspectiva asupra lumii și asupra literaturii noastre. Vattimo îl influențează evident și pe Cărtărescu, Vattimo e un fel de Nietzsche pentru generația optzecistă, în pragul anilor 1990.

„recuperării”, fără inocență, până la meditația finală „prezentul postmodernismului este chiar trecutul său” (Țeposu 1993: 41), care mi se pare cea mai originală, deși succintă, contribuție românească la teoria postmodernismului.

Cartea marginalului Radu G. Țeposu merită revizitată, pentru perspectiva aceasta organică, recuperatoare, nuanțată, non-dicotomică asupra literaturii noastre postbelice și mai ales pentru percepția proaspătă, nedeformată, neideologizată asupra literaturii „întunecatului deceniu nouă”. Stilul său întrebător, de „manual” întâi pentru sine (ca al inclasabilului *Manual de gânduri care liniștesc / Manual de gânduri care neliniștesc* al lui Iustin Panța) e mult mai aproape de stilistica evazivă, non-autoritară a postmodernității occidentale, comparând cu stilistica militantă, a lui „așa da, așa nu”, din deceniile următoare. Radu G. Țeposu e singurul critic optzecist român în a cărui scriitură se echilibrează, *reversibil*, „dominanta ontologică” cu cea „epistemologică”. *Autenticitatea* acestei cărți de critică, nu numai prin ideile sale, dar și prin scriitură, prin stil o apropie de *literatura* propriu-zis a autenticității din anii '80, '90, 2000.

3. Ce este autenticitatea? Un exemplu britanic (Ted Hughes vs. Ph. Larkin) și unul românesc (Nichita Stănescu vs. M. Ivănescu)

Nu voi da un răspuns la această întrebare retorică. Nu cred că putem defini autenticitatea, dar cred că putem urmări căutările din jurul acestui concept, modul în care este înțeleasă în diacronie, conceptele cu care vine în coliziune, alcătuind neașteptate alianțe.

De ce autenticitatea? Pe de-o parte, pentru că autenticitatea este unul dintre elementele-cheie ale poeticilor moderne și postmoderne, un concept obsedant care revine neîncetat în discuțiile despre poezie, atât ale criticilor, cât și ale poeților, scăpând atât

definițiilor, cât și unei stabilizări semantice. Totuși, atât un cititor nespecializat, cât și un critic sau jurnalist cultural folosesc adesea adjectivul „autentic” drept argument suprem, inatacabil. În general, această autenticitate-veridicitate a poetului, legată și de ideea de poezie „în sine”, de adevărul și de valoarea ei este percepută ca opusă „imposturii”, pozei sau chiar simplei mode. Autenticitate, cu alte cuvinte, înseamnă Autenticitatea în calitate de Model, de paradigmă a autenticității, înțeleasă în calitate de *adevăr* poetic (evident, relativ în funcție de epocă, autor, critic etc.) pentru că, vom vedea, în numele autenticității se pot aduce argumente contrarii sau construi eșafodaje teoretice sau critice extrem de diferite.

Voi porni de la un exemplu ilustrativ și amuzant în egală măsură. Un recent studiu britanic dedicat istoriei receptării celor doi mari poeți postbelici, Ted Hughes și Philip Larkin, urmărește tocmai „lupta pentru autenticitate” (Hibbett 2008: 134) dusă de cei doi poeți contemporani și rivali, cu mijloace stilistice opuse sau declarate drept opuse. Partea interesantă și chiar amuzantă a studiului este că, privită retrospectiv, această luptă pentru cucerirea titlului de unic poet „autentic” (cu descalificarea adversarului ca „impostor”) uzează de un sistem de opoziții foarte simplist, de multe ori fals, dar eficace în a ține trează atenția publicului și întreținut chiar de pozițiile publice ale poezilor – aceștia, conchide autorul articolului, devin până la urmă de neimaginat în conștiința critică și publică unul fără de celălalt¹⁴. Unul este poetul oficial, celălalt marginalul, unul laureatul, celălalt „laureatul neoficial”¹⁵ (Hibbett 2008: 128), unul poetul academic, celălalt poetul maselor, unul este modernist, celălalt anti-modern, unul scrie o poezie accesibilă, „populară”, celălalt „experimentală”, avansată artistic etc. Articolul arată că de multe ori aceste poziții sunt atribuite în mod fals și arbitrar și că aceste atribuiri sunt de multe ori doar chestiuni de

¹⁴ Hibbett citează articolul *Poetry Lovers' Poll Crowns Larkin King of Verse* („Ancheta iubitorilor de poezie îl încoronează pe Larkin regele poeziei”), semnat de John Ezard în *The Guardian* (15 oct.2003). Plecând de la rezultatele unei anchete, publicistul demonstrează că interesul publicului larg pentru Hughes și Larkin, considerați cei mai buni poeți britanici contemporani, provine din competiția deschisă dintre cei doi, întreținută de poeți și perpetuată de critici.

¹⁵ Ph. Larkin refuză în 1984 distincția națională oferită de Regina Marii Britanii de „poet laureat”, care va fi acceptată de favoritul numărul doi, și anume Ted Hughes.

imagine și politică culturală personală. Spre exemplu, Larkin alege să se autodescrie și să se impună în conștiința publică drept marginalizat, drept un poet mai degrabă „privat”, „uitat”, în comparație cu Hughes, poetul „public”, la modă etc., deși amândoi se bucură de o aceeași popularitate sau cotă de piață. Cei doi își joacă rolurile de poeți în spațiul public, conștient, de o parte și alta a barierei, în aceeași luptă pentru recunoașterea propriei autenticități, apropiindu-și câte un set de valori culturale care să-i asigure poziția, prin opoziție cu setul opus de valori. Acest set de opoziții fundamentale este fixat iconic într-o fotografie din 1974 în care ambii poeți apar, Hughes reprezentând poetul viril, intens, cu o „aură romantică”, Larkin, anti-modelul, gras, chel, cu ochelari, un fel de burghez, generând însă, în opinia sa, un „efect de sofisticată nesinceritate”¹⁶.

O concluzie cu bătaie mai lungă ar fi că fiecare reprezintă câte un tip de autenticitate (fiecare cu priză la un anumit tip de public), pe de o parte o autenticitate modernistă, în prelungirea celei romantice, căreia îi corespunde imaginea poetului geniu, inspirat, uzând de un fel de „naturaletă” magică, în gestică sau în limbaj, respectiv o autenticitate anti-modernă sau post-modernă, o autenticitate a artificului, „negativă” în termenii lui Terry Eagleton, căreia îi corespunde imaginea neconvențională, aparent banală a poetului în costum negru și cu ochelari, propunând alternativa unei sofisticări „nesincere”, a unei prețiozități ușor feminine, în orice caz, anti-eroice. Sintetizând, am putea concluziona că cei doi poeți britanici, Ted Hughes și Philip Larkin pot fi descriși prin binomul natural/ artificial sau poezie „genuină” versus poezie „ostentativă”, în termenii criticului britanic (Hibbett 2008: 132), un binom care polarizează, vom vedea, și aprecierile criticilor români de poezie din anii '60 încoace. O paralelă cu situația perechii britanice Ted Hughes/ Ph. Larkin se poate identifica cu ușurință și în poezia română postbelică, chiar dacă poeții înșiși nu au contribuit conștient (eventual, în mică măsură) la stabilirea acestei dualități, mă refer la Nichita

¹⁶În 1974 cei doi citesc împreună la Hull University. Larkin descrie (în *Selected Letters*, 1992, 525) în următorii termeni această alăturare: „Eu stăteam într-un scaun, oferind un efect sofisticat, nesincer, alternativa prețiozității unui ceas de aur cu lanț, la primitiva, directă, virila *persona* a acestuia (Ted Hughes, n.n.), în geaca sa de piele. (trad.m.) (“I was in the chair, providing a sophisticated, insincere, effete, and gold-watch-chained alternative to his primitive, forthright, virile, leather-jacketed *persona*.”)

Stănescu și Mircea Ivănescu, percepuți de critică, dar și de public, adesea prin intermediul unor perechi de contrarii de tipul natural/ artificial, modernist/ postmodernist, tradițional/ experimental, oficial/ marginal, public/ privat, eroic/ anti-eroic, masculin/ feminin etc. O similaritate frapantă chiar și la nivel iconic: de la fotografiile cu un Nichita-geniu, de obicei în poze retorice, insuflat mereu parcă de o inspirație cvasi-divină, admirat de femei, înconjurat de prieteni, frumos, viril, la imaginea unui personaj șters, urât, ochelariș, cufundat veșnic în lectura unei cărți, singuratic, iubitor de pisici, retractil - avem aproximativ construcția acelorași două identități poetice opuse din imaginarul cultural britanic¹⁷. Acestea pot ușor polariza două tipuri majore de sensibilitate sau de „autenticitate” postbelică, în termeni generici, una modernistă (moștenitoare a modelului romantic), respectiv una postmodernistă: anti-romantică, anti-modernistă, un model care se auto-descrie de obicei drept marginal și „alternativ”, opus mainstream-lui, dar care, de-a lungul a câteva decenii de postmodernitate, se poate instaura el însuși, în anumite contexte culturale, drept model dominant. În cultura română se poate observa această concurență și deplasare a modelelor, prin interesul crescând al criticii și al publicului contemporan pentru poezia și figura unor poeți marginali, în timpul vieții, precum Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu sau Cristian Popescu. Pe de altă parte, în ultimii zece ani se constată impunerea unor poeți care au ocupat, aproape 20 de ani, un loc marginal pe scena culturală, precum Ioan Es. Pop sau Ion Mureșan și care uzurpă rolul cuvenit vedetelor generației optzeciste (îl excludem din această ecuație pe Mircea Cărtărescu, scriitorul optzecist devenit un fel de icon al generației sale, produs și al unei politici de marketing susținute din partea editurii Humanitas, dar să nu uităm că, după 2000, impus și confirmat mai ales în calitate de prozator).

¹⁷ Paradigmatice mi se par imaginile celor doi poeți români de pe copertele a două cărți de impact pentru marketingul de imagine al celor doi autori, și anume coperta albumului memorial *Nichita Stănescu. Îngerul blond*, publicată la zece ani de la moartea poetului, în 1993 (cu un Nichita, în faimosul său pulover de lână, citind inspirat, pe malul unui lac, lângă un copac uriaș), respectiv coperta volumului *Măștile lui M.I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu*, primul volum postum, publicat la un an de la moartea poetului de Editura Humanitas, în 2012, primul volum dintr-o serie care ar trebui să îl propulseze pe M. Ivănescu într-un circuit editorial de tip main-stream (remarcăm silueta ușor cocoșată, într-un trench, a unui personaj imprecis, cufundat în lectura unei cărți în timp ce merge, cu o pisică în față).

Revenind la problematica autenticității, în sens larg, aş pleca de la observația că, în cultura noastră, această problematică are o oarecare tradiție, începând cu argumentul maiorescian al unei literaturi originale, continuând, prin programul Daciei literare, cu argumentul identitar, urmând apoi, pe filiera existențialismului francez, argumentul unei autenticități individuale, în perioada interbelică. Autenticitatea ține capul de afiş în programele culturale şi existențiale ale tinerilor creatori români din anii '30 ai secolului al XX-lea, doar că imperativul autenticității¹⁸ se aplica, atunci, cu precădere, în genuri precum jurnalul, romanul-jurnal sau autobiografic, în genere acea literatură a eului, scrisă la persoana I, care reflecta experiența imediată şi trăirile autorului ei. Este drept că în cazul poeziei problema subiectivității se complică, ca şi problema raportului dintre „autor” şi „vocea” sau alter-ego-ul său poetic, iar „adevărul” poetic, veridicitatea emoției transmise, tot ce ține de sfera autenticității nu poate fi descris sau explicat în termenii experiențialismului interbelic. Dacă în cazul prozei, legăm stilistica autenticității de tehnici foarte precise, de o anume retorică sau anti-retorică care determină „efectul de autenticitate”¹⁹, în cazul poeziei majoritatea criticilor au asociat autenticitatea lipsei de artificiu şi de tehnică, unei poetici a „sincerității” şi a naturalității. Abia după anii '60, dintr-o perspectivă post-modernă, critica occidentală investighează autenticitatea poetică dintr-o altă perspectivă, pe care voi încerca să o sintetizez pe scurt, înainte de a analiza tabloul polarizat al criticii românești postbelice.

Argumentul teoretic *personal* pe care îl avansez aici: autenticitatea, în poezie, este un concept care se joacă la limita dintre natural şi artificial, sincer şi contrafăcut, adevărat şi fals, adică în spațiul incert dintre dicotomiile critice cele mai uzitate în critica ultimilor 50 de ani, la noi, dar şi în spațiul occidental, după cum am putut observa din exemplul relevant comentat mai sus.

¹⁸ Pentru o discuție a autenticității în context interbelic v. teza de doctorat a lui Ștefan Firică, *Autenticitatea. Teorii şi aplicații în proza românească interbelică*, Universitatea din București, 2013, cu un *Epilog* tratând avaturile postbelice ale conceptului interbelic.

¹⁹ Pentru discuția raportului dintre sinceritate, autenticitate, disimulare în jurnal şi „efectul de autenticitate” v. Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, I-III, Univers Enciclopedic, 2005.

4. Autenticitate modernistă / Autenticitate postmodernă.

Interludiu teoretic

Istoria culturală a conceptului de autenticitate nu poate fi urmărită decât prin raportare la o pleoră conceptuală cu care se află într-o relație de interdependență. De aceea discutarea, în context românesc, a conceptului de autenticitate poetică presupune o discutare a raportului natural / artificial, a raportului dintre operă / realitate (incluzând și angajarea existențială a poetului în scriitură), a termenului de sinceritate, subiectivitate etc., aplicată în contexte socio-culturale distincte, de la anii '60, respectiv la anii '80, '90 sau 2000. Practic, discuția se suprapune cu urmărirea fluctuației modelelor, determinate de confruntarea dintre canonul ideologic și cel cultural, sub comunism. Confruntarea dintre canonul modernist și cel postmodern continuă, sub diverse forme, de-a lungul întregii perioade și se poartă adesea în termenii unei bătălii, reflectând în primul rând o *politică* culturală.

Este mai mult decât evident că autenticitatea postmodernă diferă fundamental de cea modernistă și că principial, dacă plecăm de la o înțelegere strictă modernistă (în sens tradițional) a termenului, autenticitatea în sens modernist nu-și are locul în poeticile postmoderne. Totuși constatăm că autenticitatea devine modă culturală din anii '90 încoace. Rămânând de investigat dacă autenticitatea contemporană nu presupune un alt conținut, alte forme și dacă discutarea acestui concept nu ar beneficia de o reevaluare înafara schemelor tradiționalist / modernist sau modernist / postmodernist.

Pe plan internațional, resurecția postbelică a conceptului de autenticitate poate fi plasată în anii '60, odată cu critica lui Adorno adresată existențialismului heideggerian (*Jargon des Eigentlichkeit : zur deutschen ideologie*, 1964 ; *The Jargon of Authenticity*, 2008). Într-o lucrare de referință precum *The Cambridge History of American Literature* (1996), anii 60 sunt caracterizați de “criteriul autenticității”, care își are originea în zona vieții intelectuale universitare, dar pătrunzând în media și folosind imagini care nu provin din

sfera culturii intelectuale²⁰. Denumită în cuprinsul articolului drept «sensibilitate a momentului», autenticitatea devine o modă americană, dar și continentală, în Europa centrală și occidentală a anilor 60²¹. Este relevant că în anii '60 Adorno percepe autenticitatea existențialistă a anilor '30-'40 ca fascistă, și se referă la termenul de autenticitate ca fiind unul compromis. Este vorba totuși despre un limbaj, și nu despre un conținut în sine, pentru că, în *Esthetic Theory* publicată postum în 1970 Adorno revine asupra problemei autenticității, cu intenția de a salva termenul, prin inversarea sensului atribuit de Heidegger : autenticitatea trece în domeniul imanenței istorice, al contingenței, nu al transcendenței și în literatură se referă la practici artistice auto-reflexive. Întâmplător sau nu, este o perspectivă pe care critica românească optzecistă o va îmbrățișa și promova cu fervoare, spre sfârșitul anilor 80 și în anii 90 (până la începutul anilor 2000), pentru a se distinge politic și teoretic de critica anterioară, fără însă a apela conștient la argumentele lui Adorno.

Teoria estetică a lui Adorno și în special discuția sa asupra autenticității au avut și încă mai au o considerabilă influență în mediul cultural și literar occidental, dovadă o serie de studii și cărți recente dedicate acestei tematici, multe dedicate sau pornind de la problema raportului dintre lirism și tehnologie în cultura actuală. În *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*²² (Noland 1999: 85-6) spre exemplu, Carrie Noland discută comparativ conceptul de autenticitate la Adorno și Paul de Man, doi teoreticieni celebri ai secolului XX, susținând că cel dintâi propune o ieșire din impasul teoretizării epistemologice a subiectivității moderne, prin dialectica sa negativă și prin teoria medierii

²⁰Voi reveni mai jos asupra legăturii dintre autenticitate și cultura înaltă, intelectuală/ respectiv, cultura media sau pop. Adorno neagă culturii populare dimensiunea autenticității, idee contestată și rediscutată în dezbateri recente.

²¹*The Cambridge History of American Literature*, Cambridge University Press, 1996, vol. 8: Poetry and Criticism, 123-159)

²² Carrie Noland, *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*, Princeton University Press, 1999, 85-86.

obiect/subiect : conștiința artistică auto-reflexivă care își afirmă inautenticitatea, prin chiar această confesiune a “medierii” (obiect/subiect) își reconceptualizează relația cu lumea obiectivă și se reconsideră pe sine, generând un tip special de autenticitate. Aș spune că Adorno optează pentru o definiție dialectică a autenticității ca un fel de autenticitate de gradul doi, câștigată prin conștiința și denunțul inautenticității funciare (teoria sa este verificată și exemplificată pe opera lui Beckett, dacă nu chiar dedicată acestuia). Paul de Man vede în heteronomia subiectului sursa unei disperări nesoluționabile, postulând în *Blindness and Insight* (De Man 1971) fundamentala inautenticitate a subiectului modern, ceea ce pune sub semnul întrebării posibilitatea unei veritabile estetici a autenticității în literatura modernistă: între intenție și realitate nu se află nimic, literatura nu împlinește o « plenitudine », ci își are originea în vidul care separă realitatea de intenția subiectului creator. Un important critic britanic contemporan, Terry Eagleton, folosește sintagma “negative authenticity” (Eagleton 1983, ed.3, 2008) atunci când caracterizează opera postmodernă.²³ Distanța sa față de estetica lui Adorno este evidentă. Chiar și termenul de “negativ” are o altă conotație, sustrasă limbajului “crizei” din care se nutresc atât estetica lui Adorno, cât și cea a lui Paul de Man, cu rezultate diferite²⁴. Mult mai detașatul Eagleton are în vedere o operă literară cu totul ficțională și gratuită (problema imanenței/transcendenței nu își mai are locul aici), o artă *user-friendly*, aflată dincolo de granița dintre “high” and “popular”, o distincție în sine de tip modernist. Atribuirea autenticității doar zonei intelectuale, high, a culturii (în viziunea lui Adorno) se dovedește o idee chestionabilă, dacă nu chiar perimată. Deplasarea accentului în discuția asupra autenticității dinspre producătorul înspre consumatorul literaturii autenticității este și mai vizibilă în studiile din ultimul deceniu. O poziție interesantă o găsim la sociologul german Niklas Luhmann, care atribuie conceptul de autenticitate poziției unui “observator la

²³Terry Eagleton, *Literary Theory, An Introduction*, London, Blackwell, 1983, 3rd ed, 2008.

²⁴ Despre un “idiom al crizei” la Adorno, v. studiul lui Neil Larsen, *The idiom of crisis: on the historical immanence of language in Adorno*, in Gerhard Richter (ed.), *Language Without Soil: Adorno and Late Philosophical Modernity*. Fordham University Press (2010).

prima mână” („Beobachter erster Ordnung“, „observer of the first order”), implicând în discuție și noțiuni precum “copie” sau “imitație”, “real” și “ficțional”. În eseu “Entertainment”, inclus în “The Reality of the Mass Media” (Luhmann 2000: 51-62) indentitatea individului se extrage din lumea exterioară, printr-un proces de imitație sau din sine însuși, sau și din afară, și dinăuntru. Luhmann atrage atenția asupra faptului că distracția nu are a face cu autenticitatea, doar opera de artă! Nu se pune problema autenticității în cazul divertismentului, pentru că acolo nu poți fi decât observator la mâna a doua. Iar comunicarea din media (divertisment) nu caută să provoace un răspuns de comunicare la propria comunicare. Cu alte cuvinte, autenticitatea devine mai degrabă o teorie a modului și finalității comunicării. O comunicare care propune un răspuns de comunicare presupune și un observator direct, de prim ordin. Sunt două aspecte relevante ale teoriei lui Luhmann, care pun problema autenticității dintr-o altă perspectivă. Luhmann susține în același eseu că nici nu se mai pune problema ficționalității în literatură (ficționalitatea a fost absorbită de media), de vreme ce raportul artei secolului XX cu realitatea este rupt. Am putea deduce că și pentru Luhmann, ca și pentru Adorno, autenticitatea este o caracteristică a operei de artă (i.e. « elitiste »), nu a produsului culturii de masă. Influențată mai mult sau mai puțin de eseurile dedicate fenomenului media din anii 70-80 ale francezului Jean Baudrillard (*Simulacra et simulations*, 1981), culminând cu celebra carte din 1991 care refuza realitatea războiului din Golf, plecând din critica teoriei lui Adorno, o parte a cercetării contemporane, mai ales din spațiul anglo-saxon și german se apleacă asupra discutării specificului autenticității în operele/ produsele culturii contemporane, reevaluând conceptul de autenticitate ca fiind « paradoxal²⁵» (Knaller 2007) sau « artificial²⁶» (Weixler 2014). Dr.

²⁵ The Ambiguousness of the Authentic. Authenticity between Reference, Fictionality and Fake in Modern and Contemporary Art. In: Julia Straub (ed), *Authenticity. Contemporary Perspectives on a Critical Concept*. Bern, Peter Lang. (in curs de apariție). Concepția paradoxală a termenului poate fi ușor dedusă chiar din perspectiva, metoda și limbajul esteticii lui Adorno.

²⁶ Antonius Weixler, *The Dilettantish Construction of the Extraordinary or the Authenticity of the*

Susanne Knaller a condus la Universitatea din Granz (Austria) un proiect dedicat autenticității, din care a rezultat monografia «Ein Wort aus der Fremde. Theorie und Geschichte des Begriffs Authentizität».²⁷ Cercetările școlii germane sunt fructificate și în alte publicații recente, care atestă interesul crescând pentru tema autenticității²⁸.

Ultimele cercetări (Christan Huck, Carsten Zorn) au contestat teoriile intelectualiste ale autenticității, dar au și replasat discutarea autenticității într-un cadru mai larg, legat de teoria reprezentării artistice (Knaller). Interesul de ultimă oră pare a se îndrepta înspre «autenticitatea» ca *efect* de autenticitate în producțiile culturii de masă. Antonius Weixler, cercetător la Universitatea din Wuppertal, asistent al profesorului Matias Martinez, într-un

Artificial. Tracing Strategies for Success in German Popular Entertainment Shows, in Wolfgang Funk u.a. (ed.), *The Aesthetics of Authenticity, Representing Self and Other in Literature and Culture*, Bielefeld, 2012, 207–235, pe site <http://www.pop-zeitschrift.de/in>, postat 14.10.2014, accesat 1.11.2014. Textul a fost prezentat la o conferința pe tema autenticității organizată în 2010 de Universitatea din Hanovra.

²⁷ Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Theorie und Geschichte des Begriffs*, Heidelberg: Winter 2007.

²⁸ Susanne Knaller/Harro Müller, *Authentizität und kein Ende*, 7-16; Susanne Knaller, *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, 17-35. Müller, Harro, Theodor W. Adornos Theorie des Authentischen Kunstwerks. Rekonstruktion und Diskussion des Authentizitätsbegriffs, 55-67, în vol. *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München, Fink 2006, eds. Susanne Knaller împreună cu Harro Müller. Cei doi semnează și entry-ul "autentic /autenticitate" din *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, eds. Karheinz Barck, Martin Fontius et al., 1-7, Stuttgart, Metzler 2005, vol.7, 40-65. O bibliografie germană recentă include, în ordine cronologică: Huck, Christian, Carsten Zorn. "Das Populäre der Gesellschaft. Zur Einleitung", în «*Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*. Ed. Christian Huck, and Carsten Zorn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007. 7-42. Martínez, Matías. »Zur Einführung: Authentizität und Medialität in Künstlerischen Darstellungen des Holocaust.« *Der Holocaust und die Künste: Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Ed. Matías Martínez. Bielefeld: Aisthesis, 2004. 7-21. Kramer, Christine. *Lebensgeschichte, Authentizität und Zeit. Zur Hermeneutik der Person*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001. Kalisch, Eleonore. »Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung.« *Inszenierung von Authentizität*. Ed. Erika Fischer-Lichte. Tübingen: Francke, 2000. 31-44. Lethen, Helmut. »Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze.« *Literatur- und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*. Ed. Hartmut Böhme, and Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1996. 205-31.

studiu publicat în 2014, examinează strategiile de generare a autenticității într-un show popular de televiziune din Germania. Autenticitate înseamnă strategii de identificare pentru auditor cu realitatea prezentată, pentru a compensa caracterul ireal și artificial al realității. Școala de la Wuppertal pare să promoveze și să continue teoriile lui Luhmann, insistând pe « comunicare », concept-cheie în sistemul sociologului german și abordând autenticitatea din media prin prisma tipului de comunicare pe care îl propune / produce în auditor.

Observația pare foarte la îndemână, dar este extrem de prețioasă pentru studiile literare și prelungește, în fond, intuiția lui Adorno : discuția despre autenticitate re apare în postmodernitate odată cu discuția despre *pop culture* pentru că reflectă o nouă problemă a receptării și a comunicării culturale, o nouă relație a culturii/ literaturii cu realitatea. Adorno are dreptate, în anii 70, când consideră că nu se poate vorbi de autenticitate în cultura de masă. Autenticitatea de care vorbește el nu este posibilă în cultura de masă, dar autenticitatea postmodernă trebuie înțeleasă nu ca autenticitate în sine, ci un *efect*, o strategie, un discurs narativ care furnizează consumatorului de cultură (auditor, cititor) o « senzație de real » (« l'effet du reel » al lui Barthes), care să suplinească de fapt lipsa neapărat a realității, cât a *senzației* de real. Până la urmă, Luhmann are dreptate, totul se reduce la *comunicare*, chiar și problema ontologică a relației individului cu lumea: eul, subiectul nu mai comunică cu realul, ceea ce nu înseamnă că realul nu mai există, « ștergerea », « estomparea » lui sunt un *rezultat* al deficitului nostru de comunicare cu realitatea, al deficitului de percepție a subiectului.

Lumea este *percepută* ca non-reală, artificială și inconsistentă și atunci produsul cultural oferă și atrage tocmai tocmai prin senzația de realitate pe care o produce în auditor, prin efectul compensator al acesteia. În cazul literaturii, autenticitatea devine strategie de identificare a cititorului cu discursul, de creare a unui « efect de real » pentru ca realitatea textuală să substituie irealitatea... reală.

În acest punct al istoriei dezbaterii postbelice asupra autenticității pare că ne

apropiem cel mai mult de practica și teoria optzecistă autohtonă. Gh. Crăciun, în calitate de teoretician, dar și prozatorii optzeciști, în texte programatice sau în literatura propriu-zisă, pun accentul pe cititor, pe prezența cititorului în text și pe colaborarea cititorului în comunicarea textuală, o practică postmodernă curentă. Autenticitatea optzecistă se asociază de altfel, în discursul critic românesc, cu introducerea postmodernismului. Totuși, prin cerința absolutizantă a unei estetici a autenticității *textualizante*, înțeleasă strict ca set de mecanisme textuale, ea își descoperă un substrat refulat modernist. Autenticitatea anilor 80 pare să contrazică poetica « sincerității » șaizeciste (moderniste), dar dorința de a instaura o autenticitate dictatorială (a textului care se autogenează), singura posibilă, teoretizată nedubitativ, cumva erijată în normă estetică, nu poate fi o estetică cu adevărat postmodernă. O observație preliminară: autenticitatea tipic optzecistă se manifestă cu predilecție în zona prozei. Acele zone în care, în practică, recunoaștem o estetică a autenticității, în poezie, se plasează înafara nucleului tare – a se citi postmodern – al poeziei optzeciste. Un critic, în anii 80, marginal, mai degrabă italianist în acei ani, Marin Mincu, teoretizează, promovează și practică, în calitate de prozator, termenul de autenticitate a scriiturii, pe care o opune autenticității trăirii interbelice, dar și sincerității²⁹. Foarte interesant că mai târziu nouăzeciștii sau douămiiștii români nu se recunosc drept postmoderni, deși nu neagă această calitate, doar că le este mai degrabă indiferentă, nu folosesc postmodernitatea drept criteriu valoric sau de delimitare generaționistă, dar autenticitatea rămâne una dintre prioritățile sau liniile directe ale esteticii lor, tacit ori nu. Înțeleasă însă foarte diferit.

Dacă autenticitatea optzecistă se manifestă programatic în proză, în anii 90 sau 2000 poezia devine teritoriul ei predilect. Teoretic, din anii 80 până în anii 2000 sunt valabile, în poezie – și critica vehiculează – aceleași concepte precum (neo)realism, biografism etc., doar că discursul poetic care rezultă din însumarea lor este extrem de diferit. O discuție asupra autenticității, în acest context labil și imprecis, este mai mult decât necesară.

²⁹ Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, Ed Pontica, Constanta, 1993

5. Autenticitatea naturaleții / autenticitatea artificiei

Într-un studiu³⁰ care deschide recentul său volum, Andrei Terian (Terian 2013) urmărește incidența perechilor de contrarii natural/ artificial/ livresc în grilele de lectură ale criticilor români, observând modul paradoxal în care scriitorii sunt valorizați, de o parte sau alta a barierei, în funcție de aderența criticilor la o stilistică a naturaleții, respectiv a artificiei. Tabloul oferit de acest studiu, cuprinzând istoria sinuoasă a receptării unor poeți canonici (cazul lui Bacovia poate fi cel mai flagrant), surprinde grila fundamental dicotomică a criticii românești canonice, conservate și în perioada postbelică.

La o privire de ansamblu, tabloul poeziei de după 1950 este împărțit în linii mari între șazeciști și optzeciști, între aceștia încercând să se strecoare câte încă o generație sau promoție, cea șaptezecistă, respectiv cea nouăzecistă, percepute, fiecare, ca un fel de coadă de cometă a generației propriu-zise, susținută în genere de câte unul sau doi critici, fără un consens general: Laurențiu Ulici e promotorul șaptezeciștilor, dar și cel care sprijină debuturile nouăzeciștilor, Mircea Martin adună în jurul său, la cenaclul bucureștean Universitas, ținut între 1983-1990, o parte din generația nouăzeci³¹. Marin Mincu îi va promova la rândul său pe nouăzeciști, dar și pe douămiiști, o parte din debuturile douămiiștilor fiind găzduite de către editura lui constănțeană „Pontica”, apariția noii generații 2000 legându-se în genere de activitatea sa de mentor al cenaclului „Euridice”, la începutul anilor 2000³², dar aceste inițiative sunt strict individuale și privite cu suspiciune de către criticii sau scriitorii canonici, preocupați de conservarea canonului și mefienți față de

³⁰ Studiul, intitulat *Toward a History of Critical Reading*, apare întâi în „Journal of Romanian Literary Studies”, Issue no.2, 2012, 88-96.

³¹ Nouăzeciștii bucureșteni au scos pentru scurt timp, în 1990, o publicație intitulată „Nouăzeci”, ca supliment al revistei „Luceafărul”. În 1994, criticul nouăzecist Dan-Silviu Boerescu prefătează antologia literaturii nouăzeciste *Sfârșirea lui Morfeu*, Ed. Phoenix., după ce, cu un an înainte, debuta la aceeași editură obscură cu un volum de critică dedicat aceleiași generații, *Doamna Ovary*. Volumul retrospectiv îngrijit de M. Martin, *A fost odată un cenaclu*, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2008 și antologia de grup *Manualul de Literatură*, alcătuită de Daniel Bănuțescu, Ed. Vinea, 2004 atestă revigorarea după 2000 a imaginii acestei generații, a cărei identitate prinde un contur tot mai precis.

³² Primul articol al lui M. Mincu și poate primul articol de presă care semnalează apariția unei noi generații, *O nouă generație literară*, apare în „Ziua”, nr. 40, 2003.

posibilitatea apariției unei noi generații sau a unor noi poetici. Aș sublinia că la noi problema generației se leagă indisolubil de aceea a autenticității, discuțiile din ultimul deceniu legate de existența sau nu a unei noi generații de poeți („douămiiste”, „milenariste”, „fracturiste” etc.) fiind puse mereu în termenii autenticității, evident, contestabile³³.

Generația ‘60, deși eterogenă în ansamblu și cu evoluții individuale impredictibile de-a lungul următoarelor decenii, este descrisă adesea de către criticii momentului în termenii unei estetici a sincerității, o descriere întrucâtva exactă și în acord cu termenii unei estetici moderniste, în vigoare încă în critica românească, dar și occidentală, a anilor ‘60, dar totuși nesatisfăcătoare. Mulți dintre poeții care au rămas în istorie drept șaizeciști au depășit această estetică modernistă a sincerității, apropiindu-se de o zonă care, în limbajul critic al generației următoare, și anume cea optzecistă, s-ar situa la polul opus, acela al experimentului. Șaizecistul prin excelență Nichita Stănescu este poate cazul cel mai flagrant, acuzat de tradiționalism, (neo)modernism etc., când poetica sa de fapt este într-o continuă evoluție, iar autorul experimentează în anii ‘70 și ‘80 poetici extrem de diferite. Dacă ar fi să facem un clasament în ordinea formulelor poetice și stilistice adoptate (în raport, bineînțeles, cu contextul cultural al momentului respectiv) probabil că Nichita Stănescu s-ar afla pe locul întâi, în cultura română, la capitolul diversitate stilistică, nu în sensul că este cel mai inovator sau experimental poet român, dar cred că el experimentează și inovează în zone foarte diverse și diferite structural, nu pe aceeași linie. Cei care îl acuză pentru excesul de filozofie uită de jocurile sale de limbaj, cei care îl consideră facil uită de *Laus Ptolemaei*, cei care îl iau de modernist, uită de poemele sale colocviale, prozaice și ludice. Este simptomatic reproșul pe care criticii optzeciști îl fac de obicei generației anterioare de poeți, și anume reproșul acestei sincerități pe care o echivalează cu o simplitate naturală, anacronică și non-artistică, pentru că, în cazul lui Nichita Stănescu, privind în ansamblu poezia sa, reproșul sună deplasat. Dacă îl putem numi „sincer” pe autorul *Sensului iubirii*, nu cred că aceeași

³³ În 2011, un scriitor deja dintr-o nouă generație, post-douămiistă, reflectează asupra „cazului” generației 2000, înmormântate de critică încă din fașă. Dintr-o perspectivă non-partinică, Bogdan Coșa observă că aceasta ar fi „ultima generație” pe care critica română canonică se mai poate certa: *Cazul 2000 sau ultima generație de creație în literatura română*, „Observator cultural”, 2011, 571.

caracterizare ar mai cadra cu *Măreția frigului*. Sinceritatea din anii '60 a șaizeciștilor, la care mulți renunță de altfel pe parcurs, este și un efect al biografiei, să nu uităm că acești oameni erau foarte tineri, unii, în momentul debutului. Interesant pe de altă parte că deși s-ar putea încadra în aceeași poetică a sincerității, lui Nicolae Labiș nu i se impută niciodată „sinceritatea”, impetuoșitatea stilistică, din contră... Tipologia reproșurilor critice ia o cu totul altă turnură după 1989, când majoritatea criticilor anti-șaizeciști utilizează și abuzează de argumentul politic, atacând poezia cu argumentele unei biografii colaborționiste sau căutând, în poezie, acele dovezi ale descalificării morale, intelectuale, artistice. Un poet șaizecist devine, din această perspectivă, apropiatul și susținătorul prin excelență al „regimului”, prin biografia sau poezia sa³⁴. E fără îndoială și o modă stilistică și ideologică „post-revoluționară”, o defulare a discursului critic, politizat el însuși până la a deveni „demascator” prin excelență, în acest joc al „bătrânilor” intrând și tineri critici și jurnaliști, la începutul anilor 2000. Victime cu totul inocente ale acestei atitudini revizioniste, amintind pe alocuri, prin stilistica veninoasă, de anii '50, cad nu doar șaizeciștii, ci și alte figuri ale imaginarului cultural paternalist sau național, cum ar fi Mihai Eminescu³⁵.

Critica de poezie a anilor '60-'70, per ansamblu, este mai degrabă una descriptivă, de gust, militantă în numele Poeziei, a-teoretică, ea însăși „sinceră” în aprecieri, interesată de structuri, tematică, semnificație, mai puțin de limbaj și de tehnică. La Eugen Simion, spre exemplu (Simion 1984), apar adesea termenii opoziției livresc / existențial sau retoric / confesiv, dar aceste opoziții surprind o tipologie poetică, nu o valorizează pozitiv sau negativ. Atunci când dă peste un inclasabil precum Virgil Mazilescu, Eugen Simion rezolvă inspirat problema atașării sale la una dintre cele două poetici, confesive, respectiv livești, caracterizându-i poetica prin formula „simplitate enigmatică” și insistând pe sinonimia existenței biografice cu existența poetică (Simion 1984: 298-306). Această conjuncție dintre viață și literatură constituie, cred, unul dintre leitmotivele cele mai consistente și mai fertile

³⁴ Unul dintre cele mai populiste rezumate ale acestei pseudo-perspective critice îi aparține jurnalistului justițiar C.T. Popescu, care, în 1993, creionează în „Adevărul” un astfel de portret grotesc al poetului Nichita Stănescu.

³⁵ Eminescu e victima unor articole „revizioniste” calomnioase publicate în revista „Dilema”, în 1998.

ale poeziei române postbelice, indiferent de generație. Aș observa că un critic „șazecist” de tipul Eugen Simion își asumă în genere misiunea de se introduce în universul unei opere, de a-l explora, înțelege și de a-l reproduce într-o variantă inteligibilă și atractivă pentru un public nu neapărat profesionist. Să nu uităm că autorii cărților de critică literară se adresau, acum 30 de ani, unui public diferit, de multe ori cvasi-profesionist, dar interesat, și – aspect determinant - mult mai larg, dovadă tirajele volumelor de critică, uneori cu mii de exemplare vândute (zece mii de exemplare nu era un exces). Criticii se adresau, conștient sau nu acestui public (de neimaginat astăzi), care trebuia convins, educat, sedus, de aici și relativa specializare lingvistică a discursului, plus libertatea stilistică a criticului, care nu-și refuza mărcile subiectivității. Pe de-o parte o miză pedagogică, pe de alta, una politică: criticii aveau datoria intelectuală și morală de a scoate la lumină o generație valabilă estetic, de a reinventa configurația câmpului cultural, iar acest misionarism i-a unit până la un punct. Poezia a constituit în cultura română un subcâmp special, un orizont special de așteptări, o miză în sine, cel puțin, în anii '60-'80. Fascinația pentru figura mitică a Poetului, așteptarea înfrigurată a apariției unui meteoric Geniu rămâne o constantă în scriitura celor mai importanți critici postbelici de poezie, de la Eugen Simion la Nicolae Manolescu, de la Ion Pop la Al. Cistelean.

Odată cu *Metamorfozele poeziei* (Manolescu 1968³⁶), continuând mult mai târziu cu *Despre poezie* (1987), N. Manolescu oferă un prim model teoretic, dar mai ales ideologic pentru istoria poeziei românești, echivalând modernitatea poetică tocmai cu prezența și manifestarea unei conștiințe poetice. Implicit, criteriul artificialității devine criteriu valorizant, ceea ce va constitui un topos al criticii optzeciste și al esteticii pe care aceasta o va susține, deși adesea în contradicție cu o bună parte din producțiile poetice și teoretice ale unor membri ai acestei generații. N. Manolescu pornește de la modelul stabilit de Marcel

³⁶ Volumul din 1968 este reprodus împreună cu câteva texte antologate din mai multe volume dedicate prozei, într-o ediție îngrijită de Mircea Mihăieș, care ar oferi astfel imaginea unui tablou teoretic complet: *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Polirom, 1999, ed. 2, 2003. Voi folosi pentru citare ediția din 2003.

Raymond în *De la Baudelaire la suprarealism*³⁷ și reduce la rândul lui istoria poeziei române la o istorie a evoluției de la natural (alias imitativ) la artificial, de la poezia ca expresie naturală, nemijlocită, a emoției sau subiectivității la poezia ca act superior, autoreflexiv, care implică o conștiință poetică. Criteriul artificialității devine proba valorii și a autenticității, modernitate poetică însemnând, în opinia mentorului de la Cenaclul de luni, ruptura indisolubilă dintre practica și conștiința poeziei. Această teză seducătoare teoretic a avut o influență hotărâtoare pentru construcția identitară a optzecismului, alias postmodernismului literar românesc³⁸. Evident că în această lectură duală Nichita Stănescu devine un exemplar de muzeu, din preistoria poeziei, în timp ce jucăușii optzeciști, „meseriași” ai limbajului, adevărații poeți. Prin această perspectivă critică reduționistă N. Manolescu va descărca de conținut tocmai una dintre armele cele mai puternice ale tinerei generații care începea să se impună în anii '80: autenticitatea.

Piatra de poticneală a optzecismului se dovedește tocmai perspectiva falsă asupra autenticității, preluate din teoria critică manolesciană. Estetica optzecistă, așa cum o înțelegeau poeții optzeciști înșiși, nu excludea „autenticitatea”, din contră, poeții pledau pentru un „nou realism” în poezie, exclus încă din anii '60 pe criterii de înțeles atunci, pentru apărarea autonomiei esteticului (N. Manolescu însuși, alături de alți critici, apără poezia de „realitate” și realism, în presa vremii³⁹). Aici se află poate punctul nevralgic al istoriei poeziei românești postbelice, presiunea modelului oferit și impus de N. Manolescu, bazat pe opoziția natural / artificial. Criticii, poeții, ca și cititorii de poezie, se vor vedea condamnați să adere la una dintre cele două tabere rivale.

³⁷ Cartea lui Marcel Raymond vede pentru prima oară lumina tiparului în 1933, la obscura editură pariziană Correa, și e republicată în 1940 de Jose Corti. La noi apare pentru prima oară în 1970, la Ed. Univers, deci la doi ani după apariția cărții lui Manolescu, în traducerea poetului Leonid Dimov și cu un cuvânt înainte de Mircea Martin.

³⁸ Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, 1999, sintetizează doctrina acestui pseudo-postmodernism optzecist, din aceeași perspectivă dicotomică a lui „așa da”/ „așa nu”, împărțind poezia postbelică în două tabere rivale, postmodernii și moderniștii, primii distingându-se, conform teoriei manolesciene, prin conștiința literaturii, prin autoreflexivitate. În cadrul generației optzeciste, văzute ca un grup cvasi-compact, marginali, retardați și provinciali sunt „neoexpresioniștii”.

³⁹ Pentru o discuție asupra realismului în poezie, v. Al Goldiș, *Literatura în tranșee*, Cartea Românească, 2012.

Șt. Aug. Doinaș, poet, el însuși, livresc, publică în 1979, în „România literară”, un text sugestiv, în care distinge între noua generație poetică optzecistă și generația șaizecistă a lui Nichita în termenii distincției dintre o generație a „culturii poetice” și una a „naturii poetice”, referindu-se la aceeași „sporită conștiință a actului poetic”, care i-ar distinge pe tinerii noului val (Doinaș 1979). La începutul anilor '90, un tânăr critic optzecist, Radu G. Țeposu, punctează dezbaterea natural / artificial din critica română, elogiind și el evoluția lui Nichita Stănescu dinspre elanul juvenil al debutului înspre reflexivitate și conceptual (Țeposu 1993). Evidentă această evoluție, nu se poate nega, firească poate, dar relevantă, din punctul nostru de vedere, în acest moment e tocmai valorizarea absolută a culturii poetice, a reflexivității și artificialității, în detrimentul „naturalului”.

Apoftegme manolesciene precum „Simpla autenticitate nu realizează arta” sau „liricul poartă totdeauna o mască” (Manolescu 2003: 96) au creat mai mult sau mai puțin conștient direcție în critica de poezie, deși nu pot fi verificate, nici măcar în practica poeziei optzeciste. Abia Marin Mincu, hrănit la școala de ultimă oră a criticii italiene, vine la începutul anilor '90 cu imperativul *textualist* al autenticității scriiturii și îndrăznește să afirme, pe bună dreptate, în *Prefața* volumului *Textualism și autenticitate*, că Manolescu confundă uneori autenticitatea cu sinceritatea (Mincu 1993). În *Poeticitate românească postbelică* (2002), „criticul fără generație”, cum a fost denumit în mod ironic, continuă apologia autenticității, considerând că nouăzeciștii, noua generație de creație, propun un „concept poetic nou, mai autentic” (Mincu 2002: 18), dar „noua autenticitate”, înafara indisolubilei legături cu textualismul și textualizarea, nu e definită clar. Mai mult, al doilea val de scriitori nouăzeciști se așază sub eticheta „post-textualiști, autenticiști, post-apocaliptici”, ceea ce indică percepția lui Marin Mincu asupra deplasării paradigmei poetice, dinspre zona „textualistă” înspre altceva. Textualismul, de altfel, apare în discursul despre nouăzecism încă din 1990, la Laurențiu Ulici: tinerii nouăzeciști amestecă textualismul, tradiționalismul și modernismul, scrie el în primul argument pentru existența acestei generații (Ulici 1990). Optzeciștii înșiși sunt în mare parte textualiști, cel puțin o parte, unii evoluând în timp înspre autenticism, dar tensiunile, în cadrul generației, între practicile

textualizante și aspirația către autenticitate rămân o constantă în propriul discurs, poetic sau teoretic, dar și în discursul critic al epocii⁴⁰.

6. „Natural” și „artificial”. Autenticitatea virtuală

Pentru poezii impuși ulterior, după anii '90 și în anii 2000, autenticitatea, fără să mai fie un *mecanism* neapărat al textualizării (valabil, într-adevăr, la mulți nouăzeciști, dar și la unii optzeciști), devine un principiu existențial și estetic major. Autenticitatea douămiistă („post-textualistă”, cum o percepe corect Mincu) are în fond legătură cu „noul realism” al optzeciștilor, cu descoperirea subiectivității autobiografice, cotidiene, corporale, dar exclude programatic „artificialul”, construcția poemului printr-o inginerie textuală.

Poezia redevine în anii 2000 natură, după ce fusese programatic cultură, dar un fel de a „doua natură”, trăită, paradoxal, ca o natură primă. Autenticitatea douămiistă nu e nici „sinceră”, cum pare, nu e nici ne-elaborată, cum pare, e doar un „efect de autenticitate”. Putem bănuî un jurnal intim de sinceritate, dar un poem redă efortul de a pune în limbaj o gândire sensibilă. Autenticitatea – ceea ce percepem noi, criticii sau cititorii drept autenticitate - nu are legătură cu sinceritatea, ci cu reușita poetului de a crea un *limbaj* al autenticității, o *comunicare* într-un mod *autentic* (mulți autenticiști douămiști sunt concomitent și extrem de retorici, ceea ce i s-ași imputat adesea, spre exemplu unor Dan Coman sau Claudiu Komartin).

Limbajul poetic e un produs lingvistic care se perimează rapid. Un limbaj poetic care ne cucerea inimile acum 10 ani pare brusc vetust, prăfuit. Limba poetică, spre deosebire de limba prozei, e instabilă, fragilă. Hesse poate scrie douăzeci de volume în același stil, nimeni nu-i reproșează nimic, dar dacă Hesse ar fi fost poet, ar fi fost o mare problemă, era

⁴⁰ Universitarul băimărean Adrian Oțoiu, el însuși prozator nouăzecist (debutat promițător în 1986), într-un recent articol teoretic, punctează această dicotomie internă de nerezolvat a generației optzeci, sfâșiate între textualism și autenticism, v. *Fictional Liminality: The Postcolonial, the Postcommunist and Romania's Threshold Generation*, „Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East”, vol.23, no.1-2, 2003, 87-105.

manierist. Nu cerem autenticitate prozei sau o cerem în alt fel, proza ne dă în alt fel senzația de „real”, dar autenticitatea poetică nu „stă” în ce spui, ci în *cum* spui, depinde de limbaj. Degeaba ai o viziune, dacă o pui acum pe hârtie în stilul, adică în limbajul lui Holderlin. În anii 60 ar fi fost perfect, acum ar fi penibil. Dar dacă îl citim pe Holderlin cu conștiința istoricității sale, limbajul lui devine acceptabil. Un poet care nu evoluează prin *limbaj* e ca și mort.

Radu Vancu, poet-critic sau invers (nu vreau să reiterez simpatica polemică dintre Ibrăileanu și Aderca de acum o sută de ani aproape, dar nu mă pot abține) a publicat o carte în care își prezintă sincer crezul: un scriitor cu cât e mai bun ca om, cu atât scrie mai bine. O idee generală optzecistă-nouăzecistă-douămiistă precum „scriem cu noi înșine” e tradusă în cea mai puerilă teorie pe care am văzut-o avântându-se pe hârtia românească în ultimii 20 de ani:

„Toți scriitorii care au devenit oameni răi au scris tot mai rău”. (Vancu 2014: 6)

Mă întreb dacă și viceversa... Dacă un Kafka, Joyce, Rimbaud, Baudelaire, Eliot sau Shakespeare or fi fost pâinea lui Dumnezeu, pentru că au scris așa bine. Eugen Barbu nu a mai scris bine după ce a făcut compromisuri, iar cazul „cinicului” Sadoveanu cu *Creanga de aur* se explică prin faptul că aici „Sadoveanu nu-și valorifică propria umanitate”, „ci codifică experiența sapiențială masonică, pluriseculară și transpersonală” (Vancu 2014: 7). Cu alte cuvinte, scriitorul pur și simplu „n-a pus nimic de la el, înafara stilului”, „dovadă” că după aceea nimic nu i-a mai „ieșit” „la nivelul ăsta al capodoperei”(Vancu 2014: 7).

Am citat opinia lui Radu Vancu, poet apreciat, universitar, blogger fervent tocmai pentru că duce la limita vulgarizării critice percepția douămiistă a autenticității scriitorului, coincidența dintre scris și viață, dintre autenticitatea operei și cea a ființei care a creat-o. Nu e o eroare neapărat conceptuală, mai degrabă un mesaj de politică, într-un fel, culturală (sau personală) în genul celui prezentat de Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, în 1999, publicului său de studenți literați. Firește, păstrând proporțiile. Mesajul lui Radu Vancu se adresează exact publicului său, cel al realității virtuale, al unei „autenticități” fățișe, exhibate, în care viața poetului pare la vedere, asemenea și totuna cu poezia sa. „Privatul se

face public” (Vancu 2014: 10), poate, dar printr-o deturnare a sa, printr-o pierdere subtilă, dar totală a *naturaleții* autenticității. E un efect de autenticitate, dar poate fi un *fake*. „*Persona* socială e dezactivată”, dar o altă „*persona*”, „virtuală”, se naște – iar aceasta corupe iremediabil „eul”, sursa autenticității ființei de carne. Radu Vancu recunoaște entuziasmat că netul „e mediul ideal în care poezia se poate plimba simultan, ca la Pentecost, pe deasupra capetelor interconectate” (Vancu 2014: 10). Mistica poeziei în direct pe net constituie ultima posibilitate a autenticității postmoderne (sau „trans-moderne”), nu doar instaurarea lucidă a unei paradigme a *fake-ul*, dar și autoînșelarea că aceasta ar fi adevărata autenticitate, marea revelație.

Trebuie să recunoaștem însă că această autenticitate „virtuală” pe care o exaltă Radu Vancu definește sensibilitatea de sfârșit de deceniu – mă refer la primul deceniu al secolului XXI – momentul de după explozia primelor cărți ale generației 2000. Radu Vancu găsește o soluție la criza deja exprimată a generației, aflate în fața celui de-al doilea volum, uneori mai puțin bine primit de critică și în fața acuzelor de manierizare și a întrebării fatale: noua generație 2000 s-a născut sau doar a murit? Soluția sa (poezia în direct pe net) ține de o modificare profundă a *mediului* cultural și a *comunicării* din interiorul acestuia: declinul revistelor, proliferarea site-urilor și a blogurilor literare, inclusiv de poezie, neîncrederea mergând până la nepăsare față de critica care își vede de propriile interese sau lupte de grup, apariția unor noi cluburi de lectură, spații neconvenționale în care se citește și se discută poezia (unde critica de direcție se transformă în *trend*). Este absolut firesc ca în aceste condiții poezia să își afle în mediul virtual un spațiu de afirmare, confirmare, publicitate – de circulație mult mai facilă și mai liberă, independentă de centrii de putere culturală instituționalizată, dar „natura” acestui mediu de circulație nu poate să nu își pună amprenta pe *natura* poeziei. Comunicarea virtuală, omul virtual, poezia virtuală – poate acestea sunt viitorul.

Constatăm, comparând poetica și practica poeziei din anii 2000-2006 cu ceea ce se întâmplă după această dată (relativă) că poezia se decorporalizează treptat. Poezia intensă, explozivă a debuturilor douămiiste (Coman, Komartin, Drumea, Novac, Manasia, Perța,

Dună, Vlădăreanu, Țupa, Vlada), poezia fracturiștilor propriu-ziși (Ianuș, Crudu), un pic mai bătrâni, se va atenua treptat. Noua generație, post-douămiistă sau douămiiezecistă are o tendință clară spre abstractizarea limbajului și chiar dacă se continuă în fond linia biografistă, confesională, noul biografism e (mai) detașat, confesiunea (mai) impersonală, între „eu” și textul său se introduce o distanță (mă întreb dacă nu *tehnică*). „Autenticitatea” acestei ultime generații diferă de cea douămiistă, întrucât „lumea” în care s-a format și trăiește e complet diferită. Între anii '90 și anii 2000 e o distanță uriașă, între 2000 și 2010 iarăși e un salt, lumea noastră și limbajul ei cultural s-au schimbat enorm. De la o lume nouăzecistă a crizei, trăim într-o lume a discontinuității continue, a *lipsei* cronice de timp, globalizată și tehnicizată.

Dacă autenticitatea anilor 2000 se plasa dincolo de dicotomiile tradiționale ale anilor '60-'90, adică înafara opoziției natural/artificial, asumându-și tocmai paradoxul unirii celor două concepte opuse cu care a lucrat critica noastră, „naturalul” și „artificialul”, tendința de ultimă oră (a anilor 2010) indică deplasarea autenticității dincolo de concepte precum naturalul și artificialul, în zona virtualității – care poate însemna și falsul asumat identitar. Investigarea noii direcții în poezia de ultimă oră (din al doilea deceniu al secolului XXI) constituie o problemă în sine, deocamdată în suspensie.

„Douămiiezecistul” Bogdan Coșa, într-un articol din 2012 despre moartea douămiismului, sesizează un aspect fundamental: generația sa se află deja înafara istoriei literare, generația 2000 e ultima generație din *istoria* literaturii române (Coșa 2012). Într-un fel eliberatoare această ieșire dintr-un sistem închisat, normală într-o lume culturală românească mult mai deschisă, mai mobilă, după 2004. După 2005-6 tinerii scriitori au avut acces la burse, proiecte europene, rezidențiate, lecturi în străinătate, ceea ce a dus la o altă percepție asupra identității proprii. Majoritatea douămiiștilor sunt acum autori traduși în reviste importante din străinătate, unii au volume publicate la edituri importante din Occident, alții sunt implicați în proiecte internaționale (unii au devenit și traducători), e prima generație tânără de poeți din România care iese înafara granițelor în jurul vârstei de 30 de ani sau chiar mai devreme, care se mișcă într-un alt spațiu decât cel autohton și are o altă

perspectivă, europeană, globală, asupra propriei poezii și culturi.

Pe de altă parte e imposibil să nu ne plasăm și în istoria literară autohtonă, producem cultură în interiorul acestui sistem, ne lovim de aceleași prejudecăți și grile. Să încercăm să îl „deschidem”, să desfacem mecanismul. Fără mânie, să privim înapoi.

7. Întoarcerea terțului exclus. Poezie și livresc (Al. Cistelean)

Ce propun în continuare este o investigație a raportului dintre natural și artificial. Am văzut, cele două estetici par opuse, criticii promotori ai generației 80, N. Manolescu în primul rând, optează pentru artificiu, autoreflexivitate, conștiință poetică. Optzecismul însuși se propune ca o generație venind din interiorul culturii (mai ales de import, de influență americană), ca o revoluție de limbaj. Tinerii poeți sunt percepuți de mai bătrânul Doinaș ca făcând trecerea de la „natură” la „cultură”, totuși, „noul realism”, apropierea de real – opusă liricii contemplative, abstracte a șaizeciștilor – rămân deziderate profunde ale poeziei optzeciste. Cum se împacă cele două, artificialitatea, tehnica, metapoezia și realismul cotidian și biografic? „Autenticitatea” anilor '80 e una artificială sau naturală, postmodernă sau modernistă?

Chiar dacă optzeciștii (nu toți, am analizat o excepție notabilă, *Istoria* lui Țeposu) au trasat o linie de demarcație față de șaizeciști pe temeiul unui „nou realism” și a unei „noi autenticități” aceste concepte directoare încărcate cu sarcini semantice aparent diferite, dar de fapt foarte asemănătoare, asigură o continuitate de fond a poeziei noastre postbelice, de la poeticile anilor 60 până la cele post-decembriste. Căutarea autenticității merge în direcții diferite, dar aceasta se întâmplă și în cazul aceluiași poet: onest ar fi să vorbim despre șaizecistul Nichita, dar și de un optzecist Nichita, de șaizecista Angela Marinescu, dar și de douămiista Angela Marinescu (în *Fugi postmoderne*), după modul în care practică poezia, în

etape diferite ale evoluției lor.

„Noua autenticitate” a însemnat, în *teoria* criticilor, o grilă a artificialului, a conștiinței de sine a poeziei (poezia anilor 80 prin grila criticii optzeciste), respectiv una a naturalului (poezia anilor 60, dar și a anilor 2000). Dar în *practica* poeziei, vedem că accentele variază și se inversează adesea, de pe natural pe artificial, de pe livresc pe existențial, de pe ludic pe vizionar ș.a.m.d. Firește că în anii 80 se scrie altfel decât în anii 60, dar, după cum am afirmat mai înainte, limbajul poetic se perimează de la sine în 10-20 de ani, ceea ce sugerez este că nu asistăm la o ruptură, doar la o evoluție.

Într-o carte publicată în 1987, Al. Cistelean discută o subtemă a acestei discuții despre paradigma naturalului, respectiv a artificialului în literatură. Scopul lui nedeclarat, cel puțin în prima și cea mai consistentă parte a cărții (cap. *Către o tipologie*) este reabilitarea lui M. Ivănescu, acuzat de artificialitate și livresc de către o mare parte a criticii noastre. El îi citează la începutul demonstrației sale pe Marino și Al. Paleologu în sprijinul ideii că totul e livresc, cultural (în interiorul culturii). Nu se definește precis termenul de „livesc”, pare că ar corespunde unei poetici a artificiului și artificialului. Al. Cistelean observă că la un poet precum Doinaș, livescul generează viziune și nu contravine ontologicului (Cistelean 1987: 11). El împarte, prudent, liveștii în „rentieri”, respectiv „prizonieri” ai *convenției*. Prin urmare termenul de „livesc” echivalează sau intră în coliziune cvasi-sinonimică cu cel de „convențional”, poezia *livescă* e sinonimă cu o poezie în care *convenția* e „la vedere”, conștientizată în text și utilizată – motiv pentru care seria sinonimică se va extinde, cuprinzând și termenul de „tehnic”. Probabil că dacă am lua la bani mărunți din punct de vedere conceptual această serie am vedea că termenii nu sunt chiar sinonimi, în teorie, dar ei intră, prin folosirea lor în practica limbajului critic, într-o serie de cvasiechivalențe. Al. Cistelean are meritul de a alătura acești termeni pentru a demonstra că paradigma artificiului pe care ei o alcătuiesc nu contravine de fapt paradigmei naturalului (care include „realismul”, ontologicul, vizionarismul).

Poetul ales de Cistelean pe care această teorie se verifică este Mircea Ivănescu, cel pe care și optzeciștii postmoderni îl aleg ca prevestindu-le revoluția, doar că prin prisma unui

sistem de opoziții. Marele merit al criticului ardelean este că reușește o *ars combinatoria* critică, dincolo de obișnuitele dicotomii: livrescul nu exclude intensitatea, nici viziunea, sunt poeți la care livrescul, tocmai, „activează sensibilitatea” (Cistelecan 1987: 13).

Demonstrația sa, pe care o vom urmări succint, include și numele lui Mazilescu, caracterizat prin „tehnicitate” și comparat adesea cu M. Ivănescu. Poeții livrești, „poeți ai crepusculului literar” (Cistelecan 1987: 18) – ceea ce ne plasează „livreștii” într-un orizont de așteptare istorică similar celui al expresionismului – s-ar caracteriza prin „convenționalizare”. Mircea Ivănescu devine și pentru Cistelecan „primul”, „radicalul”, întrucât el inaugurează la noi poetica „neputinței” poetice, a „dezechilibrului între forța creativă și conștiința convenției” (Cistelecan 1987 : 22). Poetica lui e a „decepției absolute”, a „tăcerii” (aici îl citează pe Lucian Raicu, din *Practica scrisului și experiența lecturii*, cu „oroarea de tăcere”). Și Doinaș, în *Lampa lui Diogene* considera poezia livrescă a lui M. Ivănescu ca trădând „senectutea unei culturi”, în care „valorile livrești” substituie „valorile vitale” (Apud Cistelecan 1987: 24).

Cei doi nu se înșală: după publicarea operei fratelui său mai mare, Emil, sinucis în 1943 la 22 de ani, operă rămasă în manuscris până în 2006, înțelegem că viziunea lui M. Ivănescu reia viziunea fratelui său (este opinia formulată de Matei Călinescu în prefața la antologia de la Polirom din 2003). Viziunea din anii 40 a lui Emil Ivănescu e într-adevăr una de tragic și absurd sfârșit de lume, de „crepuscul” ontologic și cultural, în care expresionismul, existențialismul se dublează (consubstanțial) cu un enciclopedism cultural covârșitor, cu o erudiție de tip livresc care covârșește „eul”, pentru că totul e literatură (deja scrisă), doar un „comentariu”, iar viața – o imposibilitate, ca și literatura „adevărată”. „Autenticitatea” ființei, a lumii, a literaturii – iată drama lui Emil Ivănescu, reluată în poemele fratelui său⁴¹.

Prin urmare, conștiința literaturii, a convenției nu apar în literatura sau în poezia

⁴¹ Cistelecan citează în cartea sa un interviu al poetului acordat lui Lucian Ștefănescu, în *Echinoc*, nr.3/1983. Aici M. Ivănescu se întreabă dacă „un 'motiv poetic' poate fi și altceva decât un motiv personal?”. Drama familială (sinuciderea fratelui, dar și moartea inițială a surorii lor mai mari) e ceva despre care nu se poate vorbi, dar despre care nici nu se poate tăcea.

noastră odată cu postmodernii noștri din anii 80, iar primul nostru postmodern M. Ivănescu pare să reia limbajul, viziunea și limbajul autenticității imposibile a anilor 40 (moștenitoare directă a autenticității interbelice).

Al. Cistelean sesizează aceste tendințe contrarii în poezia lui Mircea Ivănescu: convenționalizarea discursului poetic, dar și aspirația poemului spre o ontologie a realului. Criticul introduce treptat perechi de contrarii pe care le unește și care doar ele pot descrie poetica ivănesciană. Sinceritatea și naturalețea discursului țin de virtuozitate, deconspirarea convenției merge mână în mână cu disperarea de a nu putea ieși din convenție, tinzând spre sinceritate, poemul produce doar minciuni. „Epifania ființei e epifanie a măștii”, concluzionează el (Cistelean 1987: 35).

Poate cel mai revoluționar text critic despre poezie scris la sfârșitul anilor 80, cel mai deschis spre o nouă înțelegere a poeziei care poate fi și naturală, și artificială, și sinceră și retorică. Livrescă, dar generând un „efect de real” (Cistelean 1987: 35). Un astfel de text critic⁴² depășește toate dicotomiile critice exprimate sau sugerate de criticii noștri postbelici și formulate tot mai apăsător de criticii optzeciști militanți de după 1989, care l-au preluat ei înșiși pe M. Ivănescu printr-o grilă deformată și deformatoare. M. Ivănescu este și monoton, și polifonic (ca și Faulkner, pe care l-a tradus), și livresc, și aspirând la o ontologie a realului”, și convențional și aspirând spre transcenderea convenției:

„Prozaismul e o simplă nadă, întrucât pe sub jocul său de afectări se simte puterea de captare a unui ritual. Tonul, simulând banalitatea și lăncezeala lenea și lehamitea, e, de fapt, un ton de pură ceremonie. (...) Lentoarea acestuia face ca tensiunea lirică să fie una amânată,

⁴² Postfața la antologia Mircea Ivănescu, *Poeme alese* (Brașov, Aula, 2003) dezvoltă nu estetica paradoxului, ci pe aceea a neputinței. Al. Cistelean îl vede acum pe M. Ivănescu mai ales prin Baudrillard (cultura, dar mai ales „viața” ca simulacru): „Mircea Ivănescu e alcătuit numai din influențe”, e un „ostatic” al „clișeului (existențial și poetic totodată)”, „predecesorii” „nu i-au mai lăsat nicio șansă la autenticitate” (Cistelean, *Eposul absenței*, postfață la Mircea Ivănescu, *Poeme alese*, p. 263). Un tablou mai dezechilibrat mai sumbru, asupra poeziei ivănesciene, marcat de ideea neputinței *autenticității*. „Inima” acestei poezii nu mai bate audibil pentru urechea criticului, după 25 de ani.

iar poemul să se transforme într-un spațiu al așteptării. Cu materiale ostentativ 'impure' și cu o retorică 'realistă', Mircea Ivănescu ajunge prin ritualitatea rostirii și prin rimul *au ralenti* la efectele de seducție ale 'poeziei pure'."(Cistelecan 1987: 44)

În concluzie, M. Ivănescu ilustrează un tip de autenticitate poetică paradoxală, care depășește dicotomia celor două paradigme opuse, a naturalului, respectiv a artificialului.

Ion Pop, în substanțiala sa monografie despre Nichita Stănescu din 1980, reeditată în 2011, sugerează, mai discret, același lucru, doar că aplicat la poetul taberei „modeniste”, și anume că poetica lui Nichita Stănescu se află dincolo de dicotomiile critice prin care a fost receptat, admirat, respectiv înjurat: e și metaforic și realist, și colocvial și conceptual, și sincer și retoric, și abstract și concret etc. Monografia lui Ion Pop discută aspecte extrem de diverse ale poeziei lui Nichita Stănescu: „proteismul” (Pop 2011: 91) universului poetic, „implicarea în real” (Pop 2011: 93), „viziunea pulsatorie”, „inima” fiind centrul (Pop 2011: 99), dar și abstractizarea lirismului, deplasarea dinspre *mimesis* spre *poiesis*, ludicul și funcția lui (remarcat întâi de Eugen Simion, în 1968, în *Gazeta literară*, nr.13, unde afirmă că „serafismul” primelor volume trebuie considerat în „perspectivă ludică”), „biografismul” poeziei sale, începând cu *Epica Magna*, deconstrucția discursului poetic (Pop 2011: 241), în ultimul volum antum, *Noduri și semne*, antinaturalismul din *Operele impersonale*, condensată în îndemnul „hai să îngrozim natura” din *Antimetafizica* (apud Pop 2011: 262).

Acest rezumat succint al ideilor și aspectelor discutate în monografia universitarului clujean indică aceeași inspirată plasare a poeticii stănesciene dincolo de schemele critice dualiste de după 1980.

Cultura română postbelică își află astfel în critica literară ardeleană o bază solidă de echilibru ideologic.

8. „Angajarea față de realitate” și tranzitivitatea (Gh. Crăciun)

Chiar dacă o parte dintre criticii optzeciști au militat pentru o substituie totală a paradigmei moderniste a anilor șaizeci cu propria paradigmă, singura valabilă, pozițiile teoretice și argumentele diferă încă din anii '80-'90, pe de altă parte, se nuanțează, dacă le urmărim evoluția până în anii 2000. Unii încearcă o depășire a opoziției „tradiționale” dintre modernism și postmodernism, la nivel explicit teoretic sau o contestă parțial ori implicit, prin *modul* în care acești teoreticieni și critici, la bază scriitori, practică ei înșiși literatura. Opera lui Mircea Cărtărescu însuși ar fi interesant de abordat din acest punct de vedere, chiar dacă limbajul său e preponderent postmodern, impulsurile directe, ambiția de a spune *totul*, îmbrățișa totul, de a direcționa cursul postmodernismului românesc par de cea mai pură extracție modernistă). „Subconștientul” cultural al multor scriitori optzeciști și nouăzeciști de la noi rămâne modernist, în ciuda aparențelor formale.

Poeți sau prozatori precum Al. Mușina sau Gh. Crăciun se avântă spre teorie, căutând termeni noi, teorii pentru a-și explica poetica („antropocentrismul”, respectiv „tranzitivitatea”). Ei inițiază câteva direcții critice, unele conștient în răspăr față de modelul Manolescu (acela al artificului și autoreflexivității), aplicate literaturii și mai ales poeziei anilor '80. Mușina chiar va considera, în anii 2000, că N. Manolescu, prin modul în care a perceput și direcționat literatura anilor 80 a deformat și distrus evoluția naturală, vitalitatea poeziei acesteia, împingând-o în direcția artificului și reflexivității de care ea trebuia să fugă.

Ce constatăm, într-una dintre cele mai importante culegeri de texte teoretice ale scriitorilor din anii '80, *Competiția continuă*, editată de Gh. Crăciun (Crăciun 1994), dar și într-una din sintezele recente ale lui Al. Mușina este leitmotivul „angajării existențiale față de realitate” (Mușina 2008: 195). Această angajare *existențială* – la antipodul teoriei poeziei manolesciene – pare să definească, din interior, tânără generație. Într-un text inclus în

antologia alcătuită de Gh. Crăciun, Mircea Cărtărescu vorbește despre „pozitivismul” și „realismul poeziei tinere”, postulând „înalta fidelitate față de real” a acesteia, dorința de a spune, „clar”, „totul”⁴³. În *Prefața* antologiei din 1994, Gh. Crăciun optase programatic pentru „forme periferice și naturale” ale literaturii, iar câțiva ani mai târziu, în *Aisbergul poeziei moderne* (Crăciun 2009: 231-234) susține „naturaletă biografică”, concept pe care îl opune livrescului și artificialului. El propune termenul de poetică a „tranzitivității”, opusă reflexivității din grila lui N. Manolescu. Ca și tânărul publicist M. Cărtărescu, teoreticianul Gh. Crăciun insistă asupra importanței realității, a eului biografic, asupra deschiderii spre „limbajul autentic și transparent”, spre „confesiunea directă”.

Ne-am putea aștepta în acest punct la o ieșire din impasul unui sistem dicotomic, dar din păcate Gh. Crăciun păstrează același sistem de opoziții: modernismul se opune postmodernismului, naturalul artificialului, iar optzeciștii și șaizeciștii rămân dușmani de clasă. „Naturalul” (fie el și unul așa-zis „postmodern”) se întoarce, doar că odată cu întregul sistem de opoziții căruia îi aparținuse.

Gh. Crăciun crede în „tranzitivitatea” poeziei actuale, opusă „opulenței semantice” a poeziei moderniste interbelice, obsedată de „sensul plin și profund” (Crăciun 2009: 222) cu o retorică emfatică, excesivă (ca și metaforismul). O primă încercare „majoră” la noi (după model whitmanian) de naștere a unei poetici a tranzitivității se petrece în anii 40-50 prin poeți precum boemul Dimirie Stelaru sau albatrosiști precum Ion Caraion etc. Un bacovian avangardist precum necunoscutul Victor Valeriu Marinescu e citat, via Ion Pop, ca exemplu interbelic de poezie „a sincerității maladive, subsersive”. Prospețimea și noutatea șaizeciștilor, originalitatea lor sunt însă „aparente”, în bună măsură datorită preluării unui model cultural și istoric străin – Blaga, firește. „O retorică de-a gata”, „tipare metafizice” trezite, tranzitivitatea pare interzisă unei asemenea experiențe culturale (deși mulți critici

⁴³ Purtând un titlu derutant pentru un cititor al anilor '80, *Realismul poeziei tinere* apare întâi în „România literară”, nr. 17, 1987. În același an, Mircea Cărtărescu publică în „Amfiteatru”, nr.6 un alt articol teoretic, *Ce este biografismul?*, în care autoreflexivitatea – ca principiu estetic – are ca scop un „efect de sinceritate”. În aceste două articole, Cărtărescu deconspiră inconștient caracterul paradoxal al aspirațiilor optzeciste, atât spre naturaletă, realism biografic etc., cât și spre auto-reflexivitate, artificiu, livresc.

optzeciști reproșează poemelor scrise în ani 60 de Ana Blandiana sau Nichita Stănescu tocmai „sinceritatea” lipsită de medierea conștiinței poetice). „Senzația de spontaneitate” ascunde „conținutul estetizant” al „*neomodernismului*” românesc (Crăciun 2009: 226). Percepția se inversează: dacă pentru Manolescu sau Doinaș generația 60 se asocia naturii și prin aceasta era inferioară și perimată în logică darwinistă, iar generația 80 era supralicitată întrucât era o generație a culturii, a conștiinței, a uneltelor de lucru, pentru Crăciun, această valorizare se inversează. Abia „eul biografic” optzecist substituie tomnaticul „eu metafizic” modernist-șazecist, abia optzeciștii „aruncă în derizoriu toată gravitatea poeziei generației lui Nichita Stănescu.” (Crăciun 2009: 231).

E tipic pentru critica optzecistă să întâlnești aproape pe aceeași pagină elogiul lipsei de „*parti pris*-uri” a noii ideologii culturale și pasaje de lichidare precum:

„ei nu cred în acea simbolistică ieftină mimând eroismul condiției umane sau tragedia autohtonă a clasei țărănești, nu mai agreează orficul și oracularul, originile și increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană, nu mai cunosc mirarea acelui subiect care-și privește mâinile și constată că ele sunt absurde, ei nu mai inventează false probleme și false limbaje, ci vor să aducă poezia cât mai aproape de autenticitatea vieții și a comunicării de zi cu zi.” (Crăciun 2009: 231)

Toate marile nume ale literaturii ante-optzeciste practic sunt șterse din noul canon al tranzitivității, toată literatura de până atunci pare *falsă*, în conținut și formă. Falsul se opune *autenticității* – vieții și comunicării. Dar, câteva rânduri mai jos, același autor inventariază marele progres spre canonul tranzitivității într-un limbaj care elogiază de fapt... artificul, căci scriitorii optzeciști sunt caracterizați în primul rând prin *parodie*. Marea lor revoluție constă în *de-mitologizarea* limbajului literar – operație care, în opinia noastră, numai de tranzitivitate și de natural nu ține.

„Argumentul” naturalului se întoarce ca un bumerang în demonstrația sa:

„...vor aduce poezia de la spontaneitatea ingenuă la știința construcției” (Crăciun 2009: 231).

Până la urmă elogiul naturalului se transformă, inconștient, într-unul al artificiei, iar canonul tranzitivității se sprijină pe „aluzie”, „sugestie ironică”, „parodie” și pe „știința construcției” (Crăciun 2009: 231-2). Înțelegem că „spontaneitatea” șaizecistă e condamnată, spre deosebire de tranzitivitatea optzecistă și că ingenuitatea e intransitivă, în comparație cu *știința construcției*.

Luca Pițu, într-un text din „Viața Românească” (Pițu 2003: 131) își mărturisește entuziasmul pentru *Aisbergul...* lui Gh. Crăciun, mai ales datorită efortului acestuia de a reabilita ontologicul: „George reamintește ferm de implacabilitatea ontologicului, existențialului, corporalului”...

De acord, dar de ce ontologia sună *autentic* la unii și *falsă* la alții? De ce doar ontologicul postmodern are dreptul la viață?

Din păcate, promisiunile cărții lui Gh. Crăciun, unul dintre vârfurile inteligenței optzeciste, alături de Al. Mușina și de Gh. Iova (un alt mare „tranzitiv” optzecist) rămân neonorate, iar frumoasele premise teoretice superb aplicate în marea poezie a lumii, cad în pură polemică atunci când intră pe teritoriul poeziei române postbelice. „Tranzitivitatea” rămâne un alt concept inventat pentru o falsă auto-legitimare istorică.

Paradigma poeziei moderne (2004) o sinteză ușor simplificatoare, dar foarte utilă studenților, cu un nivel respectabil de originalitate și cu o putere de sinteză a esențialului (din păcate perspectiva sa teoretică e datată deja în 2015), începe chiar printr-o evaluare a raportului natural / artificial, Al. Mușina constatând că poezia modernă, de la Baudelaire, se plasează sub zodia artificialului, iar cea mai recentă variantă de „eu” (postmodern) în poezie, e „eul culturalizat”, cultura umplând vidul naturii (Mușina 2004: 162). Totuși, cum se împacă artifiiciul, eul culturalizat cu angajarea existențială față de real rămâne încă un mister.

Și un echidistant precum Florin Mihăilescu, într-o încercare de sinteză din 2002, *De la proletcultism la postmodernism* inventariază relaxat aceleași calități și scopuri contradictorii ale postmodernismului românesc, fără să se întrebe cum e posibil acest mixaj și metisaj și

mai ales cum, pe baza acestui eclecticism, optzecismul își arogă dreptul unei purități de castă literară. Perspectiva lui Florin Mihăilescu nu aduce nimic nou, el plasează la rândul lui generația optzeci în interiorul unei paradigme a culturii, remarcă și el asocierea dintre trăirea directă și experiența livrescă, noua autenticitate, dar prin ce se disting ele de mai vechile autenticități și experiențe real-livresți nu vom afla niciodată. Nouăzeciștii sunt tratați ca un fel de copii teribili care se joacă de-a scriitorii cu jucărele precum literatura *fantasy*, *cyber*, *virtuală* etc.

9. Renaturalizarea (Mircea Nedelciu) și senzația de autenticitate (Romulus Bucur)

În acest tablou eclectic al pozițiilor teoretice ale optzeciștilor, merită semnalat un text al lui Mircea Nedelciu, un prozator optzecist de excepție, extrem de experimental și cu o conștiință teoretică avansată. Într-un text despre dialogul în proza scurtă, gen practicat de Nedelciu însuși, publicat în „Echinox” în 1982 și inclus în antologia citată mai sus (Nedelciu, în Crăciun 1994: 289), Nedelciu insistă pe lectura „angajantă”, „ca act autentic” (deci din perspectiva receptorului) și pe „renaturalizarea” dialogului. Această renaturalizare presupune acceptarea convenției și receptarea ei într-o ordine a naturalului, nu a artificialului, în cadrul comunicării dintre autor, text și cititor.

„Renaturalizarea” propusă de Nedelciu traduce cel mai bine viziunea noii autenticități optzeciste, care presupune atât o estetică a naturalului, dar implică și prezența artificiei, a tehnicii, a „literaturii”. Din acest punct de vedere are sens și noul realism (M. Cărtărescu), și angajarea existențială a poetului în raport cu realul (Al. Mușina). Artificiul nu exclude, ci slujește unei estetici a naturalului, a „realului” - asumat de bună-seamă la modul cotidian, biografic, „autenticist”.

Pentru a cita un optzecist marginal, Romulus Bucur, care își intitulează un text

publicat în 1985, inclus și în antologia editată de Crăciun, *Senzația de autenticitate*: se șterg granițele dintre livresc și existențial (Bucur 1985). E o formulare pe care am întâlnit-o deja la Eugen Simion și care revine în discursul critic din ambele tabere și dinafara lor și care e o constantă conotată pozitiv a discursului critic contemporan. Să fie autenticitatea, așa cum intuiește Romulus Bucur, scriind despre generația sa, această „senzație de autenticitate”, nu doar a autorului, ci și a cititorului, conform lui Nedelciu, care înseamnă ștergerea granițelor dintre natural și artificial, viață și literatură?

Autenticitatea la care se referă Nedelciu corespunde teoriilor recente ale autenticității, la care ne-am referit într-un subcapitol teoretic. Autenticitatea, după sociologul din ce în ce mai prizat Niklas Luhmann, presupune un observator la prima mână și se axează pe comunicare, pe receptarea operei de artă nu pe producerea ei. Atât Nedelciu, cât și Bucur, tratează autenticitatea din această perspectivă comunicațională, insistând pe receptare, pe atitudinea cititorului, implicat activ în text, ceea ce constatăm frecvent în literatura lui Mircea Nedelciu.

Autenticitatea înseamnă efect de autenticitate, renaturalizare a artificului, perceput în mod natural de receptor, chiar dacă produs conștient de autor. Autenticitatea, așa cum o intuiește și Romulus Bucur la începutul anilor 90, înseamnă unirea a două concepte care țin, în tradiția noastră critică, de poetici diferite: livrescul și existențialul.

10. Autenticitatea anilor 2000. Teoria criticilor

Într-un text intitulat *Modelul Eminescu*, publicat întâi în revista „Contemporanul” în 1993 și reluat în volumul *Textualism și autenticitate* (Pontica, 1993), Marin Mincu îi aseamănă pe cei doi mari paria ai anilor '80, Eminescu și Nichita Stănescu, vehement contestați și în câteva reprize postdecembriste. Asemănarea se bazează pe ideea de

„metafizică” (nu *fizică*) a eului, pe „poietica trăită”, pe *autenticitatea* înțeleasă ca transgresare a limitei dintre semn și real:

„Nichita Stănescu, ca și Eminescu, rupe demarcația dintre filosofie și poezie, dintre știință și poezie (...) Pe ambii îi conduce spre această poietică trăită un instinct auroral, imposibil de fixat într-un discurs retoric; poezia *autentică* își are o limită absolută, de unde diferențele între semn și real nu se mai percep altfel decât ca niște pete de sânge”’. (Mincu 1993: 37)

Sunt critici care au văzut o resurecție, atât a șaizecismului, în poezia douămiistă (*cum grano salis*), cât și a modelului romantic. Acest articol al lui Mincu din 1993 deschide o posibilitate ce se va concretiza, cel puțin teoretic, în poezia următorului deceniu. Exact peste zece ani același Marin Mincu, mentorul cenaclului Euridice și promotor al tinerei generații, va publica primul său articol despre noua generație (Mincu, *O nouă generație literară*, în „Ziua literară”, nr. 40, 2003). Criticul receptează și descrie noua generație prin intermediul aceluiași „modelul Eminescu”⁴⁴ înțeles ca „poietică *trăită*” – fără însă a-l mai numi ca atare, firește, în acest moment –, dar prin intermediul acelorași concepte. Li se adaugă experimentalismul, neoavangardismul, manifestat, după unii critici (Ion Pop, O. Soviany) și la generația optzecistă, doar că acum, la douămiști, se încearcă „obținerea unei maxime autenticități” (Mincu 2004: VII).

În deceniul nouă se vorbise deja de o „nouă autenticitate”, asociată de Mincu în acei ani cu textualismul (Soviany 2008: 7). Dezideratul „maximei autenticități” e atins în anii 2000 prin „visceralizarea segmentului autobiografic, explorat până la marginile abjecției”, scrie Mincu, în aceeași prefață la antologia *Generația 2000* din 2003.

Octavian Soviany, un critic care continuă în mare măsură ideile lui Marin Mincu, promotor, și el, al tinerilor poeți (câțiva ies direct de sub aripa sa, de la Liceul Eminescu,

⁴⁴ Și Daniel Cristea Enache, în articolul *Milenarism*, găsește în Eminescu un precursor al douămiștilor (în volumul *Colocviul tinerilor scriitori*, Timișoara, Brumar, 2006, p. 25).

unde Soviany preda în acei ani literatură română), ia apărarea acestora într-o replică la adresa articolului incisiv al Angelei Marinescu (Marinescu, *Scrisoare deschisă către dl. Mincu*, „Ziua literară, 2003, 43): dacă poeta îi acuza de „tocirea simțurilor”, de estetism și de alte păcate asociate mai degrabă optzecismului (minimalism, livresc, ludic), Soviany îi apără pe douămiști vorbind despre „poemul cald, animalul textual”, vibrând „vital” (Soviany, *Promoția 2000 față cu reacțiunea*, „Ziua literară”, 2003, 45).

E interesant acest accent, în receptarea imediată a noii poezii, în anii 2003, pe de-o parte, pe continuarea non-originală a „păcatelor” optzeciste sau nouăzeciste (estetism, livresc, convențional etc.), pe de altă parte, pe abjecție, trivializare, vulgaritate, acest din urmă „efect” fiind legat mai ales de receptarea inițială a fracturismului, care nu se suprapune de fapt cu douămiismul, și de care critica ulterioară l-a și despărțit.

Fracturismul, lansat ca manifest de Ianuș și Dumitru Crudu în 1999, într-o revistă a optzeciștilor („Paralela 45”, nr. 45, 1999), fără ecou imediat, e repus în discuție de un articol al lui Marin Mincu (Mincu, *Fracturismul poetic, o negație neoavangardistă a optzeciștilor*, în „Luceafărul”, nr 45, 2001, apud Mincu, 2003: 11). Fracturismul, opus prin virulență „neoavangardistă” optzecismului, aduce un tip de mizerabilism poetic care ar caracteriza mai degrabă sfârșitul anilor '90 și începutul anilor 2000, o parte a poeziei generației 2000, debutante prin 2002-2003, dar nu ansamblul ei. De altfel, și poeți fracturiști precum Marius Ianuș sau Domnica Drumea s-au îndepărtat de acest tip de poezie după 2006-2007, în timp ce „mizerabilismul”, deși rămâne o certă direcție în poezia douămiștilor, e practicat programatic mai ales de prozatorii noului val „Polirom” și de unii poeți douămiști care au „trecut” la proză. Totuși, mulți critici români cad de acord asupra faptului că neovangardismul și experimentalismul caracterizează în fond întreaga poezie română, încă de la sfârșitul anilor '60. Diferențele țin de practica, de modalitatea „experimentului”.

Din acest punct de vedere, chiar dacă de multe ori discursul critic sau de receptare al anilor 2000 e un *reload* al discursurilor anterioare (de tip textualist/ posttextualist, „noua autenticitate”, estetica neoavangardistă a negației etc.), se remarcă în reacțiile contemporane revenirea argumentului corporal: poezia tânără e omologată sau contestată prin referire la

elementul corporal, afectiv, „sensibil”.

Ceea ce aş propune – e o teorie pe care am formulat-o întâi în ancheta din 2007 despre douămiism a revistei „Cuvântul” – este că autenticitatea anilor 2000 se leagă inextricabil de ceva ce atât Muşina, cât şi Crăciun au intuit că ţine de esenţa poeziei moderne şi contemporane: corporalitatea. Criticul Al. Muşina (Muşina 2004: 156) se referă la poezia biografică americană ca la o „poezie a eului corporalizat”, iar Gh. Crăciun, pe care l-am citat deja, la relaţia inextricabilă dintre ontologic şi corporal. Textualismul anilor ’80 a cochetat cu un fel de corporalizare a textului – operaţie, la majoritatea optzeciştilor, artificială, o tehnică. La rândul lui, Marin Mincu e un critic care teoretizează textualizarea, în relaţie strânsă cu autenticitatea, pentru a abandona, odată cu apariţia generaţiei 2000, pe care se va oferi voluntar să o patroneze, termenul de textualizare, devenit perimat din perspectiva poezicii practicate de tinerii scriitori. Într-adevăr, post-textualismul de care vorbeşte Mincu după 2005, referindu-se la douămiişti, descrie noul textualism ca fiind unul invers, faţă de cel optzecist, un textualism naturalizat, care iese din sfera artificiului, trecând în sfera naturalului, ceea ce prevestea, în felul său, Mircea Nedelciu, vorbind despre renaturalizarea dialogului. Douămiiştii încearcă, fireşte inconştient, nonprogamic un nou textualism corporalizat sau o „corporalizare” a textualismului. E în fond o depăşire a textualismului optzecist, o *reinventare* a relaţiei dintre ontologie şi poetică. Într-un fel, o revenire la paradigma „şaizecistă” a naturalului: unii dintre tinerii poeţi, precum Komartin, au şi fost acuzaţi de manierism, alţii, precum Dună, de metafizică sau calofilie, de reluarea în registru serios a unor teme „mari”, adică moderniste.

Şi Gh. Crăciun, şi Al. Muşina au intuit această „linie” în poezia română a anilor ’80, prin insistenţa pe preluarea modelului poeziei americane postbelice, descris ca o poezie a *eului corporalizat*:

„Poezia biografică – de fapt a eului individualizat a lui Lowell şi Berryman, poezia *beat* (poezie a eului individualizat, cu nostalgia „proiectării” whitmaniene), poezia şcolii de la Black Mountain (**poezie a eului corporalizat**, o variantă de tranziţie între poezia eului empiric şi cea a eului individualizat), poezia primei şi celei de-a doua Şcoli de la New-York,

o radicalizare a poeziei eului individualizat (cu Frank O'Hara, Ashberry, K. Koch, Ted Berrigan) poezia lui Robert Bly și a lui Tomas Stafford, a Sylviei Plath sau Anne Sexton, e poezia care domină ultimele trei-patru decenii". (Mușina 2004: 156)

Ipoteza pe care o propun este că „biografismul” și „poezia eului corporalizat” constituie una dintre liniile cele mai puternice și fertile din poezia noastră postbelică, manifestată sub forme extrem de variate, încă din anii '60 (inclusiv la Nichita Stănescu sau la un Petre Stoica, nu doar la M. Ivănescu) și atingând cote „maxime” în poezia anilor 2000, prin intersecția cu un alt filon, de *underground* pentru câteva decenii, și anume filonul (neo)expresionist – căruia îi vom dedica un capitol separat.

Receptarea „organizată” a tinerei poezii are loc încă din 2003, cvasisimultan cu apariția primelor debuturi și cu oficializarea tinerilor poeți, care primesc câteva premii naționale importante.

În 2003, în numărul dublu 3-4, „Viața Românească”, o revistă care se citea la începutul anilor 2000, grație animatorului său Liviu Ioan Stoiciu, a publicat un dosar dedicat ultimilor debutanți. Se numea „Poezia tânără underground” și cuprindea poeme de Domnica Drumea, Teodor Dună, Zvera Ion, Claudiu Komartin, Cezar Nicolescu, Andrei Peniuc, Răzvan Țupa, Adrian Urmanov, Ctin Vică, Elena Vlădăreanu, Mircea Țuglea, Alexandru, respectiv Mihai Vakulovski, plus câteva texte critice semnate de Nicolae Bârna (despre debutul „însăimântătorilor” T. Dună și E. Vlădăreanu), Alex Matei, Radu Pavel Gheo, Mihai Vakulovski. Alex Matei face în treacăt o afirmație importantă, pe care nu știu dacă a reluat-o: generația optzecistă posibil să nu fi însemnat altceva decât „manifestareaa ultimului val sincronist din literatura română”, pe când generația 2000 se manifestă *înafara* obsesiei sincronismului - aș completa, e prima generație sincronă cu ea însăși, în sensul formării ei înafara dorinței de sincronie cu o literatură luată drept model sau etalon, cum a fost poezia americană pentru generația '80 (Alex. Matei, *Din ciclul specii pe cale de dispariție*, „Viața Românească”, 3-4, 2003, 95) Poeții care debutează la începutul anilor 2000 par a se raporta doar la ei înșiși, „anxietatea influenței” nu pare determinantă în coagularea poeticii lor

(paradoxal, poate mai târziu, datorită efectului de bumerang al receptării critice). Deși optzeciștii au fost contestați sau respinși de către unii tineri poeți, această contestare nu s-a produs programatic, nici teoretic, nici în practica poeziei, precum contestarea concertată a șaizeciștilor de către optzeciști, ci s-a produs natural, spontan, în cadrul cenaclului Euridice sau în câteva texte răzlețe, fără caracter propriu-zis teoretic (Elena Vlădăreanu, în 2003). Reperele imediate (Ioan Es. Pop, Cristian Popescu, Angela Marinescu) sau mai îndepărtate (M. Ivănescu, Virgil Mazilescu) nu sunt teoretizate, nici acum, nici mai târziu.

Marin Mincu, în *O nouă generație literară?* („Ziua literară”, 10 februarie 2003, reluat în același an în antologia *Generația 2000*, 321-322) face un scurt istoric al confruntării dintre optzeciști și douămiiști, referindu-se la ședința de cenaclu din 22 ianuarie 2003 în care Florin Iaru e „ras” de „reprezentantul” douămiiștilor Adi Urmanov („un posibil lider al celor din urmă”, scrie Mincu – previziune infirmată, posibilul lider s-a călugărit împreună cu prietenul său Andrei Peniuc). Majoritatea scriitorilor din anii ’80 care citesc în cenaclu sunt contestați mai ales pe motive de „inautenticitate”, de lipsă de priză la realitatea textului – motive care țin mai mult, recunoaște și Mincu, de modificarea „orizontului de receptare”. Tot la receptare și la „orizontul de receptare” se referă și Elena Vlădăreanu, în *Ia-ți târfa și pleacă*, publicat inițial în „Luceafărul”, în 12 martie 2003, revistă condusă în acei ani de Marius Tupan, extrem de deschisă noii literaturi (Elena Vlădăreanu a deținut pentru o vreme o rubrică aici, Alexandru Bogdan Stănescu, Octavian Soviany au scris aici despre tinerii poeți). Ea face o relevantă distincție între poezia lui Teodor Dună, care „place tuturor” (de la Liviu Ioan Stoiciu la Mircea Ivănescu) și care „se încadrează perfect într-un orizont de receptare” – acela al poeziei nouăzeciste (Elena Vlădăreanu, *Ia-ți târfa și pleacă*, în Mincu 2003: 327). Modelului „plăcut” nouăzecist (în care se încadrează T. Dună) i se opune poezia care „nu place” a celorlalți douămiiști, de la Urmanov, la Țupa sau Sociu, care contravine orizontului de așteptare, o poezie „fără reguli”:

„De ce place tuturor (de la Liviu Ioan Stoiciu la Mircea Ivănescu – iată, scriitori de generații diferite) un poet ca Teodor Dună? Să fim înțeleși: Teodor Dună este un poet foarte talentat. Lucrul care îl va ține, însă, înafara unei posibile noi generații este faptul că el se

încadrează perfect într-un orizont de așteptare. Textele sale ar putea figura în orice antologie, în orice manual chiar. La limită, ar putea fi considerat nouăzecist, în aceeași familie cu Ioan Es. Pop sau Cristian Popescu. De ce nu place (sau place sau greu) un poet ca Marius Ianuș? De ce nu place un poet ca Adrian Urmanov sau Răyvan Țupa? De ce nu place un poet ca Dan Sociu? (...) Pentru că literatura lor e altfel. Pentru că ei vorbesc altfel. Literatura lor se naște la limita dintre comercial, existențial, mediatic. Nu cunoaște reguli, nu impune reguli. Scrisul e autentic, e plin de viață, e o mărturie a ființei de carne (care suferă, e plină de păcate, de remușcări sau de bucurie) a celui care scrie. În text îl vezi pe autor zvârcolindu-se și așa ajunge la tine. Optzeciștii s-au oprit la un spațiu (călduț, confortabil) al textului. (...) Nu e vina nimănui dacă astăzi ei nu ne mai spun mare lucru, nu ne mai conving. Dacă noi aducem ceva nou, aducem și aici. Lumea pe care o construim nu mai are foșnetul universului de carton. Lumea pe care o s-o găsiți în textele noastre o să vă pară cunoscută, aici ne întâlnim cu toții. (Elena Vlădăreanu, *Ia-ți târfa și pleacă*, în Mincu 2003: 327)

Poziția Elenei Vlădăreanu, exprimată în acest text din 2003 e, istoric vorbind, foarte importantă. Ea traduce orizontul de așteptare propriu, viziunea unui douămiist despre ce înseamnă generația sa, înainte ca percepția teoretică sau critică să prindă contur ferm. Pe de o parte, exemplele oferite de ea sunt doar din perimetrul Bucureștiului (mai puțin botoșăneanul D. Sociu, care luase recent premiul Mihai Eminescu pentru debut în ianuarie 2003, ex aequo cu T. Dună), deci generația se asimilează unui Centru, pe de altă parte generația se împarte pentru Elena Vlădăreanu în două: Teodor Dună și restul, adică Ianuș, Urmanov, Țupa, Sociu. „Tipologiei” T. Dună i s-ar putea adăuga – dar unii nu debutaseră încă, iar pe alții Elena Vlădăreanu nu îi consideră probabil relevanți sau nu îi cunoaște încă în 2003 – bucureșteanul Claudiu Komartin, bistrițeanul Dan Coman sau clujenii Ștefan Manasia și Cosmin Perța și nu numai. Totuși, criteriul de excludere al Elenei Vlădăreanu e perfect operant în 2003: debutul lui T. Dună cu *Trenul de treieșunu ianuarie* se încadrează într-o altă paradigmă, una care continuă linia lui Cristi Popescu și Ioan Es. Pop, dar nu numai, o linie aparent tradițională, previzibilă. Pe de altă parte, și literatura celeilalte linii

douămiiste, pe care Elena o descrie prin intersecția dintre trei termeni: comercial, existențial, mediatic caracterizează în aceeași măsură literatura unor nouăzeciști precum Mihail Gălățanu și Daniel Bănulescu. Practic, Elena repetă – precum Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc* sau precum alți teoreticieni optzeciști precu Mușina sau Crăciun – aceeași eliminare din paradigma „noii” poezii a liniei așa-zis tradiționale (metafizice, vizionare etc.). Singura poezie „nouă” ar fi cea a negației și a revoluției totale. E aceeași distincție pe care o operaseră unii optzeciști, poeți și critici, „noua” poezie optzecistă asociindu-se și ea rupturii declarate, experimentalismului absolut. „Noua” poezie a generației 2000 – acea direcție care în 2003 nu plăcea (încă) – ține de neoavangardă și experimentalism, inaugurate de unii optzeciști, continuate de nouăzeciști, deci de o „linie” la fel de consistentă și stabilă ca intenții și tradiție, doar diferită ca manifestare.

Care ar fi *diferența* experimentalismului douămiist? Aceasta ar ține de refuzul artificiei, „noul” biografism respinge artificialitatea „vechiului” biografism, plasându-l sub alte coordonate, ale naturaleții. Aici însă ajunsese deja Cristi Popescu, dar care, în opinia Elenei Vlădăreanu din 2003 ar fi complet depășit.

În opinia ei, scrisul e *autentic* doar la experimentalistii generației (și inautentic la tradiționalistul generației), iar argumentul invocat nu e altul decât că scrisul lor e plin de viață, provine din ființa de *carne*. E argumentul *corporalității*. Dar tocmai acest argument se probează și la cealaltă linie, non-experimentală. Toți douămiiștii, indiferent de formulă, „pleacă” de la trupul propriu, de la „ființa de carne”, poetica lor e una a corporalității, iar diferențele provin din limbaj, din raportarea *prin* limbaj față de trup.

Privind retrospectiv, dar și de la nivelul anilor 2003, nu există o poetică douămiistă unitară, ci niște poetici: Țupa e extrem de diferit de Urmanov, Sociu nu are legătură cu nici unul (și totuși Elena Vlădăreanu îi vede împreună din punctul de vedere al noutății lor). Urmanov și Peniuc sunt poate cei mai programatic revoluționari și expimentali în 2002-2004, dar poetica lor se înfundă și probabil ei înșiși au conștientizat la un moment dat lipsa de orizont a revoluției lor, întrucât tocmai ei, cei mai agresivi membri ai Cenaclului Euridice,

cei care „rădeau” tot, programatic, se vor călugări în câțiva ani. Previziunile lui Mincu nu s-au adeverit. Dan Sociu va lua premiul USR în 2006 pentru al doilea volum al său și va deveni probabil cel mai cunoscut și mai „plăcut” douămiist, douămiistul cel mai propriat ca formulă de cea mai nouă generație, cea douămiizecistă. Și „tradiționalistul” Teodor Dună și-a schimbat destul de mult formula față de primul volum. De altfel, Nicolae Bârna, unul dintre puținii critici care se încumetă să scrie despre noua generație în 2003, vede elemente comune tocmai între poezia lui Teodor Dună și Elena Vlădăreanu: puternica angajare existențială și faptul că ambii sunt... „înspăimântători” (N. Bârna, „Viata Românească”, nr. 3-4/ 2003, p.144). Situația aceasta paradoxală e de fapt tipică pentru cele două linii douămiiste, cea tradițională și cea experimentală: cei doi sunt la antipodi prin limbaj și univers, dar o aceeași forță întunecată, violență le generează volumele de debut. Unul a fost acuzat de visceralitate, altul de estetism, unul de naturalism, altul de artificiu, dar ambii sunt deopotrivă neoexpresioniști și autenticiști, dar în moduri diferite. Forța elementară, *înspăimântătoare*, a mai multor douămiiști în momentul debutului nu își găsisese limbajul propriu în care să irumpă – și mulți au evoluat destul de mult în căutarea formei, pierzând forța inițială –, dar rămâne în picioare constatarea de atunci a mai multor critici în privința forței acestor volume de debut din 2002-2004, în ciuda datării *limbajului* unora dintre ele, pe care o putem percepe retrospectiv.

În 2005, un critic echilibrat precum Ion Pop scrie despre generația 2000 dintr-o perspectivă globală, încercând să-i surprindă poetica, să o definească în raport cu generațiile anterioare. Am amintit deja de acest articol sintetic, poate unul dintre cele mai consistente despre situația poeziei române contemporane în primul deceniu al secolului XXI. În seria de trei articole publicate succesiv în „România literară” în 2005 (nr.18, 19, 20), criticul clujean consideră autenticitatea miza majoră a poeticilor optzeciste, nouăzeciste și douămiiste, continuitățile fiind mai importante decât rupturile:

„Cum s-a observat, de altminteri, și în proza optzecistă (analizată, sub acest unghi mai ales în excelentele interpretări ale lui Adrian Oțoiu), experiențele

"textualiste" concurează în interiorul "generației" angajarea propriu-zis existențială, autenticitatea pusă sub semnul amintitei 'tranzitivități' a limbajului". (Pop 2005)

Ion Pop observă și el paradoxul acestei autenticități care provine din osmoza dintre textualism și biografism. Expert în avangardă, el percepe caracterul mecanic și istoric al „polemicii” dintre optzeciști și șizeciști, în sensul, pe de-o parte, al negării de tip avangardist (orice poetică neoavangardistă va nega poeticile anterioare), pe de altă parte în sensul schimbării de paradigmă datorate schimbării influenței formatoare – prin trecerea de la modelul european, francez (aș adăuga, și german), la cel american:

„Trăgând o linie rapidă și provizorie, se poate spune, așadar, că, situată în poziție polemică cu predecesorii lansați pe la 1960, cei mai tineri cu vreo douăzeci de ani au propus, și până la urmă au forțat, o schimbare de paradigmă, frapantă cu precădere prin miza obsedantă pe o nouă autenticitate a scrisului, deloc străină exemplurilor avangardiste europene și românești, pe de o parte, iar pe de alta îndatorată evident frecventării "beatnicilor" americani, într-un moment istorico-literar - și nu numai - de reorientare dinspre Paris ca metropolă exemplară, spre teritorii anglo-saxone, din care nu lipsesc nici un T.S. Eliot, dar nici Ezra Pound.” (Pop 2005)

Cu alte cuvinte, „revoluția” optzecistă și polemica sa cu șizeciștii, ca și „revoluția” douămiistă – respectiv polemica sa cu antecesorii – pot fi considerate ca tipic neoavangardiste. Radicalismul, accentul pe „noul” opus total „vechiului”, experimentalismul (cel puțin în intenție), autenticitatea sunt într-adevăr trăsături tipice ale avangardei. De altfel și „noile” modele americane ale poeziei românești de după 1980 se încadrează în resurecția postbelică a unor mișcări de tip avangardist, atât în America, cât și în Europa, în anii '60-'80.

Cealaltă trăsătură distinctivă a poeziei douămiiste, legată de latura „trivială”, „joasă” a multora dintre textele publicate la începutul anilor 2000 este explicată de Ion

Pop cu referire la același context neoavangardist românesc:

„Este etajul experienței de la care se poate reacționa cel mai rapid la agresiunile zilei, într-un discurs, cum îl numește Ștefania Mincu, de "referință plată, integrală" și care poate răspunde nevoii urgente de nouă "autenticitate", ca "transcriere" a trăirilor într-un - cum zicea pe vremuri Geo Bogza - "plan primar" și, pe de altă parte, cu o economie de mijloace care implică reacția față de complexitatea și complicarea cvasi-manieristă amendată la "modernismul înalt" și chiar la practica "optzecistă" a simbiozei-osmozei dintre textual și "biografic". De aici, un soi de dublu "minimalism" - al trăirii și al expresiei ei.” (Pop 2005)

„Transcrierea” directă a „trăirilor” e o cerință atât a avangardiștilor, cât și a optzeciștilor, atât a douămiiștilor, cât și a șaizeciștilor, *diferența* dintre ei trebuie căutată în *modul* acestei transcrieri, în ce înțelege fiecare prin „direct”, în ce anume se transcrie (materia), în modul/ organul percepției, selecția datelor „transcrise”, tonalitate etc. Transcrierea directă poate reverbera în vizionarism, dar poate conduce și la un soi de neorealism (minimalismul e un soi de neorealism poetic), poți transcrie cu emoție sau la rece, ordonat sau haotic, biografismul poate implica livrescul, dar și fiziologia, depinde și de relația „autorului” cu propria biografie, identitate, eu poetic, limbaj etc. Ion Pop are dreptate când concluzionează, în seria de trei articole despre douămiiști:

„În linii mari, dacă avem în vedere programul "autenticist" al optzeciștilor, s-ar părea că urmașii imediați mai curând îi continuă decât îi contrazic.” (Pop 2005)

Dar această concluzie, chiar dacă poate liniști spiritele noastre prea încălzite de polemica inter-generaționistă, nu limpezește situația. Poezia română postbelică, aici sunt de acord și Ion Pop, și Marin Mincu, și nu numai ei, se află de la un punct încolo (aici părerile

variază, după 1960, după 1970 sau după 1980) sub semnul neoavangardei. Anii '90-2000 se află sub aceeași tutelă – iar căutarea autenticității îi animă pe toți. Totuși privind retrospectiv, dacă experimentlismul caracterizează epoca postbelică, prin ce se distinge poezia anilor 2000 de cea a predecesorilor? Poate fi argumentul corporalității unul hotărâtor?

11. Antipoeticul, antimodernii și modernismul epifanic

În cartea sa din 2009, *Aisbergul poeziei moderne* (titlu în care văd o inspirată metaforă a construcției piramidale, dar și absconse, imprevizibile a modernității poetice), Gh. Crăciun citează la un moment dat (Crăciun, 2009: 218) prefața scrisă de Matei Călinescu în 1967 la *Ora fântânilor*, de Ion Vinea. Această prefață stă mărturie pentru o direcție în interiorul modernismului (critic și poetic) românesc orientată spre „reabilitarea „concretului” și „imediatului”, încă din deceniul șapte al secolului trecut. Matei Călinescu scria așadar în 1967 despre componenta *polemică* și *anti-poetică* a modernismului:

„pe o latură a lui, modernismul a însemnat o polemică – atât deschisă cât și implicită – împotriva generalităților comode și convenționale în poezie, și în același timp un efort de reabilitare a concretului, a faptului care cade sub raza experienței imediate, a banalului și cotidianului, chiar atunci când au – uneori mai ales atunci când au – aparențele cele mai anti-poetice.”

În 1967, iată, Matei Călinescu putea scrie despre „anti-poeticul” modernist, care se manifestă ca „polemică” împotriva oricărei convenții poetice și ca „reabilitare” a concretului, a experienței imediate, a banalului și cotidianului – sunt toate acestea trăsături *moderniste*, ale unui modernism anti-poetic. Optzeciștii – mai ales o parte, aceea militantă, care s-a și autoidentificat cu postmodernitatea – au crezut că ei au adus în poezia română aceste inovații. Anti-poeticul, în opinia lor, era o marcă a noii paradigme culturale care se opunea modernismului, și anume postmodernitatea. Matei Călinescu, în 1967, surprinde însă

în introducerea la *Ora fânânilor* exact acea tendință de care va vorbi Antoine Compagnon, în *Les antimodernes*: acea tendință anti-modernă, adesea manifestată sub forma anti-poeticului, în chiar interiorul modernității.

Într-un studiu inclus în volumul *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare* (coord. Sorin Antohi, 2008), Sorin Alexandrescu sintetizează bibliografia de ultimă oră pe tema ambivalenței modernismului. Câteva idei merită reținute, pentru că descriu elocvent situația modernității noastre postbelice, pe care o putem pune, cel puțin parțial, sub semnul antimodernismului, mai degrabă decât sub semnul postmodernismului, și nu numai în anii 80, ci și mai târziu, până prin anii 2000. În primul rând, opoziția dintre modernizare și modernism, pe care o afirmă „cel mai hotărât” Berman: modernizarea în politică și economie, și modernismul cultural și artistic, apoi cele două tipuri de atitudine față de modernism, idolatria față de modernism („modernolatry”, la Marinetti, Maiakovski, Le Corbusier etc.), dar și „disperarea culturală” (la Pound, Eliot, Ortega y Gasset, Foucault, Hannah Arendt etc.), ambele, atitudini moderniste. Același Berman, citat de Sorin Alexandrescu, recunoaște „polaritatea modernismului în genere”, într-un sens care ne privește în mod direct, și anume modernismul „națiunilor avansate”, care construiesc o cultură modernistă pe realități politice și economice, față de modernismul fantomatic al țărilor nedezvoltate, care nu pot construi decât „fantasme și vise ale modernității”, în lipsa unei realități socio-economice consistente. Berman însuși acordă o importanță specială reprezentărilor culturale rusești, precum imaginea Sankt Petersburgului, văzut de scriitorii ruși pe de-o parte ca imagine a modernizării Rusiei, pe de altă parte ca arhetip al „orașului ireal” (apud Sorin Alexandrescu, *Modernism și antimodernism. Din nou cazul românesc*, în Antohi, 2008: 103-160). Concluzia lui Berman referitoare la arta modernistă sună cum nu se poate mai clar:

„toate formele de artă și gândire modernistă au un caracter dual, ele sunt în același timp expresia, dar și protestul împotriva modernizării” (Berman, *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, Verso, 1982, p. 235, în Antohi 2008: 123, trad.m.). Partea care ne privește direct, legat de acest aspect dual al modernismului este „caracterul

fantasmatic” al acestei complexități/dualități a modernismului cultural, în țările nedezvoltate – precum Rusia sau România postbelică. Sorin Alexandrescu observă că și Bucureștiul nostru este un oraș ireal, ca și Sankt Petersburg-ul, de la Mateiu Caragiale, până la „postmodernul” Mircea Cărtărescu și notează că această teorie a lui Berman „ar trebui să ne dea mult de gândit asupra modernismului românesc...”

Ceea ce o serie de teoreticieni și scriitori optzeciști au propus drept postmodernism românesc poate fi doar o formă de tardo-modernism fantasmatic, iar postmodernii noștri din anii 1980-2000 doar... antimodernii noștri întârziați.

Antoine Compagnon pornește și el de la intuiția dualității modernistului Baudelaire, de la „rezistența la modernitate” a acestuia. Termenul antimodern definește exact această atitudine anti-modernistă a scriitorului „autentic” modernist: rezistența la modernism, la pozitivism, la cultul progresului (aici se despart modernii de avangardiști). Antimodernul se află dincolo de opoziția modernist/ tradiționalist, refuzul său e mai complex decât un refuz pur și simplu (refuzul e al avangardistului), îi apropie de postmodernism îndoiala și nostalgia (sub multe aspecte, antimodernii lui Compagnon se suprapun, tipologic vorbind, cu postmodernii, fie numai și pentru alegerea ca idol a lui Nietzsche, dar nu se suprapun perfect).

O teorie complementară e cea a „modernismului alternativ” a lui Griffin, care vede în modernismul literar o „rebeliune împotriva modernității” pentru a „inaugura o nouă modernitate” (Apud Antohi 2008: 128). Griffin, citat de Sorin Alexandrescu, insistă asupra dimensiunii cosmologice a modernismului: modernismul alternativ caută o „alternativă mai spirituală”, un „om nou” capabil să experimenteze transcendentul. Joyce, Proust, Woolf, Kafka sunt scriitori care aparțin acestei modernități alternative aflate în căutarea *epifanicului*. Griffin numește acest modernism cu deschidere spre spiritual, transcendent, cosmologic „modernism epifanic”.

Cred că acest termen descrie cel mai bine poetica autorilor valoroși ai epocii noastre postbelice, de la Nichita Stănescu la Mircea Ivănescu, de la Dimov, la Virgil Mazilescu, Mircea Cărtărescu, Cristi Popescu, Ioan Es. Pop, până la Dan Coman și Dan Sociu. Dincolo

de diferențele de limbaj, toți aceștia aparțin modernismului epifanic. Poate că pentru ultima generație ar trebui inventat un nou termen - epifanie *negativă*, după modelul autenticității negative (de tip postmodern) de care vorbea Terry Eagleton în anii 80, dar și al empatiei negative (expresioniste) despre care scria Th. Lipps la începutul secolului trecut.

CAP. III. NEOEXPRESIONISMUL POSTBELIC

1. Introducere

De curând, un istoric și teoretician austriac, Thomas Anz, a propus expresionismul drept paradigmă a modernității europene. Anz observă prelungirea poeticii expresioniste până în contemporaneitate și se întreabă dacă expresionismul nu reprezintă cheia de boltă a culturii europene a secolului trecut. (Anz 2002) Poezia română, asemenea poeziei germane și austriece moderne și contemporane are o puternică amprentă expresionistă. Aș vorbi chiar de o tipologie expresionistă, de o linie subterană expresionistă care va răbufni deschis abia în anii 2000. Neoexpresionismul postbelic nu înseamnă însă doar expresionismul antebelic *reloaded*, ci și mixajul subtil cu suprarealismul postbelic (la care se referă și unii teoreticieni germani încă din anii 60) și în genere cu mișcările neoavangardiste postbelice.

Am afirmat că poezia română a anilor 2000 se distinge, în raport cu poeticile anterioare, prin argumentul corporal. Mai precis, este vorba despre transpunerea unei crize a identității într-un limbaj corporal. Acest limbaj corporal caracterizează expresionismul, ca și problematica identității și exprimarea acestei problematice identitare prin *limbajul corporalității*. Prin generația 2000 expresionismul refutat și contestat de criticii optzeciști se întoarce deplin. Odată, prin *sentimentul crizei*, în al doilea rând prin limbajul intens corporalizat prin care această criză de identitate se exprimă. Un al treilea element tipic expresionist este *violența* extremă – a limbajului, a imaginii și caracterul elementar, *visceral*, înspăimântător al acestei violențe, legat, firește, de corporalitate.

Pentru a investiga însă neoexpresionismul nostru postbelic care irumpe în anii 2000, voi încerca să definesc întâi ce este expresionismul (originar, al anilor 20, în Europa) și cum este perceput la noi, în interbelic și postbelic. Pentru a putea deschide o discuție corectă pe

tema neoexpresionismului, voi lămurii, pe cât posibil, problema spinoasă a expresionismului, la noi.

2. Ce este expresionismul, la 1917, pentru un expresionist (Kasimir Edschmid)

În 1934, sociologul Georg Lukacs publica *Die Grosse und Verfall des Expressionismus* (*Ascensiunea și decăderea expresionismului*). Perspectiva sa, cum știm, e marxistă, dar studiile ulterioare reiau, încă și cele postbelice, opinia sa: expresionismul ca reacție la epoca wilhelmiană și ca precursor al fascismului (din perspectiva realismului socialist din anii 30 ai secolului trecut, arta expresionistă e taxată drept formalistă). Studii de ultimă oră, în special publicate în spațiul non-german, subliniază legătura dintre expresionism și fascism, mai ales dintr-o perspectivă stilistică. Legătura e totuși mai profundă, nu doar stilistică, expresioniștii vorbesc cu exaltare despre un om nou, o lume nouă, cred în revoluția interioară care va schimba temeiurile lumii – de unde și vitalismul, elanul lor uriaș (Gunter Martens are o carte despre vitalism și expresionism), dublat însă de o neputință, disperare și spaimă în fața lumii care se dovedește mai puternică decât eul, strivitoare. Poate că cei mai mulți artiști sinucigași (scriitori și pictori, dar și filozofi) din secolul trecut sunt expresioniști, e o generație autosacrificată, pentru că investirea ei ontologică în propria operă și în lume a fost uriașă.

S-a spus că modernismul și avangardele au însemnat, printre altele, și o exacerbare a individului și cred că nu mai e nevoie de argumente pentru a susține acest adevăr, indiferent de felul în care privim relația dintre modernism și avangarde. De multe ori suntem tentați să privim această exacerbare a individualității creatoare, în cazul artistului modern, ca pe o exacerbare a singurătății sale orgolioase și autosuficiente, ca pe o ruptură între lumea interiorității sale și lumea exterioară, ceea ce e fals pentru mulți artiști ai secolului XX. Fără

să generalizăm, formula „turnului de fildeș” e străină de intențiile mișcărilor de avangardă. În general, avangarda și-a propus să aducă literatura în stradă, să distrugă muzeele, bibliotecile, „instituția” culturii (scopul declarat al futurismului), în toate formele sale, să distrugă tot ce e închistat, fals, „burghez”, în lumea socială (dada), să facă din artă o formă de *viață* a lumii, nu doar a eului (expresionismul). Artiștii expresioniști sunt cei mai obsedați, nu de Eul propriu (un eu obsedat doar de sine însuși poate găsi soluții salvagardante), ci de raportul intim dintre eu și lume. „Criza” eului artistului e o consecință, dar și o asumare a crizei lumii. „Propria viață lăuntrică” este materia de lucru a artistului, dar această viață lăuntrică nu e o cetate bine apărată, o insulă cu țărături înalte, o *hortus conclusus* etc.

Unul dintre cei mai importanți scriitori expresioniști (și unul dintre primii expresioniști care pătrund în spațiul cultural românesc, în anii '20) descrie în termeni foarte plastici raportul dintre eu și lume: „sufletul” (cuvântul apare frecvent în manifestele și textele expresioniștilor) e o mână uriașă care încearcă să apuce lumea și să o aducă înlăuntrul său, investind-o cu o semnificație care altfel, lumii îi lipsește. Artistul încearcă să dea sufletul său lumii desacralizate, să o reînsuflească – de aici și dezechilibrul, și tragedia sa.

În 1917, într-o conferință despre expresionismul în poezie (elaborată și ținută deci în timpul Primului Război Mondial), publicată în volum în 1924 (*Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlin, 1924), unul dintre expresioniștii

de seamă ai momentului, Kasimir Edschmidt scrie, și voi cita *in extenso*, pentru că este o mărturie complexă, din interior, a percepției despre ce înseamnă arta expresionistă, pentru un expresionist, în 1917. Textul acestei conferințe va deveni unul dintre textele paradigmaticale ale expresionismului german:

„După romantism urmă o stagnare – spiritul burghez își începu parabola descendentă. Valul naturalismului, năpustindu-se asupra reluărilor de teme literare și artistice, acum fără conținut, dezgoli realitatea arătând-o fără suliman, nici măști (...) naturalismul făcu un pas spre esențial. El se îmbibă profund de social (...) inconștient de limitele sale urmări ambiții de creator. Credea că se poate lipsi de spirit, și porni o flecăreală

împotriva lui Dumnezeu. Și aceasta îl pierdu... Impresionismul ce i-a urmat aspiră spre sinteză și cu anumite limite o realizează; dar, unindu-se, conductorii curentului timpului nu scăpărară decât scânteii instantanee. Este ceea ce se numește arta *a coup d'oeil*. (...) Din aceasta se nascură labile viziuni de frumusețe, aluzii de profunzime: există probabil o ieșire în ceva, un rezultat în frumusețea revelată pentru o clipă, cu toate astea întreaga epocă rămase cuprinsă în arcul particularismului (...) Senzația elementară și faptul nud sunt în declin ca subiecte o dată cu afirmarea artiștilor din noul curent, pentru care minutul, clipa în care se rotunjește creația impresionistă este doar un bob fără greutate în moara timpului. (...) În locul lor se ridică o flacără durabilă, acțiunea timpului luă locul instantaneității, renunțându-se la splendide parade de circ, se năzui spre înfrângerea efemerului. Se ajunse, mai cu seamă împotriva fărâmițării atomistice a impresioniștilor, la un *sentiment* al lumii de mare deschidere, care așeza într-o amplă viziune terestrul, nemijlocitul, și îmbrățișa oameni și sentimente cărora li se capta esența originală!... Era nevoie, pentru a se ajunge la asta de o configurație realmente *nouă* a lumii artei; trebuia construită o *nouă* imagine a lumii, care să nu mai fie doar un câmp de experiențe ca la naturaliști, nici să nu aducă cu lumea fărâmițată în manieră impresionistă: era necesar, în schimb, ca această lume să aibă o *coeziune intimă*, și prin aceasta să fie *frumoasă*.

Dumnezeu ne-a dat pământul: un peisaj gigantic. Trebuie să știm să-l percepem în așa fel încât el să ne ajungă intact și ne dăm seama că nu-i surprindem *adevărul* întrucât ne apare ca o realitate externă. Suntem nevoiți să construim *realitatea în noi*, să găsim *sensul* obiectului (...) e necesar ca imaginea lumii să fie reflectată *întreagă* și netă, și asta se poate verifica numai prin noi.

Artistul expresionist își transfigurează mediul. El nu vede: privește; nu povestește: trăiește; nu reproduce: creează din nou; nu găsește: caută. Înlănțuirii de fapte (...) îi ia locul transfigurarea acestor fapte. Faptele dobândesc importanța lor numai în momentul în care mâna artistului întinsă înspre ele apucă, închizându-se, acel ceva ce stă în spatele lor.”

(Kasimir Edschmid, în Micheli 1968: 83-4)⁴⁵

Expresionismul pare că se distinge de mișcările de dinainte, naturalism și impresionism prin aspirația de a clădi o lume *nouă*, solidă (nu efemeră), a spiritului, întoarsă spre esențial, spre Dumnezeu. Cel puțin în acest text ecourile nihilismului nietzschean nu par evidente, deși știm că gândirea lui Nietzsche a marcat curentul expresionist și pe Edschmid în particular. Totuși, el visează la 1917 o lume care să aibă acea „coeziune intimă” cu care Dumnezeu a înzestrat-o și pe care artistul trebuie să o refacă în sine. Cum? Transfigurând lumea. Dar această „transfigurare a mediului”, cum o numește Edschmid, nu este o falsificare, ci o percepere a *adevărului* lumii. Lumea nu se poate percepe pe sine, lumea e înstrăinată de sine, nu se poate vedea. (Cum scria Garcia Lorca despre fata cu păr verde, din *Balada somnambulă*: „Bajo la luna gitana,/ las cosas la estan mirando/ y ella no puede mirarlas”, lucrurile o pot privi, dar ea nu le vede.) Doar privirea sau mâna poetului străpunge opacitatea obiectuală a lumii.

Mâna artistului expresionist se întinde asupra lumii, o apucă, o aduce în sine și o recrează – o recrează redându-i adevărul și semnificația. Artistul expresionist, deși pare să trăiască în lumea dezvrăjită post-nietzscheană, face efortul suprem (anti-nihilist) de a o resacraliza, re-vrăji (Tudor Vianu cere același lucru poeziei, „revrăjirea”, în *Filosofie și poezie*). Raportul său cu lumea e esențial, relația dintre lumea interioară și lumea exterioară

e motivația acestei arte a căutării unității, coeziunii și adevărului pierdute ale lumii. Artistul expresionist refuză lipsa de semnificație a lumii, urâtenia lumii, absurdul lumii, el caută, aducându-le pe acestea în sine, să le redea „semnificația fundamentală”, frumusețea de dincolo de aparențe. Intimitatea profundă, organică dintre eu și lume constituie și sursa abisalității acestei arte, dar și a dezechilibrului psihic și stilistic al artiștilor expresioniști. Mâna artistului aduce lumea în interiorul său pentru a o transfigura, „construim realitatea în

⁴⁵ Probabil că simpatia lui Edschmid pentru Lenin din anii 30 încurajează traducerea in extenso din textul paradigmatic al lui Edschmid în numărul din 1969 dedicat expresionismului, al revistei Secolul XX (deși i admiră și pentru Lenin e dublată de admiră și pentru Mussolini, dar Edschmid e un personaj foarte instabil și oportunist, cultural și politic).

noi”, dar omul, eul biografic e adesea strivit în această încordare, strivit sub povara lumii aduse înlăuntru.

3. Empatia expresionistă

Cei care elaborează estetici în primii ani ai veacului XX în spațiul german, un Wilhelm Worringer sau Theodor Lipps (dar nu numai), își centrează sistemele în jurul ideii de „empatie” estetică, de comunicare și raport între eu și lume (*emoția* rămâne un concept central în cultura germană postbelică, cel puțin în Germania de Vest).

Volumul al doilea al *Esteticii* lui Th. Lipps (*Asthetik Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leipzig und Hamburg, 1906, Verlag von Leopold Voss, tradusă de Grigore Popa, în 1987, la Meridiane, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*) începe prin discutarea empatiei. Empatia înseamnă „eu simt”, „trăire sentimentală” (Lipps 1987: 7), eu simt ceea ce este în altul, diferit de mine, dar pe de altă parte eu simt în lăuntrul meu prin mine, în funcție de conformitatea sau non-conformitatea cu mine, de aici și termenii de empatie pozitivă și negativă. Rațiunea, scrie Lipps, nu are a face cu acest „simt”, nu se poate empatiza prin rațiune, empatia ține de „activitatea” lăuntrică, de „mșcarea lăuntrică”, de „forța” vitală din mine, de „sentimentul nostru vital” (Lipps 1987: 13).

Remarcăm insistența asupra dinamismului, e o teorie estetică destul de masculină în fond, Blaga însuși opune molaticul, grațiosul, femininul impresionist cu arta „bărbătească”, *activă*, determinată a expresionismului. Teoria empatică a lui Lipps nu e o teorie explicită a artei expresioniste, dar regăsim aici elementele implicite ale esteticii lor: între „simt” (nemijlocit), „există” și „exprim” („expresie”) există un raport de intimă interdependență, scrie el. Opinia, judecata nu țin de sfera sensibilului, a nemijlocitului. Eu simt tristețea care vine dinafara mea pentru că tristețea este deja în mine, a mea, în acord cu mine. Aceasta ar fi empatia simpatetică. În empatia pozitivă eu sunt în acord cu ceea ce vine dinafara mea și

este ca o „satisfacere a instinctului meu vital, așadar o afirmare a vieții”, iar în „dezacord” (empatia negativă) „resimt, la fel, negarea unui instinct vital propriu, o negare a vieții sau a mea însumi.” (Lipps 1987: 27)

„Frumosul” ar corespunde empatiei pozitive,, „urâtul”, empatiei negative cu „obiectul”. Nu vom continua comentariul lui Lipps, dar teoria lui explică paradigma dublă a expresionismului, vitalismul și neputința, elanul spre frumos, tradus într-o stilistică a maladiului, a deformării și exagerării, credința în înnoirea lumii, în coeziunea și acordul dintre eu și lume, în comunicarea estetică simpatetică dintre eul artistului și lume, dar imposibilitatea *de facto* a acestei simpatii și *practica* unei empatii *negative*, conducând spre (auto)distrugere. Th. Lipps, în 1906, crede în echivalența dintre „expresie”, ca „manifestare” a eului și „comunicare” până la o identitate cvasi-corporală (Lipps 1987: 29- 31) între eu și obiect, eu și celălalt, eu și lume. Această cerință profundă de *comunicare* a condus la antinomiile pe care le percepem și pe care nu le putem ordona într-o viziune unitară asupra expresionismului, întrucât stilistica, limbajul său e rezultatul, de multe ori, al unei practici a empatiei negative, pe când aspirația sa, conținutul său țin de empatia pozitivă, simpatetică. Contradicția nu poate fi rezolvată decât la modul *tragic*: eu simt și *exprim* înstrăinarea lumii față de sine, ruptura, criza, dezastrul lumii ca pe un dezacord acut al meu cu mine însumi, ca pe o ruptură interioară a mea și astfel eu mă simt solidar, în acord cu lumea. Comunicarea, „empatia” cu lumea nu se poate produce decât în registrul *negativului*, al acordului întru dezacord.⁴⁶

Prețul idealismului acesta vitalist-empatic de fond (poate tipic nordic, deși dacă am lua în serios criteriul etnic în discutarea expresionismului, ar trebui să distingem între expresionismul „german”, „austriac” și „evreiesc”, fiecare cu nuanțele sale structurale de vitalism, decadentism și disperare), al acestei încordări „simpatetice” autodistrugătoare poate

⁴⁶ Tudor Vianu alcătuiește o sinteză a teoriilor simpatiei estetice apărute în primele trei decenii în spațiul german și austriac, în studiul *Idei noi despre sentimentul estetic*, inclus în *Fragmente moderne* (1972), pp.143-154, unde apar numele lui Lipps, Geiger, Vischer, Scheler, Hamann, Volkelt ș.a. Esteticianul român e la curent cu noile teorii ale psihologiei creației, multe, în acord cu sensibilitatea expresionistă a momentului.

fi evaluat doar retrospectiv, contemplând biografiile răvășite ale scriitorilor și artiștilor expresioniști, cam jumătate morți de tineri, unii în război, alții sinuciși. O generație a morții, marcată de primul război, de această barbarie a civilizației „moderne”.

Fritz Martini, autorul unei clasicizate istorii a literaturii germane, publicate la noi la Editura Univers în 1972, exprimă credința că expresionismul a însemnat în primul rând „voința de transformare a omului” (aici se întâlnește trist estetica unei epoci cu politica ei, căci politica a știut să se folosească în mod perfid de elanurile idealiste ale artiștilor) și că într-adevăr expresionismul a schimbat „radical concepțiile despre artă” și „modul de a înțelege lumea” (Martini, în „Secolul 20”, nr. 11-12, 1969, 18). Este posibil, comparând cu alte mișcări de avangardă, ca Martini să aibă dreptate. În orice caz, pentru orice vizitator cultivat al Vienei de azi, expresionismul plutește încă în aer, mai mult, este însuși aerul muzeelor, al străzilor, al cafenelelor, al literaturii și al picturii austriece contemporane. Dar expresionismul vienez nu se poate dezlipi de percepția profundă a antinomiei civilizație-barbarie, creație-autodistrugere. Cultura austriacă, mai mult chiar decât cea germană, a rămas expresionistă în spiritul ei, absorbind neorealismul, neoavangardele postbelice etc. în acest creuzet expressionist, e chiar *natura* acestei culturi antinomice, conștient *vinovată* de aceste antinomii ale sale. (Arhitectura urbană a Vienei, literatura, arta sa, orientarea tematică a cercetării umaniste sunt îmbibate de această vinovăție istorică și culturală.) Kasimir Edschmid, în același text celebru din care am citat mai sus, oferă o deschidere importantă pentru înțelegerea expresionismului originar sau a ceea ce am numit „conținut” expresionist, cu conștiința fragilității acestui concept și a relației sale cu „forma”.

Criticii români au recuperat expresionismul filtrat prin Blaga, și dincolo de „estetica țipătului” și a formelor originare, de deformare, bolnăvicios și nebunie – ceea ce se vede cu ochiul liber și în pictura expresionistă – prejudecata curentă din jurul expresionismului românesc se coagulează în jurul a câțiva termeni precum poezie metafizică, filozofică, vizionară, abstractă, cu înclinație spre rural și spre lirismul tradiționalist-naționalist de tip Gândirea. Când spunem expresionist în poezia română ne gândim imediat la Blaga, dar nu

în sensul metaforizării prea exaltate, al rupturii, al țipătului și al crizei, pe care Blaga le-a exprimat destul de intelectual, fără acel zvâcnet vital, elementar. Cum ar spune Vianu, el a scris despre ideea de elementar, despre mume, dar nu a perceput elementarul nemijlocit, redându-l printr-un limbaj elementar în sine. Blaga e un poet echilibrat, chiar dacă melancolic, dar pentru el expresionismul se reduce la o „metodă”, la o „tehnică” după cum observă și Doinaș într-un studiu din *Lectura poeziei* (Doinaș 1980: 14-15), în care combină de fapt stilistica tinerilor poeți expresioniști cu elemente goetheene . Voi reveni la această *metodă* blagiană ulterior, în continuare voi insista pe acele aspecte ale expresionismului original mai puțin sau deformat receptate la noi, dar care definesc ce înseamnă „expresionsimul”.

Kasimir Edschmid se referă la „mâna întinsă” care ia și închide în sine realitatea, dar și la „extroversiunea interiorului” (Edschmid, în Micheli 1968: 85), prin care eul se „leagă de toate”. Impulsul exaltat al eului expresionist este de a se împărtăși cosmic cu lumea, într-un mod aproape mistic, lumea e în eu, eul se revarsă în lume, este o comuniune de tip mistic care reflectă o „sensibilitate cosmică” și metafizică, dar nu numai. Pentru prima oară în cultura europeană se pune tranșant problema autenticității unui act cultural, expresioniștii vorbesc despre o autenticitate a trăirii directe, dincolo de legi și norme, doar „după măsura amplă a sentimentului”, despre dezlănțuirea emoției, despre trăirea „directă” a lumii și transpunerea *directă* a emoției, a sentimentului. Și romanticii au crezut și au practicat într-un fel sau altul această autenticitate a trăirii și a literaturii, dar ea nu a constituit centrul de greutate al poeziei lor.

Expresionismul (poate un neoromantism disperat) urmărește o revoluție a sensibilității, o *autenticitate* a trăirii artistice și a operei de artă, o directețe a artei, o însuflețire a ei – de unde și ironia unui pictor cu tușe puternice de realism (totuși expresionist) precum Grosz, care scria în 1925 că toți expresioniștii „au plecat de la suflet” și că s-a ajuns la situația nebună ca zeci de pictori, lucrând în maniere foarte diferite, să pretindă fiecare că doar el „pictează *adevăratul* suflet”. (Grosz, în Micheli 1968: 111)

Edschmid scrie un paragraf emoționant despre sensibilitatea naivă, intens emotivă, a

artistului expresionist:

„Inima lui se lărgeste, plămânii i se deschid, el se abandonează firii create în care nu este doar o parte ci este ea aceea care se mișcă în el după cum o oglindește el; viața lui se aranjează (...) numai și numai după măsura amplă a sentimentului său.(...) Iată-l, e atât de ușor să pui stăpânire pe inima lui, îl inundă valurile unui sânge atât de naiv, încât pare a avea *inima desenată pe piept*. (Edschmid, în Micheli 1968: 85-86)

4. Das Wilde Herz. Ontologia și poetica autenticității și contestarea sa (Worringer)

Aș reține această reprezentare în termeni corporali a sensibilității cosmice a artistului expresionist, accentul pus pe „inima” sa, care e „la vedere” (*Das Wilde Herz* e o sintagmă trakliană consacrată, folosită ca titlu pentru o recentă antologie din Trakl publicată la editura austriacă Reclam). „Cu inima desenată pe piept” e o formulă care ar putea defini o parte a lirismului așa-zis neoexpresionist al celei mai tinere generații de poeți români. (Amintește în orie caz de declarația lui Al. Cistelean, care într-un interviu recent îi declara pe douămiiști niște lirici, sentimentali și melodramatici, în ciuda agresivității limbajului.)

Să amintim că mișcarea inițială „Die Brucke”, constituită în 1905, își propunea, printre altele, „spontaneitatea inspirației”, opera era rezultatul unui impuls, al unei emoții, exprimarea directă a „forței psihice și fiziologice a inspirației” (Micheli 1968: 89). Caracterul nemijlocit, adevărul (lumii, dar și al eului) revelat de opera de artă, caracterul natural, nemediat al artei sunt idei care revin în textele expresioniștilor. E un alt aspect asupra căruia aș insista – împotriva tendinței de a vedea în expresionism exclusiv tendința spre spiritual și abstract – tocmai importanța direcției, a spontaneității, a inspirației

nemijlocite. Edschmid scrie că artistul expresionist nu e un personaj, ci un om care „nu face reflecții despre sine, ci se trăiește pe sine însuși”, care e condus doar de „forța sentimentului său”, nu de „un gând contaminat”, concluzionând că acești oameni, fără să fie nebuni, ci doar „naturi speciale”, exaltate, emotive, „nu trăiesc prin scheme și ecouri întoarse”, ci „în mod direct” (Edschmid, în Micheli 1968: 86). Este un aspect important care ține de o estetică a autenticității și a naturalului, reclamate cu putere și de Kurt Pinthus, cel care alcătuiește antologia literaturii expresioniste în 1919/20 (*Amurgul omenirii*) în prefața căreia afirmă că „nîcînd estetismul și principiul *l'art pour l'art* nu au fost mai hulite” (Kurt Pinthus, fragment reprodus în „Secolul 20”, nr. 11-12, 1969: 19).

Expresionismul refuză livrescul, intelectualismul, fără a fi anti-spiritual (din contră), propune o ontologie a autenticității, tradusă într-o poetică a autenticității. Autenticitatea expresionismului anilor '20 implică sentimentul și expresia nemijlocită și exaltată a sentimentului și a emoției, spontaneitatea inspirației, trăirea nemijlocită, comunicarea plenară cu lumea (sensibilitatea cosmică), interiorizarea lumii și apoi extroversiunea interiorității, prin care lumea e reinvestită ontologic și semantic. Autenticitatea acestei poetici înseamnă în primul rând aspirația de a transmite sensul-adevărul lumii (perceput direct) prin intermediul unei arte directe, nemediate, „naturale”, care țâșnește din interiorul ființei. Acesta ar fi, în linii mari, „conținutul” expresionismului din anii '20 care se va exprima în diverse moduri, stiluri, unii artiști părănd mai abstracți, alții mai elementari (de altfel din expresionism se desprinde ulterior, în pictură, abstracționismul, iar în poezie e destul de dificil să separi strict expresionismul de intruziuni suprarealiste, unii critici optând pentru versiunea unui expresionism suprarealist (Walter H. Sokel, în Secolul 20, nr 11-12, 1969: 22-23).

Chiar dacă „căile” de exprimare, stilisticile diferă, scopul, poetica și ontologia expresionistă converg spre aceleași idei. Totuși, nu se poate generaliza un conținut unic în cazul expresionismului primar (anii 1905-1920, cel târziu 1925) și cu atât mai puțin în cazul expresionismului postbelic. Perspectiva lui Edschmid e rapid abandonată deja la începutul anilor '20 (Edschmid însuși e alt om în anii 30, când scrie despre sport și călătorii exotice).

După război și odată cu ascensiunea fascismului devine evident că „omul nou” nu se naște sau că este un monstru, iar ororile războiului induc o anxietate și un presentiment apocaliptic, al declinului lumii.

Expresionismul și-a propus inițial transfigurarea, revoluția lumii – și trebuie să păstrăm amintirea acestei aspirații – dar deja în anii '20 limbajul crizei nu ne mai permite să vedem o soluție salvatoare, a lumii și a eului. Rămân pesimismul, disperarea, întunecarea, tragicul și absurdul existențial, criza profundă a lumii, sfășierea ei, trăită inexorabil și în eul artistului. Poezia e tânguirea a ceea ce s-a pierdut, vaier (la un Trakl) sau strigăt halucinat, puternic, până la gătuire (la un Georg Heym). Viața nu mai poate fi trăită, doar temută, totul e spaimă, așteptare a unei catastrofe., viața e moartă: „Viața zace în toate inimile/ Ca în sicriu” (Else Lasker-Schuller, cea mai importantă poetă expresionistă).

Poezia crizei – care ar defini cel mai bine expresionismul – pleacă de la conștientizarea acestei crize și de la imposibilitatea de a o transfigura. „Biciuirea eului”, formula lui Worringer, exprimă elocvent această autopedepsire a artistului care simte că nu poate salva nimic prin arta sa și că participă doar la spectacolul distrugerii și morții universale. Autoportretele pictorilor expresioniști (Schiele mai ales, pictor iconic al Vienei) înfățișează nu întâmplător chipuri și trupuri deformate, mutilate, exprimând nu doar suferința, ci și voința de autodistrugere simbolică.

Sentița pe care Wilhelm Worringer o dă la începutul anilor 20 ai secolului trecut expresionismului e covârșitoare. Seamănă cu sentințele la moarte date douămiismului curând după nașterea lui, de la îndoielile despre existența lui, trecându-se direct, spre 2010, la enunțarea morții sale, pe același temei al lipsei de autenticitate. În 1919, deci când mișcarea nu intrase practic în declin, Worringer scrie – și va fi creditat pe moment – că din această mișcare nu a mai rămas nimic, doar „o manieră decorativă”, o „joacă”, o „ficțiune”:

„Ceea ce mulți dintre noi credeau a fi pătrunderea salvatoare, aproape nesperată, a unei noi elementarități, a unei a doua naivități în intelectualitatea noastră obosită, se ovedește acum când facem bilanțul, a fi doar un nou impuls, spre un rafinament sporit al meșteșugului

artistic. Din toată cheltuiala de energie a rămas un efect inedit plin de farmec pe plan decorativ, stimulat al modei artistice. În acest proces de superficializare a expresiei s-a pierdut aproape cu totul miezul. Evident, acest miez – și astăzi nu ne mai facem iluzii în această privință – era doar o ficțiune, oricum însă o ficțiune tragică, o ficțiune plină de suferință ascunsă, mare în disperarea mută de care era străbătută. Acum însă totul a devenit o joacă, lipsită de orice sentiment tragic, cu efectele de suprafață ale expresionismului, folosite sub privirile binevoitoare și complice ale publicului pentru un inedit de moment, pentru scopuri decorative.” (Worringer, în „Secolul 20”, 11-12, 1969: 57-58)

Întrebarea ultimă a lui Worringer este dacă „convingerile noastre sunt autentice ori fictive”, dacă nu cumva avem azi cu toții doar „jumătăți de sentimente”, dar ne prefacem, mai mult ca oricând, că ar fi „întregi”. Worringer contestă stilul devenit manieră, dar atacă aspectul mai profund al expresionismului, conținutul său: autenticitatea ontologiei sale.

Acuzele din articolele și cărțile din 1919-1922 ale lui Worringer, celebra *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracțiune și Empatie*) și din *Kritische Gedanken zur neuen Kunst* reapar constant în receptarea expresionismului sau a neoexpresionismului. Ideile istoricului artei Wilhelm Worringer au influențat în contemporaneitate percepția asupra expresionismului, teoriile sale au importanță și pentru istoria poeziei postbelice, întrucât prin el e filtrat expresionismul și de critici români precum G. Călinescu, Lovinescu și alții.

În concluzie, expresionismul cere o autenticitate absolută, indiscutabilă, atât a raportului dintre eu și lume, dintre eul artistic și propria operă cât și a propriului eu. Worringer, atacând expresionismul, îl lovește exact la beregată: îi contestă autenticitatea – a sentimentelor și a limbajului.

5. Expresionismul postbelic în România: revirimentul anilor 60-70

În 1969, revista „Secolul 20”, al cărei redator șef adjunct era pe atunci Ștefan Augustin Doinaș, dedică un număr dublu (11-12) expresionismului. Traducătorul (postbelic) din Georg Trakl, Petre Stoica, semnează aici un studiu intitulat *Permanența expresionismului*, în care pleacă de la constatarea că există un reviriment al studiilor despre această mișcare în Germania și o reluare a modelelor estetice expresioniste (trecute prin suprarealism, observă cu finețe Petre Stoica), în literatura postbelică europeană. Urmează o sinteză a mișcării, care se încheie cu un aspect care interesează cultura română în acel moment, posibil și pe traducător, el însuși poet: prozodia și ritmica libere ale expresioniștilor, exemplele culminând cu cel al lui Stadler, care, afirmă Petre Stoica, se situează printre „primii marii poeți prozaici din lume” (Stoica, în „Secolul 20” 1969: 68). Ultimul paragraf, care ar putea funcționa și ca antidot la Worringer, statuează permanența expresionismului – atenție, a celui „modificat”, postbelic:

„Eforturile de înnoire artistică ale generației expresioniste – manifestate fructuos și în domeniul artelor plastice – s-au soldat cu apariția unui limbaj proaspăt, a unui stil cu adevărat nemaicunoscut. Acest limbaj a dobândit atracție internațională, intrând în alchimia intimă a numeroase creații de pe alte meridiane ale lumii. După cel de-al doilea război mondial a revenit, în condițiile arătate la începutul rândurilor noastre, pe solul german. Sub aspectul său original și în special sub cel modificat, expresionismul a devenit o permanență.” (Petre Stoica, *Permanența expresionismului*, în „Secolul 20”, 11-12, 1969: 68)

Revenirea expresionismului se motivează și politic, în contextul deceniului '60-'70, unul revizionist, unii expresioniști fuseseră de stânga sau evoluaseră în această direcție, toți militaseră împotriva războiului sau o parte fățiș împotriva fascismului. Bertolt Brecht, cu operele sale de stânga din anii 40, e un argument puternic pentru acceptarea expresionismului, deși mulți expresioniști, indiferent de angajarea sau culoarea lor politică,

s-au aplecat asupra vieții celor de la marginea societății, a „obidiților” sorții, pledând pentru umanitate, fraternitate, pace etc., pentru o „lume nouă” și un om „nou”, cu totul străine lumii „burgheze” (corupte ontologic pentru ei, nu doar social), ceea ce putea fi asimilat până la un punct, firește, de limba de lemn și ideologia național-socialismului românesc. Câțiva expresioniști din primul val, cuprinși și în antologia lui Pinthus, erau socialiști și au și rămas așa, unii ocupând posturi înalte în ierarhia din Republica Democrată Germană (un exemplu e Johannes Becher). Avangardele în genere (și apoi existențialismul francez) au cochetat cu gândirea de stânga și cu socialismul *de facto* până târziu, după ce crimele sistemului sovietic au devenit evidente. Privită retrospectiv, această intersecție pare absurdă, dar rămâne un fapt istoric, ca și coincidența suprarrealistă a vecinătății lui Tzara și Lenin, la Zurich. Legenda conform căreia cei doi ar fi jucat o partidă de șah, fără să știe fiecare cine este (și mai ales ce va deveni) celălalt, într-o cafenea, pare parabola genială pe care istoria ne-a livrat-o pentru ceea ce literatura, cu mai puțină imaginație, numește întâlnirea dintre un fereastră și o mașină de cusut pe o masă de operație.

Revenind la reintroducerea lentă a expresionismului la noi de-a lungul deceniului al cincilea al secolului trecut, Becher (poet expresionist lansat în anii '20, dar care ocupă funcții politice în anii '50, cu un volum de versuri tradus și publicat în 1954 la ESPLA, reeditat în anii '60) și Brecht deschid drumul, cu poemele sale militante gen *Lauda muncii ilegale* sau *Marele Octombrie*, traduse încă din 1957 (moartea lui Brecht, în 1956, e un eveniment și în presa noastră). La începutul anilor '60, risipite în diverse reviste, apar poeme de Brecht în traducerea lui Petre Stoica, Nina Cassian, Eugen Jebeleanu, Dan Grigorescu, chiar și Matei Călinescu (dar și Arghezi, Bogza, Beniuc se întrec în a-l traduce pe Brecht). După ce Petre Stoica îi dedicase lui Brecht un studiu în „Secolul 20”, în nr.10/1962, iar Romul Munteanu o monografie în 1966, calea e deschisă spre recuperarea expresionismului original sau nemarcat ideologic.

În 1963 apare primul text postbelic despre Trakl, un articol în „Contemporanul” semnat de Leon Baconsky, *Georg Trakl și expresionismul*, iar în 1967 apare prima traducere

postbelică (59 de poeme) din Trakl, de Petre Stoica. Acesta, în prefață, îl apropie pe Trakl de Bacovia – un important reviriment al unei idei antebelice. Aproape necunoscutul acum scriitor român de etnie germană Oscar Walter Cisek⁴⁷, în epocă prieten intim cu Blaga și un romancier de succes în Germania (premiul Kleist pentru romanul *Die Tartarin*), formulează primul, în 1922, teza asemănării dintre poetul expresionist și cel român (Cisek, *Georg Trakl*, în „Cugetul românesc”, I, nr.6, septembrie 1922), observație pe care i-o transmite, într-o scrisoare din 12 noiembrie 1925 și lui Ludwig von Ficker⁴⁸. E o idee importantă pentru istoria noastră literară, care va fi reluată de un M. Petroveanu, în monografia sa *Bacovia* din 1967, cu concluzii de o actualitate uluitoare. Petroveanu scrie că Bacovia e dependent de simbolisti prin limbaj, dar prin „conștiința eului se desparte net de ei”, prin „disoluția eului” și a universului, prin obsesia, „focarul spaimelor ce-l devoră”, „poziția sa e trakliană, expresionistă” (Apud Crohmălniceanu 1971: 200). Petroveanu insistă asupra caracterului „vizionar” al poeziei bacoviene (vizionarismul fiind un element distinctiv al poeziei expresioniste), dar și asupra „hiperrealismului” ei, înțelegând prin acesta un realism îndepărtat de real prin atmosferizare și sugestie simbolistă (Apud Crohmălniceanu 1971: 203-204). Tandemul Trakl-Bacovia în critica românească postbelică reprezintă o conjuncție fertilă, și ne indică asocierea expresionismului austriac în receptarea românească, cu ineluctabilul Bacovia, poet a cărui receptare în sine este extrem de sinuoasă, din interbelic până în postbelic⁴⁹. Doinaș scrie și el despre expresionismul lui Bacovia în studiul său din „Secolul 20”, îl reia în 1986 Gh. Grigurcu, în *Existența poeziei*, scriind despre expresionismul Angelei Marinescu.

La noi, fenomenul traducerilor din literatura (inclusiv secundară) germană și austriacă la sfârșitul anilor 60 este unul incredibil. În 1966, cu un an înaintea traducerii lui Petre Stoica din Trakl, apăruse prima ediție postbelică din Rilke (*Versuri*, în traducerea

⁴⁷ Doamna Gabriela Danțiș îi acordă un studiu recent, în *Caiete Critice*. Crohmălniceanu e cel care scrie despre el, în monografia expresionismului. Un alt germanist interbelic, important și valoros în epocă, complet uitat azi, e Ion Sân-Giorgiu.

⁴⁸ Walter Methlagl o publică în „Sudostdeutsche Semesterblätter”, 17 und 18 Heft, München, 1967, Apud Crohmălniceanu 1971: 264, nota 1.

⁴⁹ Andrei Terian inventariază meandrele acestei receptări paradoxale în ultima sa carte.

Mariei Banuș) și în același an, la Facla din Timișoara, *Scrisori către un tânăr poet*, carte care nu se poate să nu fi trezit ecouri în conștiința tinerilor poeți. Odată cu anii '70 asistăm la o explozie de traduceri, din care o bună parte se leagă de expresionism: Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent* (Univers, 1972), *Teatrul expresionist german* (Univers, 1974, selecție, prefață, tabel cronologic de Ileana Berlogea), Ricarda Huch, *Romantismul german* (Univers, 1974), J. Volkelt, *Estetica tragicului* (Univers, 1978). Apar traduceri din poeți expresioniști precum Gottfried Benn (*Poeme*, la Univers, traduse de Doinaș și Nemoianu, ediție bilingvă, 1973), Ivan Goll, *Noul Orfeu*, în traducerea lui Petre Stoica (Univers, 1972), Else Lasker-Schuler, *Pianina albastră* (Univers, 1975, ediție bilingvă, traducere de Veronica Porumbacu), Ernst Stadler, *Cuvântare solemnă*, tradusă de Petre Stoica (Univers, 1975, ediție bilingvă).

Romanul istoric (despre rezistența unei comunități armene în fața turcilor, în timpul masacrelor din 1915) al expresionistului Franz Werfel, *Cele patruzeci de zile de pe Musa Dag*h apăruse încă din 1970 (traducere de H. Matei, cu prefața *Franz Werfel, un scriitor al solidarității umane*, de N. Balotă, Univers, 1970), după cum și antologia din proza austriacă modernă de la BPT, *Amurgul imperiului*, în două volume, era pe piață încă din 1968. În același an la Editura Meridiane un alt poet, Ilie Constantin, traduce un volum important, ce se poate utiliza și azi, Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, probabil stimulant pentru Nicolae Balotă, care în 1976, la Minerva, va publica *Arte poetice ale secolului XX*, alt titlu de referință în bibliografia românească a modernismului, până în 1989. În 1970, la Minerva, apare și antologia *Poeziei austriece moderne, de la Rainer Maria Rilke până în zilele noastre*.

Aș mai semna o apariție bibliografică inedită, cel puțin prin istoria ei: în 1964 un profesor de la University of Southern California, Dr. John M. Spalek scrie o scrisoare către Biblioteca Centrală de Stat, care se păstrează și azi în arhivele Bibliotecii Naționale, în care solicită informații despre traduceri în română și bibliografia română a operelor lui Ernst Toller. Cercetătorul american lucrează la o monografie și are o informație cum că Toller ar fi

fost tradus în română. În trei luni se alcătuiește prima bibliografie a expresionismului german în limba română. Dactilograma va rămâne nepublicată, e incompletă, dar e o mărturie a deschiderii către expresionism în anii '60 și o sinteză a raporturilor culturii române cu acest curent literar.

Dacă criticii sunt de acord că revirimentul expresionismului postbelic se plasează, la noi, odată cu anii '70 (prin poezia unor Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, dar și a mai „tinerilor” Ileana Mălăncioiu sau Angela Marinescu sau prin teatrul lui Marin Sorescu – *Iona* e reprezentat în regia lui Andrei Șerban în toamna lui 1968⁵⁰), constituindu-se ca direcție sau linie în anii '80, divergentă față de optzecismul „postmodern”, se conștientizează mai puțin pregătirea și stimularea acestui reviriment printr-o serie progresivă de traduceri, care au adus o infuzie de expresionism „modificat” sau original, ca să folosesc termenii lui Petre Stoica. Acest interludiu cvasibibliografic e un elogiu traducătorilor și redactorilor de la Edituri precum Univers, care „au pus umărul” și la altceva decât la „făurirea” „epocii de aur”. Tendința noastră este de a căuta exagerat fermentii noului doar în opere sau autori individuali, fără a privi fenomenul culturii în ansamblul său, în care traducerile ocupă un loc important. Pe de altă parte, bibliografia punctată sumar aici ne sugerează că neoexpresionismul poeziei postbelice poate presupune și altceva decât reluarea „testamentului” blagian, în sensul existenței unor surse contemporane de inspirație și informare. Poeții anilor '70 și '80, iată, au avut acces nu numai la Blaga și la expresionismul nostru interbelic (nu foarte bine reprezentat, nici receptat de critică), ci și la expresionismul european, la Trakl sau Rilke, și nu numai, la studii consistente despre expresionism și celelalte mișcări de avangardă din secolul XX.

⁵⁰ Marian Popescu, în *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, 1986, Cartea Românească, vede în dramaturgia lui Sorescu un amestec de expresionism și teatru al absurdului.

6. Criticii români față cu expresionismul. Antimodelul Blaga

Dacă e să-i dăm crezare bătrânului Croh, criticii români nu s-au prea dat în vânt după expresionism. Această idee a lui Crohmălniceanu, formulată de la bun început în monografia sa din 1971 *Literatura română și expresionismul* a fost preluată ca o teză indiscutabilă în cărțile apărute în ultimii ani despre expresionismul literaturii noastre postbelice. Călinescu, Lovinescu, Vianu poartă această vinovăție cu nonșalanță, întrucât pentru ei expresionismul nu capătă dimensiunea unui curent definitoriu pentru modernismul european sau românesc. Lovinescu scrie puțin despre expresionism, doar când îl comentează pe Blaga, și dincolo de Blaga aprecierile iau o „turnură depreciativă” (apud Crohmălniceanu 1971: 11). Trecând la G. Călinescu, Crohmălniceanu sesizează „neîncrederea” acestuia față de expresionism, asociat cu stilizarea și schematismul. Teatrul lui Blaga exact din această cauză e nereprezentabil: pentru că e expresionist, adică prea schematic. Marele critic bagă în aceeași oală neoromantismul, neoclaicismul și expresionismul, iar în cursul despre poezie nu pomenește nimic despre expresionism. Călinescu, ca și Vianu, asociază expresionismul spiritului german, , cosmicului, metafizicului (Crohmălniceanu 1971: 12); Vianu insistă pe idealism și tentația absolutului, amintind și el că expresionismul e mai ales o mișcare germană, unde idealismul e la el acasă. Criteriul etnic (național) sună covârșitor și la Vianu, și la Călinescu. Tot ce e germanic se animă de idealism, misticism, aspirație spre absolut. (Și Vianu acceptă filiația impresionism-expresionism, respinsă doar de Blaga.)

În *Studiul introductiv la Filosofie și poezie* din 1971, Mircea Martin se întreabă de ce Tudor Vianu, într-o carte despre relația dintre filozofie și poezie în care discută, într-un capitol, poezia filozofică, „nu pomenește nici măcar o dată numele lui Blaga” (Martin 1971: XIX). Explicația poate fi simplă: Blaga ilustrează de fapt cum *nu* trebuie să fie poezia, adică incarnarea *abstractă* a unei idei. Vianu crede că poezia e menită să „vrăjească” lucrurile și să ne facă să „vibrăm sentimental mai puternic”. Poezia are o implicită deschidere către viața

spiritului, dar, conchide el, „expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experiențele spirituale supreme”⁵¹.

În *Fragmente moderne* (ediția din 1972 de la Meridiane reia titlul volumului din 1925 de la Cultura națională), Vianu are un mic studiu despre expresionism, în care pleacă de la van Gogh și discută raportul impresionism-expresionism, apoi îi discută succint pe Riegl, Fr. Burger (profesor, pictor, își termină ultima carte în fața Verdunului, unde și moare, notează Vianu); despre Worringer scrie un alt text, comparându-l cu Nietzsche. Aș mai aminti de *Notă despre Litografia lui Ed. Munch: Camera mortuară*, unde descrie și comentează subtil *Camera mortuară* a lui Munch din 1896 cu o pagină din romanul lui Strindberg *Axel Borg* (1890). E poate prima oară când metoda iconologiei e aplicată la noi, dar ceea ce surprinde e analiza expresionismului a lui Vianu aproape exclusiv prin prisma picturii. Vianu pare interesat și chiar fascinat de expresionism, înțelege expresionismul, dar mai ales în *tablourile* expresioniste, *literatura română* expresionistă nu pare să-i suscite interesul. Poetul „expresionist” Blaga pare inexistent pentru Tudor Vianu.

Dacă e să-l credităm total pe Crohmălniceanu, Wilhelm Worringer îi influențează atât pe Călinescu și pe Vianu, dar și pe Blaga, în calitate de filozof. Worringer insistă pe schematizare, pe „voința de stil” (reluând un termen inventat de Alois Riegl în 1890, „voința de artă”, *Kunstwollen*), pe formalism. Cartea lui Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracție și empatie*) apare în 1908 (de remarcat aceeași problematică a „empatiei”, ca la Th. Lipps) și are o considerabilă influență, în sensul că stimulează o anumită direcție artistică (abstracționismul și primitivismul, de altfel și Brâncuși e prezentat în 1924 la o conferință, ținută în București de către Eugen Filotti drept expresionist, iar Blaga însuși îl apropie pe Brâncuși de sculptorul expresionist Barlach, apud Crohmălniceanu, în „Secolul 20., 11-12, 1969: 179).

Teoria lui Worringer însă nu descrie arta expresionistă în complexul ei ansamblu, ci se axează exagerat pe caracterul ei *formal* (din acest motiv strict stilistic o și apropie de goticul târziu sau de baroc). Acest aspect e surprins de un comentator român subtil precum

⁵¹ Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, Ed. Enciclopedică română, 1971, 50.

Edgar Papu, într-un eseu despre expresionismul dramatic:

„S-a vorbit mult despre influența acestei cărți asupra tendințelor artistice moderne de orientare abstracționistă. Ne face, însă, impresia, că s-a apăsător pe aspectele exclusiv formale ale unei atari înrâuriri.” (Papu, „Secolul 20”, 11-12, 1969: 105)

Worringer vorbește și despre „exacerbarea simțurilor”, despre exaltare, dar combinația care rezultă pare să țină mai mult de o „tehnică” expresionistă, deconspirată drept manieră și „joc”. Cartea lui Worringer, prezentată în numărul din 1969 dedicat expresionismului din revista „Secolul 20” de Papu, expertul nostru în baroc, va fi publicată sub titlul *Abstracție și intropatie* în 1970 la Editura Univers. Expresionistul Blaga a fost receptat la noi, mai ales în postbelic prin grila criticii expresionismului lui Worringer.

Ion Biberi, într-o suită de portrete tipărită în franceză, în 1937, *Etudes sur la litterature roumaine contemporaine* (Editions Corymbe, Paris) scrie despre Blaga ca „reprezentant al scriitorilor Transilvaniei” într-un stil încă necontaminat: primitiv, exaltare frenetică, tremur naiv și pur, grafica unei sensibilități turmentate, conștiința cosmică, panteism, drama conștiinței și a condiției umane etc. (Biberi 1937: 79-81). Primitivismul e cotelat pozitiv, când comentează teatrul:

„Este o limbă primitivă, plină de sevă, ca cea a oamenilor care trăiesc în contact direct cu natura și a căror gândire nu e deformată de sistemul arid și artificial al noțiunilor abstracte. (...) Personajele sale au spontaneitatea ingenuă a primitivilor, puritatea sufletului care comunică cu misterul” (Biberi 1937: 82, trad.m.)

„Primitivismul” acceptabil al lui Blaga, evident, un element tipic expresionist, în context cultural european, va constitui însă un model indezirabil pentru postbelicii non-șazeciști români. Pe de-o parte, Blaga e perceput drept model expresionist prin excelență de către criticii români contemporani, mai ales de către cei ardeleni, care consideră că expresionismul a fost lăsat ca o datorie morală Ardealului, de Blaga, prin „testament”.

Funcționează o prejudecată în critica română postbelică legată de modernitatea expresionismului, tocmai datorită asocierii lui cu provincialismul, cu ruralismul sau poezia tradițională, dar și cu poezia metafizică, excesiv de intelectuală.

Eugen Negrici, preluând, conștient sau nu ideile lui Vianu despre raportul dintre poezie și filozofie și nemulțuirea acestuia față de didacticismul poeziei filozofice, scrie, în 1985, într-o lungă notă de subsol din *Introducere în sistematica poeziei*, despre „modalitatea îndeajuns de stângace” a lui Blaga de „a împinge în idee poezia” (Negrici 1988: 23), tehnic, o simplă „aplicațiune” (ceea ce i-ar nega de fapt autenticitatea – esențială pentru un conținut cu adevărat expresionist). „Metoda” expresionistă din *Poemele luminii*, ni se sugerează, e folosită cu bună-știință, cu precizie de ceasornicar, manevrând mecanismul violenței și al „străluminării finale”:

„Îndeajuns de stângace ne apare astăzi modalitatea lui Blaga (cel din *Poemele luminii*) de a împinge în idee poezia. Sub raport tehnic, ea nu e cu mult diferită de o „aplicațiune”, chiar dacă presupune o motivație expresionistă și o conștiință artistică evoluată. Autorul *Poemelor luminii* sconta, mai cu seamă în efectul versurilor finale, care erau destinate să pereze o deschidere violentă spre absolut. (...) Pregătirea străluminării finale e făcută cu o anume măiestrie de logician obligat la operații de rece montaj.” (Negrici 1988: 23)

E interesant cum Negrici perpetuează o altă prejudecată sau intuiție, de astă dată provenind pe linie lovinesciană, scriind despre poeții care transfigurează – prin „destructurare”: „Poezia e concepută ca un sistem de echivalare imagistică a stărilor *eului*.” E limpede că atunci când descrie această clasă, Negrici se referă la linia (neo)expresionistă, deși nu o numește ca atare (singurul exemplu concret la capitolul teoretic despre *Transfigurare* e Bacovia, în capitolul ulterior îi include aici pe Vasile Vlad și Virgil Mazilescu). E util să observăm că Negrici aduce vorba despre expresionism doar când discută (negativ) pe Blaga și pe continuatorii lui din anii 60.

(Neo)Expresionismul românesc ar însemna pentru el tehnică, poezie conceptuală,

rece, tehnica provocării străluminării vizionare, metafizice etc., lipsită de fapt de conținut, de substanță, exact cum spunea și Worringer, cu 60 de ani în urmă, o iluzie a revelației, o manieră, un joc. Totuși, ne întrebăm la ce se gândește Negrici, la ce autori, atunci când scrie, citându-l, la final, pe pictorul avangardist Max Ernst :

„Există, însă, o vastă zonă a poeziei contemporane, în care totul ne apare desfigurat, schimonosit, deformat, dereglat. Semnele dereglării ne obligă să presupunem un tip de producere determinată de o stare particulară (nu de o idee).(...)

Destructurarea nu e consecința unei *idei* preexistente și modelatoare (ordonatoare), ci a unei *stări* preexistente și deformatoare, o stare care exacerbează, intensifică paroxistic „iritabilitatea facultăților spiritului” (Max Ernst)” (Negrici 1988: 35)

Această descriere teoretică în mod normal s-ar atribui expresionismului, constatăm însă că Negrici dă ca exemple, cum am spus, pe Bacovia, Vasile Vlad și Virgil Mazilescu. E drept că Bacovia, cum am văzut, începe din deceniul al șaptelea să fie perceput ca expresionist, prin asemănarea structurală cu Trakl și că un inclasabil precum Mazilescu a fost receptat, la debut și în anii 70 mai ales prin prisma suprarealismului. Asocierea sa între poetica expresionismului (nenumit ca atare) și imagism, de care și Lovinescu vorbise, reprezintă un topos al receptării critice românești a expresionismului.

Revenind la percepția „expresionistului” conceptual Blaga prin prisma filozofiei sale, aș aminti de eseul lui Doinaș din *Lectura poeziei* (1980). Doinaș observă cu mult bun-simț că deși noi receptăm *Poemele luminii* (1919) prin prisma filozofiei lui Blaga și îl acuzăm pe Blaga că și-a aplicat „metodic” filozofia în poezie, de unde și excesul conceptual , Blaga însuși și-a formulat doctrina filosofică cam după 1930 (*Cunoașterea luciferică*, 1933), prin urmare poezia sa din 1919 nu poate ilustra metodic o „îdee preexistentă”, întrucât ea nu exista sau dacă exista, exista nesistematizată. Eseistica de tinerețe a lui Blaga e dominată de o noțiune (de extracție expresionistă), „apocalipticul”, abandonată în vocabularul ulterior al filozofului. În articolele despre expresionism incluse în volumele *Probleme estetice* (1924) sau *Fetele unui veac* (1926), concepția asupra expresionismului

reflectă „anii de ucenicie” la Viena, „atmosfera culturală” vieneză din perioada șederii sale acolo. Firește, Blaga a selectat din oferta atât de bogată a mișcării vieneze a acelor ani anumite elemente, probabil în acord cu propria sensibilitate, iar sinteza, de care vorbește Doinaș în eseul său, dintre expresionism și Goethe, este rezultatul unei decantări survenite în timp. În 1924-26, Blaga înțelegea prin expresionism o „exagerare a notelor individuale” pentru a obține un „spor de expresie”, o „viziune realizată printr-o exagerare a naturalului”, care depășește individualul, tinzând spre absolut. „Nu distanța față de natură” e scopul, continuă Blaga, căci și o artă caricaturală se naște din distanța față de natură, ci tendința spre „supraindividual”, spre absolut (Lucian Blaga, *Probleme estetice*, 1924, fragment reprodus în „Secolul 20”, 1968: 5-6). O operă de artă expresionistă e rezultatul unei „tensiuni interioare” care „transcende lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”. După cum am afirmat înainte, influența lui Worringer rămâne formatoare pentru Blaga, care citează din *Formprobleme der Gotik*: apropierea goticului de expresionism („amețeala simțirii” „beția” prin care e provocat „fiorul eternității”) echivalează cu o înțelegere particulară a expresionismului, mai ales la nivel formal.

Expresionismul e înțeles de Blaga într-un sens foarte larg recunoaște el însuși, cumva anistoric, ca atracție a artei către absolut, care se poate manifesta prin liniște sau urlet, prin mișcare sau nemișcare deopotrivă. Pictorul goticului târziu Grunewald e un exemplu de expresionism, dar Blaga, pe urmele lui Worringer, consideră expresionismul nu atât un fenomen cultural determinat de un context, cât o năzuință ideală, universală spre absolut, care se manifestă în culturi diferite, în epoci diferite, sub forme diferite și chiar opuse, dar având un același conținut: năzuința spre absolut. După cum se observă, viziunea sa e complet stilistică și anistorică, spre deosebire de cea a lui M. Ralea, care, în *Scrisori din Germania* publicate în „Viața Românească”, nr.9, 1922, cita nu din Worringer, cel care în fond contestă expresionismul istoric, în 1919-1921, ci pe un scriitor din interiorul mișcării, pe care și noi l-am citat în extenso, Kasimir Edschmid, pe care Ralea îl consideră „teoreticianul cel mai autorizat” în 1922.

M. Ralea are o viziune mult mai istorică, el înțelege caracterul de avangardă al

acestei mișcări, opoziția sa la „tradițional” și „vechi” în artă, asocierea sa cu „exoticul, insolitul, nepermisul”, *noul* cu orice preț, exprimat prin negație. Ralea preia opinia lui Edschmid conform căreia expresionismul e o reacție la impresionism și deduce din aceasta că „procedeul expresionist e integralist” (despre asemănarea lui cu muzica va scrie și Vianu). Percepția lui Ralea e mai complexă: tinerii scriitori germani au o atitudine etică și politică (anticapitalistă, dar și antinațională), arta lor e animată de activism, dar nu există o disciplină de școală, fiecare încearcă diferite concepții și procedee (Ralea 1922, reluat în „Secolul 20”, 1968: 9-12). Ralea observă, dincolo de teoria unitară prezentată de Kasimir Edschmid, că scriitorii expresioniști nu alcătuiesc în acel moment o școală, dar că îi unește „cultul formei”. Aici se află un relevant punct de intersecție cu percepția stilistică a lui Blaga, prin insistența asupra laturii formale. Observația lui Ralea că arta expresionistă nu se preocupă de psihologie, de interioritate, ci de originalitatea și perfecțiunea formei, chiar dacă sună bizar, dezvăluie o percepție de la sursă. Din modul în care discută câteva opere contemporane, înțelegem că face efortul de a se conecta la sursa „noii” literaturi germane, dar că aceasta nu oferă un tablou unitar în acel moment. Și poate că Ralea nici nu se înșală când scrie că în teatru „izbește” cel mai tare „noutatea tehnicii” tinerilor scriitori – și Blaga e mult mai la obiect, mai precis când scrie despre teatrul expresionist și procedeele sale specifice. „Rezultatele cele mai fructuoase au fost realizate” de un pic mai bătrânul Rilke, observă el, pe când Franz Werfel, în 1922, e încă tânărul „haotic” în care se pun marile speranțe ale noii dramaturgii, deși producțiile de până acum, deși „câteodată stranii în frumusețea lor”, îi par lui Ralea mai degrabă „penibile” și „confuze”...

În concluzie, reluând firul demonstrației noastre despre receptarea interbelică și postbelică a expresionismului prin diverse oglinzi încrucișate, vom încerca o concluzie parțială.

Nimeni nu se poate pronunța, până la urmă, în chestiunea mecanicii străluminării în poezia lui Blaga, a manevrării carteziane a paradoxului, cum afirmă Eugen Negrici. La urma urmelor, e o chestiune de percepție și de perspectivă, posibil ca Trakl și Celan să aibă și ei o „metodă a străluminării” destul de previzibilă și că finalul tensionant, metaforizant sau ca o

lovitură de trăsnet să facă figura unui lovituri de teatru pentru criticul viitorului post-umanist. Orice poem are o structură, o logică interioară, cine poate pune degetul în poem și spune: această rană e doar un simulacru, această emoție e trucată, doar o idee? Modul în care receptăm limbajul (altora) departe de a fi inocent, neutru, ne reflectă propriul limbaj, propria lume, ideologia *noastră*.

Ceea ce se constată obiectiv, de-a lungul istoriei noastre literare: percepția negativă sau incoerentă asupra expresionismului, pe de o parte, în anii 20-40, pe de altă parte, după 1980, asupra „modelului Blaga”. Aversiunea optzecistă pentru Blaga încorporează și respingerea expresionismului, înțeles (*via* Blaga) în latura sa formală, manieristă. Această percepție se datorează insuficienței înțelegeri a mișcării și receptării ei prin oglinzi deformatoare și parțiale.

7. Paradoxurile receptării interbelice: Felix Aderca, M. Ralea, Ion Sân-Giorgiu despre poezia „nouă”

Pentru prima oară împotriva acestei prejudecăți scrie, în anii '20, un publicist aproape uitat azi, dar în epocă foarte activ, Felix Aderca, el însuși scriitor într-o oarecare măsură expresionist și un cunoscător al fenomenului. Încă din 1915, în *Estetica raționalistă și poezia nouă* (reed., *Contribuții critice*, 1983, I, 320-1). Aderca denunță criticii români, pentru „neputința de a pricepe” „poezia nouă”. Articolul nu ne introduce decât într-un aspect al poeziei noi: muzicalitatea ei și promovează o unică caracteristică, versul liber. Din acest punct de vedere, la noi doar un Adrian Maniu ar practica o poezie nouă. O critică raționalistă – precum cea românească – nu va putea niciodată să rezoneze cu astfel de creații (singurul exemplu din literatura străină e *Chanson d'automne*, de Verlaine, un exemplu citat mai târziu și de Vianu, care critică interpretarea excesiv filozofică, de „idei” a lui Simmel): „singurul

principiu e aci urechea sensibilă și *irațională*”. Într-un articol din același an despre Maniu, care e „batjocorit săptămânal în piețele încărcate de legume artistice” ale vremii (Aderca, „*Salomeea*” de A. Maniu, în *Contribuții critice*, I, 1983, pp. 322-25), Aderca face o astfel de critică sensibilă, simpatetică, a perplexității și, până la urmă, a „*tăcerii*” emoționate, singura atitudine „decentă”, spune el, în fața operei de valoare. În 1915 Aderca propune un stil de lectură critică (poate „impresionist”) bazat pe principiile empatiei, ale rezonanței emoționale, fără de care „frumusețea” unei opere „noi” (în 1915 cuvântul expresionist nu apare la Aderca) nu ar putea să fie receptată:

„Cititorule, să nu învinuiești pe criticul lui Maniu de contradicții sau absurdități. El e silit ăș ajungă aci, dus de frumusețe. Căci altfel unde am ajunge? Ar trebui să dăm cu toporul logicei și al bunului-simț în toate acele construcții de sidef care fără a putea fi locuite, sunt pline de *rezonanță*.” (Aderca 1983: 323, subl.m.)

Unica datorie a criticului ar fi, după Aderca, percepția acestei „rezonanțe profunde”, iraționale, contradictorii a operei și transmiterea ei – nefalsificată – mai departe, cititorului. Frumusețea nu are legătură cu morala sau logica, și a percepe *rațional* aceste poeme înseamnă a intra într-un spațiu de „sidef” cu „toporul”⁵². Aderca, apărător al poeziei noi, respinge tezele similare ale lui Ibrăileanu și Lovinescu despre poezia noastră „nouă” (de astă dată e evident că se referă la cea simbolistă) că aceasta ar fi doar o imitație a celei franceze. Angajat într-o lungă polemică, din 1922, cu G. Ibrăileanu, susținător al specificului național și regional în literatură, Aderca face „confuzia contrară” (Margareta Feraru, notă, în Aderca 1983: 734) dintre „naționalismul șovin și mistic” și „caracterul specific național”. E un cerc vicios. Ne trezim, ca și cu teoreticienii postmodernismului, că interbelicii apărători ai poeziei „noi” au aceleași vicii de procedură ca „vechii”, doar inversează semnul (sensul).

Aderca deconspiră (dar vom vedea că și îl incamează) paradoxul receptării

⁵² Mai târziu e o discuție interesantă pe tema poeziei noi și a criticii noi, Ibrăileanu dă o replică maioreșciană lui Aderca, în *Poezia nouă*, 1922 (un elogiu al literaturii din Moldova, legate de „realitățile noastre naționale și sufletești”) sau în *Poeți și critici* argumentând că „toți teoreticienii poeziei noi sînt și poeți”, deci teoria lor e necreditabilă, partinică. Aderca, în „*Lupta*”, 4 august 1922 ironizează pe „profesorul” Ibrăileanu și consideră „oțioasă” întrebarea despre „superioritatea” poezilor vechi sau noi. V. Aderca, *Considerații*, 728-758.

expresionismului la noi, într-un articol despre „campionul” expresionismului, Ion Sân-Giorgiu, germanist cultivat, autor al unei cărți despre lirica germană contemporană, publicată la Leipzig, în 1928. Paradoxul este că susținătorul noii literaturi la noi (și Sân-Giorgiu nu doar publică două cărți despre literatura germană contemporană, ține și conferințe, scrie articole) era secretarul lui N. Iorga, susținător acerb al tradiționalismului naționalist. Ion Sân-Giorgiu, în textul său *Expresionismul dramatic*, inclus în *Cercetări critice* (Cultura Neamului Românesc, București, 1923, 139) scrie despre expresionism folosindu-se de metafora scoicii bolnave, din care se va naște „mărgăritarul poeziei viitoare”, o viziune destul de inocentă și bogomilică asupra fenomenului:

„Expresionismul în forma lui de azi e o revoluție, poate chiar o boală, din care însă, ca din scoica bolnavă, se va naște mărgăritarul poeziei viitoare. Eu sunt dintre aceia care cred în această înnoire a literaturii, prin dărâmarea, mai întâi, a vechiului suflet și a vechilor calapoade și prin crearea, mai târziu, a unei noi credințe în forțele sufletești ale omului, care nu vor putea să nu fie creatoare de cuvânt.” (Sân-Giorgiu 1923: 139)

Aderca însuși, atunci când în 1922 ajunge să scrie un articol teoretic despre expresionism, își dezvăluie lipsa profundă de priză la conținutul expresionist și aderența doar la noul... „stil”. Ca pentru a lămuri terminologia, explică cititorului că înainte de 1915 „nu se poemenea în poezie de expresionsim” (*Expresionismul*, în *Considerații*, I, 486), care este acum „ultima noutate estetică”. Dacă e să-l credităm pe Aderca, „cuvântul a prins foarte ușor la noi”, iar montările regizorului german Karl-Henz Martin, în iarna lui 1921, la Teatrul Regina Maria din București (recenzate cu entuziasm de Aderca) au „făcut mai mult decât toate foiletoanele la un loc” (e vorba, probabil, de foiletoanele aceluiși Sân-Giorgiu). Vom fi șocați să vedem că articolul despre expresionism al lui Aderca respinge complet noutatea de conținut, „viziunea” artistului expresionist (Blaga vorbise în eseurile de tinerețe despre „ideea-vedenie” a expresionismului).

Plecând de la citate din criticul german Rudolf G. Binding, care insista pe importanța

„noi viziuni”, care impune și un altfel de stil (și care se temea de „acrobația de simțire și de expresie”), Aderca contestă tocmai posibilitatea unei noutăți de *viziune*, posibilitatea „superiorității” „fondului sufletesc” a noului artist expresionist. De ce să fie viziunea acestuia superioară viziunii scribului egiptean? se scandalizează el! Aderca contestă posibilitatea inovației la nivelul viziunii asupra lumii, dar recunoaște că expresionismul aduce ceva nou: „forma”. Din acest punct de vedere, expresionismul e o „școală de tranziție” spre deosebire de simbolism, care a creat „dintr-odată”, scrie Aderca, „gândirea poetică muzicală”.

Concluzia amuzantă ar fi că pentru Aderca poezia nouă, practic vorbind, în 1922, rămâne cea de inspirație franceză de pe la 1880. Furat de ispita polemicii, el contrazice tot ce prinde prin presă, dar se contrazice și pe sine în acest elan de a fi mereu în ton cu noul și în luptă cu „vechii”. Adeziunea sa teoretică față de expresionism se rezumă la adeziunea față de noutatea unui stil, a unei forme. Adversar al tradiționaliștilor din cultura română, ironic cu Sân-Giorgiu, campion al expresionismului și omul lui Iorga, Aderca rămâne și el victima unui tradiționalism de fond.

Rămâne expresionismul în literatura română doar o uriașă neînțelegere, gâlceavă - a criticii cu sine, a scriitorilor cu criticii, o preluare strict la nivel formal a poeziei expresioniste, o „rece” aplicare a unei „metode”, cum afirmă Negrici, în cazul lui Blaga? Modul inconsecvent al lui Aderca de a priza „noua” poezie de inspirație expresionistă (dar și al lui Ibrăileanu, Lovinescu și lista poate continua) atestă că receptarea „noului” occidental, în jurul lui 1920, nu poate trece decât prin sita problematicei culturale a mediului autohton și că expresionismul nu poate fi receptat independent de polemicile culturale specifice românești, după cum și postmodernismul va fi receptat, după 1990, prin prisma bătăliei canonice a optzeciștilor cu restul lumii.

8. Neoexpresionismul cerebral-metafizic și provincial (E. Negrici, M. Cărtărescu)

Criticii români sunt de acord că în anii '70 e deja format un stil expresionist în poezia română, practicat, se înțelege din exemplele furnizate, de poeți mitizanți, folclorizanți, mistici sau rurali precum Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Gh. Pituț. Nu e departe de expresionism nici un Ion Caraion, prin apocalipticul viziunilor sale din anii '40 (*Panopticum*, 1943, *Omul profilat pe cer*, 1945, *Cântece negre*, 1947), continuate și în poezia sa de la sfârșitul anilor '60 (*Eseu*, 1966, *Dimineața nimănui*, 1967, *Cârțița și aproapele*, 1970) sau și mai târziu. Marcat fundamental de experiența războiului și a închisorii (e singurul poet român care primește o sentință la moarte, neexecută și face ani de pușcărie cu muncă silnică în mină), Ion Caraion, dintre poeții generației pierdute (incomparabil față de un Geo Dumitrescu, și el considerat de unii critici ca având atracții expresioniste), are stampat în fibra sa filonul unui expresionism de substanță, dar, după 1960, îmblânzit, și amestecat, de altfel ca și neoexpresionismul practicat în Austria sau Germania acestor ani, cu elemente de neoavangardă (suprarealism), dar și cu o puternică fibră neorealistă. Formula unui „expresionism realist” e în vogă, nu doar în Republica Federală Germania, din anii '50.

În studiul *Atitudini expresioniste în poezia românească* inclus în „Secolul 20” (11-12/1969), Doinaș dă o listă de poeți expresioniști, pe care îi comentează succint: M. Săulescu, Aron Cotruș, Adrian Maniu (preferatul lui Aderca), George Bacovia (Doinaș reia teoria expresionismului bacovian), H. Bonciu (autor a trei volume de versuri și traducător din expresionistul austriac Anton Wildgans), parțial Arghezi (pe care Doinaș îl vede înrudit cu Benn, prin sarcasmul negru) Blaga (pe care îl vede în latura anti-intelectualistă, prin prisma „excesului de sensibilitate” și a identificării cu „naturalul”), Camil Petrescu. „Atitudini” expresioniste se mai întâlnesc și la V. Voiculescu, Ion Barbu sau la Al.

Philippide. În genere, lista expresioniștilor noștri din anii 20-45 e cvasiclasică, opiniile coincid (Crohmălniceanu dă o listă similară în articolul său din „Secolul 20”, reluată în cartea din 1971).

Problemele se complică în postbelic. Doinaș, la finalul studiului din 1969, dă o listă scurtă de poeți expresioniști din „noua noastră lirică”, în care se „constată o marcată prezență a unor atitudini expresioniste” în opera lui Ion Gheorghe, Ion Alexandru, Nichita Stănescu, Gh. Pituț, George Alboiu și alții. De reținut nu doar prezența lui Nichita, în 1969, pe shortlist-ul tinerilor expresioniști, dar precizarea că e vorba de „atitudini”. Să înțelegem că Doinaș percepe expresionismul acestor autori doar la nivel formal, ca stil sau la nivelul conținutului, ca o „permanență” a substanței poetice? Aș înclina spre a doua variantă, care explică și includerea unor poeți precum Nichita Stănescu. Pe temeiul tensiunii interioare, a aspirației spre absolut, spre ilimitat și idei, prin Blaga, îl poți introduce pe Nichita într-o paradigmă de acest tip în 1969, ca într-o cămașă de forță, dar la nivel formal, al limbajului, firește, nu e nicio legătură. De fapt nicio legătură nici la nivelul viziunii, al raportului cu lumea și cu limbajul, dincolo de niște aspecte precum cele pomenite mai sus și care nu diferențiază viziunea expresionistă de una clasică sau romantică.

Eugen Negrici, în *Sistematica poeziei* (1988) o lăudabilă încercare de sistematizare care pleacă de la întrebarea cum „prelucrează” poezii lumea, realul, materia pentru a clasifica poezia/ actul poetic în câteva categorii, îl include pe Nichita Stănescu în tagma poezilor care substituie lumea prin propriul eu, care absorb realul și îl structurează lucid. Negrici îl include pe Stănescu în tagma „cerebralilor” care „substituie” lumea prin produsul propriei fantazări, a acelor „metodicieni” ai „delirului imaginativ” (Negrici 1985:44). Nichita Stănescu, Mircea Ciobanu, Ileana Mălăncioiu se înfrățesc în această postură. Înțelegem de ce Blaga, judecat similar, e privit ca model pentru poezii șazeciști – este vorba despre același model al unei poezii „conceptuale”, de substituție. Nichita Stănescu, comentat pe text, e numit „producător de viziuni”. Există însă și viziuni „aleatorii”, produse involuntar, prin intensificare hiperbolică, „cazul lui Ioan Alexandru, Emil Brumaru și uneori al Anei Blandiana” (Negrici

1988: 46). Negrici scrie că se deviază în fantezie, dar și în plină „redare” realistă, „dar în versuri”, ca la Dimov, unde se ajunge la viziune pornind de la datele unui cotidian modest, derizoriu. Voi urmări acest comentariu întrucât se referă la un tip de receptare a „poeziei conceptuale”, care include, în postbelic, și linia neoexpresionistă.

Capitolul *Poezia ca prelucrare* („speculativ-metafizică”) cuprinde poeți foarte diferiți precum Ioan Alexandru, Ctin Abăluță, Mircea Dinescu, Mircea Ivănescu și Marin Sorescu, al cărui volum din 1973 *La liliaci* e numit drept „cel mai radical poem de versuri tipărit după război” (Negrici 1988: 59). Venind din partea unui oltean, elogiul unui alt oltean e de înțeles (Ibrăileanu cu moldovenii, Negrici cu oltenii, Al. Cistelean și Ion Pop cu ardelenii, Eugen Simion cu muntenii, iată cum literatura noastră continuă aceleași solide tipare etnice). De ce *La liliaci* reușește să trezească entuziasmul unui sceptic din ce în ce mai nemântuit precum Negrici? (el va ataca după 2000 *toate* „iluziile” literaturii române, până când din biata noastră literatură nu se mai alege decât iluzia). Pentru că aici Sorescu demitizează, refuză „orice intenție aparentă de ordin „artistic”, pentru că evită orice „prelucrare”, nu mai „pregătește niciunde un tobogan al ideii și o surpriză” (metodă deconspirată în cazul lui Blaga). „Depoetizarea” e „năucitoare”, „regia artistică” e „inobservabilă”, efectul e de o „autenticitate uluitoare” (Negrici 1988: 59-61). Acest tip de lirism depoetizat, demitizant al limbajului literaturii e elogiut pentru efectul său de real, pentru autenticitatea sa. Finalul capitolului despre Sorescu sună straniu: această materie începe „de la sine să reverbereze liric și să preschimbe materia în mit” (Negrici 1988: 62). Cu alte cuvinte, fascinația e pentru un univers extrem de material, neprelucrat, nemediat, care să se transforme, de la sine în mit. Demitizare a literaturii, mitizare a realului? Negrici mărturisește atașamentul său pentru un alt tip de autenticitate, care ar proveni din anti-poetic, anti-liric, nu din idee, ci din materie. E un nou „materialism” al criticii?

Voi urmări comentariul de semn opus aplicat lui Ioan Alexandru. În primul rând, acesta ar ilustra o tendință generală și „euforică” a generației șaizeciste, care „îl descoperise pe Blaga” și care preluase prin acesta o „formulă”: „proiectarea mitică, simbolică sau speculativ-metafizică a elementelor și întâmplărilor r realității.” (Negrici 1988: 64) Această

formulă e explicată prin preluarea, inconștientă în mare măsură, a unei năzuințe de tip expresionist:

„Împărtășeau, fără, adesea, s-o știe, năzuința aceea a expresioniștilor de a străbate până la stratul neștiut de adânc al lucrurilor, aflat totdeauna sub cel vizibil.” (Negrici 1988: 64)

Comentariul lui Eugen Simion despre Alexandru: „a cosmiciza este pentru tânărul poet însăși esența liricii” reprezintă lozinca acestei generații, în opinia lui Eugen Negrici.

Comentariul acestuia din urmă pe un poem de Alexandru demonstrează că poetul aplică exact aceeași „tehnică expresionistă” de care vorbea Blaga: printr-un „crescendo de imagini-argument, care încarcă cu tensiune spirituală făptura modestă a țestoasei, poetul a izbutit transcenderea ei, punerea ei într-o relație – sugerată- cu cosmosul, cu absolutul, cu ilimitatul. Este exact ce pretindea Blaga tehnicilor expresioniste.” (Negrici 1988: 66)

Nu aș putea spune în 2015 că Ioan Alexandru e un poet valoros, dar nici un dezastru, limbajul său rămâne închis într-o epocă, dar este semnificant în interiorul ei. Nu ierarhia de valori mă interesează aici, ci argumentul critic care o întemeiază sau contestă. Dacă Ioan Alexandru e slab, nu e din cauza lui Blaga, e slab pur și simplu. Negrici îl laudă pe Sorescu pentru că a îndrăznit un limbaj depoetizat în *La liliaci*, dar îl ceartă pe Ioan Alexandru pentru că în *Imnele iubirii* (1983) „parafrazează” din *Scripturi* „în felul în care parafrarau cazanile zăceala, numai că în versuri” (Negrici 1988:75). Nu insinuez că i-a ieșit lui Ioan Alexandru ceva viabil poeticește, dar nu „metoda” e de vină, pentru că de parafrizat parafrazează și Sorescu, doar că o face cu geniu.

Revenind la poezia conceptuală și la „metoda expresionistă”: cele două sunt puse în aceeași oală de o critică postbelică nu tocmai binevoitoare cu modelele așa-zis moderniste.

Moștenirea interbelică era destul de complicată și contradictorie, am văzut, în cazul expresionismului. O nouă problemă se adaugă tocmai prin practicarea acestui „stil” sau „metodă” expresionistă, în anii 60-’70, de către poeți precum Ioan Alexandru, intens metaforic, religios, rural, exaltând originile țărănești, într-o combinație tematică naționalistă,

într-un limbaj obscur, cu o gestică ritualică de „nou orfeu”. Un Ion Gheorghe, un alt „fenomen” prolific al anilor 60-70, similar tipologic lui Alexandru, practică și el „resuscitarea misterelor” (cf. Piru, *Istoria*), dar, stilistic vorbind, e totuși diferit de Alexandru.

Evident, nu aduce nici acesta o variantă viabilă în sine, dar e un moment pentru evoluția poeziei române postbelice, care are realizările sale, închiderile și deschiderile sale și care mai ales se poate explica, cultural, psihologic și sociologic. Acești poeți neoexpresioniști ai anilor 60-70 sunt prima generație postbelică de intelectuali veniți la oraș, fiii unor țărani cărora li s-a luat în anii 50 *definitiv* pământul, adică tot. E o experiență istorică dramatică, similară războiului sau unei alte calamități istorice, pentru că duce inevitabil, e drept, treptat, la destrămarea unei lumi și la o conștiință tragică, de sfârșit de lume. În anii 60-70, un Ioan Alexandru sau un Ion Gheorghe fantazează tocmai în marginea unui „paradis” (social, metafizic, lingvistic) în destrămare. Sensibilitatea expresionistă a poezilor români, spre deosebire de cea *urbană* a expresioniștilor austrieci și germani (la ei, evenimentul istoric declanșator e războiul) e determinată de o dramă a țăranimii (doar la Caraion, cel din anii 40-50, când influența expresionismului original e dominantă, apocalipticul e *urban*). Tradusă în limbaj poetic, această dramă nu poate rămâne decât închisă într-o paradigmă a ruralității. Neoexpresionismul anilor 2000 se asociază și el parțial spațiului rural (T. Dună, Cosmin Perța), spre disperarea unor critici optzeciști promotori exclusiv ai unui imaginar literar urban (precum Al. Mușina, care îi admonestează).

Totuși, legat strict de limbajul expresionismului nostru șaptezecist, aș remarca că în ciuda celor afirmate de Negrici, e și o tendință contrară spre „realism” în poezia acestor așa-ziși hierofanți ai limbajului, în paralel cu „miticismul”, cosmicizarea, cerebralizarea etc. Acest „realism” ține și de inspirația și preluările folclorice, de dorința acestor autori de a-și confunda poezia cu matricea autentică a unei lumi și limbi rurale, vechi, originare care a condus în cazul lui Gheorghe la o încercare de refacere poetică, evident, eșuată, a limbii dacice (*Dacia Feniks*) sau la „comentarii pe cont propriu” ale unor „inventarii de morminte geto-dacice”, în *Cenușile* (1980). Aceste „experimente” ale anilor 60-80 reflectă spiritul unei epoci, ele sunt cvasi-contemporane cu succesul formației de rock românesc „Phoenix”,

pentru care scrie un poet precum Șerban Foarță. Textele unor melodii arhicunoscute care au făcut istorie (și culturală) nu sunt departe de universul și limba unui Ion Gheorghe, doar că sunt mult mai bine scrise, de mâna lui Foarță.

Deși cultivat, Ioan Alexandru optează pentru o poezie a simplității, pe linia poeziei ardeleni a jelaniei noastre, inaugurată de Goga și continuată de Blaga, dar nu numai. Totuși, în primele volume, e un expresionist pur-sânge, numai că e expresionismul unui fiu de țărani, ortodox, care scrie despre lumea satului într-un limbaj exaltat și pe alocuri greoi, încărcat de reminiscențele poeticii de tip gândirist sau poporanist. Problema nu e a conținutului, ci strict a limbajului. Ceea ce Negrici respinge e în fond un limbaj perimat, de care o generație de scriitori și critici pur și simplu s-a săturat și caută argumentele necesare pentru a o spune, mai mult sau mai puțin civilizat sau convingător. Totuși, aș vrea să subliniez faptul că atât un Alexandru, cât și un Ion Gheorghe, practica în felul lor nu doar miticismul, ci și un soi de realism deloc străin de aspirațiile optzeciste.

Expresionismul are două posibilități de realizare în anii '60-'80, una continuă epigonic lirică de dinainte de al Doilea Război Mondial a fiorului metafizic (blagian), a tensiunii bine cumpănite, a blândeii sau violentei întunecări (Aron Cotruș, Maniu, Caraion), pe linia rural-ardeleană-națională, colorată de specific național⁵³, exaltând originile (ființei, lumii, satului, limbii etc.). Cealaltă linie, inovatoare, preia, prin intermediul traducerilor, expresionismul original și modelele contemporane – Rilke, Trakl, Brecht, trecuți prin suprarealismul european sau autohton, a cărui tradiție continuă, puternic, la noi, și după 1945. Un alt model intern pentru linia experimentală, de underground a neoexpresionismului (în sensul ne-oficializării) e poezia poezilor germani din Banat (mișcarea Aktion Banat din anii 70, antologia din 1981 și revista „Neue Literatur”, pomenită, cred, doar în istoria lui Al. Piru sunt probabil cele mai vizibile manifestări ale acesteia).

⁵³ Al. Piru, în *Istoria sa* din 1981 – și nu se înșală din punct de vedere al istoriei literare- îi include pe expresioniștii noștri din anii 1920-1945 la capitolul „resuscitarea spiritului etnic”: Cotruș, Maniu, Blaga.

Anii 60-80 sunt de altfel incerti în ceea ce privește receptarea și fixarea neoexpresionismului, la noi, dar și în Europa. E poate instructiv să știm că un Hesse, citat de un teoretician al expresionismului din anii '60, se considera expresionist, dar pentru el expresionismul însemna cosmicul, parabolicul, „amintirea patriei străbune, sensibilitatea universală atemporală, comunicarea lirică a fiecăruia cu lumea, autocunoașterea...” etc. (Apud Arnold 1966: 15)

Din perspectiva lui Hesse, i-am putea scuza pe expresioniștii noștri „naționaliști” din anii 60-70, și ei parabolici, obsedați de „amintirea patriei străbune”, de cunoaștere și de „comunicarea lirică cu lumea”. Definiția lui Hesse se pliază perfect pe poetica generației 60, denunțate de un Negrici în 1980!

Dar ca o reacție la acest soi de expresionism „inconștient”, cu tentă națională, poate perceput și drept politizat și care împingea evident poezia înapoi spre zona tradiționalismului și a provincializării, mulți scriitori și critici optzeciști sau promotori, după 1990, ai postmodernismului, vor face un fel de alergie la constituirea unui model sau linii neoexpresioniste în poezia postbelică. Repulsia față de Blaga se exprimă clar în *Postmodernismul* lui Mircea Cărtărescu. Chiar dacă optzecismul postmodernist respinge modelele modernismului „pur” precum Ion Barbu sau Lucian Blaga, „acesta din urmă e mai cu seamă detestat de tinerii poeți, devenind un adevărat *antimodel* pentru ei” (Cărtărescu 1999: 153). Alternativa canonică e Arghezi și Bacovia, mai ales cu operele târzii, incert moderniste sau chiar *antimoderne*, deși exact acestea conțin elemente expresioniste tipice. Mircea Cărtărescu nu explică caracterul detestabil al poeziei blagiene, nici care sunt motivele pentru care „tinerii” poeți îl aleg pe Blaga drept *antimodel*. Poate din cauză că el ar ilustra cel mai bine „antimodelul” poeziei conceptuale? Oare acesta să fie motivul pentru care Nichita Stănescu este, la rândul lui, detestat? Sau repulsia e doar față de ierarhia pe care Blaga, respectiv Stănescu o ilustrează și pe care Mircea Cărtărescu dorește să o conteste și modifice, în folosul propriei generații, pe care el însuși o ilustrează cel mai bine?

Poate cea mai flagrantă expresie a prejudecăților despre neoexpresionismul „provincial”, involuat estetic, apare în *Postmodernismul românesc*. Mircea Cărtărescu

descrie poezia anilor '80 în primul rând prin suprapunerea ei cu o „*direcție principală*”, în care intră poeții bucureșteni de la Cenaclul de luni condus de Manolescu (Traian T. Coșovei, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Ion Stratan, Romulus Bucur), la care îi adaugă pe „provincialii” Stoiciu și Ion Monoran, dar și pe poeții germani din România (Franz Hodjak, Richard Wagner, Rolf Bossert, Werner Sollner, J. Lippert etc.), care „pot fi priviți și ei ca făcând parte din această direcție a 'subiectivității angajate', despre care vorbea în legătură cu ei criticul Walter Fromm”, citat în postfața antologiei *Vânt potrivit până la tare* din 1981. (Cărtărescu 1999: 156). Dacă criteriul includerii germanilor în gruparea lunedistă e „subiectivitatea angajată”, mă întreb de ce nu am i-admite între lunedìști și pe un Ioan Alexandru sau Nichita Stănescu, despre care nu putem spune că nu scriau o poezie a „subiectivității angajate”?!

9. Alternativa unui alt neoexpresionism

Totuși, infuzia de traduceri de la sfârșitul anilor 60 și din anii 70 alimentează cultura română și cu alte modele, prin conectarea cu sursele, cu expresionismul nu neapărat originar, dar original. Cărtărescu îl pomenește pe Brecht, un autor prolific și foarte tradus la noi, încă din anii 50, datorită aderenței sale la stânga, Brecht, crede Cărtărescu, ar fi influențat direct poeții români de etnie germană din Banat, un grup important, cu o individualitate aparte, în anii 80 (Cărtărescu 1999: 153). Alături de influența școlii de la New-York și mai ales a lui O'Hara, Brecht și Mircea Ivănescu sunt, în opinia lui, „sursele principale” ale „postmodernismului biografist actual”.

Am pomenit mai sus de apariția unei antologii în două volume de proză austriacă modernă, în colecția Biblioteca pentru toți, *Amurgul imperiului*, antologie alcătuită și

prefațată de scriitorul român de etnie germană Dieter Schlesak⁵⁴. Prefața acestuia, scrisă cu pasiune expresionistă, se intitulează *Austria și geneza demonilor*. Având în vedere că tirajul acestei antologii a fost de 55175 de exemplare bănuiesc că un efect trebuie să fi avut textul acestui german care scria din interiorul culturii germane, nu doar în cunoștință de auză, dar din interiorul acestei culturi. Prefața lui Schlesak e pur și simplu electrizantă, pentru că nu urmărește o sinteză de informații, ci să redea o idee trăită: de unde au apărut, ce înseamnă și încotro merg „demonii expresionismului austriac”. Schlesak scrie despre vidul semantic al imperiului, despre „mitul Austriei și fiorul morții”, despre grotesc și parodie, despre „realitatea de vis” și „oroarea față de sistem”, despre gol și crimă, despre „lunatici și zodia peștilor”, despre „gândirea muzicală”, pomenind de Kakanian lui Musil, de Kafka și Dostoievski, de Canetti, Camus, Adorno sau Wittgenstein, ceea ce în 1968 nu e puțin lucru. Expresionismul capătă un alt contur în această prefață, este o gândire și o estetică antisistem, o pledoarie pentru autenticitatea eului și a literaturii. Prefața se termină cu un citat dintr-o scrisoare a lui Kafka, concepută când avea 21 de ani:

„O carte trebuie să fie un topor care să sfărme marele îngheț din noi.” (p. LVI)

Nu avem nevoie de cărți care să ne facă fericiți, scrie Kafka, le putem scrie și noi, dacă vrem, ci de cărți „ca o lovitură în creștet”, ca o „sinucidere”, care să ne zguduie, să ne modifice, să ne transforme, cărți anti-îngheț, cărți ale distrugerii. Citatul acesta poate fi înțeles și ca o aluzie politică subtilă, dar și în termenii unei estetici a autenticității. Textul lui Dieter Schlesak sună revoluționar el însuși, în contextul acelor ani. Pare să prevestească poezia unei Angela Marinescu din deceniul imediat următor.

Nota asupra ediției ne avertizează că intenția editorului a fost să prezinte cititorilor români „nu numai o literatură până acum necunoscută și în mare măsură nerecunoscută, care de altfel chiar în Occident a fost „descoperită” abia după 1945 creând în parte, din păcate, o modă literară – e vorba de Rilke, Kafka și de poetul Georg Trakl – ci să explice printr-un comentariu ilustrat de texte, cauzele, trăsăturile esențiale și importanța acestei literaturi.”

⁵⁴ Autorul reușește să fugă din țară în anul imediat următor apariției antologiei și se stabilește în Germania, unde continuă să publice poezie, jurnal, roman.

(Dieter Schlesak, ed., *Notă asupra ediției, Amurgul Imperiului*, 1968: LVII)

Schlesak pe de o parte transmite cititorului român un mesaj inedit despre proza expresionistă, insistând pe originalitatea violentă, autenticitatea, caracterul ei experimental, pe de altă parte avertizează că „noul” acestei literaturi a devenit, după 1945, în literatura occidentală, o modă, prin instaurarea tripticului Rilke-Kafka-Trakl drept model absolut.

Aș observa că acest triptic se va instala treptat în anii '70 și în literatura noastră, sub diverse forme. Alți critici germani ai anilor 60-70 vorbesc despre un model al expresionismului suprarealist, care include fantasticul, absurdul, grotescul. Faptul că un prozator de succes precum Hesse, tradus și citit și la noi cu frenezie încă din anii '80 până în 2000, se consideră expresionist, vorbește de la sine despre înțelegerea destul de laxă a expresionismului postbelic.

Neoexpresionismul anilor 2000 va prelua exact acest expresionism difuz și de underground, violent, vizionar și neorealist, formulat atât de bine în prefața lui Dieter Schlesak la antologia din 1968.

CAP. IV. NEOEXPRESIONISMUL ANILOR 2000

1. „Neoexpresionismul provinciei” (Cărtărescu) vs. „resentimentul” față de „modelul” optzecismului postmodernist (Cistelecan)

Neoexpresionismul generației 2000 (dar și al nouăzeciștilor) se distinge în raport cu poeziile neoexpresioniste de dinainte prin accentul pe corporalitate. Mai precis, este vorba despre transpunerea unei crize a identității, a eului într-un limbaj intens corporal. Acest limbaj corporal caracterizează în genere expresionismul (originar și postbelic), ca și problematica identității și exprimarea acestei problematice identitare prin *limbajul corporalității*.

Nu afirm că poezia română postbelică este neoexpresionistă în ansamblul ei, doar că au existat tendințe, elemente, mai mult sau mai puțin pregnante, dar clare, în cadrul tuturor generațiilor, încă din anii 60. Critica română (postbelică, pe urmele celei interbelice) este cea care a împins, până de curând, expresionismul, într-o margine a culturii române, de unde ea s-a întors înspre centru. „Teoreticienii” optzecismului postmodern (Mircea Cărtărescu, Gh. Crăciun ș.a.) au alimentat această marginalizare a liniei neoexpresioniste, prin disprețul față de modelul Blaga, față de poezia provinciei, față de tot ce înseamnă metafizic sau rural etc. în poezia română. Și Nicolae Manolescu este destul de reținut cu expresioniști precum Ion Caraion sau Angela Marinescu: pe primul îl numește clar expresionist, trecut prin suprarealism, dar nu pare impresionat de dezarticulările, agresivitatea, coșmarescul sau grotescul poemelor sale și îl acuză de manierism (Manolescu 2001: 70-75), iar poezia Angelei Marinescu, nenumită expresionistă explicit, dar comparată cu iconicul *Țipăt* al lui Munch, este lăudată reținut sau în registru negativ, prin exclamații de tipul „ciudată, totuși,

această jupuire” sau are „structura găurilor negre” și explicată” (Manolescu 2001: 283) prin prisma bacovianismului. Un Virgil Mazilescu, receptat de mulți drept suprarealist, poate și din cauza dezarticulării sintactice, în lipsa altei etichete, îl „frapează” pe Manolescu prin „impresionismul fraged”, o eroare ce amintește de Lovinescu, care și el asocia expresionismul cu imagismul sau impresionismul. Bineînțeles că N. Manolescu observă „o amenințare” care „lucește ca o lamă rece” în „aerul acesta matinal”, dar nu se panichează până la a-i recunoaște expresionismul funciar, pentru că anxietatea, deznădejdea îi par „blânde, resemnate”, deși exemplele pe care el însuși le dă îi infirmă total afirmațiile. E absolut incredibil cum poate criticul să vorbească despre „paradisul inocenței”, despre frăgezimea imaginii, când acestea nu sunt decât foițele atât de subțiri care înfășoară miezul translucid de spaimă (e drept, încremenită), de violență (e drept, reținută). Iar acolo unde criticul nu mai înțelege nimic, când poetul devine prea complex, ininteligibil, Manolescu incriminează ostentația culturală, iar „complicația” pretențioasă e catalogată drept „clișeu” al „poeziei nevrotice în limbaj suprarealist”(Manolescu 2001: 283-4). Singur Al. Cistelean observă faptul că poezia lui Mazilescu „a intrat tot mai adânc în ontologic, atingând substratul de spaimă al existenței poetice” (subl.m.). Aș aminti în acest context aprecierea lui Eugen Simion, în *Scriitori români de azi*, care reține drept definitoriu pentru limbajul mazilescian verbul „a râcăi” și „simplitatea enigmatică” (Simion 1984: 306).⁵⁵ Aș spune că fiecare poem gravitează în jurul unui nucleu de spaimă – ceea ce ne trimite *nu* la limbajul expresionist din anii 20 ai secolului trecut, dar cu siguranță la un neoexpresionism de fond, la un conținut neoexpresionist care înseamnă criză, ruptură, convulsie, spaimă viscerală, presimțirea morții, un imaginar al violenței, înspăimântat și înspăimântător, care nu exclude gingășia, candoarea, prospețimea, dar acestea sunt veșmintele epifanicului negativ. Modul în care descrie Eugen Simion poetica mazilesciană - „penetrație lentă și anevoioasă în lespeda limbajului simplu”, „râcăirea” - e emblema metaforică a fondului său expresionist: „jupuirea” e un termen pe care Manolescu îl folosește cu referire la Angela Marinescu, iar

⁵⁵ A se vedea dosarul de receptare din ediția completă Virgil Mazilescu, *Opera poetică*, ed.ș i pref. Gabriel Nedelea, Ed. Aius, Craiova, 2013. O sinteză succintă în cronică lui Ioan Holban, *Poezia (re)inventată într-o încăpere clandestină*, România literară, nr.38, 2015.

verbe din aceeași sferă semantică pot fi identificate la douămiști precum Marius Ianuș, Dan Coman, Teodor Dună etc.

Un alt neoexpresionist, de astă dată optzecist, Ion Mureșan, e receptat de Manolescu via Rimbaud și plasat cu cinste lângă Mircea Cărtărescu. Interesant că M. Cărtărescu însuși, în ipostază de critic, îl plasează pe Mureșan în trenea lui Nichita Stănescu și în zona modelului ceremonios blagian sau bacovian (Cărtărescu 1999: 391), fără să perceapă prezența grotescului și a parodiei. Ion Mureșan, deși poate suporta comparația cu Rimbaud, aparține și el paradigmei expresioniste, care este una și a avangardei, a experimentului, a vizionarismului hiperrealist sau suprarealist, dar în orice caz *a rebours*. Realitatea e „singura prejudecată”, dar ea e „transfigurată” la modul parodic, grotesc și minimalist (un minimalism vizionar), iar „absolutul” spre care tinde poezia e unul minor, negativ, desuet, subminat – ceea ce nu-i șterge însă aura metafizică sau forța implozivă.

Este evident că expresionismul „revine” promovat nu doar de poeți ai provinciei, mai ales din Nord (clujeni, bistrițeni, maramureșeni), dar și de critici ardeleni (Ion Pop, Al. Cistelean) care percep susținerea expresionismului drept o „datorie” morală față de Blaga sau ca pe o ieșire din grila de valori optzecist-postmoderne impusă de la Centru (Cistelean). Într-un interviu publicat pe Rețeaua literară la 1 martie 2011, Al. Cistelean vorbește cu amărăciune despre percepția negativă asupra expresionismului în literatura română. El folosește termenul de post-expresionism și denunță exact terminologia provincială agreată de Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*. *Post-expresionismul* e ceva care cu greu devine acceptabil și care ar ține încă, în percepția culturală comună, de *provincial* – o percepție care e determinată de „hegemonia” mentalității literare optzecist-postmoderne:

„dacă se vorbește, acum despre el (post-expresionism, n.n.), la „stâna din Mediaș” este o dovadă de curaj pentru că până acum despre post-expresionism se vorbea la „stâna din Băgaci, adică era un fenomen strict provincial, dar era atât de inhibat încât și naturile poetice cele mai garantat post-expresioniste se rușinau de propriul lor expresionism”.

Într-o anchetă pe tema *Bilanțul douămiismului* din revista „Vatra” (nr. 3 /2009), același Al. Cistelean răspunde într-un articol intitulat semnificativ *Note de pe margine*:

„Psihologic vorbind, a existat îndată după 90 o nerăbdare generală pentru ivirea unei noi generații. Lucrurile nu s-au putut precipita însă chiar într-atât de convenabil și despre o nouă generație s-a putut vorbi abia peste vreo zece ani. Asta, desigur, din pricină că „modelul optzecist”, în latura sa mai postmodernistă, era încă prea activ, iar resentimentele față de el nu atinseseră punctul propriu-zis creativ. Cam tot ce se putea face în această perioadă de postcărătescianism (similară masiv cu cea de post-eminescianism) era radicalizarea unor linii nu îndeajuns de actualizate, dar tot în interiorul modelului. Biografismul s-a întins peste tot și a coborât, din exigențe „autenticiste”, spre minimalism și mizerabilism. Nu-i de mirare că s-a produs îndată o reacție față de această poetică a notațiilor și că poezia a resimțit numaidecât nevoia unui limbaj care să-și refacă densitatea, intensitatea și tensiunea vizionară sau imaginativă. Linia expresionistă a optzecismului, aproape uitată, a fost reactualizată (și spre norocul ei de poeți de mare forță – Marius Ianuș, Dan Coman, Claudiu Komartin în primul rând).” (Cistelecan 2009)

Acestora, Ion Pop le adaugă într-un alt articol déjà citat din „România literară” (nr.18/2005) pe Teodor Dună și Ștefan Manasia:

„Mai nou, s-au notat (între alții, de către Al. Cistelecan) și câteva semnificative ieșiri din rând la debutanții recenți, în sensul recuperării expresionist-vizionare, la nume precum Claudiu Komartin sau Dan Coman, cu trăsături de unire ducând către optzecistul Ion Mureșan și alții. I-aș adăuga aici neapărat, cu notele lor specifice, și pe Teodor Dună sau Ștefan Manasia.” (Pop 2005)

Atât Cistelecan, cât și Pop, văd în câteva nume ale generației 2000 renașterea unei linii neoexpresioniste a anilor 80, îngropate de dominația modelului optzecismului de tip postmodernist. Tineri autori precum Ianuș, Coman, Komartin, Dună sau Manasia ar merge pe urmele „optzecistului” neoexpresionist Ion Mureșan.

De cealaltă parte a barierei, în 1999, în *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu definea „dimensiunea neoexpresionistă” a generației 80 ca una tipic provincială,

ultimă, retardată moștenitoare a modernității. Mistica, gravitatea, violența, poezia ca mântuire, practicate în anii 70 sunt demodate, poeții optzeciști care au adoptat acest stil nefiind la curent cu poeticile contemporane, datorită... provincialismului:

„Mai importantă (decât minimalismul, n.n.) – prin dimensiunile ei în provincie, dar mai ales prin faptul că a produs doi-trei dintre cei mai valoroși poeți ai anilor 80 – este dimensiunea *neoexpresionistă* a generației. Este singura zonă poetică în care mai persistă, manifestate și afirmate ca atare, „marile teme” ale modernității: moartea, nebunia, suferința, Poezi acu majusculă, discreditate de mult în întreaga poezie a lumii. Mistica poeziei ca instrument de mântuire, gravitatea rostirii, violența „bolovănoasă” a expresiei și-au avut momentul culminant în anii 70, în versurile unor poeți ca Angela Marinescu, Ion Mircea (...), Virgil Mazilescu sau Daniel Turcea, și s-au demodat rapid în deceniul nouă. Poeții optzeciști care au adoptat acest stil sunt, în general, cei la care informația asupra modificării poeticilor contemporane a ajuns mai târziu.” (Cărtărescu 1999: 388-9)

2. „Insula reacționară” apărată de „criticii din provincie”. „Distincția revanșardă”

Percepția lui Mircea Cărtărescu merită reținută pentru contradicția tipic optzecismului militant dintre valorile apărate (postmoderne) și modalitatea totalitară a apărării. Neoexpresioniștii reprezintă nici mai mult, nici mai puțin, aripa reacționară – prin conservatorismul lor poetic – care trebuie demascată cu putere, întrucât întârzie progresul poeziei tinere, marșul ei spre postmodernizare. Ei constitui un pericol public pentru cultura română, sunt marginalii, boemii care amenință respectabilitatea „poeților curentului principal”:

„Ei (neoexpresioniștii, n.n) reprezintă o „*insulă reacționară*” în interiorul poeziei

tinere. *Pericolul* principal pe care această modalitate poetică îl prilejuiește în aprecierea critică a poeziei e „acapararea” profunzimii și a mizei existențiale în detrimentul poeziei curentului principal, care au fi doar „buni tehnicieni”. Nenumărați critici din provincie – dar și câțiva bucureșteni – fac această distincție „revanșardă”, opunând poezii zgomotoși ai Cenuclului de luni „simpli prestidigitatori ai limbajului, ajunși la notorietate pe valul unei reclame deșănțate, „adevărurilor poezii” ai dramelor existențiale, care trăiesc departe de agitația frivolă a lumii de azi. Distincția este primitivă și implică multă frustrare și mult resentiment. În realitate, conservatorismul poetic al expresioniștilor este o formulă lirică depășită, în ciuda prestigiului de care se bucură încă.” (Cărtărescu 1999: 389) (subl.m.)

Criticul recunoaște valoarea câtorva neoexpresioniști orecum Ion Mureșan, Mariana Marin, Liviu Ioan Stoiciu, Nichia Danilov, dar valoarea le este subminată de acuza desuetudinii de formulă, oricum acolo unde sunt buni s-au contaminat, la suprafață, de formele și procedeele postmoderne ale optzeciștilor „principali”: „Ion Mureșan a împrumutat și el de la poetica optzecistă forma amplă a poemului etc.” (de parcă poeme ample în istoria poeziei românești sau universale au scris doar optzeciștii!), poezia Marianei Marin, „cândva admirată, era o combinație ciudată de Florin Iaru și Ion Mureșan (și această acuză usturătoare într-o banală paranteză), pentru a se trece la argumente și mai serioase, extra-literare. Neoexpresionismul e nociv cultural, social și moral pentru că perpetuează modelul boemilor geniałoizi, care își părăsesc familiile și-și beau viețile, cei care practică excesul existențial și poezia oraculară:

„Acestei zone a optzecismului, în ciuda faptului că a dat câțiva poezii foarte buni, i se poate reproșa că duce mai departe modelul cultural al poetului damnat, bioem, „genialoid”, întotdeauna predispus la discursuri oraculare, la ruinaea propriei vieți și a celor din jur, în numele „genialității” căreia trebuie să i se ierte orice exces. Este modelul generației șaizeciste, lutul din care se construiesc statuile din lumea noastră provincială.” (Cărtărescu 199: 393)

Mircea Cărtărescu face un adevărat proces liniei neoexpresioniste postbelice, poezilor și apărătorilor ei, criticii provinciali, practicanți ai unei critici „revanșarde”,

conservatoare, retardate. Dar și unii optzeciști au cedat misiunii lor de a impune un „model nou, al poetului cu spirit critic”, reprezentant al unei lumi „pluraliste și liberale”. Optzecistul Mircea Cărtărescu infirmă însă, prin cartea sa de critică, posibilitățile unei gândiri plurale, liberale ale postmodernismului românesc, în formula pe care el însuși o ilustrează. Scriind în 1999 despre „formula lirică depășită” a neoexpresionismului și despre posibilitatea unică de dezvoltare a liricii în sensul postmodernismului optzecist înseamnă a judeca exact în dicotomiile pe care le contești.

Claudiu Komartin, unul dintre poeții generației 2000 care a și teoretizat în câteva rânduri pozițiile generației sale, susține cu ironie reținută într-un text publicat în februarie 2005 pe „Egophobia” că „Mircea Cărtărescu ne-a făcut un serviciu major trecându-i la index pe toți poeții valoroși de formație neoexpresionistă congeneri lui”. Acești poeți trecuți la index – antimodelele din *Postmodernismul românesc* – vor constitui modelele autohtone ale generației sale. Dar Komartin nu judecă în bloc situația, modelele sau antimodelele neoexpresioniste nu sunt singurele valabile sau posibile, el contestă tiparele canonice în care critici precum N. Manolescu gândesc generația și susține diferența. Între Dan Sociu și Teodor Dună sau între Dan Coman și Marius Ianuș există mari diferențe stilistice, ceea ce nu înseamnă că nu aparțin aceleiași generații și că, deși utilizează procedee, registre diferite, deși sunt receptivi la alte influențe, nu sunt în căutarea aceleiași autenticități a firescului:

„De pildă, Trakl, Celan (cel mai mare poet german din ultima jumătate de secol, de origine bucovineană), Ion Mureșan, Nichita Danilov și Dan Coman au mult mai multe afinități decât are Dan Coman cu Marius Ianuș. Dar amândoi au dovedit că sunt poeți importanți ai literaturii care se scrie astăzi. La fel, Teodor Dună, care în volumul său de debut este un emul al lui Ioan Es. Pop, are mai puține lucruri în comun cu un Dan Sociu (care vine cu arme și bagaje din Berryman și Bukowski, poate și din Mușina), dar asta nu ne împiedică să vorbim despre ei ca despre poeți ai generației 2000 ce au în comun o concepție de altă natură asupra incendiarii poetice (dacă îmi este permis să spun așa). Iar această comunitate douămiistă (dincolo de orice prietenii și rivalități), se organizează, așa cum am arătat, în jurul gravității, a autenticității și a firescului, caracteristici nelipsite la ultimii intrați în arenă.” (Claudiu

Komartin, *În chestiunea tinerei generații*, pe EgoPhobia, nr.4, februarie 2005, www.egophobia.ro/4/articole.html)

Autenticitate, gravitate, firesc sunt termenii lui C. Komartin și nu se înșală, chiar dacă un Dan Sociu se arată, în primul volum, mai degrabă jucăuș (de aceea Mușina pare un posibil model pentru el), dar ludicul lui Sociu este unul obosit, inocența sa una „post”, el este un copil bătrân, care se joacă cu mizeria. Gravitatea sa nu e la suprafață, ca în poezia lui Komartin sau Dună, dar ludicul nu e deloc gratuit, tragismul său e unul cvasiconștient, ca al oricărui copil abuzat de realitate.

3. Întoarcerea refulatului sau „recuperarea expresionist–vizionară” (Pop)

În articolul lui Ion Pop din 2005 despre poezia douămiistă, „neoexpresionismul” anilor 80 e reprezentat de autori considerați „de marcă” precum Mariana Marin, Magda Cârneci, Emil Hurezeanu, Ion Mureșan, Aurel Pantea, Andrei Zanca, Marta Petreu...În opinia sa, Ioan Es. Pop „prelungeste chiar date ale expresionismului „rural” al lui Ion Alexandru”, dincolo de „substanțialul filon arghezian”... Pe această „linie” sunt plasați neoexpresioniștii anilor 2000 : scriind în 2005, Ion Pop consideră „debutanții recenți” ca recuperatori ai expresionismului vizionar. Numele citate, Claudiu Komartin sau Dan Coman, Teodor Dună sau Ștefan Manasia ar ilustra neoexpresionismului douămiist – „cu trăsături de unire ducând către optzecistul Ion Mureșan”.

Într-adevăr, prin poezia generației 2000 expresionismul refulat și contestat de criticii optzeciști se întoarce deplin. El este perceput ca atare de criticii ardeleni (Mincu, spre deosebire, pune alte accente). Această percepție trebuie contextualizată, iar neoexpresionismul douămiist trebuie văzut cu notele sale distincte, specifice. El s-ar defini

în primul rând prin sentimentul acut al *crizei*, în al doilea rând prin limbajul intens corporalizat prin care această criză de identitate se exprimă. Un al treilea element tipic expresionist este *violența* extremă – a limbajului, a imaginii și caracterul elementar, *visceral*, înspăimântător al acestei violențe⁵⁶.

În *Douămiism vs douămiism*, articol publicat în nr. 6/ 2009, în revista *Cuvântul*, în cadrul unei anchete dedicate douămiismului, constatam că tema mare a generației 2000 e criza de identitate a eului poetic și că aceasta echivalează cu o criză a propriei corporalități, mai ales cu percepția trupului sau eului-trup ca alteritate. La Elena Vlădăreanu, în *Pagini* și în *Fisuri*, ca și la Miruna Vlada, corporalitatea mutilată și mutilantă, exhibată agresiv-dureros, este conotată sexual, ca și la Dan Sociu, doar că la el, cu (auto)ironia și detașarea cu accente mizerabilist-lirice ale unui Sociu deja “bătrîn”. La Dan Coman, totul se joacă, cu ironie și superbie, pe această criză a identității-corporalității, mai mult sau mai puțin sexualizate, într-un univers închis, invadat de viziunile de spaimă ale alterității. La Teodor Dună și la Cosmin Perța, această criză a sinelui-trup nu se mai asociază temei nebuniei, ca la Coman sau Komartin (mai ales cel din primele două volume), ci obsesiei metafizice a morții, la Teodor Dună, “îmbânzite” prin infuzia unui lirism de viziune, care substituie forța frustă, violența încântătoare din volumul de debut. În orice caz, violența proprie douămiștilor pare că se estompează, că se transformă, din explozie, în implozie, se disipează sau se rafinează, la al doilea sau la al treilea volum. Dacă forța, violența, viziunea primează în primele volume, la următoarele limbajul contează tot mai mult. Neoexpresioniștii douămiști evoluează pe o orbită centrifugă față de centrul inițial –

⁵⁶ În 2003, în nr. 3-4 di *Viața Românească* - cred, primul grupaj dedicat poeziei douămiiste, într-o revistă românească -, Elena Vlădăreanu scrie despre propria generație, despre cum este ea percepută, dar articolul ei este și o mărturie a percepției proprii, relevantă pentru istoria literară. Ea contestă formula cuminte, clasică a lui Teodor Dună, cel care scrie „frumos”, care „place”, asemănându-l cu un alt „clasic”, Cristi Popescu. Adevărații douămiști sunt cei care nu plac, experimentalii, cei care scriu cu trupul, cu carnea, cu sângele lor (Urmanov, Sociu etc.). În același număr din *Viața Românească*, criticul Nicolae Bârna scrie despre poezia tânără, comentând volumele de debut ale Elenei Vlădăreanu și a T. Dună. N. Bârna observă că în ciuda evidentelor diferențelor, poezia ambilor se caracterizează prin violență, prin caracterul ei „înspăimântător” (tipic expresionist, așa adăuga eu).

acela neoexpresionist al poeziei lor. Poate că la Ștefan Manasia evoluția aceasta e cea mai evidentă, de la „ayatollahul viziunii” din *Amazon*, la vizionarismul tarkovskian din *Cartea micilor invazii*, trecând prin experimentele moderate din *Motocicleta de lemn* până la experimentalismul cvasisuprarealist, cvasiminimalist și pe alocuri ratat din *Bonobo* – e un crescendo în căutarea limbajului, o abandonare a poeziei vizionare, „turbionare” cum o numise Al. Cistelean, referindu-se la poetica neoexpresionistă a tinerilor douămiiști. Într-un deceniu, fața douămismului a devenit nu irecognoscibilă, dar diferită, percepția asupra ei a evoluat iarăși, de la percepția post-istorică a lui Bogdan Coșa (în articolul citat din 2011) la referirea la „cumințenia” douămiiștă, într-un articol din 2014 de Marius Popa: „tiparele cuminți și transparente, în genere, ale douămismului” (în „Cultura”, nr 457/ 2014).

4. „O sâmbătă neagră, fără sfârșit” (Nichita Danilov).

Sensibilitatea neoexpresionistă a anilor 90-2000

În anii 90-2000, poeți de generații diferite publică poezie în linie neoexpresionistă. Aurel **Pantea** este unul dintre neoexpresioniștii declarați și constanți în această perioadă. *La persoana a treia* (1992), titlu care sugerează impersonalitatea conține un prim ciclu, *Zile cu Bouvard și Pécuchet*, care gravitează în jurul „fricii de trup”, și un al doilea, *Negru pe negru*, în care spaima de realul ca trup devorator („o confrerie de burți ale lucrurilor”) atinge limita terifiantului. Poemele acestui ciclu al rupturilor, dramatizate într-o manieră amintind și de poemele lui Aurel Dumitrașcu, sunt profund expresioniste, trădând un fond abisal angoasat: „M-am retras cu totul, / stau în punctul întunecat, / astup o gură”. În ultimele cicluri din antologia *Aceste Veneții, aceste lagune* (1999), intitulat *Capricii cu retori și alții* și *Negru pe negru*, corporalul („umezeala cărnii”), limfaticul, amenințătoarele „pulsuri acvatiche”

cuceresc spațiul poemului. „Năzuind să atingă limfa originală a ființei”, „reporter și scafandru în același timp”, abandonându-se senzațiilor dezarticulate, dar încercând să le ordoneze într-o viziune abstractă, poetul se transformă într-un „expresionist al peisajelor subliminale”, scrie Al. Cistelean despre această poezie. În stilul său, Mincu vorbește despre o autenticitate „textualizantă” (Marin Mincu), în care eul și limbajul său fac corp comun, în poezia optzecistului Pantea, care a știut să asimileze și experiențele nouăzeciste. În Prefața volumului *Negru pe negru* (2009, Limes, Cluj-Napoca), Al. Cistelean numește lirismul lui Pantea din cele două volume reunite sub acest titlu că „fac cel mai negru lirism de la Bacovia încoa”.

Unul dintre cei mai buni poeți optzeciști, Nichita **Danilov** (după 2000 relansat și ca prozator), activează (poate chiar inaugurează) linia unui expresionism continuat, la distanță de peste un deceniu, de nouăzecistul Ioan Es. Pop. Un poem precum halucinantul *Câmp negru*, din volumul omonim (publicat în anii 80), scris într-un registru dublu, amestec de oralitate și oracular, de aparent derizoriu și intens simbolism, este un poem paradigmatic despre dedublarea moarte-viață, despre trecerea spre nicăieri, despre moartea ca vid, ca moarte-în-moarte (aceeași percepție apare mai târziu la Ioan Es. Pop): „Mână lângă mână și pumn lângă pumn / jucând zaruri și cărți pe un câmp de cenușă / în timp ce apar eu pe o ușă inexistentă / și care se deschide acum pentru prima oară / [...] în timp ce încerc să pătrund înăuntru. / [...] – Cât să-i dau portarului? am întrebat chiar portarul, / în timp ce acesta se făcea că nu-i el omul / [...] – Trei sute de lei, mi-a răspuns, / două pachete de țigări Kent sau Pall Mall / și o sticlă de vodcă [...] / Am fost așezat pe un scaun înalt / și întrebat dacă știu într-adevăr să joc. / Și am răspuns nu, pentru că într-adevăr nu știam jocul, / deși jucasem cândva ceva asemănător. / [...] Am urlat toate astea tare, deși eram foarte calm, / pentru a avea timp să le studiez reacțiile. / Deși ei jucau impasibili și indiferenți, / cu mutrele sobre, cu cravate la gât / din care lipsea tocmai gâtul. Cu manșetele albe / ale cămășii suflecate peste mâneca neagră a costumului, / din care lipseau tocmai mâinile și restul trupului. / Pentru că într-o parte mâinile lor / împărțeau cărțile în timp ce / trupul lor se zguduia de răs

în altă parte. / Nu dispuneam de nimic, decât de cupa cu cenușă / unde aveam o pereche de zaruri / și-o pereche de mănuși negre”. Poezia de după 1990 a lui Danilov e poezia unui Ensor expresionist: ochiul vizionar vede o lume apocaliptică, de măști, pusă sub semnul dublului, o apocalipsă a iluziei, a farsei și a nebuniei. Expresionismului exacerbat îi corespunde un sentiment (auto)ironic al derizoriului și al înscenării, componenta livrescă și intertextuală accentuându-se: „Cu craniul ascuțit ca un ou trece pe stradă marele poet Nichita Danilov: / eu merg în urma lui și meditez / citindu-l pe Borges. // El își înclină capul, se oprește în loc și m-ascultă / transpus într-o lume ocultă. / Eu merg în urma lui și-i citez / un anumit pasaj din Borges” (*Portret al artistului la tinerețe*). În *Mirele orb* (1995) sentimentul sfârșitului (de lume și de „secol”) pare că se asociază unei oboseli dulci, o „lumină moartă” lăsându-se deasupra orașului; în peisaje vizionare, încremenite, străluminate dinăuntru de strania lumină a morții, amenințarea angoasantă, presimțirea vidului alternează cu o liniște și o armonie nefirești: „O singură femeie / fierbe duminica într-un cazan de aramă / hăinuțele celor o mie de copii orbi / Le clătește apoi seara / în albia dulce a râului / le stoarce și le întinde / la uscat pe sârmă / în livada de vișini. // În locul fiecărui cârlig / cântă albastra privighetoare” (*Peisaj cu îngeri orbi*). Danilov propune o sinteză a neoxpresionismului cu un romantism întârziat și cu experiențele de tip suprarealist. El este un poet vizual și muzical, un chagallian înzestrat cu ochiul ironiei macabre a lui Ensor, dar și un traklian melancolic, pentru care „albastra privighetoare” nu va înceta să-și cânte sfâșietor, trilurile. Tragismul și livrescul se împletesc, la el ca și la un alt optzecist atipic, la care se poate vorbi de o aceeași sinteză între neoexpresionism și neosuprarealism. Aurel Dumitrașcu, un poet stins prematur la începutul anilor 90, dar redescoperit treptat după 2005 de către tinerii poeți și de către critici, se distinge prin tragismul discret, livresc, prin jocul între autentic și dedublare. Dumitrașcu este un poet metafizic, dar și unul teatral, deopotrivă liric și lucid, colocvial și ceremonios, vizionar și livresc, mistic și autoironic: „Am scris și poeme în care am fost fericit. Grecii perșii/ latinii au spus: glorie acestui bărbat glorie lui./ Mama mea a spus: glorie fiului meu glorie fiului meu fericit./ I-am lăsat pe toți să vorbească am lăudat înțelepciunea/ îngenunchind în acele cuvinte am fost fericit. Zile întregi/ împreună am petrecut zile întregi./

Dintr-o carte veche m-a speriat/ un hohot de plâns.” (*Tânărul artist face mici precizări*). Expresionismul său poate face figura unei tehnici în genul aceleia incriminate de Negrici în cartea sa: poemul urmărește logica producerii revelației poetice, țâșnește dintr-o emoție, pe care autorul încearcă să o reprezinte printr-un fel de derealizare-obiectivare, într-un scenariu labirintic, din care, de obicei în versul sau versurile finale, se desprinde, fulgurantă, viziunea. Poemele, de cele mai multe ori discursive, colocvial-livrești sfârșesc în stil traklian, tragic-evaziv. Dumitrașcu, un poet complet marginal, care a trăit exclusiv în spațiul rural, demonstrează că are acea conștiință postmodernă, lucidă, a scriiturii care ar lipsi, în opinia lui Mircea Cărtărescu, poezilor optzeciști din provincie, care practică neoexpresionismul din cauza lipsei de informație la zi. Dumitrașcu este un postmodern, în proceddel sale, dar emoția care irumpe din poemele sale, e „suspectă” de expresionism: „Tu nu știi că metoda filosofică ține de căzătura/ din pat a bunicii aglaia ? avem mișcare ? avem./ avem gândire ? avem. avem concepte ? avem./ pe dracu’ – zise liftierul – privighetorile/ sunt închise în alt salon” (*Privighetorile*).

Cele câteva exemple de până acum indică incidența unor motive tipic expresioniste precum „privighetoarea”, lumina unor adjective precum „orb”, „negru”, „albastru” – toate țin de un anume univers și registru al imaginii. La Angela **Marinescu** se poate constata recurența cuvântului „negru” și a verbelor cruzimii și violenței (tăia, astupa, lovi etc.) Limbajul ei, într-o continuă reinventare, din anii 70 până în 2013, când i-a apărut ultimul volum (semnat Angela Marcovici) dezvăluie posibilitățile neoexpresionismului românesc. Percepută încă din anii 80 drept neoexpresionistă (bacoviană), practicantă a unei scriituri feminine reci, când conceptualizante, când viscerele, metafizice, dar foarte corporale, mai ales după 1990, a bulversat critica masculină, care nu a reușit să explice forța acestei poetecuirasat decât numind-o masculină, un fel de poetă-bărbat. Angela Marinescu demonstrează, mai ales în volumele de după 1990, culminând cu *Fugi postmoderne*, că neoexpresionismul poate fi și postmodern și că substanța așa-zis expresionistă a poemului poate coexista cu o formă așa-zis informată, adusă la zi, contrar opiniilor cărtăresciene. Ea unește poezia de viziune, metafizică, a conceptelor, cu poezia de limbaj, viscerală, a corporalității. Din acest

punct de vedere, ea este foarte aproape, cea mai aproape de autenticitatea tinerei poezii douămiiste. Și ea, ca și Pop, descinde din zodia poezilor damnați, iluminați ai întunericului interior, precum Baudelaire sau Rimbaud, ispitiți și posedați de superbia propriei poezii, tinzând spre trăirea propriilor limite existențiale și ale limbajului. Sunt poeți care au sfidat valorile morale, culturale, sociale etc., care și-au sfidat epoca, cititorii și criticii, dar pe care s-a întemeiat „cultura” de după ei – poeți ai (auto)distrugerii. Angela Marinescu este o barbară, o oedipiană (conflictul oedipian, cultural vorbind, e titic expresionist), o etern revoltată (tragică), o ironică neputincioasă, o viscerală care-și teoretizează viziunile și își abstractizează violențele, totuși concretă până la sânge. Puritatea și monstruosul, brutalitatea și spiritul, melancolia și vigoarea, pasionalitatea și răceala se unesc programatic – o constantă (de tradiție romantică) a poeziei la fel de negre, precum cea a lui Pantea aș apune – a Angelei Marinescu: „mamă, simt respirația ta, în ceafă./ sunt, într-un anumit fel, creația ta./ sunt, de fapt, sută la sută, creația ta./ ai fost o extraterestră/ ce m-ai determinat să fiu o intraterestră./ am penetrat, cu toată forța, orice./ poezia postmodernă, poezia ludică, poezia tehnică/ poezia postcoitum, poezia catifelată și poezia absconsă/ a marilor minți îndopate cu informații abstracte/ venite sub formă de raze toxice și radioactive/ din zona crepusculară,/ mă lasă rece/ pentru că sunt handicapată/ ca tine./ am fost un obstacol/ programat de tine, mamă./ mi-ai pus la încercare plictiseala și furia./ singurul bărbat pe care l-am acceptat ca bărbat/ a fost Alex./ pentru că l-am făcut cu tine, mamă./ din spuma mării neagră ca smoala./ ai stat mereu între mine și poezia mea și de aceea/ cei care mi-au căutat cu lumânarea, în nopțile mele/ de fată bolnavă, lacrimi de piatră în poezia mea de piatră/ nu au găsit nimic.” (*Poemul cel mai de jos*, în vol. *Probleme personale*, 2009). Cea care scrie poeme cu “susul în jos”, care-și “mănâncă versurile” etc. duce linia neoexpresionistă spre zona experimentului și a visceralului biografist. În 2010, Paul Cernat îi recunoaște poetei calitatea de model : « (neo)expresionismul visceral și apocaliptic al poetei maudite – printre cele mai puternice personalități din lirica românească a ultimelor decenii – a devenit un model asumat cu rezultate variabile de către cele mai noi promoții.⁵⁷ »

⁵⁷ Paul Cernat, *Forța vulnerabilității*, în « Observator cultural », 2010, 513.

Într-adevăr, poezia sa din ultimele două decenii, alături de cea a lui Ion Mureșan și Ioan Es. Pop, reprezintă vârful poeziei române contemporane – unul neoexpresionist, dominat de „negru” – și unul dintre modelele pentru tânăra poezie, mai ales pentru tinerele poete furioase, practice ale unei scriituri fiziologice, din anii 2000 încolo (Miruna Vlada, Elena Vlădăreanu, Diana Geacăr ș.a.).

Poezia lui Ioan Es. **Pop** din anii '90 – de la *Ieudul fără ieșire* la *Porcec* și *Pantelimon 113 bis* (1999; Premiul Uniunii Scriitorilor), reunite în antologia *Podul* (2000; Premiul Academiei Române) continuă linia inaugurată de Danilov, dar trecând prin influența lui Cristi Popescu, liderul underground al poeziei de la începutul anilor 90, în București, inventator al unei formule unice, originale de biografism neosuprarealist, ludic, livresc, ironic și absurd, inclasabile tipologic. Este clar că lirica lui Pop își trage sevele din trupul încă viu al modernismului, în sensul asumării poeziei ca act ontologic, al forței miraculoase a limbajului poetic de a se metamorfoza în lume și de a ființa ca atare. Poezia lui, ca a lui Danilov, e obsedată de tema dublului și a morții, dar ea inaugurează mitologia unui spațiu al limitei: dureroase: nașterea-moarte, cămașa-trup, casa-azil ori blocul de nefamiliști, eternul azi din care nu se poate ieși, acel loc unde „viața se bea și moartea se uită”, vers inaugural, dar mai ales emblematic pentru o poetică a damnării, a existenței trăite beckettian – amestec de absurd și revelație – în așteptarea morții. Un fel de etică a secundarului sau, folosind terminologia autorului, o teorie a „colateralului” însuflețește acest univers: neșansa, nenorocul, boala, degradarea, oroarea, răul interior, moartea – ca premise „pozitive”, ca modalități de a accede la valorile opuse. Discursul poetic se constituie astfel în discurs al unei ontologii. Profunzimea și seriozitatea de tip „modernist” ar suna desigur desuet dacă nu ar fi deghizate în haine la modă precum intertextualitatea, aluziile livresci, practicile textualiste, epicul, pitorescul, prozaicul ori ludicul ironic-absurd. Temele sunt moartea, transcendența, neputința ieșirii din timp și din spațiu, căutarea de sine, căutarea lui Dumnezeu și a unei religiozități proprii, născută din îngenunchere și oroare. Criticii optzeciști ar trebui să urle îngroziți. Paradoxul este că această poezie intens metafizică,

mustind de violență și viziune se scrie ca o parodie continuă a limbajului literar și cotidian. Poetic așa e o încercare de izolare a limbii comune, pentru a ieși din „fundătura vorbirii noastre.” Scrisul se face pe dinăuntru, este un scris în propriul trup, o scriere-căutare și sfâșiere de sine. În arta poetică intitulată *iov.iova.iona.ion*, înțesată de aluzii livrești, biblice și autobiografice – o întâlnire între poetul Gheorghe Iova și autor, la intersecția Căii Victoriei cu Lemnea, într-o vineri seara, pe 16 noiembrie – poate fi citită „plângerea” lui Iova-Iov, care de fapt îl exprimă pe mereu „interiorul” Iona-Ion: „scriu greu. vâr vârful creionului în piele până unde / dau sub ea de mine. scriu cât de-adânc simt eu că trebuie / să scriu. /... / scriu până când litera se scufundă sub carne. într-o zi voi / fi citit / numai pe dinăuntru. voi fi o carte legată în propria-mi / piele. și de nepătruns. și când mă vor deschide / am să mă mut pe cealaltă parte a mea. voi rămâne / mereu interior. vor căuta. voi râde. // deci hai la megara ori hai la berbecul, bătrâne, / dar astăzi e ultima oară, căci mâine / n-are cum fi nicicând mâine”. Iona Es. Pop propune un neoexpresionism mai degrabă kafkian, aparent prozaic, în care halucinația, absurdul, livrescul, ludicul, parodisul, vizunea se unesc. Metafizica sa este una neagră, a refuzului transcendenței, salvarea – în oroare (în descendența poeziei damnable). Poezia sa e intens materială, grea, a unei materii dense, întunecate, precum fluviul de sânge care curge pe sub podeaua casei, într-un emblematic poem. Din acest punct de vedere, la antipodul etericului Crisiti Popescu, poezia sa se aseamănă cu cea a Angelei Marinescu, despre care Manolescu afirmase că are structura „găurilor negre din univers”. Poezia lui Ioan Es. Pop are o aceeași structură a antimateriei, a corpului greu, vid. Neoexpresionismului său de substanță, ca și cel al lui Ion Mureșan, se menține pe linia macabrului și parodicului absurd, de care nici expresionismul original nu a fost străin (tema dublului e una tipic expresionistă, iar moartea e leitmotivul expresionismului anilor 20). Ioan Es. Pop detonează supozițiile lui Cărtărescu: critica „revanșardă” va găsi la Pop și temele serioase, moderniste, dar și limbajul parodiei, absurdul lingvistic, demontarea limbajului. Aprecierea superlativă de care se va bucura poetul, treptat, după anii 2000, demonstrează că totuși critica română a ieșit din registrul judecății dicotomice.

Un alt optzecist atipic, etichetat drept neoexpresionist, Ion **Mureșan**, a avut o

spectaculoasă revenire după 2010. Ultrapremiată, *Cartea Alcool* (2010) l-a propulsat recent pe Mureșan în vârful topului. După *Cartea de iarnă*, debutul său „optzecist” din 1981, îi apare abia în 1993 *Poemul care nu poate fi înțeles*, care continuă linia neoexpresionismului histrionic și metafizic-macabru din *Cartea de iarnă*, cu o mai accentuată aplecare spre „real”, în sensul deconceptualizării, al potențării materialității și visceralității poemului, cu o tușă în plus de grotesc întunecat: „Acum stau cu capul plecat. Sângele se scurge / din păr în fântână. / Ea stă cu o lumânare galbenă în mână în spatele meu. / Un singur peisaj: câmpul pietros, tufele de cucută, urzicile. // Un porc alb își scoate capul din apă. Exact sub împunsătura roșie din frunte un porc alb / își scoate capul din apă. Exact sub norul de / piatră roșie. Astfel, lucrarea minții este lucrarea unei păsări / de lemn. // La fel în copilărie: capul plecat sângele se scurge / din păr în fântână, sângele coboară în fum, coboară într-o râpă / cu paie negre sub care sunt perne de catifea și scâncetele / nu mai conțin. Acolo e odaia mortului. / Pe sub ușă iese o dâră de lumină. Iese o broscuță. / Țepene, ies trei degete” (*Odaia Mortului*). Un text definitoriu pentru estetica lui Mureșan e cel care dă titlul volumului: „Eu lucrez la poemul care nu poate fi înțeles. / El este o piatră neagră și lucioasă / din care brusc începe să crească părul aspru / a treizeci și trei de sălbăticiuni; / El este mlaștina verde ce se întinde în piața orașului—din trestiiile ei latră moale, lingușitor, o vulpe/ singuratică; / El este mireasa de lemn (o, minunată mireasă/ de lemn!) – rochia vânătoare, / gura de ierburi, / scâncetul acoperind ca un mușchi alb fereastra; / El este vâgăuna din cer și norul de sânge ce mârâie/ în vâgăuna din cer, / El este stolul de ciori ce se rotește cu voioșie / în jurul frunții / bruma neagră a frunții mele: limba în gură e rece / ca gheața și aproape casantă, / ca o decorație acordată de Dumnezeu/ profeților; / El este vinul care nisip se face în gura ta”. *Cartea Alcool* (2010) conține una dintre capodoperele poeziei noastre postdecembriste (alături de *Năneștiul* lui Ioan Es. Pop), *Poemul alcooliceilor*, mostră a retoricii inconfundabile a lui Ion Mureșan, a vizionarismului său histrionic, oracular și autopersiflant.

Este interesant să constatăm totuși că Mureșan iese de fapt din mantaua stănesciană și influența la mână a doua a lui Nichita, via Mureșan, se simte și în volumul de debut al celui mai valoros tânăr al școlii de la Cluj, Manasia. Mureșan e un conceptual, un oracular,

dar și un poet de o extraordinară oralitate cotidiană, de o vitalitate și inventivitate comparabilă doar cu cea a lui Nichita Stănescu, imaginarul său debordează, e de o densă (întunecată) materialitate, aproape baroc, supraîncărcat (s-ar putea alcătui un bestiar al acestuia) – baroc și în sensul metamorfozelor continue (aici se desparte de Pop, care e mai degrabă neoromantic decât baroc). Materialitatea aceasta densă îi caracterizează pe ambii, ca și parodicul, doar că Mureșan e mult mai relaxat, un fel de clovn jucăuș, crud al epifaniei poetice negative, pe când Es. Pop încordat, pândește licăririle negre ale ororii izbăvitoare. Unul vine pe linia antimodernismului, celălalt pe cea a (post)romantismului damnat. Ambii scriu însă un fel de antipoezie, „colaterală” față de paradigma optzecismului postmodernist.

5. „Duminica trupului” – *à rebours*. „Tot ce e înlăuntrul trupului trebuie scos” (Coman)

Marius **Ianuș**, cel mai exploziv, scandalos, „turbulent”⁵⁸ și prin urmare celebru tânăr poet de la începutul anilor 2000, fracturismul lansat de el deschizând programatic calea unei *antipoezii*⁵⁹ (anti-cărtăresciene, anti-postmoderniste etc.) scrie în *Hamei Sutra*:

„Noi nu suntem sexele noastre mizerabile pielea/ noastră în sudoare mucegăită
mintea căscată a/ onanistului în care suntem violați mintea lui ca un/ fund în acțiune ochii lui
de pește mort/ Noi suntem omuleți nebuni încremeniți în rugăciunea/ evreilor în fața
soarelui omuleți de aur care vor/ dansa după ce pieile noastre scârboase sălbatice vor
putrezi”.

Dintre toți poeții (de sex masculin) debutați din 2000 încolo, Ianuș scrie poezia cea mai scandalos sexualizată (în tradiție nouăzecistă, Mihail Gălățanu, Daniel Bănulescu,

⁵⁸ Daniel Cristea-Enache îi atribuie acest epitet în cronică la *Manifest anarhist și alte fracturi*, București, Vinea, 2000 (reed., în *Coconcert de deschidere*, 2001, Ed. Fundației Culturale Române, București, pp. 112-120).

⁵⁹ Într-un poem din acești ani se declară „cel mai mare antipoet”.

Floarea Țuțuianu, Rodica Draghinescu ilustrează această linie erotizată, dar nu Ioan Es. Pop sau Cristi Popescu). Totuși, sexualitatea nu are la Ianuș conotațiile pozitive ale plăcerii, se asociază cu mizeria generală a lumii, cu o degradare a spiritului în fond inacceptabilă. Dacă sexualitatea în timpul comunismului era percepută ca înfara sistemului, ca act antisocial, sexualitatea anilor 90-2000 e una degradată în cheie socială, degradarea ei, ca și a individului, e un efect al degradării din sfera socialului și percepută ca atare. Paradoxal, identitatea sexuală este respinsă de un poet intens sexual precum Ianuș: „noi nu suntem sexele noastre mizerabile”. Visul lui este eliberarea „omulețului de aur”, atunci când „pieile scârboase vor putrezi”. Și Dan **Sociu**, un alt poet la care socialul e o temă importantă (absentă la mulți alți douămiiști, în volumele de debut, la Komartin, Dună, Perța, Manasia?) are fantasme similare: e straniu cum și el visează la „un omuleț singur, într-un singur cap” (*Toată mizeria creierului ăsta*, în *Cântece excesive*, 2005), într-un poem care vorbește despre „prima masturbare curată”. Unul dintre poemele cele mai bune din același volum, *Drumul spre casă nu mai e drumul spre casă*, asociază sexualitatea rahatului și „lucrărilor cu vidanja”: „Într-o seară am cărat cu nevastă-mea/ zece găleți cu căcat - /cred că din 98 nu ne-am mai simțit/ unul lângă altul atât de bine:/ vomam și râdeam, râdeam și vomam/(...) Apoi pe nespălate – cum se și face/ după zdrobitul strugurilor, după înmormântări/ sau după lucrările cu vidanja-/ pe nespălate am făcut dragoste-n draci// și din întuneric ne fixau ochii albaștri/ ai fetei noastre -// drumul spre casă n-a fost niciodată drumul spre casă.” Tema și aici e aceea a trupului sexual de mizerie, străin de eul propriu: drumul spre casă nu a fost niciodată drumul spre casă în imaginarul lui Sociu, identitatea, inocența, dragostea au fost pierdute, imposibile *ab initio*. Sociu este poate cel mai natural, vocea cea mai autentică a întregii generații. Poate modelul poeziei laconice și anti-poetice a lui Ștefan Acosmei, total necunoscut la începutul anilor 2000 înafara undergroundului ieșean a contat în formarea sa poetică. Acosmei (bacovian convins) publică *Jucăria mortului* în 1995, ediția a doua apare în 2002, tot la Iași, după care a treia ediție iese la Vinea, în București – și poezia sa începe abia acum să circule, iar criticii de la Centru iau act de ea după 2005. (O. Nimigean scria pe coperta acestui volum: „... încât a intrat în lume cu blestemul purtării trupului. Corp străin,

instaurînd, tiranic, timpul propriei sale degradări.”) Trupul străin, blestemul unei identități străine, corporalitatea ca degradare, ca alteritate – acestea sunt temele profund expresioniste neo- sau post- expresioniste ale acestor poeți, în fond atât de diferiți, ca limbaj, unul de celălalt, dar uniți prin aceeași criză. Exprimată la unii cât mai neostentativ, anti-metaforic, anti-poetic aproape – Sociu – adoptînd un limbaj de o transparență și un realism desăvârșit sau, la antipod, în stilul ostentativ, metaforic, „literar” (retoric) al unui Coman, Komartin sau Dună (acuzat de calofilie). Toți sunt patetici, lirici, melodramatici (și Cistelecan observă asta), toți vor să transmită *emoție*, să cutremure, să inspire milă ori dragoste, să scoată la iveală „omulețul de aur” (Ianuș), să povestească de Dudu cel care se ruga cu fundulețul în sus (Sociu), să vorbească incoerent, doar cu *inima* (Dună) și exemplele pot continua. Pentru toți relația cu propriul trup e alienantă – iar această alienare față de sine în termenii corporalității e una dintre marile teme expresioniste. De fapt această generație e unor handicapați și destrupați în căutarea unui limbaj salvator, a unui trup, care să-i vindece, să-i împlinească. Tragismul, forța turbulentă, incandescentă a primelor volume se va estompa, pentru că drama inițială va lua, pe parcurs, alte forme.

Dan **Coman** este fără îndoială unul dintre cei mai puternici poeți debutați în jurul anilor 2000. S-a vorbit, în cazul lui, de o descendență suprarrealistă; este adevărat, frazarea largă, tonalitatea oraculară, misterul dezarticulat al imaginii, anumiți topoi metaforici ne pot aminti de Gellu Naum. Dar, pentru a fi mai preciși, trebuie să adăugăm că Dan Coman împărtășește cu Gellu Naum mai ales acea poetică avangardistă a ostentației și a insolitării, a violentării limbajului și mai ales a imaginii. Substanța poeziei sale este cu totul alta. Și pentru a epuiza tentația descoperirii unor influențe, aș spune că Dan Coman seamănă cu Gellu Naum la fel de mult – sau de puțin – pe cât seamănă cu Ioan Es. Pop. Dacă discursul ostentativ, o continuă explozie de limbaj, „atmosfera” suprarrealistă ne pot trimite la un Gellu Naum, universul coșmaresc, obsesia relației dintre eu și trup, dintre înăuntru și înafară, sunt ale lui Ioan Es Pop, de aici și senzația de asemănare structurală dintre Dan Coman și teodor Dună. . Poeyi alui Coman din primele sale două volume are efectul unei lovituri cu o mănășă de box umplută cu nisip. Prima senzație e de knock-out. Volumul te absoarbe, de la

început, ca un vârtej de apă, poemele te târăsc literalmente unul după altul, din ce în ce mai în adânc, senzația este sufocantă la lectură, universul este unul închis asupra lui însuși, narcisiac, populat de propriile imagini, spaime, demoni. Nimic din ceea ce este înafară nu poate fi înăuntru, poemele nu sunt decât o lume interioară, și una foarte personală, închisă : dan îi vorbește lui dan. dan o vede pe ghinga. vorbește în limbajul său. o vede cu văzul său. Prins în această închizătură, cititorul este aproape aneantizat, strivit; el nu există, practic, într-un astfel de discurs autoadresat, care țâșnește din carne pentru a distruge carnea. Și volumul de debut al lui Teodor Dună oferă aceeași senzație, de univers închis, sufocant. La antipod, Sociu pare deschis unei conversații prietenești cu cititorul. Relația cu propriul univers și limbaj este într-adevăr fundamental diferită. Dar nu cu propriul eu. Sursa poeziei e aceeași criză a trupului, aceeași frică de viață, de moarte (marile teme ale lui Ioan Es. Pop) – care decurg din criza corporalității. Sociu fuge de metafore, de imagini, el scrie imitând limbajul dinafara sa, fără să înfrumusețeze poezia. Violența sa e latentă, nu agresivă, poezia sa e un fel de poveste simplă din realitate, care comunică lipsa de transcendență a realului, a lumii, violența acesteia. Ianuș comunică aceeași violență a lumii, dar printr-o violență și mai exacerbată. Sociu nu are puterea de a lupta cu lumea, pentru el bătaia nu a început niciodată, victima nu poate fi violentă. Două dintre volumele lui Sociu se intitulează « cântece » : excesive, naive, sentimentale... Natura profundă a lirismului său este una emotivă, nu intelectuală, nu literară. De aici și autenticitatea sa.

Din acest punct de vedere, Dan Coman, Komartin sau Dună se află la antipozi. Sociu vede cu ochii noștri, ceilalți cu ochii viziunii. Aproximarea de Nichita Stănescu nu e fortuită, căci fiecare dintre cei trei operează o deschidere sau o închidere în real prin care văd *altceva*. Într-unul din poemele ciclului *veștile din gersa (către cordoba)* din *Anul cârțiței galbene* citim, în final: „sînt acum lipsit de forță însă și așa o femeie mai înaltă/ decât propria-i umbră/ îmi împlîntă capul între coapsele ei/ pentru ca zvîcnirile acestuia să o înalțe/ numai atît cît să *vadă ce se întîmplă dincolo*” (s.n.). Adăugăm că această femeie „mai înaltă decât propria-i umbră” bânuie întreg volumul. Ea este Poezia, stăpâna, dublul chinuitor, Celălaltul străin și înfricoșător care posedă realitatea și eul: „o femeie mai înaltă decît

propria-i umbră. o femeie care vorbește neîncetat./ și încă mai rău: noaptea târziu mă împinge ca pe un cărucior în fața biroului/ și mă pune să scriu./ și în vreme ce scriu se răsucesc în mine mai ceva ca în mormînt” (*veștile din gersa*, 2). Modul de a „vedea” (și de a ne face să vedem) al lui Dan Coman este unul înspăimîntat-vizionar, viziunile sale sunt de o realitate înfricoșătoare, pentru că substituie, „mănîncă” realitatea.

Pe de-o parte, viziunea este de tip suprarrealist, compusă din fragmente juxtapuse, uneori nelegate decât prin logica visului – de aici și incoerența multor poeme, construite pe principiul suprarrealiste. Poemele mai pregnant suprarrealiste sunt acelea mai slabe ale volumului de debut, tocmai pentru că lui Dan Coman îi e propriu nu discursul dezarticulat, de genul mozaicului de imagini și emoții, ci un discurs al coerenței interioare, al creșterii în spirale până la un moment paroxistic, de maximă oroare, care funcționează și ca un mecanism cathartic. În afară de modelul, asumat și asimilat până la un punct, al poemului suprarrealist, de cealaltă parte se află un expresionism agresiv și întunecat, pe care îl recunoaștem ca fiind natura proprie a poetului. Acest expresionism înseamnă, în primul rând: o dizolvare și o dedublare a identității „reale”, conștiința *viscerală* a rupturii, percepția trupului ca alteritate, obsesia Celuilalt (și a poeziei) ca dublu distrugător: „(...) fața mea intră adînc trece de margini intră în lemnul scaunului/ (...) fața îmi intră în pămînt/ fața îmi intră cu putere în interiorul capului și înspăimîntă cîrțița/ acum pielea ce învelește pe dinăuntru capul meu alb/ este cu adevărat albă/ acum pielea aceasta este lumina ochilor mei” (*aniversarea*, 2), „deschid gura larg și cocoșul ciugulește de pe limbă/ toate grăsimile adunate în vremea nopții/ mai apoi cu capul strecurat în capul meu țipă scurt și asurzitor/ și eu din fundul gîtlejului/ cu gura puternic strînsă în palmă/ încep să țip încă și mai scurt și mai asurzitor./ toate acestea în bunele dimineți./ suflu mai apoi în trompeta mea galbenă/ și teodora din dormitor de sub cele zece cărnuri ale trupului/ îmi răspunde suflînd în trompeta sa galbenă/ și atunci un câine splendid plutește de la unul al altui/ și dă din coadă și latră așa cum se cuvine în astfel de dimineți./ torn cafea în cești și fumez din zece țigări deodată./ se aud ușile trosnind și apele cele mari mustesc pe deasupra pielii./ la masa din bucătărie cu ochiul drept în pămînt./ din cînd în cînd genunchii reci ai cocoșului izbesc genunchii mei

reci./ alte țigări și încă o ceașcă de cafea/ și gura cu mari dificultăți rostind primele vorbe/ ale salutului meu către mine./ deschid fereastra și arunc pasărea în lumină/ mai apoi mișcări exacte pentru ochiul meu stîng/ și mai apoi cu ochiul stîng văzînd de foarte aproape/ coapsele teodorei în locul creierului meu/ și cîteva bubițe pe coapsele acestea.” (*bunele dimineți*, 2).

Sunt cîteva elemente concrete tipice limbajului și imaginarului expresionist : țipătul, cârțița (Teodor Dună, sub pseudonim, debutează în revista Facultății de Litere cu o proză poetică în care apare același animal simbolic). Vioența limbajului, verbele agresivității, proliferarea halucinantă a materiei, dinamismul nebun – doar Ion Mureșan mai operează cu astfel de concatenări de imagini dezarticulate – compun o lume monstruoasă, de halucinantă substanță post-expresionistă.

S-ar putea cita multe alte poeme în care trupul este privit ca fiind altcineva sau altceva, populat sau transformat în diverse animale: cârțițe, pisici, cocoși, pești, fluturi, melci, șerpi, câini, vulpi, lilieci, păsări etc. (bestiar de o bogăție comparabilă doar cu cea a lui Ion Mureșan). *Trupul* – probabil, tema fundamentală a poeziilor lui Dan Coman – este, pe de-o parte, o „haină” (și o cortină) care acoperă / descoperă o perso(a)nă (interioară) străină de „eu”, iar, pe de altă parte, este spațiul în care își fac *apariția* aceste stranii animale: spectrale sau concrete, ele intră, ies, dorm, plutesc, sapă în carne sau în creier, le împart în două, le distrug; ele produc spaima (de celălalt) și oroarea (de sine). *Corporalitatea*, ca formă a identității celei mai intime, se pune astfel sub semnul întrebării, de vreme ce este percepută ca o alteritate amenințătoare. Trupul se asociază, până la a se confunda, cu un bestiar fabulos, care îi substituie realitatea și identitatea: „(...) și pisicile mi se urcă dinspre genunchi înspre inimă/ și-mi fac salturi grațioase prin cap/ halatul cel nou îmi vine ca o piele nouă./ nestăpînite mîinile mă ating./ ca și cum ar fi vorba de o altă carne mă năpustesc înspre mine/ (...) îmi lărgesc cu degetele gura și îmi lărgesc cu degetele ochii/ și bolborosesc și țip cu țipetele unei pisici isterice” (*bunele dimineți*, 3), „între somnul de după-amiază și somnul de noapte/ îmi ghemuiesc tot trupul/ și mă privesc atent printr-un ochi mic cu o musculiță într-însul./ umbră acum peste brațele care-mi zgîlție cărnurile./ umbră acum./ cu multe

mişcări feminine cîrțița coboară înspre inimă/ lăsînd capul gol și în capul gol un frig mare cît un hoit de pasăre./ gîndul meu la mine e o felină bătrînă moțîind lîngă acest hoit./ între somnul de după-amiază și somnul de noapte/ e vremea prielnică./ mă privesc de la foarte mare apropiere./ cele zece cîrnuri mustesc de odihnă și nu mă pot abține/ să nu-mi strecor de cîteva ori degetele peste ele./ tremur ca un cîine bolnav și tremur ca ființele istovite./ prin ochiul mic al musculiței mici de la foarte mare apropiere/ văd cum năpîrlește cîrțița exact în mijlocul inimii mele” (poem pentru MhM, 2).

Prezența, intruziunea în *trup* a acestor animale – dintre care „cîrțița galbenă” din cap, „cu fiecare zi mai grasă mai adînc sîpînd.” (aniversarea, 1) și „animalul pe moarte al teodorei”, sunt probabil centrii simbolici – nu înseamnă doar o percepție angoasant-patologică a propriului trup, ci, mai ales, o percepție a visceralității propriiei identități, împingerea identității la marginea omenescului. Poemele au o uluitoare forță de sugestie, fără îndoială tocmai datorită acestei *visceralități* a percepției: acel „j’ ai un autre” nu e o idee, ci e *simțit* prin toți porii pielii. Mai mult, e o *senzație* care vine dinăuntrul trupului, *alteritatea* fiind percepută ca un mod al *propriei* visceralități neumane. Bestiarul lui Dan Coman „figurează” spaimile de nenumit ale eului care nu se mai recunoaște, invadat de nebuneștiile imagini-viziuni ale alterității. Imaginarul aparent suprarrealist nu ne deschide calea de acces către o altă lume, misterioasă, ci este unicul limbaj prin care se poate comunica angoasa rupturii dintre eul-spirit și eul-trup, dintre eul „uman” și eul „animal”. „Tragedia” corporalității este o tragedie a identității, pentru că „trupul meu e singurul lucru al meu” (*trupul anului*, 1), iar acest *singur* lucru al său îi este străin. Cu alte cuvinte: trupul pe care îl am *nu este* eu, de unde spaima de a nu te regăsi în tine și furia de a nu te putea poseda: „Dau din mîini și dau din picioare: tot ce e înăuntrul trupului trebuie scos./ dau din mîini și dau din picioare și dau din gură/ pînă ce umilesc umplutura din spatele cărnii./ (...) mă prind de cap și de picioare și mă tăvălesc printr-un sac cu făină albă/ și prin cada plină cu albuș de ou./ (...)” (*bunele dimineți*, 4).

Toate acestea, cu o căutare furibundă, disperată, a sinelui și a armoniei. Într-un fel, în Dan Coman se luptă tentația nebuliei automutilante a expresioniștilor – nebulie abisală și

metafizică a spiritului care nu se mai regăsește în trup și în lume – cu aspirația naumiană către *liniște* (prin accesul la „suprarealitatea”, *semnificativă*, dinăuntru sau dinafară). Pe de-o parte, forța alienării, a trupului-animal, pe de altă parte, forța eului care luptă pentru a se elibera de trupul străin – această atroce luptă a sinelui cu sinele (stănesciană) conferă poeziei lui Dan Coman o autenticitate profundă și o halucinantă duritate, la care puțini tineri poeți reușesc să ajungă.

Undeva între Ianuș, Sociu și Coman se află Ruxandra Novac, singura poetă debutată în primii patru ani ai secolului XXI care nu mai continuat să publice de atunci, majoritatea douămiiștilor au mai scris cel puțin două volume de versuri, unii și proză. Ruxandra Novac, după *ecograffiti. poeme pedagogice. steaguri pe turnuri* (Editura Vinea, 2003), tace, de 12 ani. Ea promitea, ca și Urmanov, să se plaseze undeva în fruntea generației. Cota ei a fost de la început foarte înaltă în interiorul generației. Ca și la Dan Coman, și la Ruxandra Novac, cea mai apropiată structural și *de facto* de fracturism (ca și Domnica Drumea), se configurează o lume blestemată, întunecată, jumătate violentă, terifiantă, jumătate amorțită, fantomatică. Domnica Drumea, în *Crize*, volum care în momentul publicării (2003) a trecut ca și neobservat, este mai direct violentă, agresivă în stilul cumva al lui Ianuș, dar cu o disperare feminină, la Ruxandra violența este cvasispectrală. La ea este o lume-spectacol a mizeriei și degradării, o lume fără speranță, grotescă - o lume de clovni (primul poem al volumului se numește *clovnii*), un înnebunitor carusel malefic. Este România anilor '90, al cărei spectru ne bântuie încă.

Dacă pe de-o parte discursul poetic al Ruxandrei ține de retorica generației beat, dacă Ginsberg-Ianuș sunt modelul cel mai apropiat la nivelul limbajului, „substanța” poeziei aparține unui alt model. Ruxandra Novac pare mai apropiată, fundamental, de poezia (și pictura, întrucât este intens vizuală) expresionistă, ea are o extraordinară forță a imaginii mutilate și mutilante și reușește, de multe ori, să convertească limbajul în halucinație, adică într-o plasmă omogenă, fluidă, de imagini orbitoare și izbitoare. Ea reușește să redea și să transmită senzația terifiantă a vidului, să construiască un personal *wasteland*. Spaima și greața (nu una existențială, ci una elementară, abisală) sunt „sentimentele” care organizează

lirismul acesta „feminin”, care nu are, aparent, nimic feminin și a cărei feminitate se dezvăluie, fulgurant, în mici epifanii de ingenuitate crudă, repede întunecate de imagini spectrale, malefice, grotești: „(...) Sinele meu trist croșetează un pulover/ din părul lung al sinelui anilor șaizeci/ sinele meu trist nu vrea să fie cu gașca/ Sinele meu trist se scufundă în câmpul lui cu ciori/ roșii ca steagurile pe care ei nu le-au văzut/ sau le-au văzut și au zis că sunt căpșuni. (...)”, „(...) spaima femeia cu părul roșu cu mâinile roșii/ cu barba roșie cu/ tocuri înalte cu ciorapi lycra/ frecându-se de fermoarul blugilor tăi/ trecându-mi ușor mâna prin păr/ păianjenul viu mort care iese din mine// spaima ne-a adunat într-unul singur/ de-a lungul unghiilor/ ou cu unghii/ mirt cu unghii cărnoase/ tu mergi dincolo de pântecul zilelor noastre de/ rictusul fără greșală/ tu ești mustul care curge din glezna odăii/ și micuța moartă care clănțâne la fereastră”.

„Micuța moartă” este imaginea feminității postexpresioniste. „Mustul care curge din glezna odăii” e o metaforă suprarealistă, sinteza e cea unui neoexpresionism mixat cu suprarealismul, care-l caracterizează și pe Dan Coman (probabil și pe Manasia, Dună și Perța în volumele lor de debut) și care e o constantă a expresionismului postbelic european.

Mai retorică decât Sociu, înglobând și experiența feminității disperate, reci, violente și negre a Angelei Marinescu (strigătul „vreau pornografie și igienă în mijlocul unui deșert nuclear... și vreau bani” sună foarte mult în genul Angelei M.), R. Novac ezită între așa-zisa poezie de limbaj și poezia de viziune. Ea plăsmuiește un univers dominat de regimul nocturn-malefic al imaginii, realitatea e „un film pentru pedofili”, Bucureștiul, o „floare sifilitică” (imaginarul ei adesea se trădează drept postromantic), spațiul e mlăștinos, totul e oroare, iar liniștea e doar a morții de după, imaginea liniștitoare a unui câine înecat, plutind în ziua de după noapte, pe râu, în soare – o emblemă a unei salvări a *rebours*, a refugiului simbolic într-un trup animal înecat. O mai crudă și elocventă metaforă a sinelui avortat în trupul înecat al unui câine nu se poate imagina:

„Privit în lumina vânăta a asfințitului Bucureștiul pare/ un șobolan mort/ unde sînt eroii noștri, marii bărbați ai trecutului/ cei din superproducții, din cărțile de aur/ ‘n-am norocul unui chinez’, ginsberg și lenin/ blocați pe culoarele unei gări estice, jucăuși precum

zeii/ între drogați și vânzătoare de bilete/ cât de sinistru putea fi atunci time magazine ?/ cât de sinistru intoxicarea de acum ?// în lumina crudă totul pare un film pentru pedofili/ (...) vreau pornografie și igienă/ în mijlocul unui deșert nuclear./ Și vreau bani și abțibilduri lisergice/ (...) Vreau de fapt bani./ Și vreau bani. Și vreau bani.// Încet camera se umple cu apă./ Încet ea devine o mlaștină vie./ Încet sinele meu trist se târăște spre ecran/ și se cuibărește acolo ca într- gaură vie./ (...) Bucureștiul se deschide ca o uriașă floare sifilitică/ și știu că nimic, nimic nu mai poate opri dezastrul/ zdrențelor minții mele de douăzeci și trei de ani/ Nu sfințenia Tangerului, nici narcoza, nici fluturii/ orbecăind prin abatoare, îngrozind lucrătorii./ Nimic din toate acestea/ nici dresajul, nici bisericuțele, nici sexul orașului/ violând noaptea/ nimic// doar liniștea unui câine înecat/ plutind în jos pe râu, în soare” (ca într-un gărduleț, ca într-o dantelă metalică).

Claudiu **Komartin**, în linia tematică a lui Ioan Es. Pop (forarea în propriul trup, adâncirea sub piele), dar poate și sub influența superbiei lui Dan Coman (deși Komartin însuși, încă din volumul de debut, are o atitudine hamletian-princiară) publică în volumul *Cercul domestic* (2005) un poem violent autodenunțător, în care corpul se asociază pământului ud, greu, iar căutarea în propriul trup e un fel de autodistrugere a lui, care ar aduce, ca și la Ruxandra Novac, o liniște post-apocaliptică. Carnea e „rea” și „înfricoșată de moarte”, deci insașiabilă. A foră în carne, a te înșuruba în grăsimea ei groasă înseamnă a ucide trupul pentru a atinge liniștea ataractică a destrupării? Retorica sacadată, este tipică pentru Komartin:

„Numai în singurătate mă pot adula/ îmi pipăi cu îndrăzneală corpul/ ca pe un sac/ plin cu pământ ud/ încetul cu încetul mă adâncesc/ sub piele/ mă înșurubez în mușchi forez/ în țesuturi/ intru-n grăsimea groasă ca lutul/ precum un eschimos exaltat/ după vânătoarea de foc/ și totul doar pentru liniștea/ cărnii acesteia/ rele și înfricoșate de moarte/ pentru care nici hrană nici sex/ nici durere/ nimic nu este vreodată destul” (Numai în singurătate mă pot adula).

Claudiu Komartin e un fel de dandy furios, lirismul său are o strălucire întunecată a imaginii – în primele două volume – de invidiat, „retorismul” său (el este un retoric, dar și Mureșan e retoric) este pendulare între extremele abjecției și purității:

„Am ridicat de unul singur piatra de moară/ în cătunul de l amarginea mării./ Era un sat frumos și bogat ca o groapă neagră./ M-am alăturat locuitorilor săi. Eram scroafa/ pe care toși o așteptau. I-am învățat să mă iubească/ și apoi le-am spulberat locuințele. I-am alungat chiuind.// Și groapa neagră a devenit casa mea./ În jurul gropii am ridicat ziduri înalte. Ziduri/ străbătute de instinctele sângelui meu cleios și fierbinte/ de scroafă.// Cine se apropie după atâția ani bătând din palme?/ Cine vine cu o tăcere atât de adâncă, izbindu-se/ de cerul atât de adânc al gurii sale?/ Care când mă vorbește, sunt din cap până în picioare/ doar sex!// care când mă tace, tot aurul din lume se lipește / de buzele noastre!// Lumina care pătrunde în crater îmi unge capul cu untdelemn.// Și mă întreb: ce îmi veți smulge din craniu:/ un harpon sau un lujer?”
(*Scroafa*)

Casa, spațiul eului – și al poemului – este „groapa neagră”, frumusețea este cea a unei gropi negre (aici se înrudește cu Angela Marinescu, Ioan Es. Pop și Teodor Dună din *trenul de treieșunu februarie*) în jurul căreia se ridică „ziduri înalte”. Din nou sexul, sângele cleios și capul, craterul, groapa și lumina, vorbirea și tăcerea. Și întrebarea finală – versurile cele mai reușite ale lui Komartin cad la sfârșit ca o ghilotină – care din nou ne vorbește despre violență, despre „smulgere”, despre ce va rămâne din acest eu-limbaj de scroafă, harponul sau lujerul (de crin), oroarea, abjecția, mizeria sau transcenderea ei. Imaginea „crinului decapitat” era una dintre cele mai frumoase, emblematice într-un poem din volumul de debut, *Păpușarul și alte insomnii* (2003): un tigrul / în gura unui crin tânăr decapitat”. Astfel de imagini ale violenței pure în căutarea transcendenței descriu și caracterizează cel mai elocvent metaforismul și lirismul acesta profund expresionist. Amputarea, decapitarea, smulgerea, distrugerea, incendierea, înecarea propriului trup – un topos comun lui Coman, în primele două volume și la T. Dună în primul – stau mărturie pentru percepția monstruoasă asupra

propriei corporalități, străine, monstruoase, inumane. Tema bătrână a nebuniei, a morții, a ruinei – apocalipsa eului și a lumii, a cărnii și a creierului sunt reluate în câteva proze poetice din ciclul *Supradoză*:

„Sunt un superb cal de curse cu picioarele dinapoi amputate. Cineva mă țesală, și sute de gheare îmi intră adânc în carne, mângâindu-mi sufletul. (...) Sunt un membru amputat și mâna grea a călăului....”

Sângele devine metafora acestei poezii, sângele care țâșnește în urma (auto)amputării eliberatoare. „Viața” nu e posibilă în lipsa autoagresiunii fizice a limbajului.

Ștefan **Manasia**, în volumul de debut *Amazon și alte poeme* (2003), în poemul prim, intitulat *Iluminare*, într-un alt fel de limbaj scrie și el despre victima sieși călău, despre „mișcarea sângelui”, despre povestea care începe de la un nou cuvânt care irigă inima și face ca totul să explodeze:

„(...) ai vrea să gândești ca insectele/ ca el esă zbori în aerul pulsatil/ pentru că totul repetă mișcarea oceanică a sângelui/ pentru că totul îi aprinde sau îi diluează culoarea/ pentru că numai el ar mai putea inventa o poveste/ auzind cuvântul pasăre sau cuvântul araucaria/ cuvântul ghindă sau cuvântul chițcan/ pentru că numai el își este victimă și călău/ gâlâgâind pe culoarele oranj/ irigând mușchiul bleg apărând inima și capilarele/ deodată totul să explodeze”.

E un poem care începe cu versul „te gândești uneori la destinul tău de poet” și care, cel puțin în paragraful ultim sus citat, face trimitere la lirismul stănescian, la prin ritm, sintaxă și chiar semantică. Influența lui Nichita e posibil receptată, cum am mai susținut, și via Ion Mureșan. Manasia, Mureșan, Stănescu se caracterizează prin materialitatea extremă a imaginarului și prin mixajul de poezie abstractă, conceptuală cu concretețea cea mai hyperrealistă. Manasia scrie o poezie vizionară relaxată ca și maestrul său Mureșan, în care eul, departe de a fi sfâșiat între sine și sine, este complet depersonalizat, se mișcă prin propriile viziuni ca un demiurg nepăsător, îndepărtat de lume. Ceea ce îl separă de restul generației este această obiectivitate și răceală a privirii, nepăsarea inimii, nu cruzimea

disperată, nepăsarea.

S-a vorbit despre influența lui Cristi Popescu sau Ioan Es. Pop în cazul debutului lui T. Dună, mai puțin în cazul lui Șt. Manasia, receptat mai mult prin modelul clujean al lui Mureșan. Poemele cele mai bune din *Amamzon*, *hidrocentrala* sau *amazon* trădează astfel de influențe (în sensul lui Bloom, nu peiorativ), dar trecute prin sita propriului limbaj. E o sinteză specifică, originală între Popescu, Pop, Mureșan, după cum Coman e o sinteză între Naum și Mureșan, din care nu mai rămâne decât contutul vag al modelului:

„locuitorii orașului înalță noapte d enoapte hidrocentrala pe cursul negru al sângelui meu// așezarea sporește cu blocuri mândre și școli. În locul mlaștinilor infecțioase și luxuriante a fost amenajat părculețul de agrement dotat cu bărci verzi// (...) toate acestea vi le spun din prietenie. toate acestea vi le povestesc fără a mă lăuda. vreau ca tata și mama și Mihaela să fie mândri de mine cu-adevărat, chiar dacă eu dorm când alții lucrează, chiar dacă eu voi începe să beau când ceilalți adorm// cât de curând vor lumina sărbătorește orașul cu cerneala neagră, strălucitoare și oribilă a sângelui meu”.

Același topos al sângelui negru, al sângelui negru, oribil, strălucitor – sângele e metaforic cerneala. Scrisul nu e damnat, scrisul damnează lumea, Mansasia e demiurgul care condamnă lumea la o anti-epifanie, la o epifanie a neantului, a lipsei de semnificație. Eul substituie lumea, o rescrie, vidând-o de sens. Ca și la Mureșan, tonalitatea e oraculară, cvasimistică, poemul e un ritual, dar unul antimetafizic, al unei antimitologizări a realității. Capodopera acestei formule: poemul *amazon*, un poem amplu care construiește prin deconstrucție „mitul câinelui alb” (aceeași imagine, ca și la Ruxandra, a unui câine înecat). Structura poemului este, ca și la Mureșan, dezarticulată, doar că lipsa de coeziune, aparentă la Mureșan, aici e profundă, viziunea e complet dezarticulată la Manasia, anti-epifanicul sau epifania nimicului se naște din coliziunea unui realism dur („ca la fotbaliști, ca la vite”), fără transcendență cu frânturile, dezarticulările viziunii. Manasia e un Tarkovski rătăcit între rebaturile unei lumi post-expresioniste (în „smârcurile dintre pagini, sub nuferi și lintiță”), un ochi indiferent care privește tot și generează un limbaj ca o plasă de păianjen, inegală și rece, de antimoniu (acest element apare obsesiv, e „plumbul” lui Manasia, dar și cu o funcție

autoreferențială evidentă, întrucât coincidea, în anii în care volumul de debut apărea, cu adresa de email a autorului). Ștefan Manasia, prin această obiectualitate a viziunii, placată pe un hyperealism sec, pe o privire lipită de pojghița realului, se apropie (ca și Sociu, prin lipsa de afectare) de poezia ultimei generații, „douămiiizeciste”.

6. Rezumat (și un fel de concluzie)

Acest proiect s-a dorit de la bun început o încercare de critică a criticii, a urmărit traseul evoluției grilelor de lectură critică în perioada postbelică. Am plecat de la importanța modelului în critica noastră și de la constatarea că grilele criticii noastre postbelice sunt adesea gândite sau în orice caz practicate în mod dicotomic, adică pe baza unor sisteme simpliste de opoziții, modernist /postmodernist, șaizecist / optzecist, natural / artificial, autentic /livresc etc. Am încercat să demontez acest sistem și să prind toate firele concatenate ale acestui complicat sistem de idei simpliste. Am acordat o atenție specială paradigmei critice a optzecismului postmodernist, care s-a constituit din anii 1980 încoace ca un fel de bloc ideologic cu neputință de escaladat până în ultimii ani. M-am oprit cu insistență asupra ideilor expuse de Mircea Cărtărescu în cartea sa despre postmodernism, în care *topos*-urile acestei critici ating paroxismul, dar și asupra ideilor despre poezie expuse în cărțile lui N. Manolescu, E. Negrici, Gh. Crăciun sau Al. Mușina. Concluzia este că teoreticienii postmodernismului românesc practică o critică militantă tardo-modernistă, de o pedagogie și închistare ideologică cu totul străine de paradigma postmodernității pe care și-o arogă.

Traseul urmărit s-a raportat la una dintre temele predilecte ale criticilor și poeților noștri: autenticitatea. Am încercat să definesc autenticitatea și să demonstrez că deși fiecare generație, din anii 80 încoace, a pretins dreptul la „adevărata” autenticitate, fiecare desconsiderând autenticitatea celui de dinainte, tocmai acest „proiect autenticist”, cum l-a numit Ion Pop, unește eforturile tuturor generațiilor noastre postbelice.

Neoexpresionismul, căruia i-am acordat un capitol aparte, este una dintre liniile desconsiderate de critica postbelică, dar extrem de fertile ale poeziei noastre postbelice. Am încercat să văd de ce el s-a constituit în antimodel sau model underground, ce înseamnă în raport cu expresionismul original, cum a pătruns în cultura noastră în anii 60-70, cum a evoluat și cum s-a întors – a refulat – în anii 90-2000. Ultimul capitol despre neoexpresionism sau postexpresionism cum a fost numit e o investigație a poeziei

contemporane, a anilor 2000, din perspectiva coeziunii de substanță a întregii noastre poezii postbelice. Am urmărit câteva elemente specifice postexpresionismului douămiist, definitorie fiind criza de identitate exprimată printr-un limbaj al corporalității devastate. Am identificat în primele volume publicate de poeții douămiști elemente de continuitate cu poeticile generațiilor anterioare, apoi acele imagini similare sau identice, elemente comune ale imaginarului care ne permit să vorbim despre o matrice comună de tip neoexpresionist, în ciuda formulelor stilistice diferite adoptate de acești poeți.

Bibliografie

Aderca 1983: Felix Aderca, *Contribuții critice*, I, București, Ed. Minerva, 1983.

Adorno 1973: Theodor Adorno, *Jargon des Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964, ed.engl., *The Jargon of Authenticity*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

Adorno 1984: Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, ed. Gretel Adorno și Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970; ed.engl., *Aesthetic Theory*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1984.

Alexandrescu 2008: Sorin Alexandrescu, *Modernism și antimodernism. Din nou cazul românesc*, în vol. *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, coord. Sorin Antohi, București, Ed. Cuvântul, 2008.

Anz 2002: Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2002.

Arnold 1966: Armin Arnold, *Die Literatures Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1966.

Berman 1982: Marshall Berman, *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, New York, Verso, 1982, în Antohi 2008 (trad.m.).

Biberi 1937: Ion Biberi, *Etudes sur la litterature roumaine contemporaine*, Editions Corymbe, 1937.

Blasing 1987: Mutlu Konuk Blasing, *Poetry: The Rhetoric of its Forms*, New Haven, London, Yale University Press, 1987.

Bloom 1973: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

Bloom 1976: Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination*, New York, Seabury Press, 1976.

Bloom 1984: Harold Bloom, *Mr America*, „New York Review of Books”, 22

November 1984, 19– 24, accesat pe site www.nybooks.com/articles/archives/1984/nov/22/mr-america.

Bloom 1991: Harold Bloom, *The Art of Criticism no.1*, interviu cu Antonio Weiss, în „Paris Review”, no. 118, Spring issue 1991, <http://www.theparisreview.org/interviews/2225/the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>.

Bloom 1998: Harold Bloom, *Canonul occidental și Școala Epocilor*, traducere Diana Stanciu, București, Editura Univers, 1998.

Bloom 2003: Harold Bloom, *The Sage of Concord*, „The Guardian”, 24 mai 2003, postat pe site <http://www.theguardian.com/books/2003/may/24/philosophy>, reluat în „Times Literary Supplement”, no. 5234, 22 iulie 2003.

Bloom 2008, *Out of Panic, Self-Reliance*, „New York Times”, 11 October 2008.

Bloom 2011a: Harold Bloom, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2011.

Bloom 2011b: Harold Bloom, *A Glimpse of the Sublime*, postat pe site-ul jurnalului „The Statesman”, 12 May 2011, adresa <http://www.newstatesman.com/books/2011/05/literary-criticism-johnson>

Bucur 1985: Romulus Bucur, *Senzația de autenticitate*, “Cronica”, 1985, 21.

The Cambridge History of American Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, vol. 8: *Poetry and Criticism*, 123-159.

Călinescu 1995: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București, Ed. Univers, 1995.

Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999.

Cistelean 1987: Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, București, Cartea Românească, 1987.

Cistelean 2003: Cistelean, *Eposul absenței*, postfață la Mircea Ivănescu, *Poeme alese*, Brașov, Ed. Aula, 2003.

Cistelean 2009: Al. Cistelean, *Note de pe margine*, „Vatra”, 3, 2009.

- Crăciun 1994: Gheorghe Crăciun, ed., *Generația 80 în texte teoretice*, Pitești, Ed. Vlasie, 1994.
- Crăciun 2009: Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2009.
- Crohmălniceanu 1971: *Literatura română și expresionismul*, București, Ed. Eminescu, 1971.
- Coșa 2011: Bogdan Coșa, *Cazul 200 sau ultima generație de creație în literatura română*, „Observator Cultural”, nr. 571, 2011.
- Doinaș 1969: *Atitudini expresioniste în poezia românească*, în „Secolul 20”, nr.11-12, 1969.
- Doinaș 1979: Ștefan Augustin Doinaș, *Pentru o nouă generație poetică*, „România literară”, 50, 1979.
- Doinaș 1980: Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei*, București, Cartea Românească, 1980.
- Eagleton 2008: Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, ed. 3a, London, Blackwell, 2008.
- Eco 1991: Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1991.
- Edschmid, Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Erich Reiss, 1924.
- Emerson 1841: Ralph Waldo Emerson, *Self-Reliance*, în Joel Myerson, ed., *Transcendentalism: A reader*, New York, Oxford University Press, 2000, 318– 339.
- Firică 2013. Ștefan Firică, *Autenticitatea. Teorii și aplicații în proza românească interbelică*, teză de doctorat, Universitatea din București.
- Goldiș 2012: Alex. Goldiș, *Literatura în tranșee*, București, Cartea Românească, 2012.
- Grigurcu 1986. Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1986.
- Hibbett 2008: Ryan Hibbett, *The Hughes/ Larkin Phenomenon: Poetic Authenticity in Postwar English Poetry*, Contemporary Literature XLIX, 1, 2008, 111-140

Knaller 2007: Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Theorie und Geschichte des Begriffs Authentizität*, Heidelberg, Winter, 2007.

Larkin 1992: Philip Larkin, *Selected Letters*, Boston, Faber&Faber, 1992.

Luhmann 2000: Niklas Luhmann, *The Reality of the Mass Media*, Redwood City, Stanford University Press, 2000.

Hutchinson, Smith 1994: John Hutchinson, Anthony D. Smith, eds., *Nationalism*, Oxford, New York, Oxford University Press 1994.

Larsen 2010: Neil Larsen, *The idiom of crisis: on the historical immanence of language*, in Gerhard Richter (ed.), *Language Without Soil: Adorno and Late Philosophical Modernity*, Fordham, Fordham University Press, 2010.

Lipps 1987: Theodor Lipps, *Asthetik Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leipzig und Hamburg, 1906, Verlag von Leopold Voss; *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, I-II, trad. Grigore Popa, București, Ed. Meridiane, 1987.

Man 1971: Paul de Man, *Blindness and Insight*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

Manolescu 1976: Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Editura Eminescu.

Manolescu 1987: Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească.

Manolescu 2001: Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Brașov, Ed. Aula, 2001.

Manolescu 2003: Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968; reluată în vol. *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, ed. M. Mihăieș, Iași, Ed. Polirom, 2003.

Martin 1971: Mircea Martin, *Studiu introductiv*, Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1971.

Martin 2002: Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, București, Editura Albatros, 1981, ed. II, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, postf. N.

Manolescu.

Matei 2003, Alex. Matei, *Din ciclul specii pe cale de dispariție*, „Viața Românească”, 3-4, 2003.

Micheli 1968: Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX* (1959 Milano, Schwartz), trad. Ilie Constantin, București, Ed. Meridiane, 1968.

Mihăilescu 2002: Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism*, 2002.

Mincu 1993: Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, Constanța, Ed. Pontica, 1993.

Mincu 2000: Marin Mincu, *Generația 2000*, Constanța, Ed. Pontica, 2000.

Mincu 2002: Marin Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, Constanța, Ed. Pontica, 2002.

Mușina 2004: Al. Mușina, *Paradigma poezie moderne*, Brașov, Ed. Aula, 2004.

Mușina 2008: Al. Mușina, *Poezia. Teze, ipoteze, explorări*, Brașov, Ed. Aula, 2008.

Negrici 1988: Eugen Negrici, *Introducere în sistematica poeziei*, București, Cartea Românească, 1988.

Nolland 1999: Carrie Noland, *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Oțoiu 2003: Adrian Oțoiu, *An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation*, în *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 23, nr. 1-2, 2003.

Piru 1981: Al. Piru, *Istoria literaturii române*, București, Ed. Univers, 1981.

Pop 2005: Ion Pop, *Bilanțul douămiismului* (I-II-III), „România literară”, nr.18, 19, 20, 2005.

Pop 2011: Ion Pop, *Nichita Stănescu. Spațiul și măștile poeziei*, București, Ed. Tracus Arte, 2011.

Ralea 1922: M. Ralea, *Scrisori din Germania*, „Viața Românească”, nr.9, 1922.

Sân-Giorgiu 1923: Ion Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în vol. *Cercetări critice*, București, Cultura Neamului Românesc, 1923.

Schlesak 1968: Dieter Schlesak, ed., *Austria și geneza demonilor*, pref. la *Amurgul*

imperiului, I-II, București, B.P.T., 1968.

„Secolul 20”, nr.11-12, 1969 (nr.dublu dedicat expresionismului)

Simion 2005: Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, I-III, București, Univers Enciclopedic, 2005.

Simion 1984: Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, București, Cartea Românească, 1984.

Sora 2005: Simona Sora, răspuns la ancheta *Bursa de valori literare*, „Bucureștiul cultural”, nr.6-7, 2005.

Soviany 2008: Octavian Soviany, *Apocaliptica textului*, București, Ed. Palimpsest, 2008.

Soviany 2011: Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală*, I-II, București, Casa de pariuri literare, 2011.

Soviany 2003: Octavian Soviany, *Promoția 2000 față cu reacțiunea*, „Ziua literară”, 2003, 45.

Terian 2013: Andrei Terian, *Critica de export*, București, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2013.

Terian 2012: Andrei Terian, *Toward a History of Critical Reading*, „Journal of Romanian Literary Studies”, Issue no.2, 2012.

Țeposu 1993: Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Ed. Eminescu, 1993.

Ulici 1990: Laurențiu Ulici, *O nouă generație*, „Luceafărul”, 1990, 17.

Vancu 2014: Radu Vancu, *Poezie și individuație*, București, Ed. Tracus Arte, 2014.

Vianu 1971: Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, București, Ed. Enciclopedică Română, 1971.

Vianu 1972: Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București, Ed. Meridiane, 1972 (București, Cultura Națională, 1925).

Vlădăreanu 2003: Elena Vlădăreanu, *Ia-ți târfa și pleacă*, în Mincu 2003.

Antonius Weixler, *The Dilettantish Construction of the Extraordinary or the*

Authenticity of the Artificial. Tracing Strategies for Success in German Popular Entertainment Shows, in Wolfgang Funk u.a. (ed.), *The Aesthetics of Authenticity, Representing Self and Other in Literature and Culture*, Bielefeld, 2012 pe site <http://www.pop-zeitschrift.de/in>, postat 14.10.2014, accesat 1.11.2014.