

**Întoarcerea terțului exclus. Poezie și livresc<sup>1</sup>**  
**(interventie in cadrul atelierului din 26 iunie)**

Raluca Perta

În aceasta intervenție mă voi referi la raportul dintre natural și artificial, în critica română de poezie. Am văzut, cele două estetici, a naturalului, respectiv a artificialului, 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 cultural, tinerii poeți sunt percepuți de un Ștefan Aug. Doinaș la începutul anilor 80 ca făcând trecerea de la „natură” la „cultură”. Totuși, „noul realism”, apropierea de real – opusă liricii contemplative, abstracte, conceptuale a șaizeciștilor – rămân deziderate profunde al poezicii 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, o excepție notabilă e *Istoria* lui Teșosu) 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 poeziile anilor 60 până la cele post-decembriste. Căutarea autenticității merge în direcții diferite, dar aceasta se întâmplă și în cazul aceluiși 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, după felul în care același autor practică poezia, în etape diferite ale evoluției sale.

„Noua autenticitate” a însemnat, în teoria criticilor, o grilă a artificialului, a conștiinței de sine a poeziei (poezia anilor 80 prin grila criticii optzeciste de tip Manolescu), respectiv una a naturalului (poezia anilor 60, dar și a anilor 2000), dar în practica poeziei, dacă citim poezia, nu critica de poezie, 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. Nimeni nu e nebun să susțină că în anii 80 nu se scrie altfel decât în anii 60. Limbajul poetic de altfel se perimează de la sine în 10-20 de ani. Ceea ce sugerez este că nu asistăm la o ruptură, doar la o evoluție.

<sup>1</sup> Aceasta lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractual de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077”.

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, de livresc. El îi citează la începutul demonstrației sale pe Marino și Al. Paleologu în sprijinul ideii că totul e livresc, cultural. Nu se definește precis termenul de „livresc”, pare că ar corespunde unei poetici a artificiului și artificialului. Al. Cistelean observă că la un poet precum Doinaș, livrescul generează viziune și nu contravine ontologicului. El împarte, prudent, livreștii în „rentieri”, respectiv „prizonieri” ai *convenției*. Prin urmare termenul de „livresc” echivalează sau intră în coliziune cvasi-sinonimică cu cel de „convențional”, poezia *livrescă* 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 cvasi-echivalențe.

Al. Cistelean are meritul de a alătura acești termeni pentru a demonstra că paradigma artificiului pe care acești termeni 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 (tot marginalii pot vedea altfel tabloul culturii noastre) este că reușește o *ars combinatoria* critică: livrescul nu exclude intensitatea, nici viziunea, sunt poeți la care livrescul tocmai „activează sensibilitatea” (13).

Demonstrația sa, pe care o vom urmări succint, include și numele lui Virgil Mazilescu, caracterizat prin „tehnicitate” și comparat adesea cu M. Ivănescu. Poeții livrești, „poeți ai crepusculului literar” – ceea ce ne plasează „livreștii” într-un orizont de așteptare istorică similar expresionismului antebelic – s-ar caracteriza prin „convenționalizare”. Mircea Ivănescu devine și pentru Cistelean „primul”, „radicalul”, întrucât el inaugurează la noi poetica „neputinței” poetice, a „dezechilibrului între forța creativă și conștiința convenției” (22). Poetica lui e a „decepției absolute”, a „tăcerii” (aici citează pe Lucian Raicu, din *Practica scrisului și experiența lecturii*, cu „oroarea de tăcere”). Doinaș, în *Lampa lui Diogene* consideră poezia livrescă a lui M. Ivănescu ca trădând „senectutea unei culturi”, în care „valorile livrești” substituie „valorile vitale”. Cei doi nu se înșală: după publicarea operei fratelui său mai mare, sinucis în 1943 și rămasă în manuscris până acum un deceniu, înțelegem că viziunea lui M. Ivănescu reia viziunea fratelui său (e și opinia formulată de Matei Călinescu în prefața la antologia Polirom din 2004). Viziunea din anii 40 a lui Emil Ivănescu e evident 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), un „comentariu”, iar viața – o imposibilitate, ca și literatura „adevărată”. „Autenticitatea” ființei, a lumii, a literaturii – iată drama lui Emil Ivănescu, reluată, cumva estompat, ca tonalitate, în poemele fratelui său mai mare<sup>2</sup>. Conștiința literaturii, a convenției nu e invenția nici a optzeciștilor, nici a postmodernilor, doar în cazul în care postmodernismul nu începe în anii 40 ai secolului trecut, ceea ce ar fi totuși exagerat.

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 naturalitatea 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” (35). Cred că e cel mai bun 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 paradoxal, un „efect de real” (35).

Un astfel de text critic<sup>3</sup> 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, aparent, și polifonic (ca și Faulkner, pe care l-a tradus), și livresc, și aspirând la o ontologie a realului, și convențional, dar și aspirând spre transcenderea convenției. Banalizarea metaforei (pe care E. Simion a observat-o în *Scritori români*), lipsa ostentației ascund un „mare latifundiar al imaginii” (Cistelean, 41, sintagma amintește de un „magnat al poeziei și magna sa”, sintagma peiorativă a lui Sorescu la adresa *Epicii magna*, de Nichita Stănescu, articol publicat în revista *Ramuri*, 1979, nr.3).

Voi încheia comentariul acestui text, cred, revoluționar în critica românească postbelică, pentru

<sup>2</sup> Al. Cistelean citează un interviu al poetului acordat lui Lucian Ștefănescu, în *Echinox*, 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 nici nu se poate tăcea. „Absența” personajului feminin, imposibil de prins poate fi o incarnare a fantasmei surorii moarte. Pasiunea din copilărie a lui M. Ivănescu pentru romanul gotic, care e transpus, ca atmosferă, dar și ca structură narativă de tip polițist în poemele sale, ține tot de această dramă.

<sup>3</sup> 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 (Cistelean, *Poezie și livresc*) nu mai bate audibil pentru urechea criticului, după 25 de ani.

perspectiva sa non-dicotomică, printr-un citat care demonstrează fără putință de tăgadă că M. Ivănescu e și șaizeicist, și optzicist, și modernist, și postmodernist și practicant al unei poetici a naturalului, și al uneia a artificialului, și realist, prozaic, și vizionar sau ermetic, și livresc și poet „pur”:

„Prozaismul e o simplă nadă, întrucât pe sub jocul său de afectări se simte puterea de captare a unui ritual. Tonul, simulând banalitatea și lânzezeala lenea și lehamitea, e, de fapt, un ton de pură ceremonie. (...) Lentoarea acestuia face ca tensiunea lirică să fie una amânată, 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 ritmul *au ralenti* la efectele de seducție ale 'poeziei pure'.”(Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, 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 (reedităată 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, 91) universului poetic, „implicarea în real” (93), „viziunea pulsatorie” („inima” fiind din nou centrul acestei poetici, 99), dar și abstractizarea lirismului, deplasarea dinspre *mimesis* spre *poiesis*, ludicul și funcția lui. Ludicul stănescian e remarcat întâi de Eugen Simion, în 1968, *Gazeta literară*, nr.13, unde afirmă că „serafismul” primelor volume trebuie considerat în „perspectivă ludică” (apoi Doinaș, în 1972, în *Poezie și modă poetică*, surprinde caracterul ludic al oracularului stănescian, apud Pop, 176). Alte aspecte analizate sunt „biografismul” poeziei sale, începând cu *Epica Magna* (sugerat întâi în 1978, într-un articol de C. Pricop, în *Convorbiri literare*, nr.11), deconstrucția discursului poetic (241), în ultimul volum antum, *Noduri și semne*, antinaturalismul din *Operele impersonale*, condensată în îndemnul „hai să îngrozim natura” din *Antimetafizica* (apud Pop, p.262). Acest rezumat succint al ideilor /aspectelor discutate în monografia lui Ion Pop indică aceeași inspirată plasare a poeticii stănesciene dincolo de schemele critice dualiste de după 1980.

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

## Raport final preliminar<sup>1</sup>

Raluca Perta

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. Poeții 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 Model<sup>2</sup>.

În cazul poeziei, constatăm de multe ori pasiunea criticii pentru configurarea, instaurarea și menținerea unui Model absolut și de necontestat (Mihai Eminescu, Nichita Stănescu 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. Poate fi vorba de un fel de fascinație autoidolatră a criticii de a meșteri un calapod care să-i reflecte propriul chip, poate fi dorința de a impune sau confirma propria grilă, propriul model teoretic. În orice caz, fascinația pentru Model nu îi caracterizează, cum ne-am putea aștepta, doar pe criticii „moderniști” sau apărători ai (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 și o consecință, pe de-o parte, a liberalizării pieței culturale românești, după 1989, și pe de altă parte a introducerii unei paradigme culturale noi în spațiul autohton, mă refer la postmodernism, care a devenit un fel de barcă de salvare pentru cei care se simțeau împotriva curentului așa-zis „(neo)modernist”. Ceea ce va rămâne cu totul inexplicabil este *atitudinea* totalitară, hegemonică,

<sup>1</sup> Aceasta lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractual de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077”.

<sup>2</sup> 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.

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 răsăr, cu melancolie etc. (o astfel de atitudine melancolic-dubitativă și non-autoritară are Radu G. Țeposu), dar 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 postmodern român paradigmatic precum Mircea Cărtărescu, stilistica autorității la majoritatea postmodernilor noștri sunt doar câteva argumente care indică substratul și „fondul” tardo-modernist profund, peste care s-au așezat doar „formele”, conceptele postmodernității. Am putea afirma că asistăm la un fel de sinteză culturală 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”?), am putea considera că ne „sincronizăm” cu postmodernismul, în anii 80-90, într-un stil specific românesc (Lovinescu intuia de mult paradoxurile sincronismului). Oricum, în prezent toată lumea înoată în marea incertitudinii conceptuale: moderniști, antimoderni, postmoderni, post-postmoderni. Post-umanismul promite tuturor ieșirea din mâlul dilemelor „umaniste”, iar „studiile culturale” pregătesc vesela dispariție a ceea ce ne străduim și noi de vreo sută-două de ani să facem, și anume studii strict literare. Ceea ce am încercat în acest proiect este investigarea Modelului în critica românească postbelică (un punct ferm de referință îl constituie 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).

Ideea acestui proiect e veche și foarte simplă: într-o zi, la Sibiu, Matei Călinescu și Mircea Ivănescu mi-au povestit despre Nichita Stănescu. Când M. Ivănescu l-a numit, concludiv, „zeu”, pe Nichita, fără umbră de ironie, cu emoție tremurată în glas („acela” era poetul, m.i., doar „versificatorul”), mi-am dat seama de falsitatea și îngustimea atâtor formule citite până atunci, în

manuale de liceu, cursuri universitare, recente cărți de critică și teorie românească. Bănuiesc că Mircea Cărtărescu, I.B. Lefter, Gh. Mușina, Gh. Crăciun etc. l-ar fi acuzat că nu-și poartă cu demnitate statutul de bunic „adoptat” al postmodernismului românesc, iar Eugen Simion ar fi privit cu suspiciune sinceritatea declarației. În 2003-4 îmi plăceau deopotrivă Nichita Stănescu și Mircea Ivănescu, credeam în debutanții noului val douămiist și vedeam în Virgil Mazilescu, Cristi Popescu, Ioan Es Pop, Angela Marinescu și Ion Mureșan linia de forță a poeziei române actuale. E incredibil cum aceștia au ajuns din *underground*-ul în prim-planul literaturii noastre în mai puțin de 10 ani. Organismul unei culturi, aparent atât de dezorganizat sau dimpotrivă, atât de polarizat e poate mai viu, mai liber și mai puternic decât ne imaginăm. Să nu subestimăm poezia. Dar cred că e momentul să ne reevaluăm sistemul critic, modul în care gândim cultura noastră, într-o epocă în care putem recalibra lucid moștenirea modernistă, cultura noastră de sub comunism, postmodernitatea și experiența deja de 25 de ani de viață culturală „liberă”. Nu aș vrea să fiu înțeleasă greșit, avem critici foarte buni, foarte inteligenți și cultivați, în toate generațiile, avem o tradiție critică (poate mai puțin teoretică) valabilă în spatele nostru, dar mi se pare că și în 2015 suntem încă tributari, în mod mimetic, unui mod partinic, intolerant, autoritar și narcisic de a practica actul critic.

Revenind la apetența pentru Model a criticilor români, din anii '80 încoace, aș remarca poziția unui critic consacrat precum Nicolae Manolescu, una dintre figurile autorității absolute în cultura noastră, până nu demult. Manolescu este cel care inaugurează, în critica postbelică, în multe dintre cărțile sale, dedicate fie prozei (*Sadoveanu sau utopia cărții*<sup>3</sup>), fie poeziei (*Metamorfozele poeziei*<sup>4</sup>, *Despre poezie*), el își trădează înclinația pentru construirea unui model teoretic aprioric, care poate, în fond fără probleme, să se substituie materiei reale pe care literatura o oferă. Din acest punct de vedere, 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 muce* visul criticului de poezie român, acela al unui „partizanat

<sup>3</sup> 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. Raluca Dună.

<sup>4</sup> 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.

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 *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”<sup>5</sup>, 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 exacerbat, 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, din contra, să deschidă posibilitatea coexistenței mai multor

<sup>5</sup> 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”.



canoane alternative.

Una dintre alternativele critice si teoretice pe care le-am investigat in continuare, dincolo de dicotomiile pomenite mai sus, o reprezinta cateva voci critice, mai ales provinciale, precum cea a lui Ion Pop, Al. Cistelecan, dar si cea a regretatului Radu G. Teposu. Cateva alte incercari de depasire, partial esuate sau realizate, a dicotomiilor modernist/ postmodernist pot fi descoperite, partial, în *Sistematica poeziei* a lui Negrici sau în sintezele de dupa 2000 ale lui Gh. Craciun și Al. Musina.

Raportul final se va termina cu un capitol dedicat neoexpresionismului postbelic, care reprezintă un caz tipic de receptare critica deformată, prin prisma unei gandiri critice dicotomice.

RR