

Aliona Grati

Fenomenul literar postmodernist

(Note de curs)

Ediție revăzută și completată

Aprobat de către Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”
din Chișinău, proces-verbal nr. 7, din 24 februarie 2011

Autor:

Aliona GRATI, *doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar*

Coordonator științific:

Alexandru BURLACU, *doctor habilitat în filologie, profesor universitar*

Lector:

Nina CORCINSCHI, *doctor în filologie, lector superior*

Machetare și copertă:

Igor Condrea

ISBN: 978-9975-9880-7-0

© Text: Aliona Grati, 2013-2016
Toate drepturile rezervate

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Grati, Aliona

Fenomenul literar postmodernist : (Note de curs) / Aliona Grati ; Univ.
Pedagogică de Stat „Ion Creangă”. – Ch.: UPS „Ion Creangă”, 2013. – 196 p.
Bibliogr.: p. 188-195 (128 tit.) – 100 ex.
ISBN 978-9975-9880-7-0

CZU 821.09(075.8)
G 77

TABLA DE MATERII

Cuvânt înainte	5
I. Postmodernismul, studiu introductiv	
1.1 Postmodernitate, postmodernism, postmodern: definițiile și arheologia termenilor	7
1.2 Condiționări istorice și științifice. Temeiuri filozofice	9
1.3 Estetica postmodernistă.....	13
1.4 Disocierile lui Ihab Hassan	18
1.5 Portretul-robot al literaturii postmoderniste.....	20
II. Poetica postmodernismului	
2.1 Biografia ideii de intertextualitate	30
2.2 Tipurile de relații dintre texte.....	31
2.3 Procedee postmoderniste în textul poetic.....	43
2.4 Procedee postmoderniste în textul prozastic	49
III. Precursorii postmodernismului românesc	
3.1 Modele de literatură estetică, autoreferențială și parodică.....	64
3.2 Poezia manieristă românească.....	65
3.3 Proza experimentală. Tetralogia <i>Ingeniosul bine temperat</i> de Mircea Horia Simionescu – o enciclopedie a invențiilor literare	71
IV. Postmodernismul literar românesc	
4.1 Grupări, reviste și antologii.....	76
4.2 Optzeciștii, nouăzeciștii, douămișiștii	82
4.3 Noua orientare literară în Republica Moldova.....	87
V. Poezia generației '80	
5.1 Fenomenul liric optzecist	91
5.2 Mircea Cărtărescu. Metaficțiune istoriografică în poemul <i>Levantul</i>	98

5.3 Alți scriitori ai paradigmei.....	107
5.4 Primul val de poeți optzeciști în Republica Moldova	118
VI. Proza generației '80	
6.1 Textualism și autenticitate în viziunea prozatorilor optzeciști	146
6.2 Proza scurtă	152
6.3 Romanul postmodernist. Mircea Nedelciu despre proza dialogizată.....	155
6.4 Strategii textualiste în romanul <i>Femeia în roșu</i> de Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu și Adriana Babeți	158
6.5 Inovațiile romanului basarabean	161
6.6 Relațiile dintre scriitor și personajele sale în romanul <i>Schimbarea din strajă</i> de Vitalie Ciobanu	167
6.7 Romanul <i>Gesturi. Trilogia nimicului</i> de Emilian Galaicu-Păun. Corporalitatea lumii și literaturii	171
VII. Textul dramatic postmodern	
7.1 Teatrul și textul dramatic postmodern. Antiteatrul, metateatrul, antipiesa, metapiesa	178
7.2 Matei Vișniec – spirit demitizant. Piesele Țara lui Gufi, Angajare de clown – parable cu mijloacele absurdului, farsei, parodiei, comicului grotesc de limbaj	181
Referințe bibliografice	188

CUVÂNT ÎNAINTE

„Fiecare civilizație modelează o sensibilitate”, spunea André Malraux, iar literatura este calea cea mai eficientă și mai subtilă de înregistrare a acestor paradigme. Spațiul literar satisface aspirațiile noastre pentru frumos, în el putem găsi posibile răspunsuri pentru întrebările noastre, dar și pentru confuziile și neliniștile lumii postmoderne.

Lucrarea de față este concepută în forma notelor de curs și constituie o introducere în istoria fenomenului literar postmodernist, fiind destinată studenților filologi, profesorilor și cadrelor didactice interesate de o pregătire riguroasă și atingerea performanțelor maxime atât în procesul de învățare, cât și în activitatea pedagogică. Ea constituie o sinteză coerentă și unitară, cu funcționalitate teoretică și practică, a concepției asupra acestui fenomen mondial. Atenția se concentrează asupra problemelor fundamentale din aria fenomenului literar postmodernist. Se va porni de la o privire generală asupra postmodernității ca fenomen social și postmodernismului ca fenomen cultural, apoi se va continua cu teme în care se vor analiza particularitățile postmodernismului românesc.

Demersul nostru a fost motivat de complexitatea procesului literar contemporan, imposibil de studiat în întregime în cadrul limitat al cursului fundamental de *Literatură română postbelică*. Cartea va fi un suport didactic pentru cursul opțional de *Postmodernism românesc*, menit a completa și lărgi orizontul de cunoaștere al studenților privind literatura în *tranziție* de la modernitate la postmodernitate. Totodată, aceasta va contribui la realizarea obiectivelor *gnoseologice* și *de aplicare*, descrise în programa acestei discipline. Ne-am străduit, în măsura posibilităților noastre de documentare, să ținem seama de principalele contribuții despre postmodernitate.

În cuprinsul acestor note de curs sunt prezentate gradat numeroase teorii asupra fenomenului postmodernist la nivel global și cel românesc, multiple aplicații practice, precum și noi modele de analiză a textului postmodern. Algoritmii preconizați pentru analiza literară iau în considerație stadiul investigațiilor specializate, achizițiile teoretice și metodologice în vederea surprinderii cât mai reușite a miracolului fiecărei creații și a semnalării inefabilului caracteristic textului literar. Observațiile critice sunt dublate de comentarii filozofice și psihologice, de judecăți axiologice și metaliterare, având conștiința faptului că literatura face parte dintr-un complex cultural indivizibil. Cartea se finalizează cu o listă a literaturii critice recomandate la temă.

Aliona GRATI

TEMA I.

POSTMODERNISMUL – STUDIU INTRODUCŢIV

1.1 Postmodernitate, postmodernism, postmodern: definițiile și arheologia termenilor

Orice întreprindere de definire a postmodernismului se arată foarte complicată și contradictorie, întrucât nu există o singură teorie unitară a fenomenului. Descrierea acestei realități ambigue, înșelătoare ca un Proteus cu o mulțime de fețe este extrem de dificilă. Într-un interval de timp scurt s-a scris foarte mult despre postmodernism, bibliografia fiindu-i uriașă. Majoritatea lucrărilor au stârnit polemici, asigurându-i termenului o carieră îndelungată. Unii autori au susținut aporetic ideea de schimbare de paradigmă, alții au fost reticenți față de ea și chiar au negat-o cu înverșunare. Printre teoreticienii și criticii care au gândit și au interpretat fenomenul se numără Carl Jencks, Jean-Francois Lyotard, Giani Vattimo, Davide Lyon, Francis Fukuyama, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Allan Bloom, Hans Jonas, Daved Frisby, Matei Călinescu, Linda Hutcheon, Steven Connor ș.a. Acești gânditori au căutat să definească o paradigmă capabilă să unifice cunoașterea.

Se cade să facem distincție între **postmodernism** și termenii înrudiți cu el: **postmodernitate** și **postmodern**. **Postmodernismul** este un fenomen major de natură politico-socială și cultural-estetică corespunzătoare postmodernității. **Postmodernitatea** se raportează la perioada istorică care urmează modernității, adică la noua realitate instalată prin anii '70 ai secolului trecut, la noile ei condiții sociologice, tehnologice, economice etc. Se consideră că tranziția de la modernitate la postmodernitate s-a produs, în mod accelerat, după cel de-al Doilea Război Mondial. Postmodernismul înglobează interpretările intelectuale, culturale, artistice și filosofice ale acestor condiții noi. Calificativul **postmodern** se referă la aceste interpretări, denumind, spre exemplu, filosofia, cultura sau literatura postmodernă. Termenii au început a fi utilizați în contextul discuțiilor despre fenomenele **poststructuralismului** și **deconstrucției**.

Printre primii care au utilizat termenul **postmodernism** a fost Arnold Toynbee. În ampla sa lucrare *A Study of History* (1939), istoricul englez consemna apariția unei noi epoci în istoria Occidentului care, după 1870, a succedat vechea ordine burgheză, pe care el o caracteriza ca fiind „decadentă”, „anarhistă” și „iraționalistă” și pe care o credea ca fiind și ultima. Nefiind la fel de marcați ca europenii de ororile războiului, poeții americani postbelici, Randal Jarrell, John Berryman și Charles Olson au eliberat, prin anii '40-'50, noțiunea de pesimismul investit de Toynbee, promovând o viziune mai luminoasă asupra noii epoci. De atunci postmodernismul este legat de *contracultură*, *anarhism*, *antinomism*, „*noua gnoză*” etc. [23]*.

Cuvântul „postmodern” este mult mai vechi însă, fiind întrebuițat, între ani 1870 și 1880 de pictorul englez John Watkins Chapman pentru a denumi pictura post-impresionistă franceză. În 1934, termenul este reluat de Federico de Onis în lucrarea sa *Antologia de poezie spaniolă și hispano-americană* cu sensul de tendință reacționară în interiorul modernismului, dar fiind alta decât **ultramodernismul** lui Lorca, Borges și Neruda. Ulterior, acesta punctează discursurile unor poeți americani, precum Charles Olson și Robert Creeley. În cercurile artistice *Pop Art*, termenul desemna atitudinea contrară abstracției moderniste, promovate de Greenberg. Totuși consacrarea termenului s-a produs abia prin contribuțiile englezilor Daniel Bell (*End of Ideology*, 1960) și Carl Jencks (*The Rise of Post-Modern Architecture*, 1977) și, mai ales, cea a filosofului francez Jean-Francois Lyotard (*Condiția postmodernă*, 1979). La început, răspândit exclusiv în SUA, în câțiva ani, postmodernismul a devenit o temă de circulație internațională.

Postmodernitatea anunță o stare de spirit proprie *capitalismului târziu*, care a înlocuit *capitalismul monopolist*. Epoca mai este numită și *postindustrială*, întrucât vechea *societate industrială, bazată pe fabrici*, a fost înlocuită cu alta nouă, *bazată pe servicii*. Potrivit lui Davide Lyon, se poate vorbi de postmodernitate începând cu deceniul al șaselea al secolului trecut, atunci când au apărut primele semne ale globalizării, masificării și consumismului. De postmodernitate țin o serie întreagă de mișcări ideologice, precum revoluția sexuală, feminismul, multiculturalismul, *rocul*, *punckul*, *graffiti*, *hyppy*, arta pe calculator, *multi-media* etc.

* Cifra din parantezele pătrate indică sursa bibliografică (din lista de la sfârșitul cărții) de unde a fost preluat citatul sau ideea.

Modelul spre care tinde postmodernitatea este societatea americană, liberă și prosperă, cu viață de confort, cu administrare democratică și tolerantă, oferind tuturor cetățenilor șanse egale pentru afirmare. Noua paradigmă s-a definit prin critica celor două totalitarisme din secolul al XX-lea – comunismul și nazismul – care au dus la mari catastrofe umane. Separate de cortina de fier, țările socialiste și capitaliste au o traiectorie diferită, care le determină cele două configurații ale conștiinței postmoderne. În primele decenii după cel de-al Doilea Război Mondial, țările capitaliste din Europa își reabilitează rapid infrastructura. Știința și tehnologiile se dezvoltă cu o viteză fără precedent, se fac descoperiri în domeniul fizicii atomice și informaticii. Sunt lansate *teoria catastrofelor* (Rene Thom), *teoria fractalilor* (Mandelbrot), *teoria haosului* (Janus York), se fac progrese remarcabile în domeniul geneticii și medicinei, apar televiziunea și calculatorul, se zboară în cosmos și chiar pe lună. Savanții vorbesc despre faptul că în știință nimic nu poate fi câștigat definitiv și că nu există adevăr universal valabil. În Occident, perioadă postbelică este una a *societății postindustriale*, în care producția de mărfuri cedează locul *producției și manipulării cunoașterii*. Evoluția electronică globală face posibilă hegemonia tehnologiei informației. Aceste constatări marchează starea de spirit a epocii, care începe să fie circumscrisă insatisfacției și relativizării valorilor.

Postmodernitatea coincide în Europa de Est cu *post-totalitarismul*, perioada care a generat problema construirii unei noi identități. Explozia de informații de după eliberarea de sub regimul totalitar facilitează dorința de sincronizare cu Vestul. Se simte necesitatea unor explicații coerente a ceea ce s-a întâmplat în epoca disoluției sistemului comunist, care a mai căpătat și numele de *postcomunism*. A fost nevoie de interpretări coerente asupra schimbărilor de mentalitate, gândire, atitudine etc. Societatea totalitară de tip comunist și societatea postindustrială au un singur punct comun: *alienarea și dezumanizarea individului*. Ambele societăți se confruntă cu fenomenul suspendării realității și înlocuirii ei cu o rețetă de imagini contrafăcute.

1.2 Condiționări istorice și științifice. Temeiuri filozofice

Postmodernismul nu este doar un curent artistic, ci o *epistemă* cu o structură unitară, construind baza comună a tuturor cunoștințelor dintr-o epocă. În viziunea filosofului francez Michel Foucault, de-a

lungul istoriei culturii occidentale s-au desfășurat patru asemenea episteme: **Renascentistă** (sec. al XVI-lea), **Clasică** (sec. al XVII-lea și al XVIII-lea), **Modernă** (sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. al XX-lea) și Postmodernă (începând cu anii '70 ai secolului trecut).

Postmodernitatea a fost condiționată de un întreg complex de factori sociali și istorici, precum războiul rece, dezvoltarea societății de consum, dezvoltarea fără precedent a tehnologiei, era atomică, zborul omului în cosmos, informatizarea etc. Catastrofele istorice din prima jumătate a secolului al XX-lea: cele două conflagrații mondiale, aruncarea bombei atomice pe Hiroshima și Nagasaki etc. au provocat o puternică *criză de identitate*. Aceste dezastre sociale au adus cu sine ruina și devalorizarea concepțiilor umaniste, criza încrederii în autoritate și progres. Lumea tradițională, care până nu demult, părea să se dezvolte pe principii morale și culturale stabile, nu mai inspira încredere. Omul a pierdut capacitatea de a se orienta în această lume, de a evalua corect ce e bine și ce e rău. Mai mulți gânditori de la începutul secolului trecut au semnalat *criza fundamentelor umane*. Nietzsche declara „moartea lui Dumnezeu”, Vattimo pune în discuție „dispariția metafizicii”, iar Heidegger impunea ideea de „uitare a ființei”. Lyotard sensibiliza omenirea cu ideea sa despre „mercantilizarea cunoașterii”, Foucault șoca cu declarația „moartea omului”, iar Fukuyama anunță „sfârșitul istoriei”. Într-un fel sau altul, aceste considerații au avut continuare în tratatele filozofilor J. Maritain, M. de Unamuno, P. Valery, Ortega y Gasset. Mai mulți filozofi, care au crezut că modernitatea a ajuns la final sau că ea traversa o profundă criză de identitate, au încercat să dea explicații plauzibile noii paradigmă.

Adeptii postmodernismului au o atitudine critică față de principiile care au ghidat gândirea și viața socială din Occident în ultimele trei secole. Aceștia impun o formă de scepticism față de autoritate, tradiție, normele politice și culturale acceptate, fiind reticenți față de normele universale care reglementau adevărul, etica, frumosul, pe care le consideră consecințe ale percepției individuale sau ale construcției de grup. Postmodernismul are o *viziune specifică asupra lumii*, la baza căreia stă ideea relativității tuturor ambițiilor de formulare definitivă a adevărului, pluralismul total, deschiderea, distrugerea tuturor granițelor și limitelor. Esențială pentru îndepărtarea de filozofia premergătoare este răsunătoarea carte a francezului Jean-François Lyotard, *La*

condition postmoderne / Condiția postmodernă (1979), care e totodată un raport asupra cunoașterii de-totalizante. Filozoful se arată a fi neîncrezător față de „Marile povestiri” sau metanarațiuni consacrate.

Dezbaterile cele mai ardente au fost legate de marile deziluzii produse de raționalism. Pentru a aduce argumente privind încheierea modernității, ale cărui fundamente sunt raționaliste, Gianni Vattimo folosește conceptul lui Fukuyama despre „sfârșitul istoriei”: „Sfârșitul istoriei ar putea însemna simultan, din această perspectivă dramatică, atât un eșec al modernității, cât și o deschidere neliniștitoare către o lume profund diferită, dacă nu chiar opusă ideilor și sensurilor pe care Iluminismul a întemeiat modernitatea: prioritatea individului în fața grupului, cultul progresului și al științei obiective, afirmarea unei morale și a unei legi universale capabile să se impună în fața eticilor religioase disjuncte și multiple, și nu în ultimul rând – autonomia artei, pusă sub semnul logicii interne și al independenței față de orice ideologie sau etică pragmatică” [114]. Postmodernitatea se vrea diferită și salvatoare. „Sfârșitul istoriei” nu înseamnă că nu vor mai exista evenimente, ci că evenimentul nu mai e perceput ca un pas în parcursul unitar al istoriei văzute ca progres neconținut.

Postmodernitatea, în opinia lui Gianni Vattimo, reprezintă o *epocă a tranziției de la unitate la pluralitate*, ea fiind caracterizată printr-o „gândire slabă” ce marchează sfârșitul metafizicii și neîncrederea într-o viziune unitară asupra lumii. Dacă „gândirea tare” a modernității presupune întotdeauna un efort violent de omogenizare și universalizare, „gândirea slabă” se caracterizează prin „slăbirea, diminuarea ființei”, prin „reducerea accentului legilor morale, al puterii politice și al realismului pozitivist științific”, prin secularizarea marilor idei religioase, criza marilor sisteme filozofice, a metafizicii tradiționale și istorismului hegelian sau marxist. Gianni Vattimo caracterizează gândirea postmodernă ca pe una „slabă” (adică *ezitantă, contextuală, lipsită de vocație metafizică*), opusă gândirii „tari” specifică modernității (*egocentristă, intolerantă, agresivă, universală, atemporală*). Omul nu mai gândește metafizic, ci doar la confortul și bunăstarea sa [114]. Gândirea postmodernă „slabă” are la Vattimo un sens pozitiv, însemnând adoptarea *nihilismului* în locul *utopiei* și aplicarea *hermeneuticii suspiciunii* în locul *interpretării metafizice*.

Anterior lui Gianni Vattimo, Daniel Bell a vorbit despre „sfârșitul ideologiei”, înțelegând prin aceasta un fenomen definitoriu pentru

epoca contemporană, caracterizat prin temperarea marilor utopii ale armoniei sociale și înlocuirea lor cu politica occidentală pluralistă, descentralizată politic și cu sistemul economic mixt. În cartea sa *The End of History* (1992), Francis Fukuyama echivala „sfârșitului istoriei” cu triumful „statului omogen universal”, caracterizat prin democrație liberală și societate de consum. „Sfârșitul” consemna finalul evoluției ideologice a umanității și universalizarea democrației liberale occidentale ca formă finală a guvernării umane. Din păcate, această apologie a sfârșitului istoriei defavoriza artele și, în general, științele spiritului. Potrivit lui Francis Fukuyama, „În perioada post-istorică nu va mai exista nici artă, nici filozofie, ci doar o îngrijire perpetuă a muzeului istoriei umane” [40]. Dimpotrivă, epoca atesta o spectaculoasă renaștere a artelor, dublată de una a vieții religioase.

Potrivit lui Steven Connor, condiția postmodernă se manifestă, în primul rând, prin înmulțirea centrelor de putere și de activitate și prin dizolvarea oricărui gen de *narațiune totalizatoare* care ar coordona de una singură toate activitățile sociale. În altă ordine de idei, condiția postmodernă se caracterizează prin *masificare*, care înseamnă subminarea și înlocuirea elitelor de către mase în ceea ce privește reglementarea sistemului de valori și cultivarea gusturilor. Într-o astfel de societate, *consumismul* și stilul de viață al consumatorilor domină întreaga viață socială. Postmodernismul se mai asociază cu tendința *globalizării*. Acest concept comportă semnificații de natură socială, politică, economică, financiară, militară și mai puțin culturală. Pericolele globalizării sunt considerate omogenizarea, uniformizarea, standardizarea, esențializarea, pierderea identității și ceea ce s-a numit *mac-donaldizarea*. [104]

Baudrillard consideră că omul postmodern trăiește cu simulacrele create de TV și mass-media. În eseuul său, *Simulations and Simulacra* (1981), Jean Baudrillard este de părerea că realitatea socială există doar în sens convențional, că aceasta a fost înlocuită de un proces fără sfârșit de producere de simulacre. Mass-media și celelalte forme ale producției culturale de masă generează constant procese de re-apropriere și re-contextualizare ale unor simboluri culturale sau imagini, deplasând, în mod fundamental, experiența noastră de la realitate la o *hyperealitate*. Anume mass-media creează o *lume hiperreală a simulacrelor*. În această lume singura realitate o constituie reclamele

televizate. Aici se șterg diferențele între obiecte și reprezentările lor, iar semnele își pierd contactul cu lucrurile pe care le semnifică, devenind semnificanți liberi. Singurele realități palpabile devin simulacrele din mass-media. Lumea se înfățișează iremediabil ca un *Disneyland*.

Postmodernitatea este o lume a *valorilor inversate*, unde cunoașterea devine marfă, știința este aservită tehnicii, puterea și bogăția condiționează adevărul, iar realitatea și simulacrele create de mass-media iau locul realității. E vorba de o eră informațională și a informaticii, din care dispar atributele umanismului. Scenariile tradiționale, care legitimau valorile umanității – *teologia, metafizica, utopia, credința în progres* – își pierd credibilitatea.

1.3 Estetica postmodernistă

Estetica postmodernistă s-a configurat cu greu, după lungi dezbateri și analize, reunind mai multe orientări din ultimele patru-cinci decenii ale veacului al XX-lea. Ca disciplină teoretică, postmodernismul a fost fondată la începutul anilor '80, dar ca mișcare culturală a apărut mult mai înainte. Momentul de înlocuire a modernismului prin postmodernism este foarte greu de stabilit.

Estetica postmodernismul și-a găsit expresie mai întâi în arhitectură. Fiind cu deschidere mare la public, arhitectura a oferit probele cele mai convingătoare a ce s-a numit artă postmodernă. Arhitectura postmodernă a apărut ca o reacție și ca o prelungire la cea modernă. Spre deosebire de cea modernă, care respingea ornamentația secolului al XIX-lea, dorindu-se austeră, ascetică, utopică și raționalistă, arhitectura postmodernă s-a vrut *cu memorie*. Noul oraș trebuia să poarte **însemnele unui nou istorism**. *New Historicism* este o abordare care vede trecutul prin prismă dialogică, înțelegându-l și privindu-l cu prietenie. Dacă arhitectura modernă neagă trecutul, asimilându-l prin negație, cea postmodernă se angajează în direcție opusă: „Esențialmente pluralist, istoricismul arhitecturii postmoderne reinterpretează trecutul dintr-o multitudine de unghiuri, de la cel drăgăstos-ludic la cel ironic-nostalgic, incluzând atitudini sau stări de spirit precum ireverențiozitatea umoristică, omagiul indirect, amintirea pioasă, citatul spiritual și comentariul paradoxal” [23]. Artiștii postmoderni își propun o atitudine tolerantă față de trecut și nu resping moștenirea lui formal-stilistică. Cilindrilor mari de oțel și sticlă, esteticii

„zgârie-nori”, postmodernismul îi opune formele ce denotă varietate elaborată, comoditate și plăcere.

La momentul actual, cel mai emblematic obiect estetic al lumii postmoderne poate fi considerat *videoclipul*, care se caracterizează printr-un sincretism foarte sofisticat de imagerie suprarealistă, muzică și animație pe computer, tinzând către un spectacol senzorial total. Omul postmodern, eliberat de obsesia semnificațiilor și de tortura căutărilor absolute, este fascinat de lumea „slabă”, des-fondată, virtuală, deschisă, alternativă, optând deopotrivă pentru *zapping*-ul de pe TV, *surfing*-ul cultural, literatura de supermarket etc. [25]

În plan cultural-estetic, postmodernismul șterge granițele între arta înaltă și cea joasă, între literatura superioară și cea de masă, favorizând eclectismul, amestecul de idei și de forme. Potrivit lui Ortega y Gasset, masele au luat locul elitelor, impunându-le propriile gusturi și propriul sistem de valori. În artele vizuale și în muzică se atestă și o tendință opusă, numită **minimalism**, caracterizată prin reducerea obiectelor de artă la părțile lor fundamentale: minimum de forme, culori, sunete, ornamente literare etc.

În științele umanistice, postmodernismul debutează cu o *concepție textualistă asupra lumii*, fiind influențat de *teoriile poststructuraliste* ale lui Michel Foucault și Roland Barthes, *textualismul* postulat de grupul Tel Quel și *deconstructivismul* lui Jacques Derrida. Mișcarea esențială a gândirii noi este ștergerea liniei de demarcație între lume și text. Acești filosofi și filologi consideră că, în timpurile noastre, oamenii nu cunosc realitatea nemijlocit, ci din cărțile care îi însoțesc de la naștere. Ideea că totul este text este susținută și de metafora borgesiană a *Bibliotecii universale*.

În limbajul literar, termenul postmodernism a început să fie folosit spre sfârșitul anilor '40 în SUA. Un grup de poeți l-au utilizat pentru a se defini față de modernismul de tip simbolist, reprezentat de poezia lui T.S. Eliot. Cei care s-au opus modernismului au fost poeții „Generației Beat” (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregori Corso), Grupul „Black Mountain” (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Greeley), „Renașterea” de la San Francisco (Gary Snyder) și ai Școlii de la New York (John Ashbery, Kenneth Koch). Modernitatea a fost depășită și de prozatori ca John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme, „supraficționiștii”

Raymond Federman și Ronald Sukenick. Abuzul generației anterioare, privind generalizările și abstractizările sofisticate, a determinat refacerea interesului pentru lumea concretă, precisă, măsurabilă. Apetitul pentru document, biografie, discursul autentic existențialist a succedat interesul pentru ficțiune. Formulele abstracționiste au cedat locul celor eveniment-tiale, concret senzoriale. În centrul atenției a fost plasat omul viu, cu trupul său, cu alimentația, limbajele, reprezentările și mentalitatea sa.

Potrivit lui Gianni Vattimo, epoca postmodernă a marcat literatura, punând sfârșitul avangardei și renăscând interesul pentru naivitate. Literatura actuală se raportează la ontologia postmodernității, care se revendică de la o „metafizică a absenței” și de la o poetică de *tip antimimetic*. Dacă avangarda promova ideea distrugerii literaturii anterioare, pentru a face loc noului, postmodernismul, considerând valoarea ca fiind relativă, și nu absolută, pledează pentru experimentarea tuturor convențiilor literare și reînnoirea acestora prin *reciclare*.

Postmodernismul își asumă recuperarea trecutului întrucât înnoirea nici nu mai e posibilă, dat fiind faptul că totul a fost deja spus/făcut. În postfață la romanul său *Numele trandafirului*, Umberto Eco menționa: „Răspunsul postmodernismului dat modernului consistă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi cu adevărat distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubește o femeie, foarte cultă, și căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el știe că ea știe (și ea știe că el știe) că propoziții ca acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție: Va putea spune: «*Cum spunea Liala, te iubesc cu disperare*». În acest moment, evitând falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îi spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută (...) Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat” [37]. Romanul *Numele trandafirului* este un bun exemplu pentru ilustrarea noii forme literare, caracterizate prin complexitate și divertisment. Literatura, în viziunea scriitorului italian, realizează o multiplă codificare prin aluzie, citat, referință jucăuș deformată, remodelare, transpunere, anacronism intenționat, amestec a două sau a mai multor moduri istorice sau stilistice etc.

Scriitorul postmodern are sentimentul că totul s-a scris deja. Reacția sa la această realitate este una esențialmente livrescă, culturală,

a citatului intertextual și parafrizei. Scriitorul postmodern încorporează în propriul text fragmente din textele altora. El face literatură, pornind nu de la realitatea vie, ci, mai degrabă, de la literatura care îl precedă. Relația cu tradiția nu este însă gravă, ci ironică și ludică. Parțial, datorită acestei respingeri, se promovează scriitura parodică, ironică, jucăușă, pe care unii teoreticieni o denumesc *jouissance*. Pe măsură ce tonul grav, care însoțea actul de căutare a adevărului, este înlăturat, acesta este înlocuit prin „joc”. Adversarii postmodernismului văd acest tip de literatură, care promovează cultul mașinii, al televiziunii, al calculatorului și al emblemelor gen Coca-Cola și Mc'Donalds, ca pe un deșert cultural fără identitate și fără repere spirituale [94].

Unul din cele mai vehiculate concepte literare ale postmodernismului este **metaliteratura** (literatura ce se constituie prin reflecția asupra ei înseși, care inițial subînțelegea „discursul despre literatură”, căpătând în contextul noii paradigme sensul de „ficțiune despre ficțiune”, un tip de literatură care, depășind clasicul *mimesis*, devine *autoreferențială*: „literatură din literatură”) și derivatele acestuia **metapoezie**, **metaproză**, **metaroman**, **metatext** (narcisism intertextual, oglindirea unui text în alt text), **metaficțiune istoriografică** (ficțiune a constituirii ficțiunii, ficțiune despre istoria unei literaturi, text căruia, potrivit Lindei Hutcheon, îi este specific faptul că dezvăluie caracterul de ficțiune a trecutului însuși). Un concept legat de discursul critic postmodernist este cel impus de Raymond Federman – **critifiction** – ce denumește o critică, care nu-și propune să opereze cu concepte clare, ci cantonează chiar în mijlocul iluziei, ludicului, corespunzând caracterului indeterminat, contextual, în perpetuă formare și deformare a fenomenului. Literatura, la rândul ei, capătă formula de **surfiction**, devenind, la rândul ei, un teren al formulărilor teoretice.

Textul postmodernist e dis-continuu, el des-face, dez-integrează, des-compune. Acest text reprezintă o lume cu caracter carnavalesc și impune o viziune tragicomică prin utilizarea unor simboluri contradictorii. Spațiul explorat de text este unul al postmodernității: fractalic, paradoxal, virtual, generând vertije și iluzii [25]. Poezia postmodernă „prozaicizează” lirismul, apropiindu-se de existența cotidiană banală. Este „biografică”, căci ancorează în existența nemijlocită a autorului și are tendințe de demitologizare a temelor și a viziunilor poetice. Poezia postmodernistă renunță la plasticizarea, metaforizarea limbajului, abrogă sentimentalismul specific liricii romantice, cultivând ironia, ca formă de

detașare lucidă față de miturile poeziei. Spiritul ludic, bucuria jocului, dorința de amuzament, amestecul de stiluri, miscelaneul de texte selectate atât din literatura beletristică valoroasă, cât și din literatura de divertisment, utilizarea frecventă a pastîșei, parodiei, citatului ascuns, aluziei și a altor forme de intertextualitate, relativizarea normelor și canoanelor etc. constituie ingredientele acestei poezii. Ar mai fi de adăugat că poeții au o sporită conștiință a actului poetic.

Proza postmodernistă se caracterizează prin fragmentarea construcției subiectului și a compoziției, cultivând dezordinea prin diversificarea perspectivei narative și amestecul de stiluri, omogenizând literatura înaltă cu stilul trivial al unor cărți de divertisment. Prozatorii nu ascund caracterul artificial, convențional al procedeelelor literare, dezvăluind mecanismele de producere a textului și modul în care scriitorul își realizează opera. Ei problematizează raportul dintre realitate și ficțiune și, de obicei, afișează în text un mod ironic al clișeelelor și al locurilor comune.

Literatura postmodernistă salută și proliferază decalajele, asincroniile, pluralismul interpretărilor, refuzul linearității, fragmentarismul, discontinuitatea, dezideologizarea discursului, abundența scriiturii etc. Spre deosebire de arta modernă, cea postmodernă nu privește fragmentarea ca pe o lipsă, ci o celebrează. Artiștii postmoderni valorifică din plin procedeele *mass media*, arta *ready made* etc.

Unii critici literari au rezerve asupra definirii postmodernității tocmai pentru că paradigma anterioară nu a încetat să se desfășoare. Cei din urmă moderni – Joyce, Beckett, Borges, Nabokov – sunt și primii postmoderni. Așadar, o linie de demarcație clară între modernism și postmodernism nu se poate trage. Matei Călinescu, spre exemplu, consideră postmodernismul, ca și avangarda, o *nouă față a modernității* [23].

Exemplele cele mai credibile de literatură postmodernistă, dată fiind reputația mondială pe care au avut-o, au fost cele ale lui Luis Borges, Vladimir Nabokov și Samuel Beckett. Viziunea lui Borges (mai ales cea ilustrată în povestirea *Grădina cu alei bifurcate*) asupra lumii ca labirint de posibilități, de timpuri paralele, de epoci trecute și viitoare alternative, care au drepturi egale la reprezentarea ficțiunii, a devenit una din premisele majore ale experimentalismului narativ postmodern. Romanele fermecător de supracodificate ale lui Nabokov fac parte dintr-o estetică

formalistă a parodiei, autoparodiei și jocului. Poetica imposibilității lui Beckett extinde poezia postmodernă, arătând că „posibilulismul” care o caracterizează include și negarea posibilității [23].

În Occident epoca de vârf a postmodernismului se manifestă în contextul radicalismului cultural al anilor '60-'70, când scriitori ca John Barth, William Burroughs, Robert Coover, William Gass, Thomas Pynchon încearcă să elimine frontierele dintre artă și viață prin construirea unui text care folosește incongruența, discontinuitatea, arbitrarul, absurdul, ironia, parodia, umorul negru și fabulația, pentru a submina existența oricărui sens sau a oricărei autorități. Intenția lor a fost deconstructivistă, de dinamitare a sistemelor de referință anterioare.

În cuposul universal al literaturii postmoderne se includ scriitori precum:

Julio Cortazar, García Márquez, Carlos Fuentes, Gabrera Infante – în America Latină;

Thomas Bernhard, Peter Handke, Botho Strauss – în Germania și Austria;

Italo Calvino și Umberto Eco – în Italia;

Alasdair Gray, Christine Brooke-Rose, Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard și D.M. Thomas – în Marea Britanie;

Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon și Milan Kundera – în Franța.

Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan, Florin Iaru, Bedros Horasangian, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Liviu Antonesei, Matei Vișniec ș.a. – în România.

Foarte rar acești autori seamănă unul cu altul, având stări de spirit, viziuni asupra lumii și scriituri diferite. Ceea ce îi unește este convenția, tehnicile și procedeele structurale și stilistice.

1.4 Disocierile lui Ihab Hassan

Primul dintre gânditorii care au încercat să sintetizeze o concepție filozofico-literară a postmodernismului din America a fost Ihab Hassan cu lucrarea sa *The Dismemberment of Orphaeus / Dezmembrarea (Sfășierea) lui Orfeu* (1971). Potrivit criticului, postmodernismul este mai mult decât o mișcare literară, acesta afirmându-se ca un fenomen social, ca o mutație în umanismul occidental. Pentru ca

această nouă viziune să se reflecte în literatură e nevoie de datele unei societăți postmoderne, în caz contrar, orientarea literară nu e decât o înclinație singulară, elitistă. În viziunea lui Ihab Hassan, modernitatea este ultrarafinată, ultraelitistă, însă postmodernitatea se vrea un experiment dus până la uzură, o reproducere mecanică a operei de artă, care se amestecă cu kitsch-ul și cultura „populară”.

Orice curent are nevoie de o referință anterioară pentru a se defini. În cazul definirii postmodernismului prefixul *post-*, plasat înaintea rădăcinii *modernism*, a stârnit discuții controversate. Datorită acestui *post-*, cu sensul direct de „după”, „ulterior”, fenomenul postmodernist a fost înțeles în exclusivitate ca unul care succede modernismului. Dar aceasta definiție îngustează mult semnificația fenomenului. Prepoziția trebuie înțeleasă nu numai cu sensul de „după”, dar și cu sensul de „complementar”. Astfel postmodernismul va fi considerat o completare și o împlinire a proiectului modernist [75]. Postmodernul nu vrea să abolească discursul modern, ci să-i reactiveze discret originile.

Cu alte cuvinte, postmodernismul este, în unele privințe, o extindere a modernismului, în alte privințe, – o reacție împotriva acestuia. Datorită lui Ihab Hassan, termenul începe să capete identitate mai clară și este dezvoltat de alți teoreticieni. Gânditorul realizează un tabel în care prezintă schematic diferențele dintre postmodernismul ludic deconstrucționist și modernismul hieratic. Acest tabel a constituit un veritabil punct de plecare pentru înțelegerea fenomenului postmodernist. Trăsăturile enumerate vor fi preluate ulterior și de Mircea Cărtărescu în studiul său *Postmodernismul românesc*.

Modernism	Postmodernism
Romantism/Symbolism	Patafizica/Dadaism
Forma conjuncțională închisă	Antiformă disjuncțională, deschisă
Finalitate	Joc [Luciditate]
Structură	Întâmplare [Hazard]
Ierarhie	Anarhie
Stăpânire/Logos/[Dominare]	Epuizare/Tăcere
Obiect de artă/Operă finisată	Procesualitate/Performanță/ Hapening

Distanță	Participare
Creație/Delimitare	Decreție/Deconstrucție
Sinteză	Antiteză
Prezență	Absență
Centrare	Dispersare
Gen literar/Delimitare	Text/Intertext
Semantică	Retorică
Paradigmă	Sintagmă
Hipotaxă	Parataxă
Metaforă	Metonimie
Selecție	Combinare
Rădăcină/Adâncime	Rizom/Suprafață
Interpretare/Lecțiune	Împotriva interpretării / Lecțiune eronată
Semnificatul	Semnificantul
Lizibil	Scriptibil
Narațiune/Grand Histoire	Antinarațiune/Petite Historie
Codul magistral	Idolectul
Simptom	Dorință
Tip	Mutant
Genital/falic	Polimorf/Androgin
Paranoia	Schizofrenie
Origine/cauză	Diferență – Difference/Urmă
Dumnezeu tatăl	Sfânt spirit
Metafizică	Ironie
Determinare	Nedeterminare
Transcendență	Imanență

1.5 Portretul-robot al literaturii postmoderniste

Mai mulți gânditori se întâlnesc în dorința de a alcătui o formulă care ar cuprinde fenomenul postmodernist. La ora actuală se poate vorbi despre un caleidoscop de semnificații, despre un fel de definiție care a putut fi comparată cu un „imens, neistovit și capricios *puzzle*”.

Iată doar câteva etichete consacrate ale postmodernismului: depășirea modernismului (Luc Ferry), indeterminarea imanenței (Ihab Hassan), pasiunea spectacolului, generalizarea secretului (Guy Debord), simulare și seducție (J. Baudrillard), individualism (A. Renaut), informatică și comunicare (G. Vattimo), lipsa reperelor de certitudine (Claude Lefort), criza identității (Marco Turchi), inguvernabilitate politică (Paolo Portoghesi), sfârșitul istoriei (F. Fukuyama), multiplicitate și diferență (J. F. Lyotard) etc. S-a vorbit de asemenea despre un neoconservatorism ideologic, refuzul structurii narative, promiscuitate stilistică, parodie, cinism, pasișă, obsesie a spectacolului, cultură schizoidă, comercialism, atitudine nihilistă etc.

Au existat desigur mai multe încercări de unificare a diversității interpretative, de găsim a unor trăsături comune și distincte ale literaturii postmoderne. Ihab Hassan numește următoarele trăsături ale esteticii postmodernismului: *Indeterminarea, Fragmentarea, Decanonizarea, Lipsa de sine/lipsa de adâncime, Nereprezentabilul, Ironia, Perspectivismul, Hibridizarea, Cavarnalizarea, Performanța/participarea (implicarea receptorului), Construcționismul (constituirea de lumi funcționale), Imanența*. Mircea Cărtărescu îl urmează în liniile de bază, numind, în monografia sa despre postmodernismul românesc, următoarele însemne: *Indeterminarea, Fragmentarea, Decanonizarea, Lipsa-de-sine/lipsa-de-adâncime, Nereprezentabilul, Ironia (sau perspectivismul), Hibridizarea, Cavarnalizarea, Performanța/participarea (implicarea receptorului), Construcționismul (constituirea de lumi funcționale) și imanența*.

Virgil Nemoianu propune nouă dominante ale momentului istoric postmodern: *Centralitatea elementului comunicare/mobilitate, Societatea postindustrială, Informatizarea, Declinul familiei, Tensiunea dintre globalism și multiculturalism, Pregnanța autoanalizei și a conștiinței de sine, Relativizarea valorilor, Jocul parodic cu istoria, Persistența religiozității în absența religiei*. Puiu Ioniță propune o altă distribuție a temelor: *Caracterul proteic, Reculul la trecut, Reciclajul, Eclecticismul, Indeterminarea, Imanența, Areligiozitatea, Viziunea apocaliptică, Estetizarea, Dispoziția ludică, Inventivitatea*. La rândul său, Corin Braga dispune o interpretare asemănătoare cu cea a congenerilor: *Antropocentrismul, Imanentismul, Integralismul, Recuperarea,*

Textualismul, Experimentalismul, Sincronia stilistică, Ironia și Ludicul, Conștiința teoretică, Democratizarea publicului.

Sintetizând aceste dominante ale literaturii postmoderne, am alcătuit următorul portret-robot al literaturii/esteticii postmoderniste:

▪ **Caracterul proteic.** Postmodernismul are multe și înșelătoare înfățișări, tulburând în permanență conștiința critică. Cu o fizionomie versatilă, el se sustrage cu abilitate estimărilor și analizei. Opera postmodernă este *polifonică*, mesajul ei este de natură *policentrică*, un fel de „cerc fără margini”, făcând facilă orice definiție fixă. Postmodernismul împrumută cameleonic din culoarea locală a multor curente și epoci anterioare, astfel că a fost receptat ca un nou alexandrinism, ca un nou manierism, ca un nou baroc, ca un nou iluminism, ca o noua avangardă etc. [52].

▪ **Recursul la trecut.** Raportarea la trecut este vitală pentru postmodernism. Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat cu ironie, fără candoare. Postmodernul se apropie de trecut cu exces de luciditate și cu detașare. Trecutul nu învie, ca în romantism, nu este negat ca în modernism, ci devine doar o sursă de subiecte pentru scenarii unde hazardul, imprecizia și ambiguitatea sunt principii ordonatoare [52].

▪ **Recuperarea.** Reintegrarea spirituală presupune și recuperarea tradiției, a tuturor experiențelor anterioare, pe care modernismul, în dorința sa de a cuceri originalitatea cu orice preț, le-a ignorat. Obsesia postmodernismului este una recuperatoare, bizuită pe toleranța ironică și pe complicitatea subînțeleasă, idealul său este refacerea totalității prin acumulare, prin aglomerare sumativă [16]. Literatura se arată ca un muzeu imaginar, în care, după expresia lui Philippide, „epoci varii și vechi și noi sunt date deodată toate”.

▪ **Reciclajul** este caracteristic doar epocii postmoderne. El e semnul epuizării și al sterilității. Epoca noastră, care și-a pierdut credința în reînviere, încearcă să se perpetueze prin reciclare, adică printr-o schimbare neîncetată a formei, fără reînnoirea conținutului. Omul nu mai poate crea, întrucât a pierdut simțul valorilor. El doar produce, descoperă, inovează, inventează, transformă. În artele plastice se practică *pop-art*, *body art*, *arte povera*, cultura deșeurilor. În literatură se reciclează texte, fragmente, motive,

clișee, tehnici etc. cu ajutorul unor elemente specifice: *motto*-ul, dedicația, citatul, parodia, pastișa, plagiatul, intertextualitatea, hipertextualitatea, metatextualitatea. Toate acestea dau impresia de uzură, de saturație, de *déjà vu* [52].

▪ **Eclectismul.** Atât reciclajul, cât și recursul la trecut operează prin selecție. Selectarea nu este determinată însă de o viziune unitară. Fiind fundamental antinomic, postmodernismul reflectă o gândire schizoidă, de modern și antimodern, disperat și centrat, apolinic și dionisiac. Arta postmodernă abundă de hibrizi: pastișa, parodia, travestiul. Superficialitatea, mundanul, limbajul frust se instalează confortabil în arta postmodernă, dându-i un aspect *heteroclit*. În concluzie, eclectismul înseamnă lipsa de unitate și claritate, de structurare, hibridizare, confuzii și tendințe contradictorii, amestec al genurilor și speciilor, impuritate stilistică [52].

▪ **Hibridizarea.** Estetica clasică avea o taxinomie elaborată care împărțea literatura în genuri și specii delimitate. Postmodernismul cultivă o disponibilitate formală fără frontiere, optând pentru *impuritatea* genurilor. Arta postmodernă este „imperiu hibridizilor, al textelor încrucișate cu pasiune mendeliană, al eclectismului nelimitat, în care nu numai că toate formele artei prezentului se pot combina aleatoriu, acestea intrând în aliaje stranii cu formele istoricitate ale trecutului într-o sincronie stilistică nemaivăzută, implicând pastișa, parodia, travestiul”. [25].

▪ **Sincronia stilistică.** Poezia postmodernă tinde să devină un „Babel stilistic”, folosind, fals tradiționalist, toate stilurile istorice disponibile. Utilizând aluziile culturale, citatele, pastișele, parodia, revizitând operele trecutului și registrele marginale ale limbii, poezia se vrea „impură”, dorind să-și recapete materialitatea și intranzitivitatea. Poezia postmodernă tinde către concretețea imaginației [16].

▪ **Indeterminarea** este, în concepția lui Ihab Hassan, o trăsătură majoră a postmodernismului. Ea se traduce prin pierderea clarității și a stabilității, prin ambiguitate, discontinuitate revoltă și deformare. Indeterminarea duce la proliferarea artelor, la multiplicarea lor furibundă și necontrolată. Arta postmodernă excelează prin imprecizie, indefinire și echivoc. [52]. Spulberarea tuturor fundamentelor de către ultimele curente de gândire a condus, în plan estetic, la „pierderea încrederii în valori absolute, în perfecțiune, în capodoperă și, pe de

altă parte, descoperirea imensului și fertilului domeniu al aleatorului, al hazardului, al îndeterminării, al ambiguității, al fragmentului” [25]

▪ **Fragmentarea.** Discontinuitatea textului, fie el literar, muzical sau plastic, este un principiu care s-a impus aparent definitiv în lumea artelor. Fragmentarismul în sine, ca procedeu literar, astăzi nu este specific doar postmodernismului, ci și aproape oricărei forme de artă cu care acesta coexistă: neoavangardei, kitsch-ului, paraliteraturii, așa încât, deși important, acest procedeu nu poate fi folosit ca un criteriu distinctiv [25].

▪ **Imanența** ar constitui, împreună cu îndeterminarea, sinteza tuturor principiilor estetice postmoderne stabilite de Ihab Hassan. Ignorând transcendentul, către care își îndreaptă înaintea marile întrebări, gândirea s-a ales pe sine ca obiect [52]. Lumea „se dizolvă-n limbaj și limbajul în lume ca într-o bandă a lui Mobius, iar hibridul care se naște își e sieși suficient, este obsedat de sine însuși, se scrutează la nesfârșit, se referă continuu la propria lui formă, ceea ce, la nivelul procedeelelor artistice (și mai cu seamă literare), generează o exuberanță intertextuală, metatextuală, hipertextuală, autoreferențială unică în istoria formelor, dacă nu vom căuta precedente în marea epocă experimentală a manierismului european.” [25]. Odată fascinația evaziunilor metafizice exorcizată, poeții sondează semnificații în micile întâmplări cotidiene. Poezia coboară în stradă, printre oamenii, poetul se angajează existențial. Pentru această *poezie a cotidianului*, metafizicul nu există decât *în* realul de zi cu zi. [52].

▪ **Lipsa-de-sine. Lipsa de adâncime.** Arta postmodernă nu e propriu-zis manifestare a eului creator, precum operele moderniste, ci este fie lipsită-de-sine, fie constituie proliferări ale unor false euri. În ambele cazuri ele apar ca opere fără adâncime, fără acea stratificare care poate fi forată în căutarea unui sens original, străvăzut prin metafore, simboluri etc. De aceea textul postmodern sfidează hermeneutica de orice fel, manifestând, cu un termen al lui Roland Barthes, o pronunțată *semioclastie* [25].

▪ **Areligiozitatea.** Succesor al lui *homo religiosus*, a cărui amin-tire încă îi mai persistă în inconștient, omul profan nu mai e capabil să perceapă ritmurile cosmice. Omul profan îl pierde pe Dumnezeu, astfel meciurile, show-urile, paradele, petrecerile de tot felul reprezintă forme degradate ale unor rituri sau scenarii inițiate. Aceasta este

dovada că în adâncul sufletului, omul contemporan mai păstrează ceva din setea de transcendență a omului religios [52].

▪ **Antropocentrismul.** Artistul renunță sa exploreze spații transcendente și își concentrează atenția pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum. Este vorba de o tendință de recâștigare a valorilor umane, „personaliste”, o nouă deschidere către real, către „autenticitatea” lumii și a ființei care se transcrie. Prin aceasta postmodernismul se opune dezumanizării moderne a artei, semnalate de Ortega y Gasset. Poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor „nemediate”, a „privirii directe”. Poezia coboară în stradă, printre oamenii, poetul se angajează existențial. O poezie care nu caută sacrul în zone trans-mundane, ci chiar în profan. Autobiografia ca material simptomatic, esențial, ca rezultantă a condiționării individului de mediul social [16].

▪ **Integralismul.** Poezia postmodernă se apleacă asupra unui model uman complex, „total”, refuzând să mai pună între paranteze stratul „de jos”, biografic, cotidian, sentimental, senzorial”. Postmodernismul psihocentric își propune să inoveze în domeniul sufletului. Această poezie *integrală*, care se așează în punctul unde dispozițiile formale se armonizează cu conținutul psihologic al noului umanism, este un *psiheism*. Scopul scrierii este o „acțiune interioară”, ce îl transformă existențial pe scriitor, în mod simetric. Lectura are și ea o valoare existențială: autorul își propune să-l modeleze interactiv pe cititor, practicând o *inginerie textuală*, o antropogenie dirijată spre viitor, o *practopie* [16].

▪ **Viziunea apocaliptică.** Postmodernismului îi este proprie o stare de neliniște și de epuizare, o atitudine de deconcertare și dezamăgire. Cultul catastrofei, atracția pentru decrepitudine și declin se nasc din indiferență. Omul modern era un luptător, iar omul postmodern este resemnat. Transcendența „goală” ar fi, după opinia lui Jaeyques Monod, cauza resemnării și a dezamăgirii lui: „omul află, în sfârșit, că este singur în imensitatea indiferentă a universului, din care numai întâmplător a apărut” [52].

▪ **Estetizarea.** Pentru artistul postmodern etica se subordonează esteticii sau, mai bine zis, estetizării. Căci acum binele și adevărul încetează să mai însemne ceva prin ele însele, iar frumosul a decăzut de la statutul său inițial. Se atestă o criza ideii

de frumusețe, de stil, de subiect, de poeticitate. Ceea ce interesează e pura plăcere estetică, modelată după chipul și asemănarea omului de stradă. Scopul final nu mai e redarea vieții prin artă, ci estetiizarea completă a existenței [52].

▪ **Dispoziția ludică.** Ludicul ce înseamnă din latină „joc”, este o categorie întâlnită în toate epocile. Postmodernismul e esențial „intellectualist”, dar nu în varianta „gravă”, ci în cea „ludică”. Artistul postmodern este un profesionist al jocului. El improvizează, fantazează, construiește lumi iluzorii pune în operă scenarii fictive. Productivitatea lui este impresionată, iar mijloacele nenumărate: ironia, persiflarea, parodia, farsa, pastișa, alegoria, parafrizarea, jocul de limbaj. O mare parte din substanța ludicului rezidă în ironie. Între alte variante ale ironiei se distinge carnavalizarea, adică tratarea ironică a trecutului, subminarea și destabilizarea valorilor deja consacrate. Postmodernismul nu creează, el mimează, ia în derâdere. Apetitul său ludic e nelimitat. Mai mult sau mai puțin implicat în procesul facerii operei, receptorul percepe arta postmodernă ca pe un joc menit să-l elibereze de stresul zilnic [52].

▪ **Ironia (sau perspectivismul).** Ironia postmoderniștilor diferă de cea a tradiționaliștilor și chiar a moderniștilor. Modernismul a cultivat intens ironia, deși esența sa este gravă și problematică. În postmodernism însă ironia se generalizează, devenind substanța însăși a operelor artistice. Trecutul, cum scrie Eco, nu mai poate fi recuperat cu candoare, ci cu ironie. Iluzoriul postmodern, tocmai în calitatea lui de irealitate, este ironic, implicând strategii ludice mergând de la pastişă la grosolănie, de la autocitare la intertextualitate. Postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează. Lumea și textul, altădată ostile, acum se întrepătrund, iar ironia, cândva redutabilă armă ideologică, devine acum principiu constructiv [25]. Ironia are funcția de a suprima ingenuitatea, ea controlează îndeaproape mișcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminamente nostalgică și dirijând-o către dialogul critic, către reflecția trează [16].

▪ **Carnavalizarea.** Pentru Mihail Bahtin, carnavalescul este o trăsătură specifică textelor premoderne în proza europeană: romanul picaresc, Swift, Rabelais, Sterne etc., care se manifestă printr-o extraordinară vitalitate și productivitate a formelor. Acest „proteism dilatat

monstruos, această pasiune pentru polifonia stilistică și narativă, aceste perpetue formări și deformări ale limbajului, această oralitate rafinată sunt preluate masiv de literatura postmodernistă actuală, care se revendică frecvent (prin John Barth sau Umberto Eco, de exemplu) de la maestrii trecutului, coborând până la arhetipul povestitorului pre-și postmodern, Șeherezada” [25]. Textul postmodern este eroi-comic, burlesc, creând alegorii complicate și abstruse.

▪ **Inventivitatea.** Estetizarea și ludicul scot în evidență o altă trăsătură importantă a artei postmoderne: inventivitatea. În postmodernism se face o mare risipă de imaginație. Se construiesc universuri sofisticate, în care ficțiunea fuzionează cu realul și utopia cu istoria. Nevoia irepresibilă de originalitate, intensifică ritmul schimbărilor. Cadrele se succed cu repeziciune ca într-un carusel amețitor. Inventivitatea este o calitate esențială a artei. Inspirația creează – imaginația produce sau reproduce. Inventivitatea postmodernă este rodul imaginației. Disponibilitatea formală nu cunoaște margini. Condiția autorului, modul de a construi textul și raportul acestuia cu alte texte, metatextul, varietatea temelor și a motivelor, reinterpretarea și orchestrarea lor prin introducerea de tehnici și procedee inedite, travaliul asupra limbajul sunt doar câteva din elementele vastei panoplii a inovației postmoderne [52].

▪ **Experimentalismul.** *În postmodernism este* redescoperită funcția exploratorie a experimentului avangardist. Tehnicile textuale nu sunt decât una din laturile preocupării mai generale de modificare a formelor, în rezonanță cu apariția unei noi episteme culturale. Nevoia de a disloca poetica modernității târzii (postbelice) îi face pe postmoderni să redescopere funcția exploratorie a experimentului avangardist [16].

▪ **Neprezentabilul. Nereprezentabilul.** Ceea ce interesează aici este relația față de referent. Pentru artistul postmodern, referentul pur și simplu nu mai există. De aceea, operele lui pot fi complet nereferențiale. Exemple pot servi experiențele avansate de textualism ale lui Federman, Sukenik sau fals referențiale, precum scrierile lui Barth, Eco sau Marquez, autori înalt figurativi, ale căror referent nu este realitatea, ci o foarte sofisticată invenție: textul lor se răsfrânge asupra lui însuși pentru a-și deveni, clipă de clipă, propriul referent, fiind **autoreferențiale** [25].

▪ **Construcționism.** Una dintre consecințele cele mai evidente ale perspectivismului postmodern este pierderea tot mai accentuată a sentimentului realității, inclusiv al timpului și al istoriei. Lumea devine ficțiune și, în consecință, *relația referențială* dintre aceasta și opera de artă încetează. Substitutul vechii atitudinii referențiale este construcția de lumi iluzorii, ficționale, care își sunt propriii lor referenți, trăsătură care a intrat cu denumirea de *autoreferențialitate a textului*. [25].

▪ **Textualismul.** Boges, Nabokov, Barht, Barthelene, Coover au în comun ideea că fabulația postmodernă, spre deosebire de literatura realistă sau realist-psihologică a modernității, trebuie să răstoarne raportul tradițional dintre text și referent, în care primul (textul) este o „fantomă”, o „reflectare”, o „realitate secundă” a celui de-al doilea [25]. Literatură este și viață, și text, este o **textistență**. Dumnezeu este bibliotecar sau scrib, creația este scriitură, lumea este text. Universul se videază de substanță, devine „o totalitate de hârtie”. Cartea a luat locul lumii, ficțiunea deliberată – locul visului. Transcendența s-a mutat în retorică. Textualismul presupune tehnici cum sunt metatextul, paratextul, hipotextul și autoreferința, fragmentarismul, colajul, suprapunerea vocilor, registrelor, planurilor, tendința poeziei și a criticii de a-și apropria narațiunea, înlocuirea metaforei cu metonimia, integrarea în text a conștiinței critice și a discursului teoretic etc. [16].

▪ **Conștiința teoretică.** Scriitorul postmodern are o conștiința teoretică foarte dezvoltată, fiind hiperlucid în scriitură [16]. Distanța dintre critică și literatură tinde să se micșoreze și să dispară dinspre ambele părți. Operele autoreflexive își conțin propria teorie și critică (*surfiction*), iar articolele critice propriu-zise capătă veleități de scrieri literare (*critifiction*).

▪ **Democratizarea publicului.** Arta postmodernă nu se mai adresează unei elite de inițiați, ci, folosind toate limbajele, procedeele, temele existente în sincronia sa lingvistică și în diacronia poeziei, va comunica, pe fragmente, cu cele mai diverse categorii de cititori. Poezia coboară în stradă nu doar tematic, ci și în ceea ce privește publicul-țintă, scopul ei fiind părăsirea „turnului de fildeș”. După reconectarea la Occident, mass-media și toate tehnicile cibernetice vor fi invocate să sprijine logistic căutarea unor noi canale de acces la marele public [16].

▪ **Performanță. Participare.** Textul postmodern este interactiv și cere participarea directă și intensă a receptorului la constituirea lui. Un obiect artistic postmodern „se cere folosit, ca o unealtă, și nu așezat sub sticlă într-un muzeu”. De aceea sunt proliferate formele de artă participativă: *happening*-ul, arta ambientală, *body-art*, arta pe computer etc. Chiar și unele texte literare se cer reasamblate și chiar rescrise de cititor. Scopul final „nu mai este redarea vieții prin artă, ci estetizarea completă a existenței, ceea ce implică participarea întregului public la vivificarea operei de artă” [25].

TEMA II

POETICA POSTMODERNISMULUI

2.1 Biografia ideii de intertextualitate

Postmodernitatea a adus cu sine ideea că textul literar poate fi descris ca o realitate imanentă, suficientă sieși, cât și ca un spațiu al dialogului intercultural, ca un câmp al relațiilor pe care textul le întreține cu alte texte, precedente sau viitoare. Mărcile fundamentale ale textului postmodern sunt: intertextualitatea, fragmentarismul, montajul citatelor, inserția elementelor livrești, lipsa granițelor, impuritatea genurilor, lipsa subiectului, textul neterminat și alte tehnici care au menirea să des-centralizeze, să deconstruiască. Termenului generic „intertextualitate” a avut parte de multe cercetări.

Biografia ideii de intertextualitate începe cu discursul Juliei Kristeva despre creația lui Mihail Bahtin, ținut la 1966 în cadrul seminarului de literatură, al cărui moderator era Roland Barthes. În baza teoriilor savantului rus despre *dialog* și *polifonie*, tânăra de numai douăzeci și cinci de ani, pe atunci beneficiară a unei burse oferite de guvernul francez, lansează noțiunea de *intertextualitate* care, la acel moment, se mula foarte bine pe preocupările textualiste ale grupului de cercetători adunați în jurul revistei pariziene *Tel Quel*. Articolul ei *Bahtin, cuvântul, dialogul și romanul*, apărut cu un an mai târziu, consemna debutul publicistic a celui mai vehiculat concept în cercetarea literară a ultimelor decenii.

În viziunea lui Bahtin, cuvântul artistic în romanele lui Fiodor Dostoievski are în componența sa mai multe instanțe discursive – voci umane care comunică între ele. Astfel că lumea romanului este plină de intervenții vocale ce pun întrebări și răspund, creând *plurivocitatea* sau *polifonia* ce nu permite sensului să încremenească niciodată definitiv. Studiul savantului rus despre *dialogismul* romanelor lui Dostoievski a inspirat-o pe Julia Kristeva în vederea unui proiect de *semiologie a discursului literar*, din a cărei perspectivă limbajul poetic apare ca un *dialog al textelor*. Înlocuind noțiunea bahtiniană de *cuvânt-bivoc* (din interiorul căruia se aud mai multe voci) prin cea de *cuvânt-discurs* (în care sunt lizibile mai multe discursuri), cercetătoarea îi păstrează esența de *dialog interior*, care are loc între subiectul scriiturii, receptor și alte texte. În genere, după ea, existența unui text

literar este determinată de relația lui cu alte texte. Fiecare cuvânt (text) este traversat de alte cuvinte (texte), orice cuvânt cuprinde dialogul dintre diferite tipuri de scriitură – cea a scriitorului, cea a adresatului (sau a personajului) și cea constituită în contextul culturii actuale sau precedente. Orice text are în structura lui „o pluralitate de texte”, căci acesta este „absorbție și transformare a unui alt text, literar sau neliterar” din prezent sau trecut și „se construiește ca un mozaic de citate”.

Impresionat de noile instrumente de lucru oferite de intertextualitate, R. Barthes a demonstrat perfectă lor funcționalitate în cadrul *analizei textuale*. După el, baza textului o formează deschiderea lui către alte texte, coduri, semne, în linii generale, textul fiind întruchiparea mai multor texte infinite care și-au pierdut originea. Textele culturii premergătoare și textele culturii actuale sunt prezente în el la diferite niveluri într-o formă mai mult sau mai puțin recunoscută. Rolul mediatizării versiunii sale de intertextualitate, începând cu *Gradul zero al scriiturii* (1970) a fost considerabil, căci a instalat o nouă viziune asupra literaturii, care se identifică cu *galaxia lui Gutenberg*, cu *biblioteca borgesiană* și, mai ales, cu *internetul într-o lume a informaticii și a calculatorului*. Orice cuvânt selectat în această enormă rețea de texte devine un *link* ce trimite cititorul într-un alt loc al rețelei hipertextuale. În eseu său *Plăcerea textului*, Barthes definește intertextul drept „amintire circulară (...), imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face viața” [6]

Conceptul Juliei Kristeva a devenit unul fundamental în postmodernitate, aproape fiecare teoretician al acestei paradigme a încercat să-i nuanțeze definiția. L. Dallenbah, P. Zumthor, L. Jenny. M. Riffaterre, J. Culler ș.a. au lărgit extrem aria de abordare a intertextualității, G. Genette fiind cel care a cuprins aproape toate tezele și ipotezele acestora prin conceptul de **transtextualitate**. Potrivit teoreticianului francez, obiectul poeziei nu trebuie să fie textul în singularitatea lui, ci transtextualitatea, adică „*transcendența textuală a textului*”, sau tot ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte.

2.2 Tipurile de relații dintre texte

Într-o lucrare de referință, intitulată *Palimpsestul* (1982), cercătorul francez propune un model de clasificare a tipurilor de relații dintre texte. Cinci la număr sunt, după el, formele transtextualității:

1) **Intertextualitatea** este relația de coprezentață între două sau mai multe texte, adică eidetic și cel mai adesea prin prezența efectivă a unui text în altul. Formele intertextualității sunt *citatul*, *plagiatul*, *clișeul*.

▪ **Citatul** este reluarea unui fragment de text cu ghilimele sau nu, cu sau fără referință precisă. Rezultatul unui act cultural de selecție și mai ales de ierarhizare, citatul presupune decuparea și retransmiterea unui pasaj dintr-un text străin. El poate prefața o operă sub forma *moto*-ului, folosind respectiv ghilimelele sau fiind afișat fără ghilimele:

„Nu credeam să-nvăț
a muri vreodată,
nu credeam să mă zarzăre
să mă piază de mugur
înlăuntru de roată.
Nu credeam să mă stele,
nu credeam
să mănc din vițele
ram cu umbră și geam
să mă eu
nu credeam
și să mie
redă-mă
nu credeam nici atâta”.

(*Odă în metru antic*, Nichita Stănescu)

▪ **Plagiatul** este un împrumut de text nedecarat, dar literal. Acest împrumut nu ridică probleme specific literare, ci doar de natură etică și juridică. În antichitate nu se punea problema plagiatului, care a devenit un imperativ începând cu apariția conștiinței auctoriale.

▪ **Aluzia** este un enunț, a cărui înțelegere deplină presupune percepția unui raport între el și un altul. Aluzia este fulgurația unui sens care amintește de un text anterior. Aluzia și citatul etalează vocația ludică și demitizantă a scriitorilor postmoderni. Florin Iaru face aluzie, aproape imperceptibil, la poemul eminescian *Seara pe deal*:

„Capul meu cade
Pe
mașina de scris

.....
Fruntea de rânduri mi-e plină”.
(*Hai Ku Mine peste muntele Fudji*, Florin Iaru)

▪ **Clișeul** se confundă cu intertextualitatea în sens larg, fiind un echivalent al „codurilor cu origine pierdută” [85] și al citatelor fără ghilimele. Clișeul este o secvență verbală înghețată de uz, pe care scriitorii postmoderni o folosesc pentru a trimite la alt text. Clișeul apare la reiterarea aproape obsesivă a citatului. În poemul său *Levantul*, Mircea Cărtărescu folosește o serie de clișee din discursul politic: „jalea tristei națiuni”, „drag tovaroș”, „Dreptate, frăție”, „fruntea flăcărătului român”, „Trăiască libertaua! Viva-n veci egalitaua!” etc. Intertextualitatea *Levantului* este foarte complexă, dublată, triplată etc. de relațiile lui, tot atât de complexe, cu alte texte. Fiecare text pe care îl scrie poetul e ca o verigă a unui lanț de texte, după care poate fi reconstituit omul întreg. Rezultă așadar că intertextualitatea participă atât la devenirea fiecărui text, în autonomia lui, cât și la semnificarea *Cărții* sale totale, mereu amânate. În afară de aceasta, textele lui tind, în ansamblu, să se opună lumii manifeste pentru a se impune ca o altă lume, construită ca replică la totalitatea textelor preexistente.

2) **Paratextualitatea** este relația întreținută de textul propriu-zis cu ceea ce este în anturajul lui, adică paratextul – *titlul, subtitlul, titluri intermediare de capitole, prefețe, postfețe, avertismente, introduceri, note marginale, infrapaginale, moto-urile, epigrafe, ilustrațiile, accesoriile autografe sau alografe*).

Capiștea mănăstirii neamț, văzută de ziuna lui Eminescu
A.D.MCMXCI
De Emilian Galaicu-Păun

„«... sârmana Yorika!» – în mână țin craniul rânjind al mașinii de scris clopoțelu-i de clown amintindu-mi de Alma Mater pedanți profesori recitind: «când suna (fonograma!)»

[știam că
Ramses (să-i fie țărâna ușoară – n.-n.) trebuia să fi...»
[de pe bancă
grea căpățână ca liitera Q (cu bărbuță) sărea să anunțe
[că «îș!»
panglică neagră (de doliu) – a mașinii de scris
noi eram clapele – mîinile cui pînă la epoleți suflecate
ne combinau după bunul lor plac în lozinci și citate?!
noi suntem clapele (– acum mai degrabă-ale unei mașini
[de spălat!]
– rufele rîncede stoarse-și zic creer dezavuat –
noi ne-am tocit caracterele cum altă dată dantura
Yotik al prințului Hamlet
«... sărmana mea Yorika!» – gura
asta rînjind pîn’ sună clopoțelul (și – pauză mare – alr rînd)
e Coliseum e Capiștea gard din povești mai curînd:
treizeci și unu de pari cu câte un craniu-n proțap
unul doar nu are craniu și strigă-n uitare de sine: cap! Cap!
«săraca Yorika mè/ fost-am la meșter cu è...»
meșterul (rus) îmi vorbea: «eu am fost pentru trecerea
la alfabetul latin printre primii nu printre ș.a.m.d. sau
[etcetera
deși istoria voastră-a fost scrisă-n slavonă tot timp de
secole (pă’zeci și șase de litere-asemeni cu pa’zeci și
[șase de tidve,
una pe jos cotilindu-se prin piramida domnească-a
lui Lăpușneanu-ntr-un curs prescurtat de istorie, cap. I –
[Ferească
sfântu!) – dar meșterul are umor – dom’poet, vezi de nu
[erau anii
de perstroikă băteai șa mașina cu pa’zeci și șase de cranii
cari mai de care și chiar de dădeai pe alocuri în hopuri e
limpede: literalmente-ai fi scris CAPodopere!»
.....
noaptea mă prinde (a câta la rînd?) lustruindu-mi cu palma
(«...mana mea Yorika!») craniul rînjind al ma-”.

Textul lui Emilian Galaicu-Păun uzitează din plin de semne grafice care consemnează paratextele, pentru a ilustra ideea de poem ca un labirint încâlcit, având în prim-plan stufărișul literelor-semne, în care coboară, vie, materia. Poetul folosește un *cod de prezentare iconică*, prin care operează *însolitări grafice*, corelate ori nu, cu trăsături de conținut. Paranteze pătrate și semiovale, informații precizatoare, litere franceze, linii punctate – toate pentru a sugera ideea lui Saussure despre faptul că litera ucide viața naturală, spontană a limbii.

3) **Metatextualitatea** este numită și relația „de comentariu critic”, care unește un text de un alt text, despre care vorbește, fără să-l citeze neapărat. Metatextul este un mod comentativ de a face literatură în și prin literatură. Metaliteratura este literatura ce se constituie prin reflecția asupra ei înseși. Ca demers cu finalități estetice (având ca rezultat opera literară) metatextul se poate prezenta sub două modalități concrete de realizare, în funcție de paternitatea textului-obiect [10]:

a. **Text personal reflectând asupra textului străin.** Această situație exprimă reflecțiile unui autor asupra unei teme sau a unei poetici aparținând altui autor:

„Îmi mai ziceam băbește, școlărește: Dostoievski nu-i un romantic din acela, aureolator al mizeriei umane, ca Hugo; nici un acesta, realist-naturalist-noroiist, ca Zola, să dea impresia că lumea-ntreagă-i o latrină de gară, debordată; nu întâmplător îi plăcea Rusului Dostoievski Englezul Dickens...”

Concluzie (ca la școală): Dostoievski este și realist” (orice ar zice vitele astea ale noastre, luate după boii rusești): cât să facă lumea lui credibilă, verosimilă – atât că el o vede printr-un geam colorat... I-aș putea spune viziunii: coloromantică – ce nu sună bine? Iar lui Dostoievski: coloromantizat(or) de credință, așa ceva...”

(*Roman intim*, Paul Goma)

b. **Text personal reflectând asupra lui însuși.** Această situație exprimă statutul *textului autoreferențial*, cel care funcționează narcisiac, textul care, derulând o istorie, își contemplă în același spațiu propria sa natură, cum e, spre exemplu, *Levantul* lui Mircea

Cărtărescu. Primul tip de metatextualitate este mai vechi, cel de-al doilea e o invenție, cultivată cu program de către scriitorii postmoder niști. Iată doar un fragment metatextual din poemul cărtărescian:

„Din înalt, întins-am mâna, iară foile imense
Ale acestei ciudățenii, macramé cu ațe dense,
Ce acum o ții în mânuri, să dădură înapoi.
Zeci de stânjeni, în grosime, avea ele pentru noi,
Care doară ca gănganii într-o lume dă papir
Viețuim, purtați de-a valma de-al istoriei delir.
Cărți în cărți și vise-n vise, lumi în lumi, telescopate
Pe o scară din înalțuri în adâncuri, dă granate,
Care, toată, treaptă-i doară unei scări cu mult mai mari.”
(*Levantul*, Mircea Cărtărescu)

Spațiul aventurii din poem nu este cel al istoriei, cum e, spre exemplu, cel al poemului lui Budai-Deleanu, ci este unul *utopic*, al fanteziei alimentate din cărți și imaginație. Versul „Cărți în cărți și vise-n vise, lumi în lumi, telescopate” e însăși imaginea autoreferențialității, a literaturii postmoderne care e o reflectare a cărților în carte. Limbajul poetic nu consumă nimic din exterior, fiindu-și suficient sieși.

4) **Hipertextualitatea** este relația de derivare prin transformare sau imitație, care unește un text B (*hipertext*) de un text anterior A (*hipotext*) – *imitația, travestiul, pastișa, parodia*. La un moment dat, în *Levantul*, Mircea Cărtărescu rescrie parodic *Glossa* eminesciană. Semnificatul etico-filozofic al hipotextului lui Eminescu este substituit în hipertext, în conformitate cu programul postmodern, de metalimbajul scriiturii:

„Doar poet și poezie,
Conștiință și destin,
Existența o învie
Și-o fixează pe deplin.
Tragi realu-n nări și vis
Tu expiri, altă natură.

Totul este manuscris,
Totul este scriitură
.....
Hipertext și hiperlume
Ce nu-ncape-n minți de ghips,
El doar s-a salvat din spume,
Din iluzie, eclips.”

▪ **Imitația** e o transformare, dar de un nivel de complexitate mai ridicat, pentru că pretinde constituirea prealabilă a unui model de competență generică, capabil să dea naștere unui număr nedeterminat de performanțe mimetice. În exemplul de mai jos, modelul care generează textul este poezia lui George Bacovia:

„e seară și ninge-ndesat
zăpada-n zăpadă se lasă
și abia mă mai mișc înghețat
și abia mai știu drumul spre casă
e beznă un câine-a lătrat
de-acum n-are rost să mai sper
sprijinit de un stâlp un soldat
și-aprinde țigarea stingher

e noapte și ninge turbat
și nu mai zăresc nici un drum
cum viața-i un loc depărtat
cum totu-i mai simplu de-acum!”

(În stilul lui Bacovia, Mircea Cărtărescu)

Forme ale imitării sunt *caricatura* și *șarja*.

▪ **Parodie**. Etimologia cuvântului *parodie*, *parodein* (*Odè* – „cântec” iar *para* – „de-a lungul”, „lângă”) înseamnă „a cânta alături”, adică „a cânta fals”, sau cu o altă voce, în contrapunct sau pe un alt ton.

„O, dulce plai al Moldovei!” dacă din inima dealurilor Vasluiului
o iei pe lângă vechile podgorii domnești pe drumul numit acum drum

forestier și dacă ajungi pe culmea cea mai înaltă a muntelui Ceahlău vei vedea o țară mândră și binecuvântată între toate țările semărate de domnul pe pământ. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d'operă de arhitectură, unde lega mama naratorului motoceii la un capăt de crăpau mâțele jucându-se cu ei. Aici oamenii tăcuți, serioși, cu liniile feței puțin cam obosite și-i salută respectuos pe Domni, iar nu slăbi și ogârjiți ca cei de la șes. Ici o femeie mănâncă un măr, dincolo șerpuiește Ozana cea frumos curgătoare din care nu se mai vede calul și călărețul, iar alături te afunzi într-o mare de grâu și porumb în care ursul se plimbă în voie”.

(Ioan Groșan, *O sută de ani la porțile Orientului*)

Deși fragmentul dat păstrează aparent o retorică specifică discursului sămănătorist, nu putem să nu sesizăm și o mascată polemică călduță cu acest tip de literatura. Ioan Groșan pastișează în acest fragment un întreg segment al literaturii, banalizat în manualele școlare. Scriitorul utilizează o serie de clișee inexpressive specifice analizelor în școală. Dar dacă în parodie *predomină intenția deformatoare*, totdeauna ironică, imitația rămâne *amabilă*, fiind opera unui scriitor subtil, care realizează un exercițiu afectuos vizavi de textul sursă.

▪ **Pastișa** este o rescriere ce își propune să conserve specificul textual al modelului. Indiferent de gradul în care se realizează transformarea textului inițial, pastișa nu e un simplu joc literar, un *puzzle* realizat din clișeele unui poet, ci exprimă, prin ea însăși, o estetică, o atitudine critică ce deconstruiește și dezestetizează vechea structură. În realitate pastișa și parodia sunt foarte greu de deosebit.

„Într-o zi chiuveta căzu în dragoste
iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie
se confesă mușamalei și borcanului de muștar
se plânse tacâmurilor ude.
în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea:
- stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița
dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine
ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri
te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri
și paratrăznete.

stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit
tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el
vasele cu resturi de conservă de pește
te-au și îndrăgit.

vino, și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de
linoleum

crăiasă a gândacilor de bucătărie.

dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări

căci ea iubea o strecurătoare de supă

din casa unui contabil din pomerania

și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi.

așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire

la sensul existenței și

obiectivitatea ei

și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei.

... cândva în jocul dragostei m-am implicat și eu,

eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste.

am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată...

dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari

și tot ce a fost mi se pare un vis”.

(*Poema chiuvetei*, Mircea Cărtărescu)

Poemul lui Cărtărescu e o pastișă la *Luceafărul* lui Mihai Eminescu și, mai adânc, la basmul popular din care s-a inspirat clasicul literaturii române. A interpreta textul doar ca pe o variantă vulgară, ironico-umoristică a marelui model eminescian nu este indicat. *Poema chiuvetei* ilustrează triumful filozofiei postmoderne privind umanizarea lucrurilor umile. „Amorul” dintre chiuvetă și steaua galbenă stă sub semnul jocului, sub jocul dragostei însăși, privită prin filtrul ironiei și al umorului. Jocul uzitând de umor livresc, plăcat pe o relație intertextuală, este specific poeziei lui Mircea Cărtărescu.

▪ **Travestiul.** Potrivit definiției lui G. Genette, „travestiul burlesc modifică stilul fără a modifica subiectul; invers, parodia modifică subiectul fără a modifica stilul, și aceasta în două moduri posibile: fie conservând textul nobil pentru a-l aplica, cât mai literal posibil, la un subiect vulgar (real și de actualitate) – aceasta este parodia strictă (*Chapelain décoiffé*); fie forjând prin intermediul unei imitații stilistice

un nou text nobil pentru a-l aplica unui subiect vulgar: aceasta este pastișa eroi-comică (*Le Lutrin*, „strana” lui Boileau) [după 85]. Criteriul distincției între parodie și travesti ar fi, prin urmare, unul formal (prima e o transformare semantică, celălalt o transpoziție stilistică). După Carmen Pascu, travestiul este o formă a parodiei. În poemul *O seară la operă* Mircea Cărtărescu oferă o istorie parodică a marilor stiluri ale poeziei românești:

„MAIMUȚOIUL:

Lungește-te, cu cardinali, pe soare
La timpul ofilirii, presupus,
Aprinse văi în bucle să-ți presare
Lumină arsă, stângă, de apus

Fii focul de pe lupă, stea exactă
Lunile bălăcite în ocean
Triunghi adevărit, buză compactă
Gest recuzat, oprit nazaranean

FEMEIA:

Frate, când mă cuprinzi
Cu brațul tău, cu blândul, simt un zvon
Din care veac suind în trupul meu
De parcă
Nu om, ci zeu în brațe strâng
Și-o rumeneală-mi urcă în obraji
Și patima ce-o scutură zefirul
În sânul nimfei, galeș așteptând
s-apară-n crâng copita despăcată
o simt și eu
așa ți-e sângele de cald, iubite”.

Autorul aduce, chiar de la bun început, un argument în care vorbește despre teoria conform căreia „o maimuță dresată să bată la mașină și având la dispoziție infinitatea timpului va reuși, la capătul a multe trilioane de ani, să reproducă un sonet de Shakespeare”,

considerând prezentul poem ca referindu-se la „momentul în care maimuța noastră, concentrându-și eforturile, reușește, de bine de rău, să înjghebe acest sonet după principiul *ars combinatoria*. Pornind de la această avertizare, am putea considera maimuțoiul, *travesti*-ul poetului postmodernist, care enunță la persoana I un sonet pentru femeia iubită. Discursul lui se constituie din citate și pastișe, preluate din istoria poeziei erotice române. Duetul între Maimuțoi și femeie juxtapune replici poetice, care sunt totodată imitații, simulacre, amintind de poezii Văcărești („amar dă inima mea/ ce poți să spui de ea,,,”), Bolintineanu („dacă-aș fi o hurioară/ cu costiță de eben...”), doina anonimă (când se face frunza verde/eu când doina prin livede”), Eminescu (și dacă vezi mâhnirea mea/ și fuga mea de semeni/ revarsă tu lumină grea/ din ochi uimiți de gemeni”), Macedonski („Sălbateco, dacă pe lume a fost vreodată măreție/ dacă parfum bogat d roze...”), Bacovia („iubitule, mi-e groază-n astă seară/ și chiar la tine-n brațe mi-este frig”), Ion Barbu („lungeste-te, cu cardinali, pe soare/ la timpul ofilirii, presupus...”), Blaga („așa ți-e sângele de cald, iubite...”), Argezi („să mai mâinii vecia cu glasul meu firav, să-ți torn iar hoitu-n rime și-n picuri de lăute?”). Rezultatul e un faimos colaj mnemotehnic, o recapitulare a canonului românesc [85]. „Sinceritatea este, astfel, dublată de luciditate, și tocmai de aceea tema poeziei de dragoste pare a fi mai degrabă limbajul ca instrument de sondare a emoției, privit prin prisma vârstelor proprii și a vârstelor poeziei românești” [36] Astfel că și sentimentul și parodia se instituie pe fondul conceperii poeziei ca spațiu al iluziei gratuite. Poetul întreține deliberat „un spectacol al virtuozității manieriste” [36].

5) **Arhitextul** este relația care indică apartenența textului la un gen, la un tip de discurs, care e foarte greu de identificat și poate fi cel mult semnalat printr-o mențiune paratextuală (în formă de titlu (*Poezii, Eseuri*) sau printr-o informație ce însoțește titlul (*roman, poezie, povestire, eseu*). Ca relație generică a textului cu alte texte, arhitextualitatea se fundamentează pe o serie de norme și constrângeri retorice, dar pune în evidență nu numai constantele, ci și diferențele existente între text și arhitextul său. Ea este cea mai implicită și mai abstractă formă a transtextualității. În fragmentul poetic care urmează, Alexandru Mușina semnalează genul literar pe care îl va respecta mai mult sau mai puțin:

**„ALEXIA
(poem)**

«Obosit eu mă tem și știu sigur că,
Dacă nu obțin salvarea acestei întrupări,
Nu voi mai putea procrea»
(«**Cantilena Risplăei**»).

Arhitextualitatea conferă operei posibilitatea glisării unui gen literar spre altul. În postmodernism, codul arhitextual devine permeabil, iar amestecul de genuri devine principala regulă de textualizare:

**„ennui carele spleen să chiază
(un proto-cântecel)**

Un duș care ar trebui
Să mă purifice
De melancolie
(singur pe stradă
Prin ploaia torențială
râzând de conformiștii adăpostiți sub streșini).
(Romulus Bucur)

Cultura actuală este aproape de neconceput fără complexitatea relațiilor ei intertextuale. Tehnologiile comunicaționale postmoderne proliferază textele reciclate și recombinate care subminează realul, instalând o lume a *intertextului* și a *simulacrelor*. Poveștile de pe calculator cu subiecte alternative, romanele *fuzzy* și *science-fiction*, ficțiunile „cyberpunk” ș.a. se construiesc, utilizând din plin pastișa și parodia. Intertextualitatea constituie un concept-cheie pentru înțelegerea acestor texte literare dar și pentru orientarea în *ansamblul textual* istoric, politic și cultural al societății.

Rolul cititorului în este de a descifra codul intertextual, care e un ansamblu de relații explicite sau implicite, pe care un text le întreține cu alte texte.

2.3 Procedee postmoderniste în textul poetic

Procedeele folosite în textul literar relevă o situație în lume, alta în postmodernitate decât în modernitate. Ele dezvăluie raporturile dintre autor și text și dintre text și lume. De aceea, scriitorii postmoderni și-au asumat, în mod conștient, utilizarea unor procedee specifice, care să fie semnul clar al noii sensibilități și al noului mod de raportare la limbajul poetic. Pe lângă procedee ca textualismul și intertextualitatea, impuritatea genurilor, resurecția realului, ironia și parodia se folosesc pe larg acele forme, tropi, materiale ce amintesc de posibilitățile tehnice contemporane: monitoarele video, arta *ready made* și altele mai sofisticate. De regulă, textele se deschid într-o dimensiune metaliterară, teoretică, în care instrumentele de lucru – viziunile și procedeele – sunt denudate, ca, spre exemplu, în acest poem:

„Când pornii poema asta cât eram de cilibiu!
Joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee
Șpangă de bărbat alături de pept fraged de femeie,
Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei
Cum călugărul în floare pergamintul dă minei.
Ticluiam, cu muzichie dă clavier și dă spinetă,
Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă,
Plictisit fiind de joasă poezie-a vremii noastre...
Cum sucește cofetarul acadele roz, albastre
Împleteam și eu la fraze, umilitul condeier
Ridicând nu Turnul Babel, ci doar tortul lui Flaubert”.

(*Levantul*, Mircea Cărtărescu)

Trimiterea la mitul Turnului Babel, cu toate semnificațiile pe care acesta le-a avut de-a lungul secolelor, mai cu seamă în poezia modernă, de aspirație umană de atingere la revelația limbajului unic și esențial, care ar ajuta omenirea să coexiste în bună înțelegere, nu este întâmplătoare. Unui limbaj unic, postmodernității îi contrapun diversitatea de limbaje, care e resimțită nu ca o pedeapsă, ci ca o grație divină. La fel de importantă pentru programul lui Mircea Cărtărescu este și referința la obiectivele lui Flaubert, care intenționa, se știe, să construiască romane susținute doar pe stil. Cititorul este servit cu „tort” delicios, făcut din „crema aerată și colorată” și cu „acadele roz, albastre”, cu texte construite din artificii de stil.

Denudarea procedului constituie o metodă (teoretizată de formalişti ruşi) ce constă în a arăta procedeele utilizate în elaborarea operei de artă. Aceasta a fost promovată și de moderniști, la postmoderniști devenind o convenție. Scriitorii postmoderni țin să etaleze programul de care se ghidează, cum procedează și Magda Cârneci în acest fragment:

„Să privim realitatea în față
În fața ei grasă de femeie de casă, fără pretenții
Prost îmbrăcată, mamă a zece copii (n-a avortat
Niciodată) pregătind de mâncare pentru o cantină
Întreagă, o armată de geniu, subpământean, aerian
Și terestru, ciorba de burtă, ciorbă fierbinte și grasă în cazane de
tablă”.

Poemul Magdei Cârneci se numește *Să privim realitatea în față*, fiind și titlul volumului de debut al autoarei. Aceste cuvinte din titlu au devenit emblematice pentru generația optzecistă, exprimând o viziune de adâncime, opțiunea lor pentru teluric, contingent, imanență. Poemul Magdei Cârneci vorbește despre asumarea cotidianului și a realului prin reificare, despre poemul care trebuie să fie ceva creat deopotrivă sub zodia consumabilului, dar și sub semnul absolutului.

Iată încă două exemple, primul impunând *programul estetizării realului*, cel de-al doilea – abordarea ludică ori burlescă:

„fie un text în întinderea căruia te pierzi
te îndepărtezi în existență
ar putea întinderea de semne să înlocuiască
în fața mea copacul...
poemul este un text care descrie
experiențe estetice”.

(*Text*, Gheorghe Iova)

„Ludic,
precum motanul nostru Roy
rostogolesc

un ghem de zaruri
din viață-n viața de apoi... ”.
(*Discopatie*, L. Vasiliu)

Scriitorii postmoderniști folosesc operații retorice care vizează construcția figurilor proprii intertextualității. Drept ghid de orientare printre figurile și tropii acestora ne servesc teoretizările Grupului μ . Acești cercetători își vor concentra demersurile asupra limbajului ca materie primă a discursului literar și vor considera drept surse ale expresivității deviațiile lingvistice.

Deviația capătă în lingvistică numele de **metabolă** (figură de cuvânt sau formă de raportate la gradul zero al semnificației). Metabolele se clasifică, în funcție de cele două planuri ale semnului lingvistic, în:

▪ **metaplasme și metalexe**, având în vedere *semnificantul* (adică planul expresiei), și

▪ **metasemele și metalogisme** în planul *semnificatului*.

Acestea sunt distribuite nivelurilor lingvistice superioare:

▪ **metaplasmele** fiind considerate **figuri de sunet** (paronomaza, cacofonia, aliterația, asonanța etc.),

▪ **metalexele – figurile sintaxei** (climaxul/anticlimaxul, paralelismul sintactic etc.), iar

▪ **metasemele – figurile semanticii**, numite generic **tropi** (metonimia, hiperbola etc.),

▪ **metalogisme – figurile de gândire** (antifraza, antiteza, ironia, paradoxul, eufemismul, pleonasmul etc.).

Pentru o înțelegere mai bună, dăm câteva exemple. Cele mai frecvente artificii utilizate de poeții optzeciști, pentru a obține o textură fonică acordată, sunt **aliterația și asonanța**, care înseamnă repetarea aceleiași litere pentru a obține efecte eufonice, de armonie imitativă, în cazul aliterației și de dizarmonie, în cazul asonanței. Postmoderniștii cultivă mai ales asonanța:

„Caut vorba RaRă, RuPicaPRa, RuPicaPRa,
Vine blestematul acesta, Poemul, Pui de caPRă neagră,
Și-mi fură liniștea”.

(*Yorik, Yorik, Yorik sau despre cum dumneata, cititorule,*
îmi ții în mână scăfârlia, Petre Romoșan)

La nivelul **sintaxei** poeziei optzeciști explorează, mai ales, un tip de repetiție care ar susține ideea de joc, de gratuitate și de diferență îmbogățitoare. Fragmentul din poemul lui Alexandru Mușina este concludent în acest sens:

„Trupul meu are o sumedenie
De buzunare. Nasturi noi. Lucitori.
«Ai tu pe tine culoarea, culoare?» Vrum,
Vrum, vruuum...» Aro-ul lui Nea Nae, «Muuuum», vaca în staul,
Plină de lapte. Am tuburi multe și tubușoare,
Retore, fire, diode, transformatoare. Și am
Un trup cu sumedenie de buzunare.

Cataclop, cataclop, clop, calul în ceață.
Calul pe deal. Păș, păș, leul roșu prin iarbă.
Și leul verde pe râu. Păș, păș, pisica-n iarbă.
Și leul verde prin râu. Păș, păș, pisica-n meninge. Ronț, ronț.
Șoarecele. Guzganul. În materia cenușie.
«Ai tu pe tine această culoare?» Noi nu,
Niciodată noi nu.”

(Unu elementele, Alexandru Mușina)

Poezia acesta funcționează după principiul numărărilor din folclorul copiilor, mizând pe exuberanța, energia textului, care nu vrea neapărat să sugereze sau să fie expresia unui sens fundamental. Totuși, întrevădem aici o replică la existența mecanică, la dezumanizarea omului redus la elementar, încât din această gramatică specifică transpare mai degrabă tristețea decât bucurie infantilă. Astfel, poemul se vrea o replică la tipul de lirism modern și hermetic care a redus ființa la câteva clișee.

Dacă modernul facilita simbolul, mitul cu înțelesuri adânci, codurile dificile și ermetice, postmodernul, dată fiind opțiunea intertextualizării, pledează pentru metonimie. **Metonimia** este figură de stil bazată pe continuitate, constând în înlocuirea numelui unui obiect cu numele altuia cu care se află într-o relație logică. De regulă, acest nume trimite la o realitate literară, după legile limbajului autoreflexiv, într-o pragmatică a enunțării intertextuale:

„joyce, dante, canetti dansau în carnea minții mele giga și
panțarola
pitarul hristache vorbea cu bocceaua de lucruri întreținându-l
pe kawabata
asupra teoriei pleroamelor, pantocratorul, sophia, gelatinoșii
serafi

care au căzut curențați la generatorul divin,
plotin și san-antonio lângă statuia lui eminescu rânjeau
citindu-l pe dostoevski tradus în rusește
alfred nobel se plângea de psoriazis și de o singurărate
congenitală

iar cărtărescu iar benn iar ibsen iar marino iar tu fu iar
cocea iar lichtemberg iar cassanova iar mircea ciobanu iar
rainer maria rilke iar don mguel de cervantes de saavedra
iar jean louis celine

.....
am cunoscut destul, am avut destul, verbul nostru a
învățat

șmecheriile chimiei industriale
ce a avut de cântat a cântat”.

(*Diorama*, Mircea Cărtărescu)

Numele de scriitori și de filozofi, trecute în poem cu literă mică, trimit la poetica și creația acestora, inițiind, în felul acesta, un dialog imaginar cu ei. Poemul se vrea o dioramă (cumulând toate poeticele și textele) a poeziei postmoderniste.

▪ **Paradoxul** și **Antifraza** sunt prezente ca forme ale gândirii. Aceste figuri se întâlnesc cu precădere la poeții situați în tradiția expresionismului și chiar a suprarealismului. Să vedem un exemplu:

„Stau trei îngeri decapitați
la capătul unui peisaj galben.
Peste ei pică seara.
Primul e verde ca iarba,
al doilea roșu ca focul,
al treilea vânăț ca luna.

Capetele le-au căzut pe pământ
și acum în jurul lor crește iarba.
Primul ține în mână o trâmbiță,
dar nu are gură să sufle într-însa.

Al doilea ține o sabie,
dar nu are putere s-o ridice deasupra.
Al treilea are în mână

Perechi de îndrăgostiți
în jurul lor au făcut cerc
și dansează în iarbă.
Zac trei îngeri decapitați
la capătul unui peisaj galben.

Primul e verde ca iarba,
al doilea roșu ca focul,
al treilea vânat ca luna.
Capetele le-au căzut la pământ
și acum în jurul lor se ofilește iarba...”

*(Arlechini la marginea câmpului (tablou fără ramă),
Nichita Danilov)*
o sferă de foc și-năuntrul ei crește iarba.

Avem un peisaj pictat în tradiția imageriei de coșmar supra-realist sau a literaturii absurdului, tradiții care au cultivat **paradoxul** pentru a vizualiza trăiri demonice și obsesii. Tabloul coșmaresc amintește episodul biblic al apocalipsei, insinuând dorința de anulare a ei.

Într-un poem vizual (poemogramă) *Trandafiri galbeni pentru iubita mea*, Florin Iaru creează o **antifrază** la semnificația tradițională a trandafirilor galbeni:

„Iubito, primește acești
trandafiri galbeni ca
expresie a înal-

tei mele considerațiuni
etc etc
etc.”

Construite pe structura dialogului și sugerând relativitatea sensurilor, poeziile postmodernilor uzează pe larg de antifraze.

2.4 Procedee postmoderniste în textul prozastic

Scriitori ca Sollers, Federman, Cortázar, Pinget ș.a. considerau că într-un text literar evenimentele nu au loc în lume, ci doar în limbaj și au construit narațiuni „din simple permutări gramaticale sau fonetice, variante lexicale, schimbări ortografice și tipografice, precum și manipulări algoritmice ale textului, conform unor procedee aritmetice și mecanice non-locuționare, cum sunt distribuția tabulară arbitrară a textului și colajul de tip «cut-and-paste»” [75]. Era nevoie de un concept corespunzător care să încadreze și acest principiu al repetabilității unui număr de invarianți narativi sau de unități elementare ale limbajului însuși. Conceptul de intertextualitate al Juliei Kristeva a apărut cât se poate de firesc în condițiile în care limbajul nu mai este considerat reflexul mental convenționalizat al raportului la lume, ci o combinatorică anarhică, după procedeul intertextualității, a unităților diferențiale intersubstituibile.

Intertextualitatea este un „dialogism imanent”, dat fiind faptul că „dialogismul formează structura de profunzime a discursului”. Kristeva crede că „dialogismul reprezintă principiul oricărui enunț, de aceea îl identificăm atât la nivelul cuvântului obiectual bahtinian, cât și la nivelul «istoriei», după Benveniste, – istoriei, care, conform nivelului de «discurs» benvenistian, presupune nu numai intervenția vorbitorului în narațiune, ci și orientarea lui către celălalt” [125]. Narațiunea se structurează în procesul orientării către celălalt, ca o „matrice dialogică”; ea este un dialog între „subiectul narațiunii (S) și destinatarul lui (D)”. Acest „destinatar este nimeni altul decât subiectul lecturii dublu orientat: față de text el joacă rolul de semnificant, iar față de subiectul narațiunii – rolul de semnat”, fiind întruchiparea unei „diade (D_1 și D_2)” care constituie codul. Codul include și subiectul narațiunii, acesta devenind însuși un cod depersonalizat: un „anonim”, un „el”. De aici reiese că autorul se transformă într-un subiect al narațiunii care, în virtutea faptului că a

intrat în sistemul narativ, este „nimic și nimeni”, „întruchiparea anonimului” [125]. Personajul la fel se naște în zona acestei anonimități, a zeroului, unde se află autorul. Prin intermediul structurilor narative fenomenul dialogismului trece în planul textului literar, dându-ne posibilitate să vorbim despre un *dialog între texte*.

Animată de poetica istorică în varianta lui Bahtin, Kristeva consideră că „orice s-ar scrie în prezent, denotă capacitatea sau incapacitatea noastră de a citi și a rescrie istoria”. Anume pe aceste două coordonate s-a axat generația nouă, ale cărei texte sunt totodată *teatru și lectură*. Textele scriitorilor din secolului al XX-lea se relevă a fi teatru în virtutea faptului că admit participarea activă a tuturor participanților: atât a actorilor, cât și a spectatorilor („teatru fără rampă”), atât a autorului, cât și a cititorilor la actul semnificării și sunt, în același timp, un rezultat al lecturii, căci se afirmă în măsura în care „citesc istoria” și se lasă traversate de codul sociocultural care trimite la alte texte și la alte discursuri scrise anterior. Intertextualitatea, deci, este „indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea” [54]. Potrivit cercetătoarei, grila intertextualității este lesne aplicabilă în cazul unor romane moderniste din secolului al XX-lea, ai căror autori au experimentat conștient în materia limbajului, aplicând textelor metoda „permutării” și „transformării”, cum ar fi Joyce, Hesse, Musil, Kafka, Faulkner, Gide, Borges, Márquez, Beckett, Eco ș.a. Concepția lor asupra lumii îmbracă o nouă formă, diferită de cea a romanului anterior, influențată de modul de receptare a realității, care reclamă cu sine și o nouă abordare a dialogicului.

Structura neregulată, fragmentară și fractală a textului postmodernist reflectă o „nouă mentalitate și un nou mod de a concepe și de a recepta realitatea ca univers discontinuu, în care nu există legături cauzale, nu există progres, ci doar *adițiune și latență*”, instituind o nouă paradigmă, diferită de cea modernistă, în care „se trece de la problematica cunoașterii la cea a ființării, de la o dominantă epistemologică la una ontologică” [75].

Schimbarea de paradigmă dictează noua natură a relațiilor dialogice cu textele anterioare și cu lumea, relevantă, potrivit lui Matei Călinescu, printr-o serie de procedee specific postmoderniste de

explorare în proză a „dialogului vast”. Aceste procedee de natură compozițională, sintactică sunt vizibile mai ales în proza, dar le găsim și în poezie.

În textul de proză postmoderniștii experimentează același eșafod tehnic ca în textul poetic, fructificând cu obstinație **denudarea procedeeului**:

„ADOLF I. „Dați-mi un punct de sprijin în univers și vă voi răsturna lumea” (Hans Piatigorski-Colet). II. „Luasem obiceiul de a nu dezvălui niciodată gândurile care mă preocupau, de a nu intra într-o conversație decât constrâns într-o asemenea eventualitate, de a întreține discuția decât într-o glumă continuă, care îmi promitea mai puțină oboseală și care mă ajuta să-mi ascund adevăratele gânduri. De aici, o anumită absență, pe care, încă și astăzi, prietenii continuă să mi-o reproșeze, precum și o dificultate reală de a discuta serios, obicei greu de schimbat. Ca urmare, s-a trezit în mine o aprigă dorință de a fi independent, o mare neliniște față de legăturile mele cu toate cele din jur, o pornire nestăpânită de a-mi crea mereu alte legături”

(*Dicționarul onomastic*, Mircea Horia Simionescu)

Acest fragment, care deschide romanul *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu, poate fi citit cel puțin pe două paliere. În primul rând, el descrie un program literar care consemnează faptul biografic și autenticitatea trăirilor și, în al doilea rând, poate fi văzut ca o reflecție asupra actului de creație, în care se sugerează opțiunea pentru ironie, ludic și intertextualitate. Această din urmă interpretare este susținută, deși confuz, de prima frază, care reia enunțul celebrului Arhimedes (272-212 î. Ch.): „Dați-mi un punct de sprijin și voi răsturna universul”. Este evident ca punctul de sprijin al scriitorului în actul său creativ reprezintă nu dorința de a explora semnificațiile general-umane, ci de a experimenta toată gama tehnică a scriiturii și a imaginarului colectiv, pentru a crea lumi și universuri noi, răsturnate în oglinda Textului lumii, a tuturor textelor scrise până la moment. Spre deosebire de moderniști, care percepeau tragic reflecția lucrurilor și a faptelor în abisul oglinzii, Simionescu explorează procedeul în câmpul ludicului și al parodierii altor creatori.

Noii prozatori vor experimenta și impune:

▪ **O nouă utilitate existențială sau „ontologică” a perspectivismului narativ**, diferită de cea mai degrabă psihologică pe care o regăsim în modernism. Perspectivismul postmodernist este ironic, jucăuș, fără adâncime. Este cultivat cu insistență un fir narativ sporadic, vag, lipsit de teleologie; maniera narativă dispartată, în care unele secvențe sunt narate la persoana I, altele la a II-a. Textul refuză închegarea unui sens sau mesaj imediat, putând fi un colaj cubist din obiecte, vopsea și tăieturi de ziar. Proza mai este întreruptă concret grafic sau de mici texte foarte diverse după o logică, aparent, a ciocnirilor întâmplătoare și a contrastelor dintre registre și sensuri.

Începuturile, sfârșiturile și acțiunile narate sunt duplicate și multiplicare, pentru a susține ideea relativității tuturor sensurilor:

„ALDA Să stai în preajma ei și să scrii despre insecte și nori. Să lucrezi fiecare cuvânt, să ștergi, să rescreești, să refaci pagina. Să insiști, netezindu-ți complicatele preferințe până la performanța albă a unei pastorale...

- Pădure de brad, catedrală a surzilor.
- Arbustul de soi rău amenință cu spinii mult timp după ce s-a uscat.
- Muște argintii, suveici cu mătase – și, iată, bradul scăldat în betea ca în noaptea de Crăciun.
- Nicio mișcare! Să-i las impresia acestui harnic păianjen că lungile sale cabluri m-au mobilizat pentru totdeauna.
- Aroganța unui copac vânos într-o livadă suptă de omizi.
- Ieri câmpia era liniștită de ambiții. Azi toate păpădiile ei s-au apucat să facă copii nereușite după bascul meu de flanelă.
- De-ar avea cuvintele mele precizia acestui țânțar luând măsura cupolelor nevăzute, a lujerelor încă necrescute” *Dicționarul onomastic*, Mircea Horia Simionescu”.

▪ **Tehnica de a crea încurcături existențiale.** Narațiunea ia mereu forma unor succesive mișcări de revizuire, sau a unor dezmințiri retroactive privind identificarea unor persoane:

„Deși Abraș, așa cum povestește și încearcă să înțeleagă, se metamorfozează în Vio, așa cum povestește și încearcă să înțeleagă,

iar amândoi, datorită poveștii ce se desfășoară între ei, încearcă să se metamorfozeze în Luca și acesta, la rândul lui, este o metamorfoză a lui Florean care, metamorfozându-se povestește despre Marcu și...”.

(*Tratament fabulatoriu*, Mircea Nedelciu).

Discursul confuz al naratorului suferă un proces asemănător celui din mintea personajului-narator, care confundă existența sa cu a celor pe care îi narează.

▪ **Cultivarea unui sentiment de incertitudine radicală, insurmontabilă.** Fokkema afirmă că scriitorul postmodern nu mai creează pornind de la ipoteză (realitate), ei vor scrie pornind de la imposibilitate. De aceea, textul încorporează opinii cât mai diferite. Printre procedeele stilistice de creare a incertitudinii se numără **Palinodia** – figura stilistică semnificând retractarea, luarea înapoi a sensului pe măsură ce se formează. Orice întorsătură de frază poate anula propozițiile spuse înainte. Evaluările și revizuirile intervin neîntrerupt. Ceea ce abia s-a spus este contrazis imediat și apoi repetat și tot așa:

„CELVEN Extraordinara dexteritate la întoarcerea scurtă, fără ezitări a comutatoarelor, ghiventurilor, piulițelor, spițelor, robinetelor. Îi spuseseam ceva, în glumă, nu rețin ce, o părere oarecare, cu valoarea unui strănut. M-a întors din fraza pe care tocmai o încheiam, mi-a prins capul în menghina degetelor lui și m-a înșurubat repede, fără ezitări, înțepenindu-mă. S-a învărtit, apoi, un ceas întreg în jurul meu, studiindu-mi expresiile răsfirate în aer ca un fum, trăgându-le înapoi spre a le aprecia compresia, în imediata apropiere a nasului meu. M-a mângâiat cu o cheie franceză, m-a poftit la precizări cu șublerul, pe care îl tot agita în jurul frunții. După ce a fost edificat asupra cuvintelor ce-mi scăpaseră prea ușor din gură, mă sancționează: strigându-mă, de-a lungul într-o presă nemiloasă, tăindu-mi scurt prelungirile, dându-mi să înțeleg printr-o perforație cu spiralul, la mijloc, că sunt definitiv condamnat...”

(*Dicționarul onomastic*, Mircea Horia Simionescu)

Sentimentul incertitudinii insolubile este constant reînnoit de ezitățile și inconsecvențele conștiente ale naratorului, care va da vină pentru ele, printre altele, pe amnezie, pe confuzie, pe neputința de a

deosebi faptul de ficțiune. Retractarea este tehnica principală a post-moderniștilor. E adevărat că faptele retractate sunt mereu imposibil de precizat [23].

▪ **Punerea pe picior de egalitate a realității și a ficțiunii, a adevărului și a minciunii, a originalului și a copiei.**

„Deschide iarăși cartea și se afundă în unda râului cu apa violetă, un soare albăstrui îi arde ceafa și-un tânăr viu coboară din rachetă. E omul-rază, un sărut și gata!”

(*Jenny sau Balada preafrumoasei Conțopiste*, Mircea Nedelciu)

Fragmentul decupat din povestirea cu caracter de science-fiction a lui Mircea Nedelciu asociază lectura cu o imersiune fizică. Universul real și cel fictiv se revarsă unul în altul, penetrând granițele. Astfel povestirea se derulează într-o serie de lumi paralele alternative la realitate.

▪ **Tematizarea parodică a autorului care manipulează personajele și cititorii.** În textul postmodern reapare autorul săcâitor și manipulator, dar cu o dispoziție ironică aparte. Scriitorii ca Mircea Nedelciu acordă o mare atenție receptării textului literar. Pentru ei cititorul devine un adevărat personaj al textului. Cititorul „implicat” devine un „personaj de hârtie” stând de vorbă cu autorul și celelalte personaje. Atât autorul cât și cititorul pot interveni în discuția personajelor, procedeul numindu-se **metalepsa** (orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic și invers). În aceeași măsură, personajele pot ieși din text pentru a discuta cu autorul real, așa cum se întâmplă, spre exemplu, la Vitalie Ciobanu în pasajul „Între două capitole” al romanului *Schimbarea din strajă* sau în fragmentul de mai jos, preluat din *O sută de ani de zile la porțile Orientului* de Ioan Groșan:

„Noi lângă cine stăm? Care-i rangul nostru, Cetitirule? Este vădit ca lumina acelei zile de primăvară că lângă han n-avem cum ședeă. Lângă el stă de-a dreapta Barzovie-Vodă (...). Poate puțin mai la dreapta, între spătar și Huruzuma, sora tătarului? Să mărturisim drept,

tare ne-ar plăcea a ne pune aici. De două milenii și ceva nimic mai plăcut unui povestitor decât să stea de vorbă cu o femeie frumoasă, cu atât mai mult când femeia respectivă e din secolul XVII-lea, când, cum s-ar spune, ca să ne exprimăm așa... dar să nu mai lungim vorba”.

Procedeele sunt vechi, dar tocmai pe aceasta contează autorul, pe parodiarea caracterului vetust al metalepsei retorice. Atât cititorul, cât și povestitorul sunt asociați ai intruziunii metaleptice.

▪ **Crearea unei proze hiperealiste**, cu descrieri amănunțite și intrarea într-o zonă a inutilității estetice în proza clasică (sordidul, derizoriul, cotidianul).

„Uite, femeia asta care tot închide fereastra compartimentului «ca să nu se facă curent», să nu i se îmbolnăvească odrasla, să nu o certe bărbatul când ajunge acasă și-i cere bani să-l ducă pe prunc la doctor, tânărul care-l caută din ochi pe conductorul de tren, «femeia cinstită» din Canterbury care tresare la fiecare deschidere a ușii compartimentului, care trage perdeaua în fiecare gară, ce ubicuu trebuie să fie soțul ei dacă ea se așteaptă să-l vadă în fiecare moment pe un traseu de sute de kilometri, țiganul care vinde «cinga», gestionarul care-și reface calculele în tren înainte de un posibil inventar, îndrăgostitul care a cumpărat flori și i se par cam veștede, poetul care citește la lumina zilei, un poem care i s-a părut genial în noaptea în care l-a scris și pânda lui pentru a descoperi și interpreta fiecare grimasă de pe chipul ascultătorilor, funcționarul care mai are cinci minute până la condică și e blocat într-un autobuz la stop, înotătorul care simte că i s-a pus cârcele și nu atinge nici fundul apei cu vârful piciorului când încearcă a treia oară, excursionistul care a pierdut marcajul potecii și aude șuierul vântului și-l confundă cu un urlet de lup, călătorul care s-a așezat în zăpadă să se odihnească și-și suspectează imaginile care-i trec pe sub pleoape că prea seamănă visele plăcute ale celor ce mor înghețați...”.

(*Tratament fabulatoriu*, Mircea Nedelciu).

Toate observațiile despre viața cotidiană devin semnificative prin chiar lipsa de sens în interiorul textului. Ele sunt „fragmente

browniene care conturează împreună un *pattern* macrosemnificativ, după o tehnică a acumulării mai curând poetică decât prozastică și care au rostul de a însera personajele narațiunii în climatul vieții mărunte, cotidiene, acolo unde omul uman poate respira liber (sau se sufocă zi de zi) [25]. Mircea Nedelciu tinde să satureze textul cu amănunte de o precizie cu atât mai exasperantă cu cât ele nu conduc la lămurirea niciunui dintre misterele în mijlocul cărora ne afundăm treptat, odată cu protagonistul.

▪ **Crearea unor existențe.** În proză mai ales, textul și realul se contopesc, se afirmă și se neagă alternativ, descriind până la urmă o entitate translucidă, indeterminată, numită de Mircea Cărtărescu *textistență*. În existență *caracterul real* și cel *scriptural* sunt indisolubile, precum în acest fragment:

„Cuvintele se mișcă în tine, se dezmoțesc, trebuie să apuci stiloul, îi lași vârful încet pe hârtie, un pic mândru, un pic temător, la treaba deci. Înțelegi? Aproape începi, aproape că rotunjești prima literă. Dar deodată îți spui, nu încă, și tot ce rămâne e o linie curbă, spinarea unei litere frângându-se brusc într-o pată grăsulie de cerneală. Salvatoarea, grijulia, responsabilitatea teamă că în iluzoriul șir sculptural pe care mâna precaută trebuie să-l lase pe hârtie s-ar putea strecura o eroare neașteptată, de neîndreptat mai apoi, un fel de probă involuntară a juvenilei nerăbdări scriitoricești, decisă să-și înregistreze, chiar handicapată, experiențele”.

(*Caravana cinematografică*, Ioan Groșan)

În fragmentul dat, autorul, omul, individul se contopește cu cartea. Textul cumulează problematica existențială cu miza literar-polemică.

▪ **Tehnica Godard.** Proza se leapădă de parabole și simboluri și vrea să intre în priză directă cu viața. Pe de altă parte are loc o punere în abis a tehnicii povestirii.

„Toată familia mea benchetuieste la «Local familial». Bere. Lăutari. Antren. Mama aduce liliac alb în halbe. Verișoare. Toasturi. Bunicul, după tejghea, ascute cuțit pe cuțit, privește buchetul de

liliac, râde, ascute: hârșt, hârșt, cuțit pe cuțit. Într-u colț un țigan își înmoaie vioara în halba cu bere, ca pe miez de pâine. Bunicii mei din flori, mătușile. Cu pozele din albumul de familie, bine amestecate, filate febril, rudele mele joacă un joc. «Joacă, doamne, odată!» Îmi strigă una din rude, iar eu arunc pe masă poza mea de la 13 ani drept valet de verde, drept damă de cupă, drept șeptar rupt de la un colț. Mama se-nvârte printre mese, veselă. Toți o ciupesc tandru, o mângâie, o strigă. Bunicii mei din flori, mătușile. Berea scârțâie-n halbe, scârțâie pozele la încheieturi, eu dau noroc și arunc doi muguri pe tăblia jocului de table. Ei strigă «Ai zaruri măsluite» și-mi rup zarurile între dinți mama servește, părul ei se revarsă în bucle blonde peste marginea halbelor. Toate rudele își trec mâna prin el înainte de-a bea. Flutură rufele pe frânghie deasupra meselor din «Local familial». Toată lumea e adunată. Bunicii mei din flori, mătușile. Mie îmi aduce mama cei mai frumoși, cei mai bine făcuți mititei, aduce liliac alb în halbe la «Local familial» unde toată familia mea benchetuește”.

(*Local familial*, Cristian Popescu)

Polemizând cu scriitorii textualiști optzeciști, nouăzecistul Cristian Popescu pledează pentru o reumanizare a literaturii. În viziunea poetului, poezia anilor '90 „cuprinde în sine (într-o rostire frustă, directă) reportajul gazetăresc, eseul, forme narative ale romanului, forme ale folclorului urban, multe elemente ale oralității etc.” Tehnica Godard este menită a păstra în imagine toate elementele existențiale și, totodată, să releve aspecte importante privind opțiunea de creație.

▪ **Dramatizarea inevitabilei circularități a literaturii, prin autoreferențialitate și metaficțiune.** Autoreferențialitatea și metaficțiunea sunt mijloace de dramatizare a inevitabilei învârtiri în cerc. Scriitorii postmoderniști au certitudinea că nimic nou nu se poate întâmpla, se poate însă continua rescrierea textelor din natură sau din artă.

▪ **Utilizarea parodică a marilor procedee retorice tradiționale.** Parodia, pastașa, citatul, aluzia, plagiatul etc. sunt procedee de reciclare a retoricii tradiționale.

„Din gură și nai și cu mult alai să tot spui că ai un nivel de trai mult mai ridicat decât le-a fost dat celor de pe plai între care stai. Dorul lor de ducă nu îi mai usucă, turma lor de oi, câinii cei vioi, toate acum în sat ar sta la iernat. N-ar pleca în vale și la lungă cale nici cei mai buboși și mai răpciugoși, câinii păduchioși, ciobanii bot-groși, dar cei feți-frumoși și la pungă groși, țanțoși și țâfnoși, oameni studioși? Cum să meargă ei cu turma de miei, dacă n-au de scos un ban mai frumos, un cojoc mai gros, un câștig mănos pe poarta din dos?

Om de la oraș, de la Făgăraș, Gheorghe-i cojocar și cam potlogar, Benga i se spune, n-are gânduri bune, nici simțiri străbune, doar trăiri păgâne, doruri de muieri, fuste și plăceri, bani - sute de mii și chefuri târzii. El în gară șade, trenul nici că-l vede, gându-i se-ncovoie la miros de oaie, prin sudori îl treci de-i spui de berbeci, palma îl mănâncă, dar nu palma stângă. Cu el mai e unul, Mișu Căpcăunu, împreună beau și și-o spun pe șleau. Iată-i pun la cale (și le curg și bale) furtul de mioare, furtul pe picior, furtul din ciopor.

Articolul 23 din normele de protecția muncii în sectorul zootehnic interzice cu desăvârșire adăpostirea turmelor de oi sau alte vite în preajma șurilor de baloți de paie pe timp de furtună.

Și atunci ha mioară, neagră, sprinteioară, plină de ciulini, hrănită cu spini, plină de gălbează, hrănită cu pleavă, mâncată de râie și grasă-momâie înspre noi s-a-bate, jalnic sunet scoate cu foalele-i toate, jalnic behăit cu glasu-i dogit: «D»apăi, frații mei, gingași ciobănei, grași și arătoși și la pungă groși, voi când ați semnat și v-ați angajat prin trainic contract să ne păstoriți și să ne iubiți, să ne îngrijiți și să ne feriți de primejdii rele și alte belele, bani din gros ați luat și nu v-a păsat, bani mulți ați băut în c. v-a durut! Acu de ce voi, frații amândoi, vreți să ne beliți, să ne urgisiți, mieii să ni-i știți și să-i mâncați fripți? Au nu vă gândiți că-n lege greșiți și păcătuiți? De când ne plimbați, din vârf de Carpați pân-aci în baltă, grea avurăm soartă. Hrană nu ne-ați dat, nu ne-ați adăpat și ne-ați tot furat. Ș-acu, pe urgie, de ce vrei, bădie, să ne scoți din sat pe cer înnorat, să ne duci la câmp pe vreme de vânt, ce rău v-am făcut și noi n-am știut?». (*Tânguire de mior (sau despre incompatibilitatea structurală, de rimă și ritm, între transhumanță și furt)*, Mircea Nedelciu)

Se vede lesne, în acest fragment, intenția de mimare și de parodiare a metricii celebrului poem *Miorița*. Proza preia fapte reale, specifice timpului, legate de furturile masive ale unor oi din colhozurile sovietice. Dincolo de critica acestor fapte sociale, autorul urmărește să întoarcă pe dos imagini și opinii despre poemul *Miorița*, pe care repetatele interpretări le-au transformat în mituri. Mioara din textul lui Nedelciu nu mai este „laie, laie bucălaie”, ci „plină de ciulini, hrănită cu spini, plină de gălbează, hrănită cu pleavă, mâncată de râie și grasă momâie”. Nici relația ei cu ciobănașul nu mai e aceeași, iar înțelegerii simpatetice îi ia locul reproșul. Mitul existenței pastorale este înlocuit cu mitul hoției și al corupției, care e mai modern și mai adecvat timpului în care scrie Mircea Nedelciu.

▪ **Spectacolul hiperlucid al formelor.** Actul poetic postmodern se naște din scepticism și se sfârșește în voluptate. Plăcerea scrisului se întâlnește cu plăcerea lecturii [36].

„abia când stingeam lumina în cameră mă simțeam însă cu adevărat eu. deodată pe pereți începeau să se rotească dungile albastre electric și verzi fosforescente ale tramvaielor care treceau huruind pe șoseaua aflată cu cinci etaje dedesubt, deodată deveneam conștient de zgomotul îngrozitor al traficului și de singurătatea și tristețea fără capăt a vieții mele. Întrerupătorul era după șifonier, și când stingeam lumina odaia devenea un acvariu livid. mă mișcăm, ca un pește bătrân, printre mobile putrede, mirosind ca reziduurile marine dintre stânci, înaintam pe covorul de iută, aspru sub tălpi, până la ladă, mă așezam iar pe ea, puneam picioarele pe calorifer și fantasticul bucurești exploda deodată după sticla albastră de lună. era ca un triptic nocturn, de o strălucire sticloasă, nesfârșită, inepuizabilă. dedesubt, vedeam o parte din șosea, cu stâlpii ei electrici ca niște cruci de metal, susținând firele de tramvai și becurile roze, care iarna scoteau din noapte valuri peste valuri de ninsoare furioasă sau lentă, rară ca în desenele animate sau abundentă ca o blană. În nopțile de vară, însă, mă distram imaginându-mi câte un crucificat cu cunună de spini pe creștet, ținut de fiecare din șirul nesfârșit de stâlpi. costelivi și pletosi, cu ștergare umede în jurul șoldurilor, ar fi urmărit din ochii înlăcrimați scurgerea automobilelor pe strada

pietruiță. doi-trei copii, cine știe de ce întârziați până la ora aceea din noapte, s-ar fi oprit și l-ar fi privit pe cristul cel mai apropiat, ridicându-și înspre lună fețele triumfiulare”.

(*Orbitor*, Mircea Cărtărescu)

Acest fragment, ce deschide primul capitol al romanului *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, consemnează o opțiune literară pentru luxurianta formelor și a culorilor. Priveliștea de vis a nopților bucureștene introduce cititorul într-o lume aparte, o lume plină de mister. Fiecare fulgurație de sens, elucidare de moment formează împreună un caleidoscop al lumii.

▪ **Carnavalizarea.** Potrivit lui Mihail Bahtin, tradiția carnavalescă a prozei europene a generat forma inovatoare a *romanului polifonic*, care face posibilă figurarea potențialului infinit al sensului. Carnavalul este sărbătoare populară, îndeosebi europeană (precreștină, dar absorbită de creștinism), de factură optimistă, cu caracter vesel, incluzând în cadrul unor ample serbări grotești, alegorice, măști, costumații de deghizare. Carnavalul s-a răspândit mai ales în lumea catolică mediteraneană. Etimologia este dublă: *carrus navales* (carul folosit la festivitate reproduce corabia celtică) și *carnes tollendas* (interdicția consumului de carne). La origine carnavalul a fost, probabil, un ritual întemeiat pe simbolul *sacralității transgresiunii*, traducându-se într-o largă *liturghie populară*, cu scopul principal al purificării. În carnaval se întâlnesc forme de dramatizare a timpului mitic prin mascarade, teatru liturgic, rituri de sacrificiu anual, rituri escatologice, rituri demonice, calambururi, humor. Acest complex ritual și ceremonial avea loc anual și urmărea răsturnarea completă a ordinii ierarhiei, descărcarea în public a sentimentelor și resentimentelor refulate, relaxarea și purgarea colectivă, renașterea spirituală, retrăirea timpului sacru.

Folclorul carnavalesc a constituit, după Bahtin, una dintre cele mai importante surse ale romanului; mai mult, formele serios-ilarului au condiționat demararea unei direcții importante în dezvoltarea romanului european – cea carnavalescă. Mai cu seamă, cele două forme ale folclorului antic, „dialogul socratic” și „satira menippeă”, au constituit rădăcinile romanului și ale prozei artistice cu o structură dialogică. Ceea ce unește aceste două genuri de mare suplețe este

căutarea adevărului care ia naștere printre oameni; confruntarea diferitelor puncte de vedere asupra unui anumit obiect; provocarea cuvântului prin cuvânt; participarea activă a tuturor; ilaritatea zgomotoasă; extraordinara libertate a plâsmuirii de subiect și filozofice; îndrăzneala și neînfrânarea, lăuntric motivată, îndreptățită și lăuntric consfințită de un scop ideatic; fantasticul liber; îmbinarea elementului mistic-religios cu un naturalism de speluncă extrem și grosolan; îndrăzneala plâsmuirii și o contemplativitate dusă la extrem; scandalul, comportamentul excentric, vorbele și izbucnirile nepotrivite; contrastele izbitoare și combinațiile oximoronice; pluralitatea de stiluri și tonuri; caracterul publicistic etc. [4]. Toate aceste dimensiuni carnavalești au exodat și au avut o utilizare largă în epocile de declin al tradițiilor, religiei, politicilor dictatoriale.

Deși nu constituie un fenomen literar, ci o formă sincretică de spectacol cu caracter ritual, carnavalul a elaborat un adevărat limbaj de forme simbolice concret-senzoriale care se pretează la o anumită transpunere în limbajul imaginilor artistice, în limbajul literar. Transpunerea carnavalului în limbajul literar înseamnă carnavalizarea literaturii, care presupune: participarea și angajarea degajată a tuturor la crearea lumii operei literare; abrogarea formelor de timorare, venerație, pietate, etichetă etc.; trăirea pleneră a sărbătorii timpului care nimicește și înnoiește totul, perceperea veselă și relativizarea oricărei autorități, familiaritatea față de tot ce are ambiție de adevăr metafizic, mascarada și jocul liber.

Postmoderniștii preiau poetica carnavalului pentru că această le creează oportunități de realizare a programului lor, în care ironia, auto-ironia, grotescul și farsa produc o atmosferă exuberantă de carnaval. Organizări artistice ale conștiinței carnavalizate, care realizează dialogul vocilor sunt: concentrarea acțiunii în punctele de criză, de cotitură și de catastrofă, în „prag” și în „piață”, înlocuită de obicei cu salonul, unde survine catastrofa, scandalul; imaginea „omului ridicol” cu nervii la limită; caractere excentrice și pline de cele mai neașteptate posibilități, sincrizele dialogale, râsul ambivalent, relativizarea a tot ce pare constant, polifonia conștiințelor, fascinația pentru propriul „dublu” etc.

Fragmentul care urmează imaginează o întâlnire a oamenilor cu un O.Z.N.:

„Bună seara, bună seara, da' ce-ați pățit? Păi, uite, ni s-a defectat, fir-ar... Da'dumneata cine ești? Eu? Sunt Ilie Pop, tehnician veterinar aici în sat... Și dumneavoastră? Noi? Umblăm și noi p'acilea... Da' niște apă nu știi unde-am putea afla, că ni-e sete... Cum să nu, este un izvor chiar aici, sub râpă, poftiți. Și ăl mai înalt, după două-trei înghițituri, către celălalt: bună apă, Sfinte Petre...”

(*Planeta Mediocrilor*, Ioan Groșan)

Cu amestec de tandrețe și umor carnavalesc, Ioan Groșan transformă o temă predilectă a literaturii SF într-o adevărată soluție revelatoare care dezvoltă mentalitatea locuitorilor unui sat din apropierea Clujului. Fragmentul surprinde povestea lui Ilie Pop, veterinarul satului, despre întâlnirea sa imaginară cu extraterestrii. În planul limbajului, narațiunea lui Ilie Pop reînvie în cheie SF legende biblice naive, povestire de bunica, în care Dumnezeu și Sfântul Petre sunt desacralizați, umanizați, devenind simțitori la durerea oamenilor.

▪ **Reabilitarea kitsch-ului.** Viziunea carnavalescă a permis reabilitarea kitschiului prin umanizare. Dacă avangarda și suprarealismul s-au folosit de kitsch doar pentru a crea efecte de grotesc, absurd și expresivitate, pentru postmoderniști acesta este „noua *lingua franca* a unei lumi dominante de *design, advertising, show-biz*, instituții în care se dizolvă ca să se recreeze la nesfârșit” [25].

„Privind toate astea cu o nestrămutată încredere în steaua ei norocoasă, coana Ghena fredona ațățătoare șlagăre hinduse, ferindu-se de arșiță sub pălăria cu pene moi și fructe succulente, fredona prin grădina plină de funingine și fum, așteptând să-și ardă karma și să se reîncarneze după pofta inimii ei iubărețe”. (*Indiana regelui*, Florin Șlapac).

Indiana regelui de Florin Șlapac este povestea burlescă a unei tinere mahalagioace care iubea la nebunie filmele indiene. Această dragoste o determină să plece în India, de unde vine cu tot felul de povești kitsch despre imaginările ei aventuri. Ghena abolește realitatea pentru a trăi în lumea filmului indian, așa cum a perceput-o: cu dansuri orientale, ci gesturi erotice învățate la cinematograf.

▪ **Caracterul deschis al textului.** Cercetătorii contemporani au vorbit nu o singură dată despre caracterul deschis al textului literar. În conformitate cu viziunea semiotic-monologică, textul este un „labirint nelimitat” de căutare a sinelui și a adevărului. Umberto Eco își concepe *Numele trandafirului* ca un labirint cu codificări sofisticate și utilizează misterul drept cadru pentru o meditație susținută asupra semnelor și paradoxurilor implicate în producerea sensurilor.

TEMA III. PRECURSORII POSTMODERNISMULUI ROMÂNESC

3.1 Modele de literatură estetică, autoreferențială și parodică

Privind în trecutul literaturii române, optzeciștii își revendică modelele, în primul rând, de la scriitori ca I. L. Caragiale și Urmuz. De asemenea, ei se regăsesc în experimentele oniricilor de la sfârșitul anilor '60, ale lui Leonid Dimov, Virgil Mazilescu și Mircea Ivănescu. Precursori sunt considerați și membrii Școlii de la Târgoviște – Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu ș.a., dar și unii scriitori din perioada mai anterioară, de la „Albatros” – Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Ben Corlaci, ca și cei de la grupul „Steaua” (Cluj-Napoca) din perioada imediat postbelică.

Onirismul estetic, cea mai importantă grupare a anilor '70 a constituit o contribuție originală a literaturii române la patrimoniul universal. Revendicându-se din curentul suprarealist, oniriștii Leonid Dimov, Virgil Mazilescu și Daniel Turcea se diferențiază de acesta, substituind tehnicii „dicteului automat”, ca mod de explorare a visului, tehnica selecției lucide. Leonid Dimov este unul din puținii poeți români, a căror operă surprinde constant printr-o imagistică tot mai expresivă. Pentru el, dar și pentru alți poeți ai generației '70, rigoarea formală și muzicalitatea versurilor devin o coordonată a creației.

În anii '70, se impun mai multe tendințe estetice: *neomodernism*, *onirism*, *suprarealism*, *neoespressionism*, *neoromantism* sau *orfism*. Majoritatea poezilor adoptă retorica trucului verbal și a artificiei imagistice, evadează din realitate în verb, în rafinament și meșteșug, salvând poeticitatea românească de subordonarea totală în fața autorității scheme proletcultiste. Acestei generații aparține Mircea Dinescu, poet contestatar și ironic, implicat direct în social, precum și Mircea Ivănescu, pentru care rigoarea formală, estetismul și ironia constituie modalitățile poetice preferate.

3.2 Poezia manieristă românească

În acești ani, în literatura română se manifestă o serie de autori remarcabili, care promovează o poezie manieristă în substanță și valorizează tendințe gongorice și mariniste. Reanimarea para-retoricii manieriste este inițiată, pe de o parte, pentru a eluda restricțiile impuse de regimul politic și de a evada în rafinament și prețiozitate, pe de alta, presupunând gestul subversiv de înlăturare a schemelor și formulilor lirice moderniste irelevante și de impunere a unei noi estetici postmoderniste. Aproape orice autor, cum au fost Gheorghe Tomozei, Romulus Vulpescu, Horia Zilieru, Virgil Bulat, Nina Cassian, Nora Iuga, Șerban Foartă, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Brumaru, Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, Mihai Ursachi, Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu (în România) cunoaște o etapă manieristă în creația sa, textul lor orientându-se către propria-i formă și căutând noi structuri. Ei se arată interesați de creația în limbaj, de lărgirea limitelor limbajului, de depășirea cadrelor logice și raționale ale limbajului.

Deși mai puțini, există și între Nistru și Prut poeți care scriu poezie manieristă. La mijlocul anilor '70 ai secolului trecut, pentru a evita schemele impuse de proletcultiștii și ideologii comuniști, unii poeți au început să învâluie sensurile în decorativism și orfevrărie imagistică. Poezie manieristă au scris Paul Mihnea, Valentin Roșca, Anatol Codru, Arcadie Suceveanu. [113].

Manierismul se distinge prin particularitățile lui formale. Poeții manieriști practică o poezie lingvistică, jonglează cu cuvintele, oferind adevărate spectacole de prestidigitație verbală. Poezia lor are un caracter ludic, având ca factor propulsiv dorința de a făuri și de a șoca prin diverse forme ale cuvintelor. Este vorba de o veritabilă poezie experimentală, unde intră în spectacol toate strategiile și procedeele poetice care șochează și contrariază.

Pentru o mai bună înțelegere a textului, trebuie să ținem cont de câteva principii de scriere a textului manierist:

- Expunerea este comprimată și metaforizată excesiv;
- Limbajul este prețios;
- Discursul este antimimetic, artificial, iraționalist de cele mai multe ori;
- Îmbinarea contrariilor;

- Jocul de dragul jocului;
- Poemul uimește, șochează;
- Spectacolul poemului finalizează cu o poantă [112].

Concentrându-și atenția și creativitatea la nivelul formal, cel al expresivității, poezii manieristi nu evită totalmente mesajul. De regulă, iraționalul de suprafață ascunde, disimulează omul problematic, în criză.

Iată câteva mostre de poezie manieristă:

Turnul Babel (fragment), de Leonid Dimov

Ostrețe-nșurubate-n osii multe,
 Cilindri vineți, faruri, catapulte,
 Bronz învârtit, cu dinții cât o casă,
 Pornind dintr-o cadență majestuoasă
 În jur de verde ax ieșit agale
 Din baie de uleiuri matinale,
 Căci dimineți întregi veneau să moară
 La fiece rotire-n unsă moară:
 Erau acolo nopți rămase treze
 În largi cutii, vopsite, de viteze,
 Iar muzici albe răsturnau pe ape
 Vechi săli de pârgii clipocind din clape.
 Luceau de mecanici puse stivă,
 Căci veacurile de priveai, de-a valma
 Prin colbul geamurilor șters cu palma
 Purtau, în cor cu dizele prea grele,
 Romane mecanisme ușurele...
 Și inime de rob nemuritoare
 Băteau în tact alături de motoare
 Și tot acest duium, această zurbă
 Ivea la nord o suprafață curbă,
 Un spate bun și calculat să poarte
 Turn Babel locuit de ginte moarte.

Acest fragment dintr-un vast poem este un adevărat spectacol textual, regizat cu exactitate geometrică. Fantezia fără obstacole a lui Leonid Dimov se manifestă în metafore luxuriante și muzicalitate a

versurilor. Viziunea barocă este întregită de gustul pentru artificiu: „Din tensiunea aceasta între baroc și manierism rezultă tocmai amestecul acesta de energie și de vitalizare, iluzie, sublim și bufonerie, care s-a remarcat în lirica lui Dimov” [12].

Numărătoare pentru puștoaice și babalâci, de Emil Brumaru

elefantul
dă
din
trompă
strada
gării
dă
din
pompă
avionul
dă
din
bombă
însă
nimeni
nu
sucombă

Pentru Emil Brumaru poezia este un spectacol ludic seducător. Acest poem seduce prin inocența jocului copiilor, amintind renumitele numărători. Ca și copii, poetul jonglează cuvintele fără să urmărească vreo semnificație.

Dramă-n gamă, experiment muzical, de Romulus Vulpescu

Dospite doage decad: o
dovadă? Domnul doge DO...
Rechinul reumatic, RE
– renghi renăscut – reporter e!

Mireasa micului mim MI,
mișinănd misitul, mi-l momi.
Fastidios filosofa
farfuza fadă, falsa FA:
Solist solemn, sobol sub sol, solfegia solidul SOL!
Laureat laringe, LA, labil, lamente, libela.
Simpatic sibirit, sosi
sintetizatul simbol SI,
utilizând utilul UT
– utopic utilaj umplut:

pact, vulg, garf, dig, chef, zob, nimb... Pa!
Pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa.
Doct, regn, mit, fain, solz, lat, silf, ud:
DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, UT

Poemul acesta uimește, adică este astfel construit încât să aibă efect de *stupore*. În spatele semnului nu se ascunde nicio semnificație, niciun univers metafizic. Modelarea versurilor este o pură sărbătorire a para-retoricii. Este un experiment care pornește de la terminologia muzicală și ca mai toate experimentele lui Romulus Vulpescu (neologice, asonantice, aliterative, lexicale, gramaticale, gastronomice) nu transmit niciun mesaj. Sunt combinații verbale sau sonore tip *puzzle* care bucură ochiul și urechea cititorului.

Cântecul cavaleristului, de Virgil Mazilescu

Hip hop de la o vreme întâmplările decad ca peștii:
cerneală și goliciuni din trei părți laudate și ochiul
ah ochiul plutind peste insurecție – alexis leger
saint leger leger cavaleria vecinului

mare fusese în timpul vieții mele uimirea acestui
oraș fericit mare dragostea mea – alexis leger saint
leger leger cavaleria vecinului

și dacă le-aș fi spus că știu totul m-ar fi iubit fără
îndoială și m-aș fi uitat până la urmă – hip hop
saint leger saint leger cavaleria vecinului

Virgil Mazilescu este un poet manierist care s-a impus prin ingeniozitatea prestidigitațiilor sale verbale, ruperile de ritm, incoerența în idee și limbaj, delirul de cuvinte, asociațiile alogice, suprarrealitatea imagistică. Acest poem este o mostră de text manierist cu imagini prețioase și sonore, cu alăturări insolite de frânturi de fraze ininteligibile. Acest spectacol de artificii disimulează însă stări umane. „Versurile lui Virgil Mazilescu dezvăluie voluptatea jocului cu realul, cu imaginarul, cu moartea, melancolia lucidă și tandrețea disimulată în bravură și imagini sofisticate” [112].

Clepsidră, de Șerban Foarță

În plin balcon, turbanu', mitenele
(ale cui?): rasate, doamnele,
și domnișoarele, în voal
tenace, lejer; beatitudini
de mire galeș,
ilustru. O, nu-
ferii!... ci
rea, cre-
dința
lor.
În
plin
bal, con-
turb anumite
neleale cuirasa-
te: doamnele, și
domnișoarele: învoalate
nacele, jerbe, atitudini
demiregale și lustru. O,
nu fericirea, credința lor.

Poemul lui Șerban Foarță este un tip de **pictopoem**, un aranjament grafic în formă de clepsidră. Forma însă nu este acoperită cu o dezbatere lirică pe tema trecerii timpului așa cum impune tradiția, ci este un simplu joc cu măsura cuvintelor care se rostogolesc grațios în voie ca particulele de nisip într-o clepsidră.

Omagiu lui Brâncuși, de Nicolae Dabija

O
OO
OOO
OOOO
OOOOO
OOOOOO
COSMICĂ
PIRAMIDĂ

În anii '70, scriitorii basarabeni introduc în poezie elemente maniere, având ca justificare neangajarea în social-politic. Acest poem insolit este o construcție de semne care nu au altă finalitate decât vizualizarea grafică a coloanei lui Brâncuși. Ultimele două versuri constituie poanta care explică semnificația gestului grafic.

Lacrima lui Ovidiu, de Arcadie Suceveanu

Oh, lacri-
Ma lui, uriașă
Cât o planetă, și-a-
Cuma mai arde pe mare!
Poeți postmoderni extrag din ea,
Ca dintr-o nesfârșită sa-
Lină, suave zăcăminte
De sare... De seco-
Le, de secole,
și nu se ter-
mină la-
crima lui
euzină!

Pictopoemul în formă de lacrimă al lui Arcadie Suceveanu îi pune în evidență ipostazele *poeta faber* și *poeta ludens*.

3.3 Proza experimentală. Tetralogia *Ingeniosul bine temperat* de Mircea Horia Simionescu – o enciclopedie a invențiilor literare

Grupul de romancieri, născuți și formați în ambianța orașului Târgoviște, impun, în jurul anilor '70, o formulă narativă deosebită de cea frecventată de majoritatea prozatorilor din acel moment. Viziunea acestora asupra literaturii era în consonanță cu ideile structuralismului și poststructuralismului francez, astfel că proza românească obține prin ei un nou spațiu, puțin și chiar deloc cercetat anterior. Unele texte ale Școlii de la Târgoviște deschid drumul literaturii optzeciste și mai ales gustul unei noi orientări, care anunță o victorie a teribilismului asupra literaturii convenționale. Prozatorii Școlii de la Târgoviște – Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu sunt primii „desantiști”, mai corect cei care au pregătit terenul pentru grupul *Desant* '80.

Formula acestei literaturii este „jocul (cu erudiție!) și experimentul în ebuliție” [96]. Ei vor fi preocupați să dea textelor lor o cât mai pronunțată consistență livrescă, intertextualitatea devenind un imperativ de program. Interesați mai degrabă de realitatea literaturii decât de realitatea lumii, ei renunță la ipostaza de autor omniscient, lăsând loc liber, în textele pe care le scriu, imixtiunii unor elemente textuale exterioare.

Cărțile prozatorilor de la Târgoviște sunt îndelung elaborate, între ei existând un legământ de a nu publica niciun volum înainte de 40 de ani, pentru a avea un suficient suport livresc. Lucrările acestora au surprins prin noutatea procedeelelor narrative și a formei, care nu este nici roman, nici povestire, nuvelă sau schiță, ci pur și simplu – *text*. Ei optează pentru literatura ca textualizare a realului și biografiei, pentru rolul privirii, pentru funcțiile codului cultural, pentru tentația absolută a experimentului și pentru utilizarea unor preferințe literare sau chiar muzicale comune. Tuturor le este specific provocarea cititorului, de-construirea textului pentru a lăsa construcția pe seama celui care parcurge paginile cărții, textul ca expunere a existenței, folosirea persoanei întâi și părăsirea modelului clasic, inaderența la orice fel de

dogmă care s-ar putea numi regulă de compoziție sau de mesaj [49].

Nu găsim nicăieri o ilustrare mai adecvată a ideii de autoreferențialitate a literaturii decât în scrierile târgoviștenilor, care ignoră cu desăvârșire lumea reală, semnificativă pentru ei doar cultural. Literatura, pentru ei, e un tărâm virtual în care totul e posibil, iar ceea ce contează mai mult reprezintă arta combinatorie. Târgoviștenilor li s-a reproșat întotdeauna gratuitatea, artificiiul, livrescul. Într-adevăr, arta lor, predominant textuală, are ceva din tehnica laborioasă a împăturirii foi de hârtie în *origamiul* japonez. Prozatorii târgovișteni aproape nici nu au produs opere propriuzise, ci un continuum textual din care, pentru necesități editoriale, au decupat uneori zone mai coerente pe care le-au numit „romane”, „nuvele” etc. Textele târgoviștenilor, chiar și jurnalele, sunt ultracalofile, artificioase, producând bruioane și concepte culturale. Genurile și speciile tradiționale sunt fie abandonate fâțiș, fie hibridizate, parodiate, subminate așa încât au înfățișat o comedie luxuriantă a literaturii fără opreliști [25]. Aproape toate textele lor au câte un *hyperlink* ce trimite fiecare cuvânt la o scriere clasică, la o scenă, la un vers, la un pasaj dintr-o scriere cunoscută. Astfel, textele au ajuns de o complexitate multietajată, ultrasofisticată.

Cele mai expresive inovații ale prozatorilor de la Târgoviște constituie **metaromanul** și **jurnalul de creație**. Emancipată de concepțiile dogmatice, proza literară nu s-a mulțumit, de la un timp, cu „realismul nețârmurit” și a început a se dezvolta în opoziție cu înțelegerea limitată a principiului reflectării și ideea de *mimesis*. Pe la sfârșitul deceniului al șaptelea apar proze ce nu reflectă existența reală în nici un fel și ale căror indice referențial nu e vreo realitate obiectivă, fie și fantastică, ci literatură. În loc de romane sociale, romane psihologice, romane de dragoste apar metaromanele. Ele nu istorisesc, nu descriu, nu întreprind analize psihologice spre a crea iluzia realului, deși se folosesc de toate mijloacele prozastice existente. Finalitatea acestor romane este diametral opusă prozei autentiste, chiar dacă procedeele adoptate sunt adeseori tocmai ale acesteia. Ele caută să obțină efecte literare din literaturizarea totală.

Metaromanul include frecvent parodia și pastșa diverselor stiluri romanești, mai întotdeauna reflecții asupra romanului. Romanul meditează asupra condiției proprii, în special asupra poeticii sale, alcătuiind, în multe cazuri, chiar tema lui.

O variantă a metaromanului este **jurnalul de creație**, specie sau subspecie literară ce a cunoscut deplină realizare prin Gide, iar la

târgovișteni capătă o nouă variantă – a **notelor de atelier**. Paginile de jurnal înșiră însemnări despre lecturile autorului și felul în care acesta și-a scris operele, producând astfel o *literatură a literaturii*, nu o literatură a vieții. Dacă pentru Gide jurnalul este o cronică a vieții individuale, pentru Radu Petrescu și Mircea Horia Simionescu acesta reprezintă lumea cărților și a procesului de creație. Însemnările zilnice nu sunt niște ciorne, ci sunt făcute cu migală, lucrate, stilizate, destinate pentru publicare.

Unul dintre membrii Școlii, Radu Petrescu, semnează trei jurnale: *Oceanul întors* (1977), *Părul Berenicei* (1981), *A treia dimensiune* (1984), care sunt poate mai în măsură să dea seama de talentul scriitorului decât operele lui de ficțiune: romanele *Matei Iliescu*, *În Efes*, *Sinuciderea din Grădina Botanică* și prozele *O singură vârstă*, *Ce se vede*. Acestea, jurnalele de creație, sunt fișe de temperatură intelectuală și cronici minuțioase ale evenimentelor mai ales interioare, parcurse de scriitor în procesul genetic al viitoarelor sale opere. Ele conțin opinii despre literatură, despre artă în general, precum și confesiuni literare, impresii de lectură, autoanalize critice, de natură estetică. Scriitorul nu „exprimă”, nu „relevă”, nu „sugerează” nimic, nu transmite „sensuri”, „idei”, este indiferent la conținuturi, la viața socială și la natură. Creația sa este tipică „artă pentru artă”, lumea fiind văzută estetic, iar finalitatea travaliului îl constituie stilul. Jurnalul de creație este aventura lecturilor, a formației unui scriitor.

Mircea Horia Simionescu este primul „cursant” și „profesor” al Școlii de la Târgoviște. Tetralogia *Ingeniosul bine temperat* este o invenție ingenioasă, o ficțiune a ficțiunii sau ficțiune de rangul al doilea. Pe lângă faptul că este o literatură despre literatură, titlul indică o parafrază la o lucrare a lui Bach, muzicianul cu cea mai mare faimă a dexterității tehnice.

Construcție masivă, tetralogia *Ingeniosul bine temperat* (*Dicționar onomastic*, 1969 („Dicționarul” e continuat în 1972 de *Jumătate plus unu. Alt dicționar onomastic*); *Bibliografia generală*, 1970; *Breviarul* (*Historia calamitatum*), 1980; *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău*, 1983) este, dincolo de dezideratul „literatură, fără alte preocupări”, o replică literară cu referințe la diverse paliere ale existenței umane, autorul ei inaugurând un dialog spectaculos cu antecedentele culturale canonizate.

Cu primele două cărți, scriitorul Școlii de la Târgoviște Mircea Horia Simionescu se anunța drept un rebel împotriva comandamentelor

politice ocurente, atitudine ce ar fi putut să atragă după sine un pericol iminent pentru membrul unui grup de artiști evazionști. Actul polemic cu ideologia timpului, dar mai ales cu literatura promovată de ea, se releva prin sincronizarea cu inovațiile din literatura occidentală, deschizătoare către inventivitatea continuă și deplasarea liberă în spațiul imaginarului și al tehnicilor de creație. „Neputând striga în mijlocul bulevardului realitățile epocii, Mircea Horia Simionescu descoperă și experimentează un nou tip de realism, mai autentic și mai coerent, în care amestecul de fantezie și acidă ironie deține un rol extrem de important” [75]. Prozatorul își propune să demonteze infinitesimal mecanismele întregii literaturi clișeizate în timp, cu viziunile ei uzate asupra lumii, dinamitând-o din interior împotriva propriilor ei finalități, în numele unor noi criterii de percepere a realului și, totodată, al unor procedee adecvate de reprezentare a acestuia. Privită în totalitatea sa, tetralogia configurează o dominantă ce structurează toate narațiunile sale, care refuză cu încăpățănare referențialul, punând în locul lui o zeităte tutelară – imaginația. Nu realul este obiectul scriitorului, ci o realitate imaginată, în care se escaladează tragicul lumii și al ființei.

Neoromancierii francezi au considerat necesare inovațiile în domeniul literaturii prin modificarea continuă a realului, care dictează noi procedee de investigație: „Arta este viață, scrie Alain Robbe-Grillet. Nimic nu este câștigat într-o manieră definitivă. Ea nu poate exista fără această interogare permanentă. Dinamica acestor evoluții și revoluții produce renașterea sa continuă. Și apoi, lumea se schimbă de asemenea...” [apud 75]. Ideea că mobilitatea existenței contemporane nu poate să încapă în structurile invariabile ale epicii tradiționale a predispus autorul român spre o revelație fără precedent, a *romanului în formă de dicționar*, structura căruia le exprimă excelent pe cele ale vieții și gândirii societății „informaționale”. Se poate vorbi despre o certă **imaginație interactivă** și **dialogică**, căci „Fără ca M.H. Simionescu să fi putut anticipa faptul, cartea se apropie mult de soluțiile interactive pe care acum, de relativ puțină vreme, le provoacă experimentele cele mai radicale de literatură oferită prin internet, unde se pot citi romane cu structuri flexibile, în a căror lume pătrunzi «accesând» prin proprie opțiune una ori alta dintre posibilitățile de continuare gândite de autori” [59].

Realitatea și literatura sunt deconstruite sistematic de Mircea Horia Simionescu și reasezate după principiul, aproape muzical, al *simultaneității*. Consemnările din jurnalul de creație și materializările din romane denotă tentativa de trecere de la formele clasice ale epicului românesc la o *structură melodico-ritmico-armonică*. Strategia auctorială care îl caracterizează este *arta polifonică și tehnica contrapunctului*. Astfel că lumea prefigurată are semnele unui oraș mare, etajat, bine dotat tehnic, în care comunicarea este, la un anumit nivel, indirectă și artificioasă (de grad secund), iar, la alt nivel, naturală, polemică și subiectiv-deconstructivistă.

Multiplele linii narative orchestrate polifonic, variatele registre de limbaj și, desigur, numărul mare de personaje ce colcăie în *Dictionarul onomastic* și în *Bibliografia generală* satisfac convenția genului românesc. Apărute într-o perioadă de criză, de amnezie a romanului, ele reprezintă însă o autentică luptă avangardistă împotriva clișeelelor, a logicii și a obișnuitului, un amplu asediu al romanescului enciclopedizat și perimat, realizând ceea ce s-a numit *antiroman* sau, mai degrabă, *roman-alternativă*. Gestul nu e lipsit de influența noului roman francez, dar și de inovațiile altor scriitori moderniști din secolul al XX-lea: Marcel Proust, James Joyce, J.P. Sartre, William Faulkner, André Gide, Eugen Ionescu, Umberto Eco ș.a., promotori ai unui discurs românesc care, deși pare să respecte toate rigorile logicii, creează universuri iraționale și absurde. Antiromanescul lui Mircea Horia Simionescu se manifestă prin opunerea modului tradițional de creare a iluziei românești *ficțiunii ludice și experimentale*. *Ingeniosul bine temperat* constituie încercarea, printr-o proză cu puternice accente experimentaliste puse în slujba deconstrucției, dar și a reconstrucției, de a construi o întreagă ontologie, nu în gol, ci într-un spațiu halucinant de „real” al *apocalipsei vesele*, în care sensurile tari există, dar nu mai pot fi definite prin categoriile tari ale gândirii. Nu degeaba titlurile sugerează faptul că textele vor absorbi în spațiul lor, prin multiple subterfugii intertextuale, literatura în ansamblu.

TEMA IV.

POSTMODERNISMUL LITERAR ROMÂNESC

4.1 Postmodernismul românesc: grupări, reviste și antologii

Postmodernismul s-a declanșat în literatura română în a doua jumătate a anilor '70 și continuă să existe până în zilele noastre. Barbu Brezianu este primul care a utilizat termenul în articolul *Postmodernii americani – o traiectorie spre viitor*, publicat în 1974, în revista „Secolul 20”, având în vedere un tip de poezie ce urmează modelului poeziei moderniste de genul lui Eliot și Pound. În 1986, revista „*Caiete critice*” dedică un număr întreg dezbaterii pe marginea fenomenului. Foarte repede discuțiile se extind în revistele „România literară”, „Amfiteatru”, „Convorbiri literare”, „Cronica”, „Orizont”, „Astra”, „Familia”, „Ateneu”, „Steaua” ș.a. Antologia de texte teoretice *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice* oferă un grupaj al acestor contribuții. Paradigma este consacrată prin sinteza lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc și fixată în istoriile literare ale lui Radu G. Țeposu, Istoria tragică & grotescă a întunecăturii deceniu literar nouă*, Gheorghe Perian, *Scriitori romani postmoderni*, Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească* și multe altele.

Cele mai multe rezerve privind existența unui postmodernism românesc țin de lipsa condițiilor necesare pentru afirmarea unui nou tip de literatură. Postmodernismul autentic s-a născut într-o societate anume, aflată în faza post-istorie și post-civilizație și afectată de „industrializare furibundă”, alienare, depersonalizare și criză de identitate. Putea oare să apară o literatură postmodernă într-un spațiu paralizat de conjunctura sistemului comunist? Mai mulți cercetători consideră că nu putem vorbi despre un postmodernism autentic în literatura română, întrucât nu există postmodernitate la nivelul civilizației ca atare. Deci, avem de a face cu un postmodernism paradoxal, artificial, existent doar printr-un exercițiu mimetic al culturii occidentale, dar care ne justifică să afirmăm ca „în absența unei societăți postmoderne – și fiind încă departe de ea – avem literatură care întrunește destule caracteristici ale postmodernismului spre a fi considerate ca atare” [70]. Totuși, susține Corin Braga, în cultura română, trebuie făcută distincția

între conceptul de postmodernism în general, care beneficiază de contribuții și sinteze dintre cele mai serioase, și conceptul de „postmodernism românesc”, așa cum a fost acesta interpretat de către reprezentanții diferitor grupuri, promoții sau generații [16].

Mai cu seamă Alexandru Mușina a invocat necesitatea găsirii unui alt concept, mai adecvat realității autohtone, pentru a denumi ceea ce în Occident a intrat în circuit ca fiind postmodernism. Criticul este de părerea că e vorba mai curând de un „nou antropocentrism”, dat fiind că noua literatură readuce în centru individualitatea, persoana. Alți teoreticieni au înțeles literatura postmodernă în termenii unei „noi sensibilități” (Ion Bogdan Lefter), a unui nou „antropologism” (Mircea Nedelciu) sau a unui „romantism întors” (Radu G. Țeposu), „anti-modernism” (Simona Popescu), „transmodernism” (Radu Enescu), „antropogenie” (Vasile Andru), precum și a unei „episteme culturale” (Gheorghe Crăciun). Chiar dacă e folosit cu sens impropriu, termenul de postmodernism a fost asumat de o parte din scriitorii noii generații, începând cu cea '80, pentru a defini proiectul lor estetic și „revoluția artistică” pe care ei au înfăptuit-o.

Mircea Cărtărescu enunța cu convingere: „Postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic și, în cele din urmă, literar al postmodernității, calitate în care el reflectă toate trăsăturile filozofice și ideologice ale acesteia (...); el exprimă *în orice caz, fie prin ruptură, fie prin continuitate, o relație esențială, ombilicală între cele două mari curente de gândire estetică ale secolului nostru*” [25]. Completându-l, Corin Braga constată că: „În linii generale, diversele accepții date în parte în Occident postmodernismului pot fi regrupate în două clase. De o parte, se află cei care definesc postmodernitatea în termeni de descentralizare, deconstrucție, dispersie, fragmentarism, precum Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care o imaginează în termeni de pluricentrism, eclecticism, toleranță, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand...” [16]. Dacă postmodernismul occidental a fost un simptom al pulsionii concurențiale, cel românesc a constituit o metodă de individualizare generaționistă, mai radicală decât orice opoziții bazate pe poetici personale sau de grup.

Prima izbucnire s-a produs în anii '80, mai concret în anul 1977, când un grup de poeți, adunați în jurul profesorului Nicolae Manolescu,

au fondat „Cenaclul de Luni”, care a constituit, timp de șapte ani, nucleul valoric al generației '80. Acest cenaclu era vizitat de Traian T. Coșovei, Magdalena Ghica, Ion Stratan, Florin Iaru, Romulus Bucur, Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu etc. Grupul a debutat și s-a afirmat în câteva volume colective. În 1981 apare volumul *Aer cu diamante* întrunind poemele lui Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan. A doua apariție în grup a tinerilor lunedìști a fost în volumul *Cinci*, prefăcut de Nicolae Manolescu, care cuprindea poeziile Alexandru Mușina, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur și Mariana Marin. Aceștia li s-a adăugat antologia poezilor germani din România, *Vânt potrivit până la tare*. Cu o poezie foarte diferită, tinerii poeți se reunesc în dorința de a da o ripostă tăioasă poeziei generațiilor precedente.

În același timp, prozatorii, grupați în jurul profesorului Ovid S. Crohmălniceanu, au continuat să frecventeze Cenaclul „Junimea” al Universității din București, impunând o practică textualistă. Renumitul „grup textualist”, care reunea pe Mircea Cărtărescu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Ene, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, George Cușnarenco, Bedros Horasangian sau clujenii Alexandru Vlad și bănațenii Viorel Marineasa și Daniel Vighi, au avut drept model școala franceză a anilor '70 – Tel Quel, care începuse să fie cunoscută în România la sfârșitul anilor '70. Apariția, în 1980, a antologiei *Pentru o teorie a textului*, editată de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii, circulația volumelor lui Roland Barthes, Tzvetan Todorov sau Gérard Genette, contactele cu ideile deconstructivismului și poststructuralismului vor determina poetica acestor scriitori. Grupul textualist dă naștere celui de al treilea volum colectiv celebru – *Desant '83* (1983) care cuprinde prozele junimiștilor.

Aerul inovației pătrunde și la Cenaclul „Universitas”, condus de Mircea Martin, la revista „Echinoc” de la Cluj, având drept patron pe Mircea Zăciu, la revistele „Opinia studentescă” și „Dialog” de la Iași, conduse de Alexandru Călinescu, la Cenaclul „Pavel Dan” și revista „Orizontul” de la Timișoara, condus de Livius Ciocârlie, la „Cercul literar 19”, la colocviile de la Sighișoara și Piatra Neamț și la alți reprezentanți străluciți ca Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic. Meritul indiscutabil al acestei generații de scriitori universitari a fost curajul de a răspunde declinului

vieții publice și artistice, formând „o mentalitate literară degajată de complexe generațiilor anterioare și predispusă pentru dezbaterea autentică de idei” [55]. Programul noii generații a cunoscut aproape îndată replici și contestări drastice din partea celor grupați la revistele „Săptămâna” sau „Luceafărul”, conduse la momentul acela de scriitori ca Ion Barbu și Vadim.

Spiritul acestei generații, la început format doar din studenți, va aduce schimbarea paradigmei, re-creând „toate achizițiile estetice ale postmodernismului euro-american, cu tonalitatea culturală românească, (...), de la autoreferențialitate, autoexegeză și intertextualitate, până la fabulos-oniric, parodic și fenomenologic” [25]. Scriitori ca Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Bogdan Lefter, Ioan Groșan, Mircea Nedelciu, Bedros Horasangean ș.a. vor impune o nouă viziune și un nou tip de literatură, care împrumută mult din practica și gândirea postmodernistă, alimentată de semiotică, textualism și deconstructivism.

Potrivit lui Mircea Cărtărescu, generația optzecistă nu coincide întocmai cu postmodernismul, or, scriitorii nu-și asumă în totalitate programul occidental prin explorarea tehnicilor poetice specifice. Postmodernă este *starea de spirit*, un „anumit *feeling*” constând într-un sentiment al gratuității marilor focuri de artificii și a unei lejerități interioare nemaiîntâlnite în literatura română. E tocmai ceea ce îl justifică pe Gheorghe Crăciun să infirme acuzațiile de copiere mecanică și sterilă, de către scriitorii optzeciști, a unui concept și a unor realități formale inadecvate: „ar trebui să se accepte măcar acum că optzeciștii n-au fost parașutați în spațiul românesc direct din poezia americană sau telquelismul francez, cum s-a susținut în câteva ocazii. Între afinitate și mimetism e cale lungă. Ideea sincronismului, în măsura în care ea nu reprezintă un moft ci o reală asumare, se naște din interiorul unui câmp cultural, nu vine din afară” [33].

Există la scriitorii generației '80 „o plăcere de a se autodefini continuu, de a se reinteroga asupra propriei identități” [55]. Astfel încât generația atestă mai multe *poetici*, confirmând enunțul lui Mircea A. Diaconu – „câți scriitori postmoderniști, tot atâtea pledoarii *pro domo sua* și, deci, tot atâtea teorii asupra postmodernismului” [36].

Literatura română are, după cercetătoarea Carmen Pascu, două tipuri de postmodernism:

1. „soft livresc”, care e deliberat, demonstrativ sau doctrinar, narcisiac, apolitic, ludic și hedonic al deceniului nouă, teoretizat și ilustrat de Mircea Cărtărescu și încă câteva experiențe;

2. de după 1990, presupunând cultura consumului și a simulacrului, ponderea noilor tehnologii ale comunicării și mai ales a discursului mediatic, remodelarea unor reprezentări colective sub impactul pluralismului democratic, o nouă raportare la diferență, subminată de inerții și nostalgii ideologice [85].

Primul tip de postmodernism se poate lesne deduce din programul poetic și teoretic al lui Mircea Cărtărescu. Potrivit poetului, prozatorului și teoreticianului român, Mircea Cărtărescu, cea mai importantă contribuție a postmodernismului este faptul că acesta se opune aticismului (care ține de realism, rigoare, proprietate a termenilor), înlocuindu-le prin trăsăturile asianismului (adică: ficțiune, fabulație, ornament, elocință). Pe de altă parte, literatura nu e decât o estetizare a lumii realului, de aceea „a transforma ideea dispariției artei în însăși sursa vitalității și supraviețuirii acesteia” este răspunsul optimist pe care postmodernul îl dă acestei întrebări fundamentale, la care modernul nu a găsit soluții, considerând că după „moartea artei urmează neantul” [25].

Noua viziune presupune perceperea cu fidelitate a realului și a evenimentului concret: „banalul, anodinul, derizoriul discontinuu, fragmentarul sunt trecute prin filtre hiperlucide ale unei conștiințe ironice, parodice, situate mereu în afara tabloului, conștiințe din start de identitatea butaforică a lumii, de inconsistența ei ontologică” [36]. Totul este recuperat în plan textual. Literatura va însemna pentru Cărtărescu, dar și pentru unii scriitori optzeciști, un *summum narativ* al mediilor și al limbajelor întregii tradiții, marcat de oralitate, ironie, autoironie, luciditate, impregnat de aluzii savante inserate prin procedee intertextuale.

Referențialul principal al textului devine acum textul însuși ori, mai exact, *facerea* acestuia, ceea ce duce la *transformarea literaturii în metaliteratură*, sau, cel puțin, la reducerea substanțială a distanței dintre acestea. Prioritatea autorului devine, în acest caz, afirmarea legăturii lui fundamentale cu propriul text și cu literatura în general, ori afirmarea unei identități relative dintre ceea ce el scrie ca poet și ceea ce se scrie despre literatura la zi. De aici și ideea că poezia

optzeciștilor ar fi una „critică”. Ea este într-adevăr o poezie critică, în măsura în care scrierea ei înseamnă și o re-lectură a formelor literare istoricizate. Cu alte cuvinte, optzeciștii constituie o generație scriitoricească, prin care toate stilurile sunt recuperate și aduse dintr-o bibliotecă-muzeu, unde păreau niște exponate uitate și părăsite. Experiențele literare anterioare sunt reactivate, retopite într-o nouă magmă (meta)textuală, care reflectă deja o nouă sensibilitate artistică.

Rafinamentul livresc este o calitate a textului optzecist, promotorii acestuia fiind de-a dreptul „seduși” de intertextualitate. În viziunea lor, textul nu mai poate exista în afara intertextualității: „Orice altă iluzie privind validitatea și durabilitatea literaturii este ironizată, ori tratată cu o anumită condescendență «elitistă», recunoscându-i-se însă dreptul la existență. E semnul unui nou pact cu poezia, un pact «parafat», dacă am putea spune astfel, prin lecturile critice, prin acele lecturi care vor favoriza «dezobișnuirea» optzeciștilor de poezia predecesorilor lor” [21]. Literatura contemporană a resimțit o ruptură de ordin tipologic, una care va duce la modificarea naturii scriiturii poetice, imprimându-i-se o mai pronunțată dimensiune livrescă și intelectuală.

Însemnele vizibile ale textului optzecist sunt stilistica lejeră, oralitatea expresiei, ironia, ludicul etc., toate însă echilibrate printr-o consubstanțială dimensiune metaliterară, iar uneori – dea dreptul teoretizantă. În plus, ceea ce voiește să mai exprime această poezie este libertatea interioară absolută a individului [21].

„Celălalt” postmodernism (*hard*, după Mircea Cărtărescu) este teoretizat de Alexandru Mușina, Radu G. Țeposu și alți teoreticieni reprezentativi. Despre acești scriitori se poate spune că ei trăiesc *senti-mentul post-istoriei*, perceput agonic sau ludic.

Lirica celor mai valoroși reprezentanți ai acestei generații – Liviu Antonesei, Liviu Ioan Stoiciu, Ion Mureșan, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Nichita Danilov, Dan Damaschin, Emil Hurezanu, Magda Cârneci, Marta Petreu, Romulus Bucur, Alexandru Mușina, Matei Vișniec, Călin Vlășie, Virgil Mihaiu, Eugen Suci, Gabriel Chifu – renunță la poezia „pură” pe care o pretindeau modernii interbelici, în favoarea recuperării istorice, fie și ironice, a poeziei române culte de la începuturi până în prezent. Poezia lor se situează într-un câmp al interferențelor, care implică alte criterii ale competitivității și validității artistice.

Proza acestei perioade stă sub semnul textualismului „scriptural”. Experimentele textualiste, conceperea scriiturii ca spațiu unic al manifestării existențiale atrage o nouă optică asupra realului. Acesta este privit acum ca un univers, ale cărui calități sunt relative și nicidecum absolute. Se crede că literatura trebuie să simuleze, să „repete” relativitatea lumii reale. Anume din aceste percepții ale textului și ale existenței derivă caracterul indeterminat, con-textual, în perpetuă formare și deformare al textului optzecist. Preocupați de efectele imediate asupra cititorului, de rentabilitatea procedeelelor formaliste, scriitorii recurg deseori la *punerea în abis* a realității, pentru a da o altă imagine a lumii, una mai „realistă”, mai lucidă și mai „obiectivă”. O particularizare a fenomenului universal al postmodernismului a generat apariția *biografismului* prin proiectarea în text a diferitelor ipostaze auctoriale.

Trebuie menționat faptul că optzecismul poetic și prozastic are aspect de *tranziție artistică*, constituind o punte de trecere spre postmodernismul „curat” (M. Cărtărescu) de la începutul deceniului nouă și începutul deceniului zece.

4.2 Generațiile postmodernismului: optzeciștii, nouăzeciștii, douămiiștii

Termenul **generație literară** a fost folosit pentru prima dată de criticul francez Thibaudet care îl concepea în sens de durată biologică de 30 de ani. În circuitul românesc, sintagma **generație de creație** a fost introdusă de Tudor Vianu care o definea ca fiind o sumă de teme și atitudini comune ale unor scriitori, înscrise într-un context social și istoric concret. Un alt termen conex este **paradigmă de creație**. Acesta a fost introdus de criticul Nicolae Manolescu care îl considera echivalent cu termenul lui Vianu. În limbajul metacritic se mai folosesc sintagmele **tânăra generație**, **paradigma nouă**, „**o altă/altfel de poezie**”. Toți acești termeni trimit la o sumă de elemente ce se circumscriu următoarei definiții: existența unui câmp de tensiuni care remodelează orizonturile de așteptare și de receptare a unei epoci construind, prin texte altfel structurate, o nouă paradigmă.

Sub influența vocabularului critic american, care așează realitățile literare în cadrele unui deceniu, s-a vorbit de trei generații: optzeciști, nouăzeciști și douămiiști.

Optzecismul este o noțiune pe care criticii o aplică pentru a desemna fenomenul literar românesc de la sfârșitul secolului trecut, când literatura se pătrunde de o nouă sensibilitate și un simț al libertății interioare. Astăzi momentul optzecist este aproape istoricizat și aproape clasic, rămânând un important reper al literaturii de după război. Optzeciștii s-au născut sub o zodie norocoasă, spre deosebire de scriitorii din deceniile anterioare, al căror avânt de a se manifesta ca o mișcare autonomă a fost retezat din start de războaie și regimuri. Oameni cu afinități literare au existat în toate timpurile, însă întrunirea lor în grupuri compacte a depins de foarte multe conjuncturi. Chiar dacă la început au fost marginalizați, vânați de serviciile de securitate și riscau să măsoare pe propria piele soarta predecesorilor inclementi, tinerii scriitori de la începutul anilor '90 nu au pregetat să beneficieze de semnele abia deslușite ale schimbării. Marginalizarea le-a fost de bun augur, fortificându-le rezistența și energiile pentru o altă realitate, un alt orizont de receptare. Scriitorii, cărora li s-a spus optzeciști, au reușit să reorienteze literatura spre un alt limbaj și o viziune în pas cu cea cunoașterii în general și să o predisună la formularea confuziilor și neliniștii lumii postmoderne.

Cărțile optzeciștilor stau dovada declinului ce a creat atât emulație, performanță, prefacere, cât și pretext pentru discuții teoretice. Textele din aceste cărți de poezie sau de proză etalează felul în care au fost absorbite în terenul literaturii române *teoriile poststructuraliste* ale lui Foucault și Barthes etc., *textualismul* grupului Tel Quel sau *deconstructivismul* lui Derrida, teren pregătit oarecum de câțiva scriitori din generația precedentă prin recursul lor la experimentalism, manierism și referințe culturale, pe de o parte, și reorientarea discursului spre transparentă, abordarea ludică a transcendentului, ancorarea în realul cotidian și în biografism, pe de altă parte. Această conjugare constituie temei pentru unii să ajungă la concluzia că optzeciștii au dat disponibilității formale a modernismului târziu un conținut adecvat noului umanism

Preferințele explicite pentru aspectele de mai sus ale membrilor unui grup de scriitori cu aceeași educație, mentalitate și moduri de scriitură, unii dintre ei fiind teoreticienii și criticii fenomenului ca atare, vorbesc despre un program estetic unitar. Bineînțeles că atunci când se vorbește de „program unitar” al optzeciștilor se are conștiința deplină a conceptului bahtinian „unitate în pluralitate” și se cuprinde

cu gândul toate variabilele de opțiuni individuale într-un câmp de tensiuni și structurări specifice. Relația cu postmodernismul constă tocmai în această rațiune a dialogismului și pluralismului tipurilor de discurs pe care optzeciștii au ilustrat-o. Și, desigur, trebuie să subliniem faptul că ei au deschis literatura română spre ceea ce reprezintă mai relevant era postmodernismului: seducerea cititorului prin carnavale, spectacol, joc, kitsch etc.

Generația nouăzeci este mai puțin omogenă, fiind descentrată, în sensul existenței mai multor centre de popularizare (București, Iași, Cluj, Timișoara). Primele idei de generație '90 au apărut în polemicile despre înregimentările generaționiste. Prima declarație de „divorț” cu optzecismul au făcut-o membrii grupului de la Suplimentul *Nouăzeci* și de la revista „Luceafărul” și cei de la Cenaclul „Universitas”, care au constituit nucleul viitorului „nouăzecism”. La fel și grupul din jurul „Suplimentului Nouăzeci”, de la „Luceafărul”, Editura „Phoenix” și „Direcția 9” ar fi fost alcătuit tocmai din mai tinerii scriitori pe care estetica optzecistă, concentrată asupra ei înseși, nu mai putea să-i asimileze. Aceștia și-au proclamat cu vehemență divorțul nu numai de „bătrâni”, dar și de generația '80.

Grupul, autointitulat **Generația '90**, a apărut așadar ca o reacție de solidarizare, provocată de sentimentul de marginalizare poetică [16]. „Citind în context psihoistoric relația dintre optzeciști și «nouăzeciști» de la *Luceafărul*, susține Corin Braga, ea reproduce relația dintre Oedip și fiii săi, Eteocle și Polinice, care vor la rândul lor să-l detroneze pe tată” [16]. În pofida declarațiilor delimitatorii, tinerii aceștia participă la expansiunea aceluiași fenomen global al postmodernismului. Astfel, încât astăzi se poate vorbi despre mai multe grupuri de tineri scriitori aparținând deceniului nouă, dar în nici un caz despre o generație globală.

Printre primii care s-au opus înregimentării în nouăzecism, declarându-se un grup artistic distinct, sunt cei autonumiți „**Grupul de la Brașov**” (Andrei Bodiș, Caius Dobrescu, Simona Popescu și Marius Oprea). Potrivit Simonei Popescu, „noua poezie” a celor de la Brașov se definește ca o „replică la poezia modernismului târziu”. Astfel că această poezie își revendică statutul de postmodernistă vizavi de poetica modernistă, fiind: „o poezie implicată, model de acțiune și comportare în cadrul acestei lumi, soluție existențială individuală, dar și colectivă; imaginar al realității

contingente și colective; asumare deliberată a lipsei de specializare; discurs sentimental (tară sentimentalism), natural, sincer (fără gafe estetice și platitudini), individual (tară anecdotică), etic fără eticisim; analogia de tip simbolic, structural, emblematic, implicând întregul; poezia ca mod al sincerității; subiectivitatea ca model total al ființei, cu toate laturile ei, inclusiv cea socială; fragmentarism, sinergie, armonic, centripet” [92]. „Grupul de la Brașov” se separă de optzecism pe latura poststructuralistă a programului acesteia, considerând textualismul ca intrat în impas.

Strategiile literare ale nouăzeciștilor sunt diferite și datorită împrejurărilor în care au scris reprezentanții celor două generații: „dacă optzeciștii au scris într-o epocă dominată de dogmatism și de aberația totalitarismului, fiind siliți adesea să recurgă la practici scripturale ascunse, aluzive, subversive, într-un demers de supraviețuire spirituală, dar și să-și asume modelul unei exemplare solidarități, scriitorii nouăzeciști s-au afirmat după 1989 (chiar dacă au scris și mai înainte), în condițiile unei totale libertăți de expresie, ce și-au pus amprenta și asupra modalităților estetice, asupra strategiilor scriiturii ori asupra posibilităților de asumare a realului și a propriei condiții”, concluzionează Iulian Boldea [12].

Declarându-se un grup estetic autonom printr-un „Manifest al Clubului Literar”, poeții și prozatorii nouăzeciști: Ion Manolescu, Fevronia Novac, Alexandru Pleșcan și Andrei Zlătescu nu au formulat însă principiile sigure ale unui program deosebit de cel al optzeciștilor. E adevărat, pentru a se autodefini, Dan-Silviu Boerescu construiește un nou tabel de trăsături contrastive, în genul celui al lui Ihab Hassan. Tânărul critic Ion Manolescu atacă canonul critic existent, poetica textualistă și epuizarea ei manieristă. De fapt, acesta propune un alt fel de textualism: *mediatic* sau *virtual*, în consonanță cu evoluția cibernetică a civilizației actuale. Folosind tehnici precum *imageria virtuală*, *simulările tridimensionale*, *ilustrația fractală*, *jocurile interactive*, *compresia digitală*, colaborarea directă cu computerul (ca în cazul *E-fiction*), proza acestei „noi sensibilități” regăsește sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist și fantezmele *Pop-Art*, transformând lectura într-un act de seducție și de hipnoză vizuală. Trebuie arătat că realitățile virtuale explorate de arta cibernetică au același efect de demolare a principiului realității și a sentimentului de consistență existențială ca și viziunile psihedelice din arta de inspirație „șamanică” a anilor ’60-’70 [16].

Cea dintâi luare de poziție a noii orientări poetice, intrate sub denumirea de „douămiism”, constituie *Manifestul fracturist*, publicat inițial în 1998 în „Monitorul de Brașov”, revizuit în 2001 pentru „Vatra”, pe care îl semnează Dumitru Crudu și Marius Ianuș. Autorii acestui manifest se revoltă împotriva „poetilor mic-burghezi”, care au trădat „autenticitatea” demersului liric pentru a se izola într-un cotidianism artificios ori în „jocuri textuale”. Fracturiștii propun „un nou curent al celor care există așa cum scriu, eliminând din poezia lor minciuna socială” și care refuză „noțiunile, denumirile, etichetele de tot soiul, pentru a ajunge la complexitatea vie a realului și a individualității”. Aceștia cer scriitorilor „experimentarea celor mai extreme senzații și stări pe propria piele”, justificând prin faptul că „a venit vremea poeziei trăite, asumate, adevărate”. Atenția manifestului este îndreptată nu spre programele estetice, ci spre cele existențiale. Nu valoarea estetică va conta, ci cât de „fracturiste” vor fi senzațiile, stările psihologice și experiențele psihedelico-viscerale, aglomerate în noul tip de poezie.

Un alt manifest este alcătuit în 2003 de Adrian Urmanov, care, în textul programatic *Eu sunt poemul utilitar*, inventează o nouă modalitate poetică, menită a fi o alternativă la cea fracturistă – utilitarismul. Autor de manifest douămiist este și Gelu Vlașin, publicând pe LiterNet programul său intitulat *Deprimismul*. Nu mai puțin ambițios este manifestul lui Claudiu Komartin, intitulat *În chestiunea tinerii generații* și publicat în 2005 în revista *EgoPhobia*.

Notele comune ale douămiștilor, potrivit unui comentator malițios, sunt: „realitatea fără fard: furia, mizeria, vulgaritatea și grosolănia existențială a tinerilor debusolați, dezamăgiți, fără speranță în viitor din România tranziției. Voma psihică, alienare deprimistă și visceralitate ca protest, refugiu în sex, alcool, violență și droguri, angajare biografică și socială. Traume, deliruri, viziuni apocaliptice de coșmar psihedelic, deriziune integrală și deziluzionare radicală. Întoarceri ale refumatului, revolte oedipiene, plebeizare și vulgaritate ostentativă. Atitudine directă, pragmatică, antisentimentală, uneori brutal-epileptoidă, cel mai adesea șleampătă, sau cinică, fără fițe intelectualiste. Poezie agresivă, cu infiltrații anarhice de beat și hip-hop. Neoexpresionism și hiperrealism” [13].

4.3 Noua orientare literară în Republica Moldova

Optzeciștii basarabeni sunt „expresia directă a epocii grobacioviste”, ei se lansează în literatură în plin moment de Perestroika, când imperiul sovietic își trăiește ultimii ani. În spațiul pruto-nistean, fenomenul optzecist a apărut în condiții diferite de cel românesc, articulându-se nu ca o negare a generației precedente, ci ca reacție firească la ceea ce era anchilozat în literele din RSSM. Mai exista și o mare dorință de sincronizare amplă cu literatura română: „Dacă în anii '60-'70 sincronizarea se produce sporadic, pe cont propriu, între inițiați, fără ca fenomenul să poarte un caracter de masă, generația '80 este prima generație de scriitori ieșiți dintr-un regim cultural totalitar și profund antiromânesc, care au reușit să realizeze sincronizarea cu literatura română” [28]. Poeții exprimau prin poezie consonanță atât cu generația poeților moderniști, cât și cu cea a optzeciștilor, anunțându-i ca modele pe Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Gellu Naum, Mircea Cărtărescu ș.a.

Atunci când se vorbește de generația optzecistă basarabeană trebuie să se țină cont de faptul că nu este vorba de scriitori care se înscriu ca vârstă în limitele categorice ale unei generații biologice. Sintagma „Generația '80” este una emblematică, fiind utilizată convențional, grație autoimpunerii și consacrării ei în spațiul literaturilor din centru și sud-estul Europei.

Cum e și firesc, schimbarea se anunță mai întâi în poezie. În 1988, Nicolae Popa se ridică în apărarea unor poeți ca Eugen Cioclea, Lorina Bălțeanu, Leo Bordeianu, Vsevolod Ciornei, Valeriu Matei, Teo Chiriac, Aculina Trifan (Călina Trifan), numiți de Gheorghe Mazilu „experimentalști injurioși”, în felul acesta punând problema schimbării de paradigmă [91]. Într-un articol din revista *Nistru* (1990, nr. 2), Gheorghe Mazilu amenda tocmai noua sensibilitate a acestor scriitori: „Ironia, generată de imaginația sprintară și barocă, nu e altceva decât o încercare de a substitui dificultățile limbajului poetic-artistic prin jonglări verbalistice întâmplătoare, iar inteligența conceptului prin glume și aluzii ieftine”.

Proiectul tinerilor a demarat, într-adevăr, prin introducerea unui limbaj nou, care adopta procedee specific postmoderniste, utilizate pe larg deja de congenerii din România: pledoaria pentru metonimie, deliricizare, demetaforizare, fragmentarismul viziunii, intertextualitate, autoreferențialitate, angajare existențială etc. Poemul lor miza pe

asonanțe, noi ritmuri, noi metafore, noi intonații, precum și pe sonorități argotice și cuvinte „nepoetice”. Aerul de frondă era îndreptat împotriva poeziei idilice, care dovedea o înapoiere rurală și constituia mândria „agrarienilor” de atunci. Poetica scriitorilor tineri se formula ca o reacție atât la baladescul și neosămănătorismul socialist al predecesorilor, cât și la patriotismul festivistic al contemporanilor.

Optzeciștii basarabeni nu au beneficiat de cenecluri literare în care să se discute probleme de teorie și practică a poeziei. Noua stare de spirit a fost totuși alimentată în unele cenecluri literare, între care cel mai cu impact a fost „Luceafărul” de la Tinerimea Moldovei, al cărui coordonator era Andrei Țurcanu și unde se citea poezie bună. Cei mai mulți poeți de atunci gândeau intuitiv postmodernismul și au încercat să scrie *altfel*, evitând clișeele tradiționaliste. A fi postmodern în Republica Moldova însemna a nu fi pășunist. Asimilarea acestui mod de gândire și a acestei stări de a fi a constituit o modalitate de a contracara influența patriotismului patetic. La una din întâlnirile programului *Literatur Express Europa 2000*, întrebat fiind ce înțelege prin noțiunea de „postmodernism”, Vitalie Ciobanu conchidea: „Noi o înțelegem, în primul rând, ca pe o atitudine în câmpul culturii: absorbție a influențelor din exterior și voința antiizolaționistă” (în *Contrafort*, nr. 74). Organele de presă ale grupului optzeciști basarabean devin revistele *Contrafort Basarabia*, *Sud-Est cultural* și *Semn*, care le publică textele literare și critice.

Majoritatea scriitorilor manifestau preocupări specific optzeciste: interesul pentru inovațiile tehnice, precum inserțiile textualiste, citatul, referința livrescă, poemul producerii poemului, iar ca ton și atitudine sunt privilegiate ironia și ludicul. Potrivit academicianului Mihai Cimpoi, poetica tinerilor scriitori se formula în „procesul de textualizare a discursului poetic prin recurs la referințele culturale, la citat și parodie, desensibilizare a abstracțiunilor și de folosire a lor ca schele ale edificiului poetic, de inițiere a unui „joc secund”, a unei *ars combinatorica* generatoare de manierism, de reluare a dicteului automat suprarealist sau de prozaizare extremă a limbajului, de desprindere de real prin reverie și levitație, de impersonalizare a eului ce cade mereu în transă, a stării existențiale paroxiste, de fragmentare a realului” [30]. Noul tip de conștiință literară a modificat radical relația dintre angrenajul textual și actul lectorial, mizând pe cerebralitate: „Nu mai

întâlnim, susține Mihai Cimpoi, la poeții basarabeni din anii 80, prospețimea și ingenuitatea adolescentină, «jilăveala» rimbaldiană, deschiderea extraordinară a simțurilor, ravagiile vânturilor ce tăbăcesc pielea și umflă pieptul cu miresele universului, clipocitul tainic al stelelor ce răsădesc în ființa fragedă darul absolutului (...) Poeții nu mai sunt *copii ai firii* fremătând de vitalitate, ci niște copii ai Neantului, copii condamnați să fie devorați de Kronos, zeul-monstru al timpului.” [30].

Generația a mai primit eticheta „**Generația Abia Tangibilului**”, de la titlul primului volum de poezie al lui Grigore Chiper. Potrivit lui Andrei Țurcanu, formula „abia tangibilul” surprinde reflexul unui „sfârșit de secol” și astfel constituie o replică la gestul maximalist, egocentrist, etnocentrist al poeziei precedente.

Majoritatea textelor optzeciștilor basarabeni sunt încorporate în antologia *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene*, publicată în 1995, la editura Arc, care constituie un concludent document de epocă. E vorba de poeți ca Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Eugen Cioclea, Emilian Galaicu-Păun, Aura Cristi, Valeria Grosu, Irina Nechit, Călina Trifan, Leo Bordeianu, Vasile Gârneț, Nicolae Leahu ș.a. Antologatorul Eugen Lungu consideră că ceea ce îi desparte pe poeții optzeciști de generația „ochiului al treilea”, în interiorul căreia mulți dintre ei au debutat (Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu Emilian Galaicu-Păun), este evadarea din controversatul baladism, accesarea spre modernitate sub impulsul poeziei moderne românești a ultimelor decenii și înnoirea tehnicii poetice. Trecerea se produce, potrivit criticului, fără intrări în forță: „Desprinderea din aerul dens, nițel cam onctuos, al suavităților imnice și al debordantei fantazării romantice specifice generației premergătoare s-a făcut lin și aproape insesizabil în timp, timpul rămânând unul al probabilităților” [64]. Poezia mută accentul pe lirismul pur, trece la un registru minor de exprimare, experimentează ludicul și ironicul. Versuri și frânturi din clasicii mai vechi și mai noi le servesc drept material de construcție al poemului. În afara antologiei au rămas poeți care au debutat mai târziu ca Mircea V. Ciobanu, Martia Șleahțișchi, Margareta Curtescu, Ghenadie Nicu, Adrian Cibotaru ș.a.

În viziunea lui Dumitru Crudu, prin anii 1996 și 1997, se profilează „o nouă poezie basarabească” care se compune din câteva promoții: poeții Iulian Frunțașu (*Beata în marsupiu*), Ștefan Baștovoii (*Elefantul*

promis), Mihai Vakulovski (*Nemuritor în popușoi*) Steliana Grama (*Tratat de tanatofobie*) și Dumitru Crudu, (*Falsul Dimitrie*). Reprezentativ pentru această promoție este că poeții duc până în pânzele albe „era existențialismului” cu o „poezie a dezamăgirii sociale, dar a optimismului individual”: „Poezia lui Iulian Frunțașu, Ștefan Baștovoi, Alexandru Vakulovski sau Pavel Păduraru e și o reacție furi-bundă, chiar și dacă deseori indirectă, față de minciuna socială și politică ce proclama marea schimbare, când, în definitiv, aproape nimic nu se schimbase: aceeași nomenclaturiști comuniști de pe timpuri dețin toate pârghiile puterii în societate, iar foarte mulți dintre cei care au ieșit în stradă pentru a construi o lume nouă s-au resemnat sau au plecat în alte țări mai stabile și mai prospere. Poezia lor, cu toate că u exprima la modul direct acest lucru, totuși în dedesubtul ei ascunde o mare dezamăgire că revoluția fusese confiscată de către oligarhia de partid, iar odată cu ea și speranțele sutelor de mii de oameni care umpluseră până la refuz, la sfârșitul și începutul anilor nouăzeci, piața din centrul Chișinăului, crezând sincer că, în sfârșit, vom putea clădi temeliiile unei lumi noi. Anume cu acest sentiment sfredelitor și săcâitor de dezamăgire și de revoltă, strângând din dinți, Mihai Vakulovski sau Alexandru Buruiană și-au scris unele dintre textele lor” [34]. La răscrucea secolelor, o altă grupare își revendică statutul de inovatori ai literaturii, sincronizând cu „douămiiștii” de peste Prut. O atitudine avangardistă față de limbaj și existență afișează poeții cunoscuți ca „grupul poetic Human Zone”: Andrei Gamarț, Daria Vlas, Corina Ajder, Vadim Vasiliu, Alexandru Cosmescu jr. și alții.

TEMA V. POEZIA GENERAȚIEI '80

5.1 Fenomenul liric optzecist

Expresia noii sensibilități postmoderne ține în mare măsură de poetica „lunediştilor”, adică de cea a poezilor reuniți la „Cenaclul de Luni”, condus de Nicolae Manolescu. În anii '80, aici se constituia miezul vieții literare românești vii și inovatoare. Poeți ca Traian T. Coșovei, Magdalena Ghica, Alexandru Mușina, Ion Stratan, Florin Iaru, Romulus Bucur, Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Matei Vișniec, Viorel Padima ș.a. au creat, în climatul ședințelor, o asociere fericită a solidarității intelectuale și morale, confirmată și de faptul că aceștia au preferat cărților de autor, volumele colective: *Aer cu diamante* și *Cinci* (1982), *Antologia poeziei generației '80* de Alexandru Mușina, antologia *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* de Gheorghe Crăciun, care, potrivit lui Mircea Cărtărescu, „au dat, în acei ani, «linia poetică» a grupului. Chiar și astăzi când se vorbește de optzecism, cei mai mulți au în vedere genul de poezie din acel volum” [25].

Atmosfera noii poezii se simte la reuniunile și centrele literare din alte orașe cum sunt cenaclul „Universitas”, condus de Mircea Martin, Cenaclul „Pavel Dan”, condus de Livius Ciocârlie, „Cercul literar 19”, coloctiile de la Sighișoara și Piatra Neamț. Direcția este promovată de revistele „Echinox”, cu patronul Mircea Zăciu, „Opinia” și „Dialog”, conduse de Alexandru Călinescu, „Apostrof” de la Cluj, „Interval” de la Brașov, „Poesis” de la Satu Mare, „Caiete botoșănene”, „Zburătorul” de la Onești, „Poezia” de la Iași, „Paralela 45” și „Calende” de la Pitești, „Arca” de la Arad, „Eupforion” de la Sibiu, „Contrafort” de la Chișinău etc.

Notele lirice comune ale „noului val poetic” denotă „o schimbare de atitudine în legătură cu poezia și actul poetic, în sensul că textul poetic nu mai este conceput ca o mistificare deliberată, ca o imagine fictivă a realului, ca ipostaziere a unei aspirații. Chiar și față de poezii anilor '70, care au cultivat o poezie a lirismului pur și o scriitură manieristă, promoția '80 vine cu o redescoperirea a realului și a discursului, angajând mai radical poezia în cotidian, în social, moral, politic. Ei refută evazionismul și maniera aluzivă a literaturii precedente.

„Uzând de arma deriziunii, a moftului, a unui langaj nemaipracticat până atunci pe o arie atât de întinsă, generația aceasta submina nu atât sfințenia unor dogme, cât mai ales starea de disciplină și aliniere la cenușiu, impusă de tâmpa dictatură pe toate planurile manifestării publice” [96].

Diferența de mentalitate a poeților reuniți la „Cenaclul de Luni” față de generațiile anterioare și chiar față de „aripa textualistă” constă în mutarea interesului dinspre câmpul cultural francez spre cel american. Poezia americană de după război și, în primul rând, a Școlii de la San Francisco, cunoscută sub numele de „Beat Generation” devine un model pentru ei. Mai concret este vorba de poeți ca Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Gary Snyder, Filip Walen, Michael McClure, majoritatea din New York-ul anilor '50, care aveau să influențeze decisiv marile mișcări ale tineretului din deceniul următor: *hippy*, *Flower-power*, *muzica psihedelică*, *rap* și *New-Age*. Poezia lor avea un marcat caracter antimodernist, profund subiectiv, oral și angajat în realitate. De la „Beat”, poeții lunediști au preluat retorica elaborată, repetițiile obsedante și limbajul crud. Totuși, poezia optzeciștilor comportă un aer „auroral”, diamantin, chiar și atunci când este violentă.

Ceea ce-și propun poeții anilor '80 e să ducă până la epuizare tradiția „poeziei pure”, care a constituit, pornind de la Mallarmé încoace, factorul principal în lirica românească modernă, prin atracția pe care tehnica, formele industrializării, mașina, automatul, computerul, robotul, încep să o exercite [68]. Alexandru Mușina menționează că „din punctul de vedere al retoricii, viziunii, atitudinii față de poezie, marii poeți ai anilor '60 și '70 închid (strălucitor) ciclul poetic deschis de Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, în timp ce poeții generației '80 deschid un nou ciclu poetic” [75]. Marca specifică constă în faptul că generația aceasta răstoarnă relația care domină în modernism, dintre *poet* și *limbaj*, *dintre text* și *realitate*: „Dacă pentru poezia interbelică și pentru cei mai importanți poeți postbelici (de la Ștefan Augustin Doinaș la Virgil Mazilescu) poezia este limbaj, e text, iar poetul trebuie să «dispară» în spatele acestuia, să fie «impersonal», pentru poeții optzeciști poezia exprimă, comunică o realitate (textul poetic nu mai este o finalitate, ci un mijloc), iar persoana poetului devine

sistemul de referință, instanța ordonatoare, în locul limbajului sau a transcendenței (goale sau pline)”[75].

Se produce, deci, în primul rând, o mutație de sensibilitate privind limbajul poetic. Tinerii poeți urmăresc programatic „depoetizarea”, subminând metafora și deliricizând poezia. Aceștia sunt angajați existențial și concep asumarea realului și biograficului deopotrivă cu actul nașterii și producerii poemului. „Un eu lucid încearcă să concilieze *Lumea și Textul, Existența și Cultura*” [55].

Printre primii care au consemnat schimbarea de sensibilitate într-un studiu sintetic a fost Mircea Cărtărescu, unul dintre membrii de bază a cenaclului lunedist. Lucrarea de doctorat *Postmodernismul românesc* surprinde liniile defnitorii ale noii poetici a grupului, văzută în general ca o „reafirmare a realismului”. Potrivit lui Mircea Cărtărescu, ceea ce individualizează optzecismul este, în primul rând, direcția „**(micro)realistă și biografistă**”, pe care a impus-o „aripa” lunedistă a generației. Dacă direcția „textualistă” era orientată programatic către text, poezii de la „Cenaclul de Luni” preferau orientarea către realitate: „Nenumăratele declarații ale reprezentanților principali atestă efortul de a ieși din sfera abstracțiunii și obiectivității moderniste pentru o atitudine mai pragmatică, mai directă față de un real la scara umană. Poezia nouă este descriptivă, are «priză la real», enumeră la nesfârșit obiecte și suprafețe în desfășurări poetice orale, torențiale. Poemele sunt lungi, dezordonate, copleșite de imagini. Realitatea apare în ele torsionată de o subiectivitate nelimitată, marcată de colocvial, derizoriu, sordid. Caracterul «angajat» al noii poezii e exprimat și de o altă siglă, adesea utilizată: «coborârea poeziei în stradă» [25]. Poetul postmodernist își asumă existența sub numele propriu, renunțând la armura impersonalității.

Mizele majore ale poezilor optzeciști le formează, potrivit lui Alexandru Mușina, **(auto)biograficul**, atenția la realitatea înconjurătoare, folosirea unui discurs apropiat de limba vorbită, dar și conștientizarea faptului că poezia e un text, care se raportează nu numai la obiectele și senzațiile imediate, ci și la tot ceea ce s-a scris deja. Scriitorul postmodern a criticat dur evazionismul literaturii moderne și a reclamat implicarea socială, politică, cu alte cuvinte, perceperea fidelă a realității imediate. Însă dincolo de programul cenaclurilor, poeții își construiesc un univers propriu, o retorică specifică.

Poeților din această generație le sunt comune următoarele trăsături definitorii:

▪ **Sanționarea convențiilor lirismului și întoarcerea la real.**

Postmodernismul și-a formulat principiile în dezacord cu cele impuse de modernism. Potrivit modelului lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*, eul poetic modern tinde către o rupere de real, sinonimă cu purificarea și depersonalizarea. Poezia modernă înseamnă „idealitate și transcendență goală”, „magie a limbajului”... Eul empiric, biografic se vrea unul abstract, o revelație a eului original. Poeți ca Rimbaud și Mallarmé, cu mijloace diferite, au „drept miză captarea absolutului în verb, întoarcerea ideii în formă” [36], care e și o decantare a lirismului. Poezia modernă utilizează pe larg metafora revelatorie și simbolul, dezvoltând o hermeneutică sofisticată a cunoașterii, care îi vizează din ce în ce mai mult pe rafinați și inițiați. Scriitorii postmoderniști impun o revenire la real și autentic, pledând pentru o reumanizare a ființei concrete, care are o „identitate socială, psihologică și estetică relevă resorturile recuperatoare ale unui tip de autenticism, care pune în complementaritate, dincolo de orice miză mai înaltă, fixarea detaliului și înregistrarea derizoriului, a anodinului, a marginalului cu deschiderea către totalitate” [36]. Eul e în același timp auctorial, biografic, moral, ontologic și lectorial. Poetul devine din modern, „elitist și alienat, din hermeneut și orfic, tinzând spre tăcere ca mijloc ultim, autodevorator, de apropiere a transcendenței” în unul „gratuit, ludic, fermecat de estetizarea imediatului, lucid înainte de toate și convins de artificialitatea efectelor, angajat în criza pe care o trăiește” [36].

În revista brașoveană „Astra” (nr. 4/1981), Alexandru Mușina publică un text care constituie o pledoarie a **poeziei cotidianului**: „Ne-a, cam plictisit, să recunoaștem, de poezia oraculară. Zeii în numele cărora pretinde a vorbi nu există. Ne-am plictisit de poezia mercenară, de poezia cabotinilor ce cântă țăranul și holda de grâu din cafenelele și redacțiile Bucureștilor, de poezia farsorilor ce se plimbă în Mercedes, dar declamă că știu cât de mare e suta de lei, de poezia «hermetică», produs al neputinței de a simți și exprima emoția, ca și de cea a proletcultiștilor «convertiți» (definitiv oare?) pentru a se putea menține cât de cât în actualitatea literară. O poezie sclerozată, devenită jeton de prezență sau flecușteț lucitor, în schimbul cărora se

pretind toate bunurile pământului, o poezie în care, dincolo de peli-
cula străvezie a cuvintelor, nu pulsează sângele nostru de zi cu zi.
Iată de ce vă propun să vorbim de *poezia cotidianului*. O poezie, deci,
despre viața noastră obișnuită, dar care, totodată, să exprime *poezia*
din această viață. Modestă cum e, tracasată și mereu prea scurtă, dar
singura pe care o avem sau o vom avea vreodată. (...) Și cum recu-
noaștem poezia cotidianului? E rapidă, ironică, inventivă, sinceră și
directă, lipsită de prejudecăți, dar nu și de ascunsă pudoare, imprevisi-
bilă mai ales: o imagine filtrată prin senzori proaspeți și minți clare și
fierbinți ai lumii în care învățăm să trăim”.

▪ **Conștiința textualistă.** Postmodernismul s-a vrut un fenomen
al re-umanizării și al autenticismului, pe de o parte, dar exact la polul
opus el are o *conștiință textuală* care ignoră realul din perspectiva
identificării unei singure realități – a textului suficient sieși și devo-
rant, fragment al Marelui Text care e Lumea. Conștiința artificialității
și înțelegerea literaturii, care își găsește motivație în sine însăși (auto-
referențialitatea), sunt mărci certe ale postmodernismului. De fapt,
textul postmodernist are o „**dublă codificare**” (Matei Călinescu),
care înseamnă trimiterea simultană la lume și la text, rezultatul fiind o
textistență (Mircea Cărtărescu).

▪ **Procedeele lucidității scripturale: autoreferențialitatea, metatextul, hipertextul, jocul intertextual ș.a.** Parafrazând, pasti-
șând, creând atmosfera, poezii eludează regulile gramaticii, ale
sintaxei, amestecând limbaje, stiluri, tipuri de discurs, neologisme și
arhaisme etc. Rolul cititorului în acest act poetic este, printre altele,
de a se înțelege convenția și de a identifica sursele culturale nelimitate
ale poeziei.

▪ **Experimentalismul formal, gratuitatea actului creativ.**
Potrivit definiției lui Cristian Moraru, unul dintre teoreticienii postmo-
dernismului: „Poemul e un laborator **hipertextual**, rezultat al conști-
entizării intertextualității fundamentale a textului poetic”.

▪ **Impuritatea genurilor.** Scriitorul postmodern repudiază puri-
tatea stilului. În laboratorul său el experimentează un „sincetism
recuperator și a unei atitudini centrate pe voluptatea formelor și pe
voluptatea estetă a inteligenței” [36]. Potrivit lui Mircea Cărtărescu,
poezii optzeciști creează o poezie care cultivă: „aspectul torențial
al imaginilor, epicitatea, poemul lung, aglutinarea și torsionarea

imagineilor din realitate, ironia, prozasticul biografist, oralitatea, carnavalescul, decuparea și colarea bucăților incongruente de lume, ritmul rapid, imageria caleidoscopică, spațiul supraaglomerat, jocurile de cuvinte, torsionările sintactice” [25].

Definiția poeziei optzeciste, enunțată de Mircea Cărtărescu, caracterizează într-adevăr creația sa, poate că și a lui Traian T. Coșovei, în schimb nu rezumă în poezia lui Florin Iaru sau în cea a lui Ion Stratan. Andrei Bodiou este de părere că poetica teoretizată de Mircea Cărtărescu în studiul său celebru este mai degrabă o *ars poetica* a autorului însuși [9]. Așadar ceea ce a numit el „poemul standard optzecist” („care tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv, dar și oniric și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate”) definește *de facto* poetica cărtăresciană. Pentru ceilalți exponenți trebuie să folosim mai multe grile.

Se cunosc mai multe sistematizări și liste de nume ale poezilor generației '80. Spre exemplu, Alexandru Mușina propune o clasificare „provizorie și didactică” a poezilor din această generație, făcută în funcție de importanța și sensul dat elementelor noii paradigme, de angajarea existențială și de capacitatea deschiderii față de ceilalți:

- **poezia „textului”**, care pune în relație eul individual cu textul, orice manifestare a eului fiind o generare / resuscitare / reasamblare de text €. Exponenții acestei direcții sunt Bogdan Ghiu, Augustin Pop, Daniel Pișcu, Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan și Traian Z. Coșovei ș.a.;

- **poezia „cotidianului”**, o poezie centrată pe banalitatea vieții de zi cu zi, pe întâmplările, senzațiile cele mai comune, care uneori constituie punctul de pornire pentru o lectură mitologică. Este vorba de Romulus Bucur, Marius Oprea, Andrei Bodiou, Simona Popescu, Liviu Ioan Stoiciu, Mariana Marin, Aurel Dumitrașcu, Ion Monoran, Caius Dobrescu, Marta Petreu, Marcel Tolcea, Emil Hurezeanu ș.a.;

- **poezia „metafizicului”**, o poezie a transcendenței trăită ca eveniment real al eului, constituind de fapt un paradox. Această optică se regăsește la Nichita Danilov, Paul Grigore, Ion Mureșan, Liviu Antonesei, Ioan Moldovan, Viorel Mureșan ș.a.;

▪ **poezia „nevrozei”**, care dă seama, exprimă capacitatea poetului de a „normaliza” anormalul, a da sens aberației, de a o trăi ca pe un unic sistem de referință. E vorba de poeți ca Cristian Popescu, Viorel Padina, Călin Vlasie, Matei Vișniec [75].

Radu G. Țeposu realizează o altă clasificare a poezilor postmoderni, potrivit căreia sunt:

▪ **poeți ai cotidianului prozaic și bufon** („care imaginează un spectacol al feeriei anodine, prozastice și convulsive, cu automatisme burlești și crispări comice, redactat în limbaj carnavalesc, iritant-melancolic, parodic, folosind procedeele pastîșei, ale parafrizei, ale clișeului”): Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Alexandru Mușina;

▪ **poeți esoterici și manierști** („seduși cu toții de fondul obscur al ființei, de resorturile magice ale cunoașterii, care închipuie, pe ton de patetism sibilinic, apocalipse suave, extaze delicate, încremeniri ale spiritului în metafore strălucitoare”): Nichita Danilov, Ion Bogdan Lefter;

▪ **poeți ai fantezismului abstract și ermetic**: Aurel Pantea, Ion Stratan, Augustin Pop, Călin Vlasie;

▪ **poeți ai patosului sarcastic și ironic** reprezentat de Ion Mureșan, Emil Hurezeanu;

▪ **poeți sentimentali rafinați**: Romulus Bucur etc. [108].

Nicolae Leahu distinge, la rândul său, principalele „structuri modelatoare”, pe al căror suport se instituie, ca model poetic autonom, postmodernismul optzecist:

▪ **structura instanței emitente**, prin care se înțelege redescoperirea valorii lirice a biografiei (existențială și culturală);

▪ **structura realului**, care se configurează din asumarea cadrului ambiental în complexa lui relație cu memoria instanței emitente și cu transfigurarea fantezistă a ceea ce înțelegem prin „existent”;

▪ **structura metatextual-intertextuală**, care îmbină discursul asupra modului de producere a poemului cu întreg sistemul de relații în care intră un text cu alte texte, ambele componente fiind folosite în dublul registru al gravității și ironiei;

▪ **structura metafizicului**, prin intermediul căreia poemul postmodernist valorifică acele elemente de mistic, mitic sau fabulos, care au constituit dintotdeauna o sursă importantă a imaginarului poetic [55].

Dincolo însă de clasificarea poeților și identificarea structurilor modelatoare, care reflectă doar un model general distinct, e nevoie de interpretări concrete pe text pentru a pune în evidență valoarea și originalitatea fiecărui scriitor în parte.

5.2 Mircea Cărtărescu. Metafiecțiune istoriografică în poemul *Levantul*

Mircea Cărtărescu este considerat de critica literară drept cel mai important dintre poeții generației optzeciste. A debutat cu poezie la „Cenaclul de Luni” și, editorial, în antologia *Aer cu diamante*, dar a citit și proză la Cenaclul „Junimea”, participând cu o proză în antologia *Desant*, 83. Debutul editorial are loc prin volumul individual *Faruri, vitrine, fotografii*, apărut la editura Cartea Românească, în anul 1980. A publicat mai multe volume de poezie, între care se remarcă *Poeme de amor* și *Totul*. Scrie proză scurtă și roman, în care practică speciile literaturii fantastice, sau *fantasy* (volumul *Visul*, reluat într-o formă ușor diferită sub titlul *Nostalgia*). Ultimul proiect editorial, trilogia romanescă *Orbitor*, are forma unui fluture și conține trei volume – *Aripa stângă*, *Corpul* și *Aripa dreaptă*, ultimul fiind editat în luna iulie 2007. Lucrările sale au fost traduse în limbile engleză, italiană, franceză, spaniolă, poloneză, suedeză, bulgară, maghiară, etc.

Evoluția concepției despre literatură a lui Mircea Cărtărescu atestă o trecere de la spiritul iconoclast și exclusivist al juneții la echilibrul consemnat de proză. Primele volume – *Faruri, vitrine, fotografii* (1980), *Poeme de amor* (1983), *Totul* (1985) sunt ilustrări ale programului din *Postmodernismul românesc*, anunțat ca fiind al generației '80. Potrivit lui Cărtărescu, poezia acestei generații are un caracter marcat antimodernist, profund subiectiv, oral și angajat în realitate. Ei au împrumutat de la poeții „Beat” retorica elaborată, repetițiile obsedante și limbajul crud, realismul retoric, oral și vizionar, de îndelungată descendență whitmaniană, caracteristic Școlii din San Francisco (Ginsberg, Ferlingetti, Franc O'Hara). Tonalitatea colocvială a postmodernității este preferată tonalității grave a modernității, realul textual și existențial ia locul metaforicului și simbolicului. Poezia nu mai este vizionară, ci colocvială, sentimentală și barochizantă. Sentimentul este amorsat în concret, acesta nu mai este idealizat platonic, ci trăit.

Din textul teoretic, publicat în volumul *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* și intitulat *Cuvinte împotriva mașinii de scris*,

se poate deduce programul antimodernist al lui Cărtărescu: „Mașina de scris mecanică este simbolul concret al ultimului veac de poezie, este chiar simbolul modernismului” [120]. Poetul polemizează cu două caracteristici a poeziei moderniste: *vizualizarea și depersonalizarea*, care sunt considerate ca fiind cele ce îndepărtează cititorul de poezie. Autorul de poezie modernă produce „lucruri străine de persoana sa reală”. E nevoie de o repersonalizare a discursului liric, de o revenire la vocea intimă, subiectivă, de o readucere a *eului biografic* în poezie.

Volumul *Faruri, vitrine, fotografii* e primit cu entuziasm de o parte a criticii, devenind însă și ținta predilectă a atacurilor presei aseruite sistemului. Din acest volum face parte ciclul *Georgicele*, care sunt exemplare pentru dimensiunea ludico-ironică a poeziei lui Cărtărescu și sunt considerate ca fiind indicatoare ale mutației de sensibilitate și semn poetic. Ciclul conține 12 poezii despre universul satului contemporan, privit dintr-o perspectivă desacralizantă. Autorul preia tradiția bucolică, inițiată de Horațiu, pe care o deconstruiește cu mijloacele parodiei și ale ironiei. Poeziile sunt anecdotice, fără profunzime, uzitează clișeul jurnalistic, poanta și calamburul ieftin. Ironia relativizează gravitatea ce guvernează astfel de universuri.

„Țăranul de când cu electricitatea
înțelege cum stau lucrurile pe planetă
se indignează grațios în mijlocul pogoanelor sale
de situația din cipru și liban pândește saleliții
și le smulge aparatura electronică (...)
hai dați-i zor cu porumbul că eu mă duc
puțin pe lumea cealaltă adică a treia
și ultima feții mei.
„dragii mei, copchiii mei
ce să-i faci
așa e jocul
arză-l-ar focul”

(*Georgica a IV-a*)

Poemul e o descriere bufă a vieții țărănești. Ironia este obținută prin parodierea felului în care este prezentat țăranul de la pupitru radioului contemporan și de către poeții sămănătoriști interbelici. Țăranul lui

Cărtărescu este un personaj ridicol și, totodată, tragic, un semi-adaptat al noii lumi. El nu mai este eroul sămănătorist, păstrător de tradiție, neafectat de civilizație, ci un „surogat al țăranului” afectat de noile tehnologii. Imaginea lui este „proiectată într-un tablou kitsch, de cetățean confuz care a pierdut valorile tradiționale și nu le pricepe pe cele moderne” [9].

Volumul *Poeme de amor* apare în 1983 și constituie o variațiune pe temă erotică, reciclând registrele stilistice ale acestui tip de poezie de la trubaduri încoace, cu intenție vădit demitizantă. Sentimentul de amor nu mai este evaluat în termeni superlativ-inflaționiști, ci este integrat unui nou cod axiologic. Iubirea este transcrisă nu în registrul gravității și al solemnului, ci în grila imaginativ-ironică sau cu o amară luciditate. Cea ce deosebește poezia de dragoste a lui Cărtărescu de cea tradițională este situația: „de deritualizare a sentimentului și a femeii iubite, într-un limbaj de un prozaism vădit și căutat, în care cuvântul pare de o concretitudine brutală iar alăturările de vocabile din sfere semantice diferite au rezonanțe argheziene” [12].

În poemul *Femeie, femeie, femeie...* eroul îndrăgostit parcurge cu aceeași frenezie toate fazele iubirii de la ridicol la sublim. Iubirea absolută, iubirea damnată este subminată continuu c armele ironiei și autoironiei. Prima parte a poemului e o „declarație enormă de amor, un portret de interogații nesfârșite, tandru, sfâșietor, comic, sarcastic” [67]. Poetul construiește două portrete: al iubitei și al îndrăgostitului. Portretul iubitei se construiește prin prisma îndrăgostitului, de aceea e contradictoriu, așa cum sunt contradictorii stările creatorului: amestec de ironie și suferință, de disperare și sarcasm, supărare și invidie:

„cine pune umbre așa ascuțite pe zăpadă de-a lungul casei scânteii
și promenadei de la șosea?

Cine are obrajii grăsuți și lucioși cu gropițe și totuși teribil ca
paranoie, morții și descompunerii?

Cine sclipește, cine e orbitoare, cine mișcă o botină după alta iar
părul său fluturător își schimbă culoarea după fiecare din
-tre cele o sută de miliarde de anotimpuri?”

Versurile sunt o expresie a admirației femeii, folosind toată gama de culori. Portretul îndrăgostitului sfidează distanțele temporale și spațiale, amorul fiind mai presus de orice:

„Am murit pentru tine și am intrat în burta ta și numai dinții îmi sclipeau prin noapte culoarelor roșiii și am retezat o năpârcă iar apoi s-au deschis niște uși de sticlă și deasupra lor scria cu neon ELVIS și am ieșit sub un cer albastru scânteietor, plin de dirijable, și mai jos se întindea un oraș cu metrouri și monoraiuri și vitrine cu instrumente muzicale vopsite dulce cu acajiu, oranj, și erau și alămuri mari, tobe verzi, saxofoane, tranzistori, carcase de pick-up...”

Lumea acestor poeme este un „spațiu de mucava al discotecilor, a ceai-urilor dansante și a muzicii lui Bob Dylan (plus poezia aferentă), a străzilor și cartierului de blocuri, a magiei negre a suprarrealismului, a liricii lui Stevens, Max Ernest, Eliot, dar nu mai puțin a poemelor eminesciene, ale lui Macedonski, Bacovia, Argezi, Tonegaru, Mircea Ivănescu. Surprinzător? Nu, doar uimitor” [72]. Poemele se centrează pe banal, pe cotidian și derizoriu. În același timp, ele sunt dotate cu o extraordinară vocație a jocului și a multiplicării imaginilor. Orașul lui Cărtărescu e un imens caleidoscop de lumini, parfumuri, muzici și emoții. „În poezia lui Mircea Cărtărescu, susține Mircea A. Diaconu, te surprinde într-adevăr, apetența formelor, un văz exacerbat în care pulsează tentații vizionare, halucinații, vise sau reverii, ca și cum existența însăși și spațiul bucureștean ar fi un lichid amniotic, în care plutesc clădiri, locuri, ființe, întâmplări. Poezia lui Mircea Cărtărescu instituie (și nu reconstituie) un spațiu citadin anost și fermecător, pulsând între viciu și nostalgie, cu locuri, mirosuri, senzații și emoții sublime ori de mahala, kitsch și iluminare în același timp” [36]. Limbajul devine un spectacol în sine, fiind teribilist, hiperspecializat, acumulând forme de exprimare mai vechi și termeni apoetici ca esofag, stomac, horinca etc.

Poemul *O seară la operă* are ca temă dragostea, așa cum capătă aceasta ilustrare în literatură. El arată caracterul polimorf, cu mai multe fețe ale dragostei livrești. Poemul e o acumulare de fragmente lirice pre-existente și o rescriere a stilurilor clasice. Poetul reconfirmă importanța limbajului poetic în poezie, în detrimentul poeziei înțeleasă ca și confesiune sentimentală. Poezia este, dacă nu o expresie a hazardului, cel puțin o *ars combinatoria*. Ea se face din cuvinte, nu

din emoții. În cazul dat, poezia de dragoste „este consecința existenței autotelice a poetului și a limbajului poetic, care nu consumă nimic din afară, fiindu-și suficient sieși” [36]. De aceea, poetul improvizează scena maimuțoiului, care este un travesti al poetului, și care la o adică, poate mima poezia de dragoste, având la dispoziție toată literatura. Maimuțoiul intră într-un dialog livresc cu poezii Văcărești, Costache Conache, Arghezi sau Ion Barbu. Poemul nu este unul *despre iubire*, ci unul *despre poezia iubirii*. Avem parte de un veritabil spectacol al virtuozității manieriste. Finalul poemului marchează dispariția Femeii, transformate în fum, care e rodul imaginației eului-poet. Despre acest poem, Radu G. Țeposu spunea că „metapoezia atinge aici punctul cel mai înalt, prin asumarea ironică și conștientă a condiției sale livrești” [108], iar Andrei Bodiș precizează: „Cărtărescu nu face doar poezie despre poezie, nu rescrie doar, ci și scrie, încearcă, printr-o poetică originală să surprindă toate fațetele iubirii, rămânând același fanatic al ideii de Tot, care-l urmărește de la prima sa carte” [9]. *O seară la operă* constituie formula unui poem postmodern în care originalitatea scrierii e dublată de priceperea rescrierii. Poemul este, în același timp, un poem programatic, o ilustrație a tehnicii artistice și a viziunii cărtăresciene.

În a treia sa carte de poezie, intitulată *Totul* (1995), Cărtărescu se angajează tot mai mult într-o estetică postmodernistă. Ironiei, intertextului, pastişei etc., poetul adaugă încă o viziune specifică postmodernismului – Totul: „Descoperim și în *Totul* excepționala capacitate a lui Cărtărescu de a explora limbajul poetic, de a-l extinde înspre sfere dintre cele mai diverse și îndepărtate. Ars combinatoria cărtăresciană e generată aici de ideea de a întrețese Toturile.” [9].

Textul cel mai discutat al acestui volum este *Poema chiuveței* care ilustrează triumful filozofiei postmoderne. Trama simbolică și alegorică a *Luceafărului* eminescian o regăsim transcrisă aici în versuri și imagini desacralizante. Accentul existențial este cu totul șters, ceea ce rămâne sunt jocurile de limbaj. Totul absolut aici e relativizat, utopia romantică dispăre, iar poemul se naște din umanizarea obiectelor umile, banale. „Amorul” dintre chiuvetă și „steaua galbenă” stă sub semnul jocului, care deconstruiește ideea de „Iubire Absolută”, dar este și un joc al dragostei însăși, privit prin filtrul ironiei și al umorului.

*

Levantul (1990) este o epopee eroicomică dar și un periplu prin istoria literaturii române. Scriitorul reciclează toate stilurile poetice, străbătând toate vârstele poeziei dintre cele mai diferite, de la Dosoftei la Nichita Stănescu. Procedeele au fost utilizate și de scriitorul irlandez James Joyce în capitolul intitulat *Boii soarelui* din romanul *Ulise*.

Poemul se înscrie în linia jocurilor de limbaj și a metaficțiunii istoriografice. Referentul principal al *Levantului* constituie nu realitatea contingentă, ci realitatea poeziei românești privită atât din perspectivă diacronică, cât și din cea sincronică. Labirintul poetic se construiește printr-o recuperare permanentă a ceea ce deja s-a spus și s-a scris, „lăsând să se întrezărească în palimpsestul levantin urmele, frenajele trecutului” [1]. Trecutul nu este distrus și, așa cum spunea Umberto Eco, trecutul este deconstruit și recuperat metaficțional, intenționând să ofere o falsă satisfacție a cititorului, poftit să descopere tot ce îi este familial. De aceea parodia, pastișa, mijloacele intertextualității generalizante și totalizatoare se regăsesc cu prisosință în poem. Potrivit lui Ovid S. Crohmălniceanu, epopeea lui Cărtărescu e o formidabilă reactivare de forțe latente ale poeziei românești din cele mai vechi timpuri până azi, demonstrând o imensă erudiție poetică.

Nucleul epic, care se poate recupera la nivelul aluziv în spațiul *Levantului*, are ca suport textul *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu. Aflăm asta din fragmentul dedicat lui Ion Budai-Deleanu, autorul invocă „două cronici găsite la mănăstirile Cioara și Zănoaga, dar și unele celebre epopei antice sau moderne”. Modelul *Țiganiadei* îi oferă „alegoria patriotică (...), jocul savant de etaje ale structurii lumii și a poemului însuși”. Pană și personajele *Levantului* sunt inspirate din *Țiganiada*, care „și împletește temele polifonic”. De la Ion Budai-Deleanu scriitorul prea și „conștiința textuală” („însurarea în textul principal a altor tipuri de texte (cântec popular etc.), prefețe, rezumări inițiale ale cânturilor, manevre narrative și poetice relativ complexe”), care face din scriitorul Școlii Ardelene „primul autor român cu o reală conștiință textuală, cel care inaugurează «comedia literaturii» în cultura română” [25].

Nu este deloc surprinzător nici faptul că *Levantul* poate fi așezat sub semnul operei eminesciene: „o nostalgie a originarului, detașarea melancolică, apetența pentru vizionar și interogațiile privind

identitatea ființei și a limbajului poetic, toate acestea, pe lângă ritmul propriu-zis al epopeii, trimit la Eminescu”, mai concret la *Epigonii*. Cărtărescu este epigonic „datorită acestei pregnante conștiințe a artificialității, caracteristice poetului postmodern (...) cu o exuberanță a formelor, transformând nihilismul lucidității în rafinament al ei” [36].

Inefabilul *Levantului* vine și din propunerea unui personaj principal cel puțin neobișnuit. Acesta este condus din umbră de Manoil, una dintre măștile auctoriale (fiind și falsul personaj principal) purtând numele poeziei românești de la începuturi până în zilele noastre [1]. Eul poetului se pierde într-o multitudine de măști lesne de identificat: de la cea a lui Bolintineanu, la cea a lui Blaga, și de la cea a lui Budai-Deleanu, la cea a lui Eminescu. Însă pe undeva la mijloc dăm și de precizarea numelui adevărat al creatorului: „Eu, Mircea Cărtărescu, am scris *Levantul* într-un moment greu al vieții mele, la vârsta de 31 de ani, când nemaicrezând în poezie (viața mea până atunci) și în realitatea lumii și în destinul meu în această lume, m-am hotărât să îmi ocup timpul clocind o iluzie”.

Mesajul epopeii este construit pe un fir epic, aparent simplu, ce derulează de-a lungul a douăsprezece cânturi, reflectând asupra rolului artistului în lume și poziția acestuia față de cei aflați la putere. Personajul principal Manoil, împreună cu sora sa Zenaida și cu piratul Iaurta (întâlnit pe mare și însoțit de pirații lui) pornesc într-o călătorie fabuloasă cu scopul de a-l înlătura pe vodă de la tron. Acestora li se adaugă Leonidas Ampotroflagul (un inventator straniu, care amintește de inventatorul lui Urmuz) și soția sa liberală, Zoe. Toți pleacă într-o „mongolferă” (un balon construit de inventator) pentru a-și împlini misiunea patriotică. În insula H din Hellespont, mongolfera se prăbușește și călătorii se trezesc prizonierii unui munte, unde îi întâmpină feea Hyacint. Aceasta este deținătoarea unui glob fermecat cu ajutorul căreia Hyacint îl conduce pe Manoil în ținutul Halucinariei unde este inițiat în poezia românească. Inițierea are loc prin întâlnirea a șapte corifei: Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Nichita și însuși Cărtărescu, reprezentați de șapte statuete. După aceasta personajele pleacă spre București, dar continuă să treacă printr-un șir de peripecii. Cea mai relevantă este întâlnirea dintre Iaurta și fiul său Zotalis, ajuns bulibașă, deși fusese trimis de tatăl său la studii la Cambridge (unde fusese chiar cu Manoil). Scena amintește de Țiganiada lui Ion

Budai-Deleanu, mai concret de visul lui Parpanghel. Tot în acest context se ivește în epopee și Nastratin, deținătorul a mii de proverbe. Între timp, printre personaje apare însuși Mircea, adică efendi Auctore, inițiind un dialog cu Manoil și cu Zoe. Trădătorul Iancu Aricescu, care se dovedește a fi omul lui vodă, pune în pericol planul personajelor. Scrisoarea lui „Costache, bogasier în Târgu Ocni” îl deconspiră pe trădător. Ampotrofagul propune ca revoluționarii să răspândească manifeste prin oraș, iar vodă își face planuri de potolire a rebeliunii. Strategiile lui vodă se dovedesc a fi greșite, și în curând revoluționarii îl înlătură de la scaun. Deși Manoil este ales de popor, noul stăpân al Valahiei va fi Iaurta (după modelul caragilian al lui Dandanache), a cărei stăpânire tiranică îi determină pe Manoil și pe ceilalți să iasă din lumea ficțiunii, însoțindu-l pe autor „în centrul Bucureștiului d az”. În ultimul cânt, auctorele, aflat la mașina de scris, primește în vizită personajele din epopee, le invită la o cafea și să guste din epopeea „dă fistic și dă halva”. Sfârșitul este de fapt o figură a opticii postmoderne: dintr-un ou se naște o mașină de scris uriașă, care cuprinde sub tastele ei pe autor, Bucureștiul și apoi întreg universul textualizându-l. Pasajul final este revelator în sensul noilor relații dintre autor și operă, existență și text. În cazul dat, textul este cel care acaparează personalitatea creatoare, atunci când biografia poetului se suprapune cu materialitatea ficțională a operei.

Autorul construiește, din materiale variate, o narațiune menită să mențină nescăzut interesul cititorului, introducând în pagină *comentariul auctorial*, sub forma *notelor* de subsol. El operează *intertextul* și *montajul* ingenios, implică direct în acțiune printre creaturile sale pe Autor, pe Scrib, astfel încât se produce mereu o confuzie dintre cele două planuri – existența și textul – mereu alternate. Se ajunge până acolo că autorul este implorat de personajele sale să suspende cursul neconvenabil al acțiunii și chiar să modifice, rescriindu-l.

La prima lectură poemul „te șochează, pe urmă te face să râzi, pentru odată prins în horă, să-ți dezvăluie potențialități de expresivitate nebănuite, e fără îndoială treabă de vrăjitorie la reușita căreia pe lângă filologul și muzeograful riguros, un rol esențial îl deține disponibilitatea enormă pentru joc, urmuziana plăcere combinatorie de esență parodică, proprie chiar de la început muzei lui Cărtărescu” [96]. La un moment dat Zoe spune următoarele cuvinte despre Leonidas: „bărbia

la genunche îi ajunge ... are pile șurubelniți și spirale,/ Vine-n zbor, poartă în spate un țiindru cu piston”., care amintesc de personajele din romanul lui *Urmuz Algazy & Grumer*.

Cu acest poem Cărtărescu „bate orice record în direcția conceperii unei poezii extravertite”. Într-un cadru epic, imaginația poetului se dezlanțuie până peste poate, „o fantezie care lucrează și ea pe două planuri, unul strict parodic și oarecum solicitând mai mult ingeniozitatea faber-ului ascuns în poet (...). Mare meșter în împletirea parodicului cu sublimitățile, Cărtărescu e mai ales un peisagist de artefacte, cu simțul concretului, al sensibilizării împins până la detalii halucinante, cum numai visul le poate pune în valoare.” [96]. Jocul, punerea în fața oglinzii a obiectelor, a textului, a realității care, din acest ungi, devine veselă, șugubeață, facilitează invenția de forme, intertextualitatea nelimitată.

Limbajul poemului este un exercițiu de recuperare poetică a materialului lingvistic al epocilor anterioare ale literaturii române. Poetul parodiază discursurile fiecărui poet important de până la el, amalgamându-le până când nu se mai pot stabili diferențele dintre limbajul său și a celorlalți. Contradicțiile diferențelor sunt atenuate, căci nu înseamnă o revoltă împotriva tradiției, ci o jubilarie a frumuseții ei. Prin exersarea diferitelor tipuri de discurs și, mai ales, a trăsăturilor asianismului (ficțiune, fabulație, ornament, elocvență), Cărtărescu improvizează un „Babel lingvistic, dar și o retorică personală” [108].

„Să ții minte că poemul e și unul de montaj
Și să mut îndată scena cu întregul ecleraj
în palatul larg de marmuri străvezii cu bolte-nguste
Unde sade Zenaida ca un fluture de fuste,
Unde stă la sfat cu tristul Manoil și cu Iaurta...
Palicarii și pirații-n alte săli își mănă turta
Și beu vinul și lichiorul, ronțai bețe de susan
Ling cristali de zahăr candel, se îndop cu marțipan”

Poemul trimite mereu la clasicii poeziei românești. Vom întâlni *aluzii* la Ion Barbu („Și din Isarlâc, mireasa a purces aceste file”) sau la Bacovia („Este aura ftiziei, peste chipul ascuțit”) și, desigur la Argezi („perle reci dânu mucegai”), *pastișe* ale poeziilor lui Eminescu: „Și de

crunta lui magie, tu te aperi c-un motor/ Să mă-mpiedic în deliru-mi de un biet inventator?”, „Grecotei cu cearcăni large, turcaleți cu ochii purii”, „Ca să-ndure grija țerii, fie pace ori război” (după *Scrisoarea III*), „Cărui mama-i fu oglinda, iară tata labirint”, „O, vină iar, al umbrei mele domn” (după *Luceafărul*), „Visător plecă românul ochii negrii și cumiți” (după *O, rămâi*); ale pieselor lui Caragiale: „iubesc poporul, dar urăsc pe poporan” care trimite la *O scrisoare pierdută* sau ale textelor lui Creangă: „Dar amarnic șa mânia ești băiete? (*Amintiri din copilărie*).

De o deosebită frecvență se bucură *citatul*, care face referință mai adesea la textele lui Eminescu: „Multe flori sunt, dar puține rod în lume au să poarte” (*Criticilor mei*), „Parc-aștept și parc-aștept” (*Lacul*), dar și la Caragiale – „pastramă trufanda”, la Blaga – „la curțile dorului” sau la Barbu – „pa, vu, ga, di” etc. Autorele preia de la „truditori ai începutului de poezie românească” dialectul, idiomul liric, fonetica, sintaxa vorbirii muntenești, a celei bucureștene, își permite libertatea neîngrădită a *licențelor poetice*, utilizează *anacoluturi*, *dezacorduri gramaticale*, *anacronisme lexicale*, scurtări sau lungiri de cuvinte după un sistem de derivație care ignoră deliberat orice fixare, presă-rează cu reziduuri de latinisme și franțuzisme etc.

„Deși pare un poet al vederii, e de părere Mircea A. Diaconu, căci ochiul e acela care punctează luxurianța amănuntelor, Mircea Cărtărescu este în aceeași măsură un poet al verbului, imaginația lui părând a fi mai degrabă una lexicală. Sinteza este posibilă întrucât totul – narativul, political, socialul, arhitecturalul – stă sub semnul himericului și fantasmaticului. Totul este realitate și iluzie, imagine concretă și viziune” [36].

Levantul este o epopee postmodernă, cu ea se încheie istoria poeziei în sensul clasic al cuvântului. Într-un interviu dat lui Mircea Mihăieș, Cărtărescu spunea „Levantul e și singura carte care-mi place din tot ce am scris, singura din care recitesc. Pe celelalte nu numai că nu le recitesc, dar nici nu le mai țin minte!”

5.3 Alți scriitori ai paradigmei

Florin Iaru este unul dintre cei mai activi poeți optzecisti, considerat „copilul teribil” al grupului lunedìst. Lui i se datorează titlul volumului colectiv *Aer cu diamante*, care a fost titlul unei poezii din

volumul său de debut *Cântece de trecut strada* (1981). Mai târziu poetul semnează alte două volume: *La cea mai înaltă ficțiune* (1984) și *Înebbesc și-mi pare rău* (1990). Florin Iaru se dovedește a fi un poet original, dar și simptomatic pentru tendințele liricii '80, un mânuitor abil al limbii și un virtuoz al tehnicilor moderne.

Poemul *High fidelity* este reprezentativ în sensul opțiunii pentru o poezie care refuză să camufleze cuminte realitatea: „Ne vom iubi ne vom iubi/ în tristul high fidelity/ tu vei pleca eu voi trăi/ urlând în high fidelity/ ce pușcă grea ce haine gri// Apoi în high fidelity/ iluzii verbe zeci de mii/ istorii high fidelity/ și vast ne va măcelări/ copilul high fidelity/ Și tra la la și tra la li”. Nicolae Manolescu consideră că particularitatea poeziei lui Florin Iaru constă în caracterul imaginar al confesiunii: „Poetul nu exprimă pur și simplu întâmplări ale ființei sale, ci inventa o subiectivitate bogată și diversă. Autobiografia lirică era sporită prin închipuire. Metafora se adaugă vieții” [68]

Teribilismul poetului a fost adesea comparat cu cel al avangardiștilor Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru. Deaceea a fost considerat un insurgent dezabuzat, impunând o atitudine radicală și o exhibare exasperantă. Poetului îi sunt proprii încă de la început fronda, fantezismul, arlechinadele, țopăielile, glumele, umorul absurd și ludicul terifiant. În planul imaginilor și al universului poeziei, această capacitate de fantazare se traduce printr-o mare inventivitate: „Prea multe jocuri, iubito, acum în plină zi/ aș vrea/ să plâng ceva, să-mi fie foame de pământ/ deschid numai/ mutra găurită cu dinții și cânt:/ Biblică/ Tribiblică/ Bismark/ Trismark/ Bine ați venit. Nașule/ da/ trine-ai venit” (*Jocuri prea multe jocuri*).

Florin Iaru scrie o poezie teribilă, care ascunde reversul întunecat și coșmardesc al fanteziei sale: „Urmaș al lui Caragiale, pe care îl continuă în «scenarii» burlești, în figuri și limbaje caricaturale, dar cu o sensibilitate aparte în fața atrocităților sociale, Florin Iaru își iubește cu un cinic sentimentalism lumea, de care nu se poate despărți, lume a lui Mitică și a arghezienelor «flori de mucegai»” [36].

Unul dintre colegii săi Traian T. Coșovei, vede în el „portretul-robot al eroilor lui nenea Iancu”: „Colocvial, agasant, dispus oricând să-ți povestească ultimul său poem, ultima lui *Odă*, întotdeauna cea mai bună, amețit de propriul lui carusel verbal, transportat, ambetat, dezabuzat, revoltat, amoretat, magnetizat cu jamaica, cu anghelică, gata oricând să adopte o

nouă manieră, să inventeze un fason, Iaru populează lumea cu propria lui ființă împrăștiată într-o aglomerare dezordonată de oglinzi paralele privite cu coada unui ochi narcisist, acaparator și irezistibil” [după 36]. Larma și abundența asociațiilor, babelul de voci, culori, sunori, forme ascunde însă un nucleu emoțional, născând poeme senzuale: „Ea era atât de frumoasă/ încât vechiul pensionar/ se porni să roadă tapițeria/ scaunul pe care a stat./ În iarna curată, fără zăpadă/ mașina uscată încearcă s-o ardă./ Dar ea demult coborâse când s-a auzit/ înghițitura./ Șoferii mestecați/ au plâns pe volanul păpat/ căci ea nu putea fi ajunsă./ În schimb ea era atât de frumoasă/ încât și câinii hăleau/ asfaltul de sub tălpile ei.// Atunci portarul își înghiți decorațiile/ când ea intră în casa fără nume/ iar mecanicul sparse în dinți/ cheia franceză și cablul/ ascensorului ce o purta/ la ultimul etaj” (*Aer cu diamante*). Asociațiile în lanț, făcute pe ideea mâncării, se desfășoară în timp ce iubita devine tot mai inaccesibilă.

„Florin Iaru nu este comod la lectură, susține Cornel Regman. Aceasta întâmpină la tot pasul hopuri și sincope și mai ales treceri bruște de la aria cantabilă la recitativul brutal. Plăcerea produsă de versurile lui implică de aceea o nuanță sado-masochistă, ca de altfel și cea produsă de ceilalți poeți din generația lui, cu excepția, mai nou, a lui Mircea Cărtărescu. E apoi și prea multă bucurie verbală, prea mult dicteu spontan în versurile acestea, constând în exclamări, interogații, provocări orale care neliniștesc, tulbură poezia, împiedicând-o să se așeze pe cuibul său” [96].

*

Alexandru Mușina este un alt poet reprezentativ al optzecismului poetic, având o notă individuală extrem de pregnantă. Este autorul câtorva volume foarte bine primite de critica literară: *Strada Castelului 104*, *Lucrurile pe care le-am văzut*, *Aleea MIMOZEI nr. 3*, *Tomografia și alte explorări*, *Personae*. În ansamblul generației sale s-a făcut remarcat „prin modul în care a știut să redea grotescul și precaritatea existenței în culorile vii ale sarcasmului abia atenuat de o ironie ce distinge cu subtilitate aparența și esența, autenticul de fals, realul de iluzie” [12].

„Poet al realului” (E. Simion), real pe care îl proiectează într-o mitologie a derizoriului, Mușina este, mai ales, „poetul unor stări de spirit, construite (la rece?!) cu o evidentă știință a efectelor”. Este și

un „sentimental educat la școala sarcasmului și a ironiei, cu gustul persiflării și al demitizării” [108], ce dă naștere unor „elegii sarcastice” din unghiul „noului antropocentrism” teoretizat de el. Trăsăturile poeziei lui sunt: „dialogul absurd, combinației de detalii realiste și de elemente fantastice sau himerice, un eu central, ca termen de referință (eul poetului sau al Prințului Rozmarin), în a fârșit, un fond de contraste și de incompatibilități la nivelul percepției realului, care pare destrămat în manieră dadaistă” [68].

Inteligența remarcabilă și capacitatea de mânuire a registrelor de limbă sunt evidente mai ales în poemul cel mai comentat *Budila-Express*, inclus în *Antologia poeziei generației '80*. Textul este alcătuit din șase părți distincte, fiecare fiind construită în jurul unei atitudini poetice, a unui motiv. Fiecare parte, este la rândul ei, disponibilă pentru interpretări la mai multe nivele. Ca imagine generală, întregă, poemul este o *inițiere parodic-burlescă în gratuitatea textuală*. În *1. Introducere*, eul liric se lamentează de faptul de a fi damnat să se înstrăineze într-un limbaj vădit și intenționat prozastic, care „pune față în față tema paradisiului pierdut și realul grotesc”. În *2. Senzație*, poetul creează imaginea caricaturală a unei lumi hidoase asumate fără voie a textului, apoi în *3. Context* este invocat noul context existențial, adică situarea în exilul artificiei umane și poetic, după care urmează *4. Defulare*, în care apare imaginea imnică a răzvrătirii sarcastice, în *5. Filtru* se menționează grila lucidității, care i-realizează lumea și o reduce la o dimensiune nihilistă, pentru ca în final, *6. I lustrație*, biografia însăși să dispară, eul să se transforme în înregistrarea mecanică, în fotografierea fără nici o doză aparentă de disperare a unor anunțuri publicitare.

Apărut în mijlocul programului postmodernist, poemul lui Mușina respinge textualizarea mecanică și teroarea lumii obiective. El amintește mai degrabă poemul metafizic, căci avem de a face cu „o sensibilitate ultragiată și fermecată de concret, sedusă, în același timp, de soluțiile intertextualității, cu o apetență către tonalitatea integratoare, în care totul – stări contradictorii, perspective distincte – fuzionează” [36]. Călătoria sa, lipsită de fiorul metafizic, începe să semene cu o lungă navetă într-un tărâm nici un și grotesc, căpătând însemnele lumii contemporane. În spiritul deriziunii, navetistul Mușina, iubitor de Berryman și de alți poeți transoceanici, americanizează tot ce

întâlnește, de la trenul local „garnitură cu bou-vagoane” Budila-Express, la numele gărilor, Teliu-Valley sau Întorsătura-City. Poemul lui Alexandru Mușina este o dovadă a felului aparte de asimilare și interpretare a postmodernismului american de către poeții români optzeciști, care înțeleg poezia simultan ca fiind disperare, dezolare, dezgust, sarcasm, dar și voluptate a textului, și spațiu de înregistrare a realului, adăugând apetitul pentru intertextualitate și dialog intercultural.

*

Romulus Bucur are o poezie cu o conștiință lucidă a ironiei și a autoironiei extreme. Reflexele lui biografice sunt autodefiniri lirice epurate de fior emoțional și având expresii prozastice. S-ar părea, la prima vedere, că poetul este unul manierist, axat doar pe partea formală. Nu este chiar așa, căci: „Purificată de zgura senzației, amintirea se transformă într-o virtualitate a sinelui, într-o ipostază fictivă a unui eu liric ce resimte cu pregnanță agresiunea spiritului și a lumii, cu remarca, nu lipsită de semnificație, că protestul poetului, revolta sa în fața absurdității existenței, în fața sentimentului izolării nu sunt expuse retoric, într-un ton inflamant și expansiv, ci sunt, mai curând, sugerate, insinuate cu o rafinată artă a persuasiunii, în care penița calofilă stilizează oarecum durerea, o încadrează în registrul unei emoții livrești.” [12]. Marca specifică a versurilor lui Romulus Bucur „nu e atât echidistanța, cât implicarea discretă, atât în structurile realului, cât și în cele ale propriului text, aprofundat de o privire rece, autocontemplativă, dar deloc concesivă cu sine. Emoția deturnată în spirit ludic și ironic, spiritul fantezist și vocația parodierii locurilor comune, caligrafia sumară a unor emoții ascetice” [Iulian Boldea].

Reprezentativă pentru limbajul și viziunea liricii lui Romulus Bucur este poemul *Cântecel (de cibernet)*, plasat pe coperta a patra a volumului *Cântecele* (1998). Textul este o reproducere fidelă a unei pagini de internet și ilustrează înclinația spre jocul textual. Prin el Romulus Bucur reanimă *pictopoezia*, inventată cândva de avangardiștii Victor Brauner și Ilarie Voronca. Picto-poezia era compusă atunci dintr-o juxtapunere de forme geometrice: suprafețe rectangulare, rotunduri, curbe, pătrate de culori și mărimi diferite. La poetul optzecist versurile se suprapun, se întretaie, fiind dispuse sub forma unor caligrame. Poetul vrea să sugereze prin aceste jocuri hazardul care guvernează facerea textului în era virtualului și ciberneticii:

„Dacă cibernautul constituie obiectul și subiectul-emitent al cântece-lului, atunci aceasta chiar o elegie a inconsistenței și fragilității ființe substituite de hipertext. Confesiunea lunecă încet în vorbele altcuiva și identitatea ființei e, astfel, înlocuită de un text intrat în memoria culturală: eu e o sumă de texte” [36].

*

Traian T. Coșovei este un poet extrem de prolific, până la ora actuală semnând peste 15 volume de poezie. Poezia sa de început ilu-trează lesne orientarea optzeciștilor spre poezii americani ai generației „Beat”, care descoperă retorica revoltei și a furiei împotriva alienării umane. Această revoltă este mărturisită direct, fără metafore, într-un discurs oralizant, semănând a strigăt golănesc: „Nu vezi că am tricoul de metalist pe care scrie poate că mă șucărești!/ Și n-auzi cum vin de la uzină de cositor, doritor din pereți în pereți/ și cum iau metroul de dimineață la fabrica asta de viață?/ cum mă târăsc cocoșat, lihnit de iubire la pat –/ n-auzi, bă, că sunt marginalizat?!” Poetul își însușește limbajul mașinilor pentru a striga pericolul dezumanizării. Sarcasmul se îndreaptă asupra aspectelor care transformă viața omului în meca-nism matematic, unele poezii fiind adevărate pamflete împotriva indi-vidului care se lasă manipulat. Intenționat, poetul cultivă un aer de teatralitate nonconformistă, tradusă în discursuri manieriste, senti-mentalitate îngroșată, parodică, amintind „o lume balcanic-lacrimo-genă” [36], carnavalescă de genul celeia impuse de Caragiale. Însă sub aceste „revolte juvenile ale poetului, găsim un suflet tandru, senti-mental și delicat, retractil și singuratic. Poetul e, în definitiv, un melan-colic și chiar un angoasant, cu frica morții în sân, închizând ochii ca să nu vadă urâtul din lume” [68]: „Sunt și eu un june, –/ o parte din viața mea o trăiesc în numele tău./ Dar tu dansezi/ tu bei limonadă – în urma ta,/ turnul din Pisa se-ndreaptă pe calea cea bună./ Tu îi înflăcărezi și pe zei. Și tot tu le dai/ câte un pumn după ceafă./ În rinichi/ în ficat... În rațiunea lor de a exista./ În răsufllarea ta de alcool se îmbată toți camionagiii/ Sfântului Duh” (*Jucătorii de cărți*).

*

Ion Stratan nu este „un optzecist prin excelență”, poezia lui se află într-o situație specială, făcând o figură aparte în mijlocul alor săi.

„Stratan, susține Mircea Cărtărescu, este un poet modernist, care torsionează limbajul la toate nivelurile sale ca să exprime un inexprimabil profund, de natură metafizică și religioasă” [25]. În descendența lui Barbu și Stănescu, Ion Stratan semnează o poezie hermetică, a simbolurilor și a încifrărilor gramaticale, cea din urmă fiind tendința dominantă a liricii sale: „atâtea coropișnițe urcând în luptă dreaptă/ atâtea pajure-necate-n burlan după ploaie/ atâția rătăciți trăind pentru-un cântec/ atâția rozmarini căutători de larve// doar curcubeu-hamac pentru aerul/ indiferent, pieptănat/ de o ploaie/ ce le-mparte pe toate” (*După ploaie*).

Fiindu-i specifice spiritul ludic și intertextualitatea, poetul nu este nici colocvial, nici realist, ci mai degrabă un poet al lirismului pur. Lumea lui este una a văzului cu imagini clar-obscur și amăgitoare. Afectivitate e abolită, de gradul zero al stării emoționale, poezia crescând din „frumusețea planelor și liniilor, a formelor cristaline, infinite în regularitatea lor, a unei lumi în care inteligența pune cea mai desăvârșită ordine folosindu-se de tășuri, bisturie, care împart, despart, netezesc, înjumătățesc, geometrizează: „de-a lungul iederii la/capătul căreia nu vei ajunge/ printre tufe de romburi/ piramide și sfere foșnitoare// anul trecut am văzut anul trecut/ am văzut la marienbad// până și o privire lasă deșeuri/ pe care nu te înduri să le arunci/ într-o prerie de cristal/ a memoriei amintirii/ devastatoare pagini/ despre trecerea avarilor prin parc” [68]. Poezia lui Stratan iese din tiparul optzecist, reafirmând vitalitatea lirismului intelectual, al hermetismului și abstracționismului.

*

Un alt poet, care face parte din generația anilor '80, dar nu e și un lunedist, este **Liviu Antonesei**, jurnalist, titular al rubricii de sociologie a revistei studențești „Dialog”, redactor-șef adjunct al „Opinie studențești”, redactor-șef adjunct al revistei „Convorbiri literare”, reviste care, în anii respectivi, au susținut noua sensibilitate literară a Iașului. Având afinități de gust cu poeții bucureșteni, Liviu Antonesei a promovat redescoperirea realului și a discursului, angajând mai net poezia în social, moral, politic, neocolind „proza”, banalitatea, satira, didacticul, burlescul sau caricatura. În același timp, volumul său de poezii, antologia *Apariția, dispariția și eternitatea Eonei* creează o

imagine de ansamblu diferită, personalizată, care n-a eludat nici pe departe componenta modernistă de tip mallarméan. De fapt, modelele poetice de care este ghidat poetul sunt anunțate în volum ca fiind Mallarmé, A.E. Baconsky, Hölderlin, Ovidiu, Dante Alighieri, René Char, E.A. Poe etc. În poezia lui, simbolurile, sensurile filozofice, aluziile livrești și tenta ironică se întâlnesc, consacându-l ca pe un poet postmodern al metafizicului.

Ceea ce se întrevede în miscelaneul experimental al primelor volume este efortul autorului de a găsi definiția poeziei și de a obține certitudinea propriei opțiuni. Vom vedea că fiecare poem, într-un fel sau altul, tatonează, explorează, reflexiv, tensionant sau legănat de valorile visului, labirintul verbal pentru a da de formula perfectă a poeziei. Dialogul cu autorii diverselor formule poetice nu va duce la vreo concluzie fixă, dar tocmai în frământarea căutărilor stă farmecul poemelor lui Liviu Antonesei și, mai ales, în liminaritatea atitudinilor și a modurilor de tratare a acestui referent care este poezia.

Antonevrozele – titlu apărut dintr-o ingenioasă alăturare de cuvinte – adună poeme ce reprezintă, medical vorbind, un fel de autoanaliză și autoterapie. Toate produsele „*Phamakon*”-eutice utilizate/recomandate pentru a asigura buna desfășurare a acestor „terapii” reconfortante sunt exclusiv poetice. Putem urma un *cours d’amour* cu o colecție de bijuterii lirice închinată iubirii (și acestea concepute pe muchia *dintrears poetica* și *ars amatoria*) sau putem avea o experiență inițiativ-spirituală, citind versuri dedicate zeiței Eona. „Cine este Eona? O, dacă aș ști! – ni se confesează Liviu Antonesei într-un interviu din revista *Metaliteratură* (nr. 5-6 (22), 2009) – Câteodată, cred că e poezia însăși, alteori cred că e un fel de sinteză, un fel de simbol transpersonal al tuturor femeilor pe care am avut norocul și onoarea, privilegiul de a le cunoaște și iubi, uneori să mă și iubească..”.

Peste toate tipurile predomină lirismul înălțător, purificator. Simțim forța ascensională în melodia psalmilor în franceză sau în frenezia peregrinărilor pe insula Creta. Lumea în care ne transpunem, fie datorită efectului de învăluire molcomă a unei interesante prestidigitării lexicale de sorginte onirică, fie ca rezultat al expresiei emotive și vizionare a poeziei, este un tărâm al spiritualității, al transcendenței. Chiar dacă Liviu Antonesei își anunță apariția cu texte ermetice, cu viziuni poetice care se ridică la concept, partea a volumului, intitulată

Antonevrozele dovedește că autorului nu-i este străină ideea postmoderniștilor de a-și asuma existența sub numele propriu, renunțând la armura impersonalității.

Putem recepta poemul *În patria mea* ca fiind o transpunere artistică sobră, nevrotică, violent-seducătoare a viziunii de ansamblu asupra lumii și a poeziei, o ars poetica personală a lui Liviu Antonesei. Potrivit poetului, *Antonevrozele* „ar fi un *mot-valise*, apărut din alăturarea numelui meu și al mult mai celebrului cuvânt nevroză prin care, după câte îmi amintesc, adunam laolaltă acele poeme ce reprezentau un fel de reacții de apărare ale mele la diverși stimuli exteriori cu potențial de patogenie mintală, poeme prin care încercam, după cum cred eu, să-mi protejiez sănătatea mintală. De unde se vede, măcar uneori, că literatura nu e doar o artă, că e poate fi și un fel de autoanaliză și autoterapie. Poemul din care citați se numește *În patria mea*, dar nu cred că seamănă cu ceea ce era atunci subsumat formulei „poezie patriotică”! Deși, chiar asta este, numai că, după canoanele vremii, a fost socotită exact pe dos, așa că nu a putut apărea decât în versiunea întregită, din 1990, a primului meu volum de poezii” [*Metaliteratură*, nr. 22, 2009].

*

Un alt poet care poate fi numit optzecist, dar care nu a intrat în confreria optzeciștilor, având alte date morfologice și alte vederi asupra poeziei, este **Nichita Danilov**. Poetul nu se încadrează în cele două dimensiuni a poeziei de la București: cea ironic-ludică și cea trăiristă, creând o poezie a Nordului. El transformă versul „într-o interogație metafizică, dar mai ales readuce fără nici o reținere poemul la scopuri și mijloace de care – după experiența fals simbolistă a alegorizărilor și parabolilor evanescente – el crezuse că s-a emancipat” [96]. Printre cele mai bune poeme sunt cele în care demonul ironiei îl împinge spre un tip de evocare și portretizare cum ar fi cel clovnesc din *Portret al artistului la tinerețe*: „Cu craniul ascuțit ca un ou/ trece pe stradă marele poet Nichita Danilov:/ eu merg în urma lui și meditez, citindu-l pe Borges// ...!/ Are craniul ras, poartă mustață și favoriți/ și un trabuc între dinți/ Își scoate pălăria și salută/ având lipită pe țeastă o bancnotă de-o sută”. Decorul poeziei lui Danilov este metafizic, uneori suprarrealist „trecut prin angoasele imageriei de

coșmar suprarealist” (Ion Pop), alteori expresionist. Cele mai multe au un fir epic, construind parabole în versuri cerebrale care se fundează, totuși pe o trăire profundă, cu întrebări fundamentale asupra propriei identități. Pe de altă parte poetul cultivă eminescian *poemul spectacol*, cu actori și replici simbolice. În acest fel, poezia lui Nichita Danilov este una de cunoaștere, având o substanță muzicală, cu nimb liturgic: „Vai vai stau în pat/ tot în aur tot în purpură investmântat/ niciodată n-am fost/ mai frumos și mai palid/ și atât de curat/ ca acum în aur/ și purpură investmântat/ (...)/ O Doamne încurând mă voi înălța/ spre înalta liniște a Ta”.

*

Grupul optzecist număra și autoare, dar a căror poezie amintește cu greu tradiția liricii feminine. Este o lirică „care nu «iartă», nu e dispusă la nici un compromis și în primul rând la acelea care împing cu gingășie spre «călduțul» moral sau psihic, spre confortul abstragerii din real” [96]. **Marta Petreu** împinge acest refuz până la formele care fac din poemele sale niște ricoșeuri dramatice, având un lirism rece și intelectual. Versurile îi sunt cerebrale și laconice, fiind create dintr-o tăietură exactă. Poeta se înrudește cu manieristii Florin Mugur, Emil Hurezanu ș.a., interzicându-și senzualitatea feminină: „Din interior contemplant/ doar materia: la șapte ani schimbată/ subțire frăgezită ca primăvara pielea șopârlei/ Spun: prin cuvinte/ repetabil fi-va începutul/ Vârsta de porțelan bărbați visători/ foști iubiți camarazi imperfecti mă învață:/ hotărâtoare sunt pentru fericire doar câteva momente -/ primul contact cu apa calviția/ alfabetul schimbarea dinților identitatea/ potențială cu viața de rutină/ acomodarea selectivă la entropie/ presa cântarul partenera secretă și periodic/ într-o pajiște de mentă/ drept demnitate personală – Melancolia” (*Biografie robot*).

Tezele neterminate despre Marta seamănă cu niște stenograme de impresii, unele foarte directe, altele trecând prin haloul transformator. În mare parte, poemele sale eludează feminitatea exterioară, „Ființa femeii a fost, de altfel, redusă la chimismul care o determină din interior. Raționalitatea privirii aruncă odată cu sentimentul, sensibilitatea, memoria și celelalte, orice umbră, orice mister” [68]. Genul confesiv ca gen tradițional profesat de femei, este transformat într-un hibrid:

„Confesiune fiind, poezia aceasta e confesiune clamată, și chiar mai mult, jucată, zvârlită ca o replică partenerului, care poate fi, pe rând, în diferitele stadii ale biografiei, iubitul, bărbatul, Dumnezeu și nu în ultimul rând duhul cel care vorbește, în gâlceavă cu trupul. Iar replicile acestea, pornite parcă dintr-un spirit de revanșă, conțin tot ce se cere cuvântului mordant, ironic, sfidător sau sardonice: interjecții, interogații, exclamații, formule orale” [96].

*

O altă poetă a generației, **Magda Cârneci**, este străină de poezia ludicului și a plăcerii jocului, creând „formula armoniei existențiale ce bântuie poezia feminină împingând la o eternă polemică” [96]. Ceea ce o apropie de optzeciști este opțiunea pentru poezia realității, care să apară ca document al teluricului, dar care, totodată, să refuze oricare calofilie. Cuvintele ei: „Să privim realitatea în față” au devenit emblematice pentru întreaga generație. Însă dincolo de notele comune a unor scriitori diferiți între ei, note privind asumarea hiperlucidă a cotidianului și a realului, sau nevoia noii ordini, care să aibă drept criteriu tocmai declinul, și dincolo de asumarea hiperlucidă a demersului poetic, Magda Cârneci este „poate singura poetă care transformă demersul poetic într-un demers de reificare a lumii” [36].

Astfel că poezia ei este o sumă de coincidență a contrariilor: luciditate și fervoare mesianică, atitudine profetică și atitudine socială, revoltă politică și insurecție metafizică, eu și cosmos. În cuvintele Magdei Cârneci, poezia ei este „ceva creat deopotrivă sub zodia consumabilului, dar și sub semnul absolutului. Un discurs simplu și totuși înspăimântător de profund”: „Iarăși am ajuns în această piață fără ieșire./ Oare cum am ajuns? Cine ne-a împins? Cine ne-a închis cu de-a sila?/ Lumea dinafară din nou nu mai poate fi transformată./ Toate ideile noastre, scoase în lume, s-au dovedit criminale./ Grămezi de iluzii și manifeste ard mocnit în toate cotloanele./ Utopia, totuși, amenință încă. E adânc semănată în noi. Ea e muma realului./ Trebuie să ne eliberăm de ciurma asta vopsită./ Dacă nu mai putem schimba lumea, atunci lumea trebuie oprită./ Trebuie adusă în noi, trebuie înghițită” (*Post-utopism*).

*

În cea de-a opta decadă a secolului trecut s-au afirmat și alți poeți, precum Matei Vișniec, Adrian Alui Gheorghe, Daniel Corbu, Nicolae Sava, Gheorghe Crăciun, Bogdan Ghiu, Aurel Dumitrașcu, Mihail Gălățanu, Lucian Vasiliu, Cassian Maria Spiridon, Mihaela Andreescu, Ioan Groșan, Emil Hurezeanu, Ion Bogdan Lefter, Angela Marinescu, Ioan Moldovan, Ion Mureșan, Mircea Nedelciu, Mircea Petean, Gellu Dorian, Petruț Pârvescu, Stelorian Moroșanu, Ioan Es. Pop, Petru Romoșanu, Liviu I. Stoiciu, Elena Ștefoi, Călin Vlasie, Ion Zubașcu, Ștefan Agopian, Vasile Andru, Dan Ciachir, Octavian Soviany și alții. Daniel Corbu afirmă că generația optzeci adună circa 400 de nume. Trecerea rapidă prin poezia unor optzeciști reconfirmă diversitatea opțiunilor artistice și varietatea poeziei postmoderniste, care, se știe, nici măcar nu se rezumă la optzecism.

5.4 Primul val de poeți optzeciști în Republica Moldova

În literatura română din spațiul dintre Nistru și Prut, tranziția spre un alt tip de poezie este anunțată, potrivit criticului Alexandru Burlacu, prin trei volume de versuri: *Numitorul comun* (1988) de Eugen Cioclea, *Cămașa lui Nessos* (1988) de Andrei Țurcanu și *Cuvinte și tăceri* (1989) de Vsevolod Ciornei [*Metaliteratură*, nr. 2 (40), 2015]. Acești autori ai generației „ochiului al treilea” se afirmă cu o poezie livrescă, modernizată estetic. Ceea ce îi particularizează în interiorul generației lor este dispoziția persiflant-ironică, demitizantă, reacțiile la lirica cuminte, caldă, blândă, evazivă a șaizeciștilor. La aceste volume se adaugă *Obstacolul sticlei* (1984) de Lorina Bălțeanu, *Timpul probabil* de Nicolae Popa (1983), *Lucrarea de control* (1987) și *Salonul 33* (1989) de Teo Chiriatic, *Lumina proprie* (1986) și *Abece-Dor* de Em. Galaicu-Păun (1989), *Abia tangibilul* de Grigore Chipier (1990), *Șarpele mă recunoaște* de Irina Nechit (1992), *De partea cealaltă a umbrei* de Aura Cristi (1993), *Mișcarea browniană* de Nicolae Leahu (1993), *Falsul Dimitrie* (1994) de Dumitru Crudu.

În majoritatea lor, poeți ca Eugen Cioclea, Vsevolod Ciornei, Arcadie Suceveanu, Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Valeriu Matei, dar și mai tinerii Grigore Chipier, Vasile Gârneț, Emilian Galaicu-Păun, Călina Trifan, Irina Nechit, Nicolae Leahu, Dumitru Crudu au apărut pe timpul, când valorile capătă un circuit relativ bun în spațiul RSSM. Mulți au început a avea acces la posturile de radio „BBC” și „Vocea Americii”, au putut să asculte

muzica rock, pop, jazz. Noul suflu marchează comportamentul, vestimentația și poezia tinerilor într-un fel aparte, de aceea inițial ei sunt numiți cu sintagma „generația în blugi”. Perestroika a făcut posibilă comunicarea lor cu poeții optzeciști din România și la scurt timp se vorbește despre o firească sincronizare paradigmatică a literaturii române de pe ambele maluri. Integrarea se produce prin tipul de scriitură și prin modul de a concepe poezia ca manifestare de erudiție, nonconformism, experiment, spirit ludic și ironic. În ultimul deceniu al secolului trecut, Alexandru Mușina găsește poezia optzeciștilor basarabeni „perfect sincronă”.

Considerați uneori poeți de avangardă, optzeciștii basarabeni se îndepărtează, după modelul congenerilor de peste Prut, de poezia neopășunistă, fie înmărmurită în retard cultural și osanale de partid, fie producând zgomotoase erupții patriotarde și zvâcniri mesianice. Mizând pe formule lirice diverse, ei au consemnat la niște mutații structurale adânci care se produceau de aproape un secol în literatura lumii și pe care exegeza le-a numit cu termenul postmodernism. Ceea ce îi unește este predispoziția (antipoetică) de a scrie o poezie disponibilă la nou, experimentală, literaturizată, nonșalantă, ironică, ludică, programatic intertextuală, autoreferențială, solicitând un instrumentar sofisticat de analiză. Are loc ceea ce Nicolae Leahu numește trecerea „de la o poezie poetică la una literaturizată”. [56]

Andrei Țurcanu este criticul literar care se pronunță pe marginea poeziei cu care au debutat primii reprezentanți ai generației. Într-o recenzie la volumul Lorinei Bălțeanu, *Obstacolul sticlei* (1984), criticul situează motivele principale ale cărții într-un cadru crepuscular, rece, obosit și înstrăinat. Ulterior, această „răceală” este identificată și la alți poeți care, potrivit criticului, prefigurează o poezie nouă, numită după sintagma lui Grigore Chiper, a „Abia tangibilului” și pe care Andrei Țurcanu o definește în felul următor: „Continua devitalizare a cosmosului cuprins de palorile galbene, cărămișii și de vagul cețurilor, suprapunerile părelnice, scufundările și suspensiile în vid, rotațiile în cerc, retragerile, fragmentările, rățăcirile labirintice creează un cadru poetic dominat de monotonie, toropeală și stingere” [110].

Chiar dacă, în graba sincronizării, tânăra poezie basarabeană nu întrunește însemnele poeziei din Țară pe toate segmentele ei și, în lipsa condițiilor postindustriale, are restanțe la capitolul integrării în postmodernitate, aceasta se profilează ca o nouă paradigmă. Ca și optzeciștii

din România, poeții basarabeni sunt foarte diferiți ca manieră, stil, limbaj, dar ei pot fi surprinși într-un „spectacol temporal și stilistic precis” [2]. Ceea ce îi particularizează ca pe un pluton distinct este „atmosfera globală” (Sorin Alexandrescu): poetica, structura comună, sensibilitatea, mentalitatea, viziunea asupra eului și lumii.

Poezia optzeciștilor basarabeni se impune cu două formule convergente esențiale: cea **tardo-modernistă** (manifestă mai ales la poezii primului val optzecist) și cea **postmodernistă**. În eseu *Fețele și măștile optzecismului în Basarabia*, publicat în revista *Semn*, nr. 1, martie, 1995, Nicolae Leahu configurează câteva tipologii ale vocilor lirice din interiorul generației, pornind de la noua atitudine a poezilor față de lume și față de scris:

▪ **Poezia prozaismului existențial, ironia și bufoneria iconoclastă** – E. Cioclea, Vs. Ciornei, C. Olteanu, D. Crudu.

▪ **Poezia tragicului mesianic și apocaliptic, parabola mitico-biblică** – A. Țurcanu, Em. Galaicu-Păun, T. Chiriac, V. Matei, V. Neagoe, A. Cristi, Gh. Postolache, A. Corduneanu.

▪ **Sentimentalismul manierist, inițiativ și erotic** – N. Popa, L. Bălțeanu, I. Nechit, L. Bordeaianu.

▪ **Poezia rafinementului livresc și a fragmentarismului programatic** – G. Chiper, V. Gârneț, C. Trifan.

▪ **Fantezismul eclectic și esoteric** – Gh. Nicu, M. V. Ciobanu ș.a. [56]

*

Poetul, traducătorul și publicistul **Eugen Cioclea** a devenit cunoscut prin anii '70, când își făcea studiile la Moscova. Apărut la 1988, volumul de debut *Numitorul comun* îl consacră ca pe un autor „între generații”. Chiar dacă, din punct de vedere biologic, Eugen Cioclea este un șaptezecist, versurile sale eruptiv-teribiliste, cu un personaj liric grotesc și amator de gesturi teatrale îi scot în evidență afinitățile cu generația optzeciștilor. Urmează volumele *Alte dimensiuni* (1991), *Dați totul la o parte ca să văd* (2001) ș.a. Interesant însă este că poetul refuză să fie înregimentat atât în generația optzecistă, cât și în formula postmodernistă.

Eugen Cioclea este definit ca un poet revoltat și sfidător al gustului comun. Poeziile lui sunt reacții la lirica cuminte, blândă, evazivă a șaizeciștilor. În prefața volumului de debut, Eugen Lungu îi remarcă „flagranta

spontaneitate” și versurile ca „un jet de sinceritate și adevăr”. Mihai Cîmpoi îl caracterizează ca fiind „eruptiv, raționalist, dur, sentențios, teribilist, «goliardic»” cu o confesiune „ardentă, sinceră, directă, profetic-ironică” [30], iar Grigore Cantâru evidențiază esența contestatară a poetului „care se vrea o voce distinctă în vacarmul restructurării generale a vieții literare din anii optzeci”, cu un discurs „răspicat, liber de rigorile sintaxei poetice prescriptive” [21].

Poetul își expune viziunea asupra artei poetice în mai multe texte, unul dintre cele mai relevante fiind *La persoana a II* din volumul *Numitorul comun*, în care el declară: „Poezia lui Eugen Cioclea/ este o poezie declarativă./ El vă face declarații de iubire din mers./ El crede că dacă orice lucru și faptă/ poartă un nume,/ lor trebuie să li se spună pe nume,/ or poezia/ nu e o stare de leșin,/ nu e un stres”. Declarativ înseamnă nu să fii declarativist, ci înseamnă să ai un discurs direct, de un realism frust, epurat de orice inflexiune lirică. Poetul ridiculizează „comerțul ilicit” cu versuri patriotice.

Deși practică o poezie ritmată, modelată în vederea armoniei, plasticității și muzicalității, Cioclea se desparte atât de poeții șaizeciști, cât și de cei din generația sa. Iese în mod hotărât din „ritualitatea rostirii și din festivitatea imaginativă, inaugurând un limbaj abrupt, vitriolant și caustic” [Al. Cistelean, în *Vatra*, nr. 31, 1996]. El „sfidează poeticitatea axată pe limbajul reflexiv, pe magia sonoră, pe metafora și simbolul global, pe orfismul și vizionarismul mesianic, pe metafizica și transcendența, de regulă, în descendența genetică pe linia lui Eminescu, Blaga sau Arghezi, modele care copleșesc debuturile șaptezeciștilor, parodiind idolatria aberantă, elucubrațiile poeziei stupide”. [18]

Poetul este un „sfărmașor de icoane”, deconstruind temele „sacre” ale literaturii despre existența „pe un picior de plai/ gura de rai și renunțând la efuziunile care idealizează viața țaranului, căci „el are conștiința lucidă a realităților civilizatorii, persiflând subtil deformările de natură protocronistă despre vechimea și întâietatea noastră” [18]. Iată un exemplu:

„Țăranii n-au când citi versurile tale,
precum că iarba, vai, devine scrum,
precum că roua zornăie pe vale,
iar soarele-i cu coadă de păun.

Ce-ndrugi acolo, prea puțin le pasă!
Istoria prin care au trecut
ei n-o ghicesc în oaia mofturoasă,
vezi doamne, apa nu i-a mai plăcut.

Ori să prezinte lacrimi spre-analiză
sub microscopul criticilor tăi,
ori să te bată-n cap cu vre-o surpriză
cu vorbe-alese, vrăfuite clăi.

Și nu fac bale ca să cânte mărul,
curat, cum zici, „un înger l-ar mușca”,
nu băjbâie, ci fizic adevărul
îl simt și-l mână-n lume c-o nuia.

După o zi de muncă își iubesc
nesățioși femeile bolovănoase,
când spiritualii poligloți scâncesc
în patul orășencelor frumoase.

Și nu pretind un loc în veșnicie
mai lat decât e-o talpă de copil,
chiar de-i momești în imne cu chirie,
al dracului de sincer și umil.

Impertinent curtezi tipografia,
doar ți-a zâmbi vre-un șpalt promițător –
plutește pe urină berăria,
cu tot cu oda ta despre ogor”
(*Impertinența poetului*).

Prin revoltele sale, Cioclea atacă pseudocultura oficială și se afirmă în libertatea față de orice dogmă sau mituri provinciale.

*

Ca și Eugen Cioclea, **Vsevolod Ciornei** ilustrează din plin spiritul antiacademizant al noului val de poezie. Se anunță cu volumul *Cuvinte și tăceri* (1989), mai târziu îi apar *Istoria geloasă* (1990) și *Cuvintele dintre tăceri* (2002). De la bun început, este considerat un poet al bufoneriei iconoclaste, al „negativismului nonșalant” [30]. Poeziile sale se despart de metafore (care „încep să pută”) și de idolatria iconoclastă, desfășurându-se în gesturi de teribilism jucăuș: „Voi ieși în stradă cu un ceainic bălăbănindu-mi-se la piept/ cu o pereche de blugi cârpiți în loc de steag,/ fâlfâindu-i deasupra capului/ și voi striga, bălbâindu-mă/ de ciudă și deznădejde:/ lăsați-mă în pace să mă joc de-a acel/ care nu-mi este dat să/ fiu niciodată” (*Exibiție*).

Ceea ce îl face pe Vsevolod Ciornei remarcabil în cadrul acestor două generații este „ironia, o marcă rezonabilă într-o autoficțiune cât de cât voit autentică. Discursul poetului ia forme eterogene, fiind pe rând iconoclast, orfic, mesianic, rob flămând, centaur modern, indezirabil, pieton fără cap etc.” [18]. În chiar prima plachetă, își asumă misiunea de a smulge măștile poezilor „patriotarzi”: „Cad ploii blazate peste lozincile-univoce/, solemnă cizmă calcă într-un noroi stupid”.

Scrie poeme ironice, sarcastice, plemice, extravagante și bizare. Iată un exemplu reprezentativ pentru poezia lui Vsevolod Ciornei:

„Copacii își oblojesc rănilile cu păsări.
E doar o frază spumoasă, nimic mai mult;
copacii mor fără să-și mai oblojească rănilile,
iar noi facem focul, iubito, și este cald.
Iar păsările nu sunt pansamente. Ele
evoluează până devin găini.
Atâta tot,..
.....
Ninge peste copaci, iar bandajele zboară
spre sud...”
(*O frază frumoasă*)

Pe de altă parte, „bufonul blazat” este un sentimental și un maestru al rafinamentului stilistic, fapt remarcat de Andrei Țurcanu în prefața la primul volum: „... vine spre noi, cu întârziere un tânăr pur și bizar,

sentimental și lucid, un cavaler al Melancoliei, dar și un ironist auster și incoruptibil ca un spin într-un ochi acoperit de albeață, un Mesia sui generis în blugi moderni, exhiționist, «cu un ceainic bălăbănindu-se stupid la piept», cu respirația mirosind a medicamente, mare băutor de cafele, făcându-și supliciul căderii în păcatul «banalității» cu aceeași neînduplecată ardoare, cu care primii creștini își biciuiau carnea trecătoare a trupului, sau consemnând într-o adâncă resemnare melancolică, ireductibilă, dramatica neantizare a erosului însetat de purități și căldură umană. Sunt două ipostaze poetice – de exteriorizare și interiorizare – ale eului cuprins de febra exorcizării unui vid cosmic” [109, 110].

Are o poezie plină cu referințe culturale și trimiteri intertextuale pe care le operează cu jovialitate: „Ne aflăm în fața unui poet la care bufoneriile existențiale se subordonează memoriei sale culturale, căci el știe că poezia se face într-o lume de texte și că astfel ea nu-și poate reactiva funcțiile sociale” [21]. Un exemplu elocvent poate servi poemul *De la vale la Rovine* care devine o parodie la un fragment din *Scrisoarea III* a lui Eminescu.

*

Nicolae Popa s-a desolidarizat în repetate rânduri de apartenența sa la formula postmodernistă sau optzecistă, fiind convins de faptul că scrisul e o competiție pe cont propriu: „Încearcă și scrie. Rămâi/ singur cu oasele tale în dealul literaturii”. A debutat în volumul colectiv *Dintre sute de catarge* (1980), după care au urmat *Timpul probabil* (1983), *Ghid pentru planeta Halley* (1987), *Lunaticul nopții scitice* (1995) ș.a. Primele sale volume au avut ecouri favorabile în epocă, comentatorii apreciind unanim abundența metaforică a poemelor. Ulterior însă critica literară i-a recunoscut lui Nicolae Popa „rolul de «berbec» care a spart zidurile mediocrității și obtuzității dintr-o perioadă refractară împropătării sensibilității poetice”, trecându-l pe lista ironiștilor sentimentali. Poezia îi exprimă acea frământare între două lumi: „Paradoxul lui Popa, notează Grigore Chiper, este calitatea lui de a fi modern și totodată profund tradiționalist, uneori eminescian” [28]. E adevărat, spre sfârșitul deceniului poetul semnează versuri în care exersează ironia și detașarea textualistă.

Nicolae Popa atrage atenția printr-o poezie a profunzimilor, care transcriu stări abisale într-o orchestrare cu simboluri, parabole și alegorii literare. Poeziile îi sunt tentative febrile de recuperare a unor momente de plinătate interioară și de fericire umană. Structura comună a lor este cea a căutării „locului pierdut” (Em. Galaicu-Păun) și a „timpului probabil” și persistă cu un lirism grav, elegiac. Ni se revelează treptat fizionomia spirituală a unui tip suferind de un preaplin al lucidității, care își transferă introiecțiile psihice în proiecții asupra lumii exterioare. Poemul este conceput ca un spațiu de exorcizare a maleficului. Starea de criză provoacă deturnarea de la modul anterior de percepere a realității și crearea unui univers imaginar compensatoriu. Tentativele de eliberare a ființei de *eul* terestru sunt transferate și sublimate artistic, generând imagini inedite de sorginte suprarealistă.

Nu îi sunt străine lui Nicolae Popa replicile artistice de tip post-modern. Iată o rescriere a poemului lui Nicolae Labiș *Moartea căprioarei*: „Țin minte, jupuiam ceva în pădure/ trăgeam de zăpadă cu ambele mâini/ ca de o blană a nimănu. Mănușile, nasturii,/ coatele și genunchii se năclăiau promițător/ de un seu mult mai alb decât zăpada./ adevărat, ne mai ajuta și vântul,/ vântul sufla și sufla viforos/ mânănd troienele spre marginea pădurii,/ lărgind spațiul destinat jupuirii,// chiar sub mâinile și sub picioarele noastre/ continua să se lățească o masă de carne/ cam vreo doujd de metri pătrați de șold/ sau poate grumaz,/ sau mușchi cardiac, sau splină, nu contează!// /in minte, jupuiam ceva în pădure...” (*Carne*). Poemul lui Nicolae Popa transcrie în limbaj propriu frământările între candoare și suferință, între puritatea sufletului și agresiunea „cărnii”.

*

Lorina Bălțeanu debutează cu volumul *Obstacolul sticlei* (1984), ulterior îi apar *Cioburi* (1990), *Poeme de sticlă* (1997). Descendentă dintr-o poezie feminină intimistă, poeta refuză dezvăluirile zgomotoase ale intimității și cultivă o răceală zguduitoare. Andrei Țurcanu detectează în poeziile ei o lipsă de exuberanță, de afecțiune generală: „Sentimentul ei nu exultă și simțurile nu se exaltă. O amorțeală friguroasă te oprește la primul prag al lecturii, provocând o involuntară, dar firească reacție pe care am avut-o de fiecare întrând direct din sudul nostru solar într-o grotă nordică de gheață” [110]. Frigul penetrant,

distanța rece și interiorul închis, „părăsit și neantizat” sunt dimensiunile care particularizează poezia Lorinei Bălțeanu și o fac diferită față de poezii generațiilor anterioare și, mai ales, față de cea scrisă de femei. Nici urmă de sentimentalism, poezia, chiar și cea dedicată amintirilor, mizează doar pe fantezie.

La ea sticla e un simbol al obstacolului, al însingurărilor și înstrăinărilor. E locul în care viața, subiectul, suflul viu se ciocnește cu realitatea din afară. Ascunderea după pereții de sticlă este interpretată ca o formă de libertate interioară, urmărind „jocurile fanteziei, crearea demiurgică a unor spații imaginare, evaziunea în vis” [110]. În același timp, versurile probează imposibilitatea de a ieși din această captivitate. De aceea, universul poeziei este invariabil, mereu egal cu sine: „interioruri sau spații închise, obstacole de sticlă, vâscozitate și opacitate ostilă, în care sucombă orice început de mișcare, orice efortare direcționată, toate fiind înghițite și reduse la o impenetrabilă glacialitate” [110].

Scenariul poeziilor se structurează de cele mai multe ori hălăduiri în spații cunoscute, dar lipsite de familiaritate și căldură: „Explozia amintirilor (inventate), părerea unui vis, figurile populând ecranul memoriei, în decorul unui amurg vâscos, trăiesc pe un portativ melancolic, versificând cu lejeritate în regatul domesticității (râvnit)” [95]. Regăsim motivele juvenile ale unei copilării petrecute la țară, în sânul unui peisaj agresiv: „În satul meu de baștină s-a făcut vară./ Umblă soarele cu razele scoase din teacă” (*Vară în sat*). Poezia *Vulpea* pare a fi continuarea sui generis a celebrului poem labișian: „Însă, triste, se prefac poeziile mele/ În rugăciuni pentru întoarcerea ta” (*Metamorfoză*).

Ultimul poem, *Dacă aș ști...* face parte din artele poetice. Exprimându-și crezul că poezia și viața sunt două vase comunicante, acesta, potrivit lui Grigore Chiper, e un poem de textualism basarabean *avant la lettre*.

*

Prin volumele *Arhivele Golgotei* (1990), *Eterna Danemarcă* (1995) Înfruntarea lui Heraclit (1998) ș.a. **Arcadie Suceveanu** ilustrează elocvent tranziția de la generația anilor '70 la cea care a început să contureze optzecismul. „Suceveanu a avut șansa unei sincronizări prompte: optzecismul transprutean află în el un pionier, manevrând pe

fundalul tradiționalismului și instrumentarul poeziei romantice, dar și recuzita ultimului val, împăcând, prin ispita deconstrucției, surâsul ironic cu masca elegiacă”, susține Adrian Dinu Rachieru pe coperta a patra a volumului *Înfruntarea lui Heraclit*. Fiind un modernist „în armură romantică” (Ștefan Hostiuc), cu apetență pentru parabolă, condensarea metaforică și „stilul înalt”, poetului nu îi sunt străieni livrescul și ludicul postmodernist.

Pentru atenția pe care a acordat-o expresiei a fost considerat poet manierist: „Poetul își cizelează până la lustru textul, manifestându-se ca un manierist modern. El își exprimă meșteșugit, într-o artă poetică, apelând la *ars combinatoria*, intenția de a rafina din abundență demersul liric. (...) rezultă o poezie rafinată, grațioasă, elegantă, scrisă cu delicatețea unui cavaler medieval” [112]. În același timp, este atent la spectacolul postmodern al poeziei. În acest sens, se remarcă prin explorarea într-o manieră aparte a resurselor literaturii universale. Reușește să utilizeze în creația sa imaginile (hiper)livrești, culturale și să-i păstreze totodată poeziei haina veche a muzicalității și a ritmicității sugestive. În poezia lui, se întâlnesc ecouri încrucișate din poezia românească semnată de Dimov, Arghezi, Doinaș, dar și de Dinescu sau Sorescu. Aceste inserții nu-i împiedică poemul să se constituie coerent, iar ideea poetică să se cristalizeze expresiv.

Arcadie Suceveanu este un poet (post)modern, dar e unul pentru care toate excelențele formale, cucerite de tradiție, rămân în vigoare. În linii generale este apreciat pentru „edificiile de metafore” pe care le clădește în poeme. Pe bună dreptate: „Imaginarul lui e construit după o geometrie de artă combinatorie cu toteme, monade, cifre, personaje bizare, sărite de pe fix, repere din spații mitice, livrești...” [18].

Poemul cel mai comentat este *Mașina apocaliptică*, considerat pentru sensibilitatea „care divulgă angoasele și revelațiile unei lumi în derivă” [Margareta Curtescu, *Semn*, nr. 4/2007]. Titlul este „un manifest al noii viziuni poetice a lui Arcadie Suceveanu”, dezvăluind „o nouă atitudine – cea de profet al unei lumi în degradare continuă, cu dezumanizarea relațiilor între cei ce o populează, unei lumi fatidice cu sabia apocaliptică deasupra ei gata în orice moment să se desprindă peste toate secolele de civilizație, aflându-se atât de aproape de «Abis» și «Neant».” (Șt. Broască). Adresarea directă către cititor pregătește terenul pentru o interpretare prin grila esteticii postmoderniste.

„La drept vorbind, iubit cetitor, mă și tem
să te invit în atelierul mecanic
al acestui poem
pe cât de lucid pe atât de halucinant
căci aici și acum, domnul Abis și prințul Neant
vor pune în funcțiune,
după un scurt repaos,
mașina de fabricat absurd,
mașina de fabricat haos
Iată-i așadar răsucind șuruburi,
nevăzute pistoane
mici scripeți ai istoriei contemporane –
până când – priviți – roți dințate
se-mbucă și crișcă
și minunea învie „comedia se mișcă”!

Oho, duduie cazanele, roțile interioare
acționează roata cea mare –
și ca din beznă, umed de ceață,
întreg Babilonul ne-apare în față.

Iată o țară în care morcovii și cartofii
cresc pe cupola aurită a Sfintei Sofii
iată-o câmpie minată cu focuri de moaște
prin care Aristofan mâna cârduri de broaște (...)

Și în sfârșit iată-o corabie curată de tangaj
după care, iată-te și pe tine, iubit cetitor,
apărând în peisaj
prins în mecanismul meu delirant
alături de Domnul Abis și Prințul Neant
care îmi fac semn să închei poemul
ca nu cumva, de prea multe imagini,
să se deregleze sistemul
de semne și numere criptice
al superbe Mașini apocaliptice

Potrivit Luciei Țurcanu, poemul e un model de dexteritate lingvistică și imaginativă, un „adevărat edificiu de metafore concetiste”, cu multe elemente de manierism care au menirea să creeze un univers absurd, în dezagregare și continuă cădere în abis. Acest univers are însemnele dezumanizării, despiritualizării și golirii de sens. Este un *Big Bang* în sens invers. Sunt enumerate din abundență imagini insolite, asociind banalul insignifiant și sacral. Senzația e una de scurgere tumultuoasă de la înălțime spre derizoriul îngust, anihilator. Tragicul negru și rece se acumulează pe neobservate, ascunzându-se după luciul metaforelor. Arcadie Suceveanu alege să scrie despre un aspect tragic al existenței fără să lunece în patetism. Poetul simulează degajarea, adoptând o viziune ludică și ironică.

*

Volumul de debut al lui **Valeriu Matei**, *Stâlpul de foc* (1988), conține multiple referințe livești la Blaga, Ion Barbu, Arghezi și Stănescu. Scrie o poezie a misterului, a melancoliei crepusculare. Textele sale au o textură arborescentă, abundant metaforică. Atmosfera poemelor este preponderent funebră, cu o imagistică sumbră de sorginte bacoviană, adaptată la context. Toposul e cu predilecție cel urban. Orașul este „schilod”, cu răni „ascunse sub înalte pancarde”, „rămolit” și „sclerozat”: „Ziduri cenușii, mirosuri care provoacă-amețeală,/ zdrențe fluturând la balcoane,/ arborii ca niște cruci în putrezire/ și tramvaiele alunecând/ pe lângă morminte – acesta-i orașul în care locuiesc-// piatră fără memorie,/ inscripții șterse de ploii și de vânturi,/ păsări care au uitat zborul/ și vitrine în care/ foamea face apel la opinia publică”. Expresionismul funciar se manifestă în momentele în care este invocat destinul tragic al Basarabiei. Poetul reușește însă să-și strunească retorica: „Dorm cu tâmpla pe-ntinsul zăpezii,/ aruncat de departe, gonit ca un lup/ și sunt din neam ce purtase lupul pe flamuri,/ și sunt din neam ce-și sacrifică aezii/ și cu tâmpla de lup dorm pe-ntinsul zăpezii.// Lup singuratic, stăpân în codru umbros-/ prin mine mai murmură durerea străbună/ și gloanțele atâtor hăitași îmi stăruie-n piept dureros,/ și-n sunet de corn, în sunet duios/ mă cuprinde omătul vălurând sub lună” (*Somnul de lup*).

Puține la număr, dar se întâlnesc la Valeriu Matei și texte ludice, în spiritul optzecismului: „Orașul aleargă spre câmpie/ ca un câine

fugărit/ și se-mpiedică în ierburi/ cum se-mpieticește ziua/ în perdelele de cit.// Se revarsă în lumină/ sângerândă fuga lui/ peste pajiști și pădure/ parcă-n talpa lui subțire/ a bătut Satan un cui.// Fuge piatră peste piatră/ semănând pustiu de umbre/ însetate de o rază/ și scrâșnind fără-ncetare/ printre constelații sumbre.// Dor de liniște îl soarbe,/ dor de ducă îl colindă/ și se mistuie în goană./ și în zidul morții bate/ ca un fluture-n oglindă.” (*Fuga*). Ceea ce deosebește însă poezia lui Valeriu Matei de cea a poezilor optzeciști este faptul că la el „ludicul nu este de dragul ludicului” și că „rămâne un poet de viță veche. Jocul și intertextualitatea sunt mijloace, și nu scopuri. Poetul rămâne fixat în nișa sa, în poezia sa” [Gr. Chiper, în *Contrafort*, nr. 122, 2004].

*

Se poate spune că în ființa literară a lui **Andrei Țurcanu** (volume: *Cămașa lui Nessos* (1988), *Elegii pentru mintea cea de pe urmă* (2000), *Destin întors* (2005) ș.a.) se regăsesc ca într-un palimpsest ambele modele culturale, modernismul și postmodernismul, ca și, de altfel, în cazul unei număr mare de poeți ai secolului al XX-lea. Matei Călinescu menționa o „asemănare de familie” între aceste două „fețe ale modernității”, greu de separat.

Volumul de debut *Cămașa lui Nessos* ne trimite la mitul elen despre suferințele și moartea lui Heracles. Alegerea acestui personaj al imaginației eline nu este întâmplătoare. Titanul reprezintă omul în efortul său de realizare în plan existențial, atras mereu de perfecțiune. Ceea ce-l face diferit de alți eroi ai antichității este faptul că în el se proiectează idealul forței combative. Neavând nimic divin, muncile lui aparțin unui om care sângerează, schimbă lucrurile prin străduință și luciditate. Tot ce este irațional pentru el e demn de dispreț, de aceea acceptarea morții nu are loc într-u cadru mistic de resemnare romantică, ci ca rezultat al unei opțiuni lucide. Pentru a scăpa de suferință, titanul își înalță singur rugul propriei sale dispariții. Descurajat de Nietzsche și pierzând sentimentul transcendenței, poetul modernității e un Heracles care s-a aruncat în „chingile” lucidității pentru a găsi cu ajutorul acesteia debușeuri salvatoare. „Prăbușirea zeilor” este marea lui șansă, poezia însă îi seamănă mai degrabă cu un strigăt de disperare, strigătul aceluia care a murit pierzând „o singură luptă, aceea cu sine însuși” (Octavian Paler).

Andrei Țurcanu adoptă dialogic drama eroului mitic care a găsit prin suferință calea către propria abisalitate. Mai mult chiar, se poate spune că acest cândva volum autonom se vrea o re-scriere a aventurii gnoseologice a sinelui eminescian din *Odă în metru antic*. De la textul de debut, intitulat *Ars poetica*, și până la *Moartea lupului* se descifrează progresiv o structură asemănătoare cu cea a celebrului poem, care este fără doar și poate o excelentă expresie a spiritului prăpăstios al omului modern, a ființei lui neliniștite. Asistăm la o nouă încercare de vindecare a crizei existențiale, care nu e străină de tot gustului postmodern. Poetul basarabean se integrează în epopeea unui eu care „învăță a muri” și a „învia din propria cenușă”, dând formă zbuciumului lăuntric și aspirației tulburătoare spre absolut. O conștiință întoarsă spre sine exersează stratageme de îmblânzire a monștrilor interiori, prinși în „hora” asumării morții. „Împăcarea cu vidul” are loc însă, ca să folosim un termen postmodern, învățând din „cărți”, prin revizitarea marilor modele de poezie care s-a „înruit cu moartea”. Sugestiile intertextuale ale lui Andrei Țurcanu trimit nu doar la Eminescu, dar și la miturile antichității, *Biblie*, basmul românesc, *Meșterul Manole* și *Miorița*, la Poe și Baudelaire, la Blaga, Arghezi, Barbu, Emil Botta, Labiș și Stănescu.

Poetul este un postmodernist în măsura în care își construiește labirintul poetic printr-o recuperare permanentă a ceea ce s-a spus și s-a scris mai valoros despre moarte, prin reciclarea formelor revolute ale poeziei. Totuși, el exclude atât verbul delicat „înfășat în mătase” stilistice, cât și exultanța ludică, specifică atitudinii postmoderniste. Sentimentul tragic al alienării, al speranțelor înșelate într-o „viață trăită-n deșert”, fiindcă a fost golită de transcendență, rămâne a fi substanțial, chiar dacă este deghizat pe alocuri cu grimase sarcastice sau gesturi de indiferență. Dar tocmai problema alienării, înțeleasă ca proces de înstrăinare, de îndepărtare a omului de la natura sa specifică a căpătat o amploare stringentă în conștiința omului postmodern.

Coexistă în această poezie mai multe voci care generează împreună o expresivă *polifonie a tragicului*. Acestea sunt vocile personajelor din „ceata” cu care eul liric pornește în periplul său inițiativ: Simplicimus (instanța care răspunde de notele explicative dintr-un improvizat „jurnal de călătorie” în tandem cu Chiron Centaurul care, la rândul lui, este autorul unor comentarii), autorul anonim al unui manuscris medieval,

Momos, Profetul, Harap-Alb, Don Quijote, Abélard ș.a. Aceste voci se înscriu în linii mari, în două registre: pe de o parte stau vocile care susțin dezideratul raționalității neîndurătoare, al adevărului marțial, deloc reconfortant: „Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii” (*Ars poetica*). Demascatoare a „ispitelor feline”, luciditatea promite în van epuizarea tragismului într-un „interior în roși aprins” cu oglinzi mistuind imaginile „senine”, otrăvind „fagurii” și strivind „grimasele și himerele” tulburătoare. În van am zis aceste manifestări îndârjite pentru că rezultatul e un plâns în surdina, plânsul lui Heracles rupând de pe el cu tot cu carne cămașa ucigătoare: „Măiculeană de negară: pleata-n vânt, ochii în seara./ Plânsa-i turma, nuna moare/ gândul arde, iarba doare” (*Interior în roșu aprins*). Celălalt registru e al unei ființe bătute de fantasmă mirifice, pe care parabola finală a lupului o exprimă cel mai bine: „veșnic bolnav de o neînțeleasă ancestrală/ chemare”, dedându-se nostalgiei originilor și reveriilor într-un spațiu existențial scăldat în „undelemnul serii”. Plânsul de durere are aici drept contratemă descântecul arhaic, de conciliere a eului cu sinele: „Liru-li-lai,/ liru-li-lai,/ pe-un picior de plai –/ o fată de crai...” (*Instantaneu la muzeul de etnografie*).

*

Emilian Galaicu-Păun este considerat un reformator și unul dintre cei mai fervenți și mai reprezentativi promotori ai postmodernismului în spațiul dintre Nistru și Prut. Potrivit lui Sorin Alexandrescu, poezia lui „atinge fără îndoială o culme a scrierii postmoderniste, pe care puțini din România se încumetă să o escaladeze”, dovedindu-se „în mod cert unul din marii poeți care scriu astăzi în spațiul limbii române, capabil de o unică virtuozitate verbală” [2]. Semnează mai multe volume de versuri: *Lumina proprie* (1986), *Abece-Dor* (1989), *Leviția deasupra hăului* (1991), *Cel bătut îl duce pe cel nebătut* (1994), *Yin Time* (1999), *Gestuar* (2002) ș.a.

Criticul Ion Pop scrie despre poezia lui Em. Galaicu-Păun următoarele: „Versul ramificat de obicei al poemelor cotrobăiește în toate cotloanele micii/marii experiențe de viață care se transmite, între gârzi cărtu-rești, ca pentru a exploata orice zvâcnet propus transcrierii pe pagină, cu conștiința concurenței imediate a literei, înregistrată însă, cum spuneam, fără mari neliniști, fiindcă obstacolele puse de memoria culturală și de continuitățile ei asociative sunt întâmpinate și integrate mai degrabă cu

calmul, uneori chiar amuzant, a celui care știe că asemenea bruiaje sunt de ordinul unui soi de firească experiență (post)moderne a poeziei, ce nu poate fi deloc naivă și aurorală, ci e obligată să-și recunoască ereditățile și moștenirile livrești. Așa se face că poemele sunt, toate, un soi de palimpseste, cresc pe straturi cultural-simbolice care cer prospectări atente și circumspecte, solicitând o anume acuitate hermeneutică”.

Poetica lui Emilian Galaicu-Păun se reazemă de trei elemente: *gestul*, care înseamnă ancorarea în metafizic („*eul propriului eu*,,); *corpul / trupul / sângele* – implicarea a eului biografic cu existența lui autentică și *cuvântul* – arta utilizării codurilor retorice. Preocupați de autenticitate, optzeciști stăruie în necesitatea prezenței autorului „cu trupul său viu în text”. Corpul cu senzorialitatea lui individuală, cu vorbirea lui particulară asigură autenticitatea literei, textului care e sistemul osos al codurilor retorice. În felul acesta, este justificată recurența *gestului* la Emilian Galaicu-Păun. Scriitorul cuprinde în noțiunea și simbolul gestului acea verbalizare prediscursivă, de până la cuvânt care păstrează ideea metafizicului. Pentru că e clar: scriitorul nu refuză metafizicul, textele sale fiind conotate filosofic și religios, doar că își propune să îl exploreze sistematic prin prisma corporalității.

După apariția primului volum, *Levitații deasupra hăului* (1991), s-a vorbit de nota puternic expresionistă, probabil și pe motiv că pe coperta cărții era înserată imaginea tabloului lui Edvard Munch *Strigătul*. Gestul exploziv apare de mai multe ori în poeme, consemnând acea forță care ridică ființa deasupra „hăului” existențial, acea tensiune extremă de tragic mesianic și apocaliptic (Al. Cistelean) care împletește, în bună tradiție a poeziei basarabene, politicul și religiosul. Em. Galaicu-Păun este „discursiv, pletoric, whitmanian, își înmoaie viziunile în culori apocaliptice, axându-le pe cunoscutul strigăt existențial ce-l transpune poetic pe cel din pictura lui Munch. Levitația, plutirea aeriană. Desprinderea gesturilor de trup, motive frecvente de la Nichita Stănescu și Cezar Baltag încoace, realitatea, la el un scenariu al căderii în hăuri (de obicei concentrice) și al aruncării mitice în jos a lui Christos (aluziile la crucificarea Basarabiei sunt evidente)” [30].

Atitudinea de sorginte avangardistă îi pavează drumul pentru altă manifestare ce îl caracterizează pe scriitor și îi conturează un profil cu impact numit, ca să folosesc o sintagmă vehiculată, „șocul Galaicu” – experimentalismul alimentat teoretic de dadaism, semiotică,

textualism, intertextualitate, antropologie. Logica dispunerii acestor influențe este una care consemnează evoluția de la visceral la cerebral. Cum bine menționa criticul Al. Cistelecan, poemele lui Emilian Galaicu-Păun sunt mai degrabă „viziuni constrânse decât eruptive”, migala și rafinamentul livresc predominând asupra stihialității. Acest lucru îl face dificil pentru cei care s-au obișnuit să ingurgiteze „poezie leneșă”, vorba maestrului poeziei ermetice, Ion Barbu. Într-adevăr, textele lasă pe dinafară cititorul care nu are răbdarea să urmărească limbajul cu volute, sincope, trimiteri livresți, cascade de cuvinte și semne grafice ingenioase. Virtuozitatea remodelării limbajului este menționată unanim de către toți exegeții volumelor care au urmat: *Cel bătut duce pe Cel nebătut* (1994), *Yin Time* (1999). Dar mai cu seamă, acestea sunt pe de-a dreptul insurmontabile pentru cei care nu au lecturi și nu pot face față, nu se pot implica în dialogul *intertextual* (între texte, coduri culturale etc.) și, implicit, *interacțional* (între autorii diferitelor viziuni asupra poeziei).

Trimiterile intertextuale sunt multiple la Em. Galaicu-Păun Iată un poem relevant pentru condiția intertextualității:

„El se hrănește cu viețile noastre și tot noi
ruga-nainte de masă i-o facem: Pâinea
noastră de-a pururea adă-i-o
astăzi!

.....

Ne-au cântărit măcelarii, luându-ne
sângele pentr-analiză și-acum
sunt afișate chiar listele: cine ce
fel de mâncare mai este.

El se hrănește cu viețile noastre

zilnic de pofta lui ne îngrijim, și tot noi
ruga-nainte de masă i-o facem
cât mai aproape posibil de buzele-i
apropiindu-ne, pentru-a gusta
din respirația caldă a lui,
foarte bogată-n grăsimi: cum odată sugaciul Iisus
din răsuflarea lăptoasă a vitelor
iarna-ntr-o iesle.”

(*Mănânc și plâng. Mănânc*)

În poemul acesta referința intertextuală la poemul lui N. Labiș este evidentă, explicită, și se face prin chiar intitularea poeziei cu o sintagmă reluată întocmai din poemul respectiv. Avem în față un scenariu în care un indefinibil „El” își adulmecă devorator copiii, asemenea lui Cronos care se hrănea cu viețile pruncilor săi. Singurul lui mod de a fi este comparabil cu acela al morții, căreia aici i se atribuie, prin titlul luat între ghilimele, „*Mănânc și plâng. Mănânc*”, capacitatea de a resimți tragismul propriei condiții, asemenea copilului labișian din poemul *Moartea căprioarei*. „Intertextualitatea – foarte complexă – a textului dat este dublată de relațiile lui, tot atât de complexe, cu alte texte ale lui Em. Galaicu-Păun, căci fiecare text al acestui poet nu funcționează pe deplin decât prin colaborarea cu alte texte ale lui. În poezia lui Em. Galaicu-Păun fiecare text îl continuă pe un altul, ele pierzându-și autonomia semantică. Textele lui constituie niște fragmente/segmente ale unei Cărți Unice” [21].

Șerban Foarță constata: „Emilian Galaicu-Păun e, fără a fi un propriu-zis ermetic, unul dintre cei mai dificili poeți ai noștri. Greu de spus în câteva cuvinte cam *ce* și *cine* este el. În primul rând, el nu-i un nume, ci, *expressis verbis*, un *graffito*: em. g.-p. El este scris: rescris, prescris, greu de descris (de scris!) pe scurt; și și mai anevoie de înscris în scris/într-o inscripție lapidară... Ceea ce se vede cu ochiul liber e că poetul nostru e contradictoriu în exces (...) Fundamentala contradicție însă a acestei poezii este aceea dintre simplu și savant, dintre vitalitate și livresc, dintre naiv și prea-sofisticat”. În replică, Ion Pop susține că tensiunile, contradicțiile, „nervozitatea greu reținută” din exercițiul de *ars combinatoria* este „în strictă dependență de impulsuri și stări trăite intens, încât poemele ne introduc (și ne mențin acolo cu obstinație) în laboratorul însuși unde vasele comunicante, «umbră a trupului... de sabat... peste literă», au fost puse în funcțiune”.

*

Vasile Gârneț. Poemele din volumul de debut *Peisaje bolnave* (1990) sunt mai aproape de „poezia pură” ca joc superior al inteligenței a lui Paul Valery. Eul liric este desprins, ca la poeții moderni, de ambianța sa imediată, nu arată nici un fel de complicitate cu contingentul. Orașul invocat este un topos spiritual: este orașul

bacovian, târgul de provincie dominat de ploaie, de copleșitoare dezolare, de lipsă totală a miracolului: „Tramele nopții// să aprinzi ruguri în ferestre/ și să sperii ereticii care devastează/ orașul acesta trist și fricos/ uitat de istorie/ cum coiful lui Cromwell/ călcat în picioare într-un film vechi/ prost regizat/ în care plouă într-una” (*Ca o întrebare, noaptea*), iar textul de pe copertă pare să anunțe un poet dezinteresat de orice realitate venită din afară: „Neconținute ruminării/ elan în scădere// realitatea/ ca un linx înfometat/ își aruncă gheara și nu mă/ ajunge” (*etică*). Abia la cel de-al treilea volum de poeme, *câmpia Borges*, va transpare un toponim cu nume real – Basarabia. Deocamdată asistăm la derularea a unui șir de descrieri ale unor viziuni și decoruri desprinse de real. Poemele pun în dificultate cititorul naiv, căci abolesc discursivitatea, adică claritatea, explicitul, oferind un imaginar și o sensibilitate abstracte: „Sărutul nomad al ideii/ mă găsi singur pe scările/ uzate de credință ale Literei/ unde Ispita cerne victorioasă/ cenușa morților tineri/ peste Apa ratării// sufletul meu/ între luciditate și vis/ va întinde mâna/ pe cărările de sare” (*Numele*). Și totuși, această poezie nu e impersonală ca la poeții moderni, doar că natura cea mai intimă a poetului nu este comunicată direct și nici prin intermediul metaforei, ci se regăsește în calitățile sensibile ale cuvântului, se suprapune cu timbrul și ritmul acestuia: „Mi-am strecurat curiozitatea/ în barul cu lambriuri și ovale oglinzi/ unde scârțâitul fatigat al cuvintelor/ înveselește animalul cu pedigree/ – mare expert în ale absurdului/ cocoțat pe idea că lucrurile/ pot avea aceeași respirație” (*Anchetă*).

Poezia lui Vasile Gârneț probează o ofensivă împotriva realismului înțeles ca o oglindire nemijlocită a lumii. Perfecțiunea poetică este căutată în zona extra-semantică a limbajului, este concepută ca efect al artei și apare în rezultatul unui travaliu intelectual. Valorile estetice sunt obținute în farmecul expresiei, eleganța cuvintelor, fluiditatea dicțiunii. Frumosul trimite repetat asupra lui însuși, neglijând trăirile individului și forțându-l să brodeze universuri artificiale: „se perindă prin fața mea animale/ pești, păsări și larve de toate/ familiile și regnurile/ ca într-o realitate promiscuă și isterică...// apoi Belo, iugoslavul înalt (întotdeauna/ uit ce-ar trebui să semnifice imaginea lui/ poate liberul pelerinaj sau...)/ nu mai găsesc un răspuns/ spre ziuă apare insul afabil fluturând/ rutinar calota/ și-mi dă semne să micșorez eclerajul” (*Făgăduite decoruri*).

Peisajele bolnave figurează vibrațiile grave ale sensibilității între stările de grație, căderile și scepticismul, inerente spiritului creator: „Am macerat ficțiunile/ și visele/ ale mele și ale prietenului meu/ bun și ușor aerian/ dar nu reușesc/ decât peisaje bolnave// poate lumina inimii/ ar trebui să răzbată altfel spre voi?// mi-e frică într-una/ că scrisul meu înghesuie lumea”. Poemele sunt sensibile și sugestive, dar independente de orice subiect traductibil, cu excepția, poate, a fragmentelor cu reflecții metapoetice. Astfel, „Autoportret”-ul, chiar dacă ajunge în ultimă instanță să configureze profilul personal, acesta se travestește mai întâi cu cel al poeziei: „Omul care împărțea visele/ avea sânul burdușit cu prigori/ și le scăpa peste sat/ să decimeze armata de viespi.../ la Prut, pe malul nostru/ pește mort cu lacrima înghețată/ în ochiul sticlos și roiul de muște/ în jurul lui ca un semn al/ deznădejdi”. Autoportretul dezvăluie preferința autorului pentru gândirea aplecată asupra febrei scrisului.

O temă invocată atât în romanul *Martorul*, cât și în poezie, este memoria. Dacă în roman, întoarcerea în timp a lui Ilarion este un „recul genetic” (A. Țurcanu), de recuperare a informației ereditare, poezia își acordă strunele pe rememorarea culturii. O experiență senzorială din prezent poate declanșa amintiri, emoții procurate cândva de lecturile formative. Minte renaște stări de spirit, evocă fragmente din autorii preferați. În spațiul imaginar reflecțiile și textele acestora se suprapun pe textul propriu, creează cu el relații intertextuale. Ideea că poezia e rezultatul unui metabolism cultural este destul de transparentă în cele două poeme, intitulate *Semn de carte*, care par a fi părțile unui manifest generaționist: „Generația mea care crede în poezie/ a plecat în lume cu aparatul/ de fotografiat în mână/ dar mereu e învinuit că transformă/ lectura poemelor într-un rebus// Doamne, cerem o mântuire mai domestică/ crimă să fie oare dacă mobilăm vidul/ și strigăm furioși și nemulțumiți/ oblojindu-ne complexe/ să ni se întoarcă memoria/ căci viitorul fuge de sub picioarele noastre/ cu viteza minciunii” (*Semn de carte II*). Poemele din *Peisaje bolnave* dezvăluie afinități structurale cu poeții visători și artiști, cu așa-numiții „prinți ai melancoliei” (J. Starobinski), ai angoasei și deprimării: Proust, Kafka, Baudelaire, Bacovia etc.

Proiectul noii scriituri capătă pregnanță ideatică și poetică în cel de-al doilea volum *Personaj în grădina uitată* (1992). Titlul amintește cumva celebrul poem medieval francez *Romanul trandafirului*,

și anume plimbarea personajului principal prin grădina fermecată, confruntările lui alegorice, descoperirile lui esoterice. Grădina prin care se plimbă personajele lui Vasile Gârneț e o zonă a literaturii, a culturii în general: „de fapt/ noi ne umblam prin grădini cultivate/ căutam nuanțe/ criofite – cum ar spune Galgoțiu/ .../ și mergeam/un vânt ne bătea în față/ găseam câte o carte citeam:/ „acum vă deplasați/ spre un alt sentiment/ să vă văd cum meșteriți la decoruri”/ scria enigmatic acolo” (*câmpia Borges*). Fiind un alt text programatic, *câmpia Borges* delimitează zona din care memoria extrage pre-texte de poetizare. Experiențele senzoriale cheamă participarea altor autori cunoscuți care au abordat tema. Montale, Vivaldi, Solomon, Marcello, Clyderman, Gellu Naum sau Pavese sunt gata să ofere soluții, expresii poetice, muzicale sau plastice pentru orice stare de spirit, pentru orice trăire. Garnisită cu aceste podoabe, viața personală devine ea însăși o operă contrafăcută, sentimentele se estetizează: „înspre caniculă trag edecarii/ vasul ornat al verii/ cei știutori povestesc cum în urmă/ creditorii fără orgoliu adună/ zațul sentimentelor vernale// și așa se face vară/ o vară ca în Pavese/ soare ocru plajă și tu/ – astuție matură/ guvernând voluptatea mea barocă” (*vară ca în Pavese*). Poezia deci este un spațiu al subiectivităților reactualizate de memorie, care își atribuie roluri („false identități”), incluzând fantezii, iluzii, speranțe, coșmaruri etc. Trecute prin filtrul spiritului altor autori, trăirile proprii, chiar și cele mai acute își pierd obiectivitatea, capătă caracter de contrafăcut, se estetizează, creând o lume „secundă” între real și ireal: „pe terasa udă de ploaie/ pictori săraci descriu/ cu tușe nervoase/ viața ascunsă a provinciei// un aer thanatic/ împinge în față sinucigașii/ care își afișează eroic/ disprețul// de unde să știu eu/ câtă complicitate există/ în toate acestea?/ și câte simple convenții/ se împlinesc acum/ pe palierul faptelor?...” (*sub bolta durerii*).

Pe măsură ce înaintăm în „grădină” lumile visate se confundă cu cele reale, surpând linia de demarcație ontologică. Descrierile îmbină cele două lumi în manieră postmodernistă: a lecturilor și a contextului (a Chișinăului în febra revoluțiilor): „noapte/ memoria pianotând/ cadavru unei zile// în oraș tapajul era mare/ lume multă/ goană/ casele din beton finlandez/ refuză doina// în parc revoluționari/ steaguri și panglici/ vor fi abdicări/ dacă le spui o poezie neangajată/ te mănâncă” (*plimbare pe camuflaj*). Asociațiile între poveștile scrise și

faptele reale sunt mereu fracturate, în cele din urmă lumea reală fiind asimilată de cea fictivă.

Reluând și continuând texte, teme, personaje și stări din volumele anterioare, ce de-al treilea volum, *Câmpia Borges* (2002) are caracter de *supertext*, un spațiu de intersecție a tuturor textelor. Arhitectonica volumului este rizomatică, cu *noduri-stampe*, fixând teme, și *rețele-neume* care asigură legătura între texte. Într-o astfel de perspectivă interrelaționată, orice carte are legătură cu celelalte, nu poate funcționa autonom, ci ca un text continuu: „în oraș imaginile minuțios dezarticulate/ ascundeau întregul/ care nu mai există/ scriu cărțile/ orice putea fi repetat:/ castele decadente cu porțelanuri/ și chinezării insolite/ sau cerșetorul tânăr/ vrăjind neistovit tomberonul/ din care ar fi trebuit să iasă/ burghezia autohtonă” (*și noi am semnat*). De aceea, în spațiul unui poem se poate mereu reveni la textele anterioare, se pot invita personaje fictive (Ioana, Miron) sau se poate invoca identitatea transmundană a persoanelor reale (Vitalie Ciobanu, Mircea Cărtărescu, Grig și Em., precum și autori din secolele anterioare).

După cum spuneam, poemele din volum ancorează într-un spațiu concret – Basarabia, din care decupează un șir de imagini statice, menite să reprezinte existența derizorie la marginea Europei: „zilele în Basarabia vin ca o promisiune/ și degradează, vai! imediat/ într-un sentiment ce mărunțește egal, totul/ împarte generos sărăcia disperarea frica/ umilința moartea iubirea și muzica populară/ restul – ce mai rămâne oare necontaminat? –/ va trebui să-mi declanșeze ficțiunea” (*stampă*). Viziunea interrelațională asigură cărții însă impresia de libertate neîngrădită. Imaginația „respiră un aer de temniță abandonată”, legând provincia de cele mai dorite locuri: București, Berlin, Riga, Malbrok sau orașul lui Kant. Iluzia și hălăduirea prin memoria literaturii funcționează terapeutic, exercițiul alterității chiar dacă nu atenuază suferința însingurării, cel puțin o estetizează, o face poezie: „aud cum cineva rătăcește pe stradă/ merge lipsit de grabă – pașii au/ un ecou scăzut, complotitor/ ca întotdeauna mă salvez prin imaginație/ îmi spun că e Kafka – caligraful suferinței –/ într-o promenadă prin Chișinău/ trist și singur Kafka rătăcind/ într-o lume care și-a umilit de mult existența” (*caligraful suferinței*). Cunoașterea de sine prin celălalt („ocolul răbdător al cunoașterii”) asigură imaginația interactivă a poemului: „de atunci păstrez câteva definiții/ care pun o măsură

agitațiilor mele formative/ și se constituie într-un conspect eliptic a ceea/ ce găseam eu mai bun în spiritul rus:/ «Andrei Rubliov» – teologia frumosului,/ «Stalker» – necesitatea debarasării de prejudecăți,/ «Oglinda» – importanța memoriei,/ «Nostalgia» – descumpănirea intelectualului între Occident și Orient” (*learning Russian...*).

În acest câmp al dialogului între vocile creatorilor, al alternării registrelor și tonurilor poetice, al suprapunerii „înscrierilor străine” peste textul personal se compune imaginea virtuală a *provinciei basarabene la intersecția secolelor și culturilor*, al cărei caligraf se vrea Vasile Gârneț. În epicentrul său de sens, poezia provinciei se alcătuiește într-un colaj postmodern al stărilor indeterminate între plictis și savoare, suferință și fericire, însingurare și comunicare continuă, limită și neîngrădire, real istoric și ficțiune, memorie și contemplare, conștiința de locuitor la marginea culturilor mari, dar și al unui spațiu de intersecție a valorilor.

*

Nicolae Leahu este un teoretician al fenomenului liric optzecist, iar poemele sale sunt reprezentative în cadrul acestei generații, promovând recuzita po(i)etică, idealurile estetice, modul ei de a înțelege lumea și literatura. De la primele sale volume de versuri, *Mișcare browniană* (1993), *Personajul din poezie* (1997), poetul se detașează prin ludic de tot ceea ce, în mod tradițional, se aborda grav și solemn. Spiritul critic, subtilitățile inteligente de scriitură, citatul intertextual și ironia relativizantă sunt armele cu care poetul se opune lirismului exaltat.

Nicolae Leahu are cultul limbajului, poemele sale desfășurând spectacole lingvistice debordante, de o luxurianță extremă. Versurile sunt cizelate cu acribie până la eliminarea oricăror suspiciuni de spontaneitate sentimentală. Totul aproape stă sub semnul exercițiului intelectual, al re-scrierii și al referințelor culturale. Poezia înclină aproape întotdeauna spre autoreflexivitate și spre formulele metaliteraturii în care se contemplă cu luciditate.

Ceea ce desfată mult ochiul în această poezie este acel carnaval al formelor imaginate. Experimentul formal susține un imaginar baroc, cu decorurile fanteziste, exotice, rafinate, în continuă schimbare și transformare: „mixandre tandre mate ondulate/ s-au cuibărit în văi de

celuloză/ și înălțând extatice palate/ acum plutesc pe lacuri de glucoză” (*Oniria*). Uneori, elementele realului sunt absurd alăturate, mixate de un spirit al jocului fără frontiere. De cele mai multe ori, tablourile pierd totalmente legătura cu realul, chiar dacă este gravitat de un pregnant egocentrism auctorial: „și porii mei gusta-vor străvezimi saline/ și tatuat cu iederi și pescuind sugestii/ pânze-văpăi cădea-vor pe clătinări de trestii/ și porțelanul viu se va lipi de mine/ și-nchipuiri de raze vor patina pe preș/ și velierul alb pluti-va fără cârmă/ și împleti-voi un inel din sârmă” (*Poeme pentru mine*). Se accede astfel la o suprarealitate geometrică, în care contururile obiectelor se pierd, formele și suprafețele se amestecă, totul scufundându-se fie într-o lentă visărie eleată, fie într-o uniformizare veselă. Un *poeta faber* construiește ecuații intelectuale sub semnul ludicului, al luxurianței formelor, sunetelor, culorilor:

„2. Poem cu figuri geometrice

poliedre și tetraedre pitite
 sub pleoape și în gnoze lunatice
 endecasilabice
 chiciura ochilor tăi
 emailați
 cu cer de Murano
 soprano
 cu prisme cuburi sfere și conuri
 în sonuri
 cum mă gudur pe lângă colțurile sticloase
 prăpăstioase
 ale sinusoidei tale
 cu pleoapele-mi
 făcute sandale
 de mers pe boltă pe mare
 și prin interioare exterioare?”

(STAMPĂ CU IENUPERI ÎN CEAȚĂ (rezumat)).

Fragmentele browniene, aglomerate și suprapuse într-o inginerie/ matematică superioară, trădează efortul de a înfățișa o nouă ontologie, o lume desubstanțializată, de sorginte postmodernistă și, în același

timp, obsesiva intenție de a prinde și fixa „nenumitul”, de a defini inexplicabilul.

O realitate iese totuși la suprafață: cea a raportării cvasi-jucăușe la textele anterioare, în cazul poemului citat, la cel eminescian. Astfel de poemele se desfășoară în câteva registre stilistice și solicită o sensibilitate capabilă a le discerne și un intelect în măsură să vadă referința culturală. Poemul programatic (*Pre*)*facerea* trimite concomitent la un șir de pre-texte, de la miturile biblice (*Facerea, Adam și Eva*) și miturile antice (*Pygmalion și Galateea*) la poemul *Shakespeare* de Marin Sorescu, care servesc drept prefabricate pentru facerea propriei poezii și formularea propriei arte poetice. Făptură fizică, poetul transmite poemului tribulațiile vieții personale cu melancolii, tristeți, căutări, speranțe și eșecuri, textul însă le convertește în artistic, îmbracă corpul subiectiv în haină livrescă, având culorile intertextualității. Poemul tinde să-și extragă existența din propria-i substanță, consfințind o poetică de generație care trece „de la poezia poetică la poezia literaturizată” [56] cu scopul de a readuce frumusețea intrinsecă a literaturii.

*

Călina Trifan debutează în volumul colectiv *Dintre sute de catarge* (1984), după care urmează *Adagio* (1989), *Soliloc* (1992), *Descărcare de egretă* (1999), *Canonul tăcerii* (2000), *Pe banchizele din cer* (2004) ș.a. Semnează versuri cu forme clasice, strunite de o „inteligentă artizanală, care distilează trăirile fără a accepta alambicările tehnice, dar fugind de sensibilitatea declamativă, eșuând într-o destăinuire nudă, de vitrină, poeta – protejând «un foc sub obroc» – se împarte între decorul auster și senzualitatea mătăsoasă.” [95].

Se înscrie în primul val al optzecismului prin gesturi deconstructiviste și deliricizante. Călina Trifan nu se vrea o rostitoare de esențe și definiții ale adevărilor general valabile. Eludarea atitudinii de venerație demonstrativă față de trecutul statuar, erupțiile de umor negru și sarcasm ne determină să considerăm că sensibilitatea acestei poezii este una postmodernă. Poeta abordează ludic una câte una icoanele ideologice ale umanității: discursul biblic, basmul vieții de după moarte, categoriile etice și estetice, viziunile standardizate asupra actului poetic etc. Își permite să se joace cu textele canonice ale literaturii române, făcând asta cu căldură, dar bruind ironic orice

posibilă aureolare mitică: „...ți-am trimis în lumea de apoi/ și-un trifoi cu patru foi”, sau „când s-a arătat Capul Bunei Speranțe/ eram nici pe drum, nici pe cărare”. Meditația gravă asupra problemei ce a preocupat mereu omenirea – moartea – se estompează: „dar toate prognozele sunt optimiste”. În iureșul vieții postindustriale, la capătul istoriei, unde apocalipsa spirituală distruge orice reazem, omului îi scapă „semnul unei decizii eterne”. Rămâne însă energia în desfășurare cu multiple direcții.

În linii generale, poezia Călinei Trifan rămâne una „a esențelor”, cultivând enunțuri dense, lapidare, în manieră aforistică. Cele mai multe au ca temă poezia și iubirea. Poezia – manifestare a vieții – e și „un soi de angoasă”, și „oboseală cronică”, și „fulgere de pe hârtie”, și „tunet”, și „țipăt”, și „răsuflarea condamnaților”, și „ultimul icnet”, și „cercuri largi ca pietrele-n apă/ care făcându-se țândări/ nu eliberează vreodată”. Alegerea unghiului de abordare îi revine, în cele din urmă, cititorului. Cu acesta autoarea cochetează pe alocuri, sugerându-i caracterul ambiguu al poeziei sale: „Uneori e-nvăluit în ceață/ asemeni cerului și creierului meu/ o mie de voci vibrânde-mi oferă/ o deviere de la traseu” (*Slalom*). Fragmente de universuri virtuale se află în așteptarea momentului în care lectorul va accesa site-ul dorit și: „Vieți scurte ca fulgerul/ aici se opresc în așteptarea/ ochilor tăi, cititorule,/ ce le redau suflarea”.

Alteori, poeta se axează pe simțurile fizice declanșate de sentimentul atotstăpânitor al iubirii: „Când nu mă gândesc la Dumnezeu/ mă gândesc la tine/ când/ mă gândesc la Dumnezeu/ de fapt/ tot la tine mă gândesc” (*Mărturisire*). Plăcerea și dorința neostoită de a trăi, fără restricții dezvăluie o senzualitate debordantă: „O dată cu-amurgul setoși de soare/ bucuriile noastre devin mai nerușinate/ și sângele poate face ravagii/ ca apele revărsate”. Universul se injectează cu doze puternice de vitalism. Dionysos „în plină zi ridică fuste”, înmugurește sâni, îngălbenește fructe, strânge în brațe, hipnotizează extatic, dezleagă ochii de obișnuință, pornește puhoaietele-n vene... Poezia se dezlănțuie în figurații de „oftaturi, râsete și vise”, „miros de aripi pârлите” de focul fericirii, „durere și exaltare”, mirare, sete și poftă nelimitată de viață.

*

Grigore Chiper este autorul mai multor articole și al unui studiu despre poezia optzecistă din R. Moldova. Critic literar al acestei generații, Grigore Chiper se dovedește a fi și un poet prolific. Primele

volum *Abia tangibilul* (1990), *Aici în falset* (1991), *Perioada albastră* (1997) îl impun cu o sensibilitate aparte și o relație specială cu textul.

Titlul primului volum, *Abia tangibilul*, este preluat de criticul Andrei Țurcanu pentru a o face sintagmă-stindard al noului val liric și al noului spirit pe care îl promovează. Acest volum, în viziunea criticului, oferă cheia pentru descifrarea unui sens general, a unui „destin”. Iată fragmentul de poem din volumul cu același nume care surprinde simbolic o poetică specifică de *sfârșit de secol* și care vestește stingerea, devitalizarea epocii: „... trec prin zăpadă ca pe un pod/ suspendat într-un tărâm imaculat/ sau poate rupt dintr-o beznă,/ și doar chipul tău mă susține/ despre care nu voi ști niciodată mai mult” (*Abia tangibilul*). Fragmentul este reprezentativ prin felul de a aborda o temă existențială fără puseuri sentimentale. Universul observat este unul atins de oboseală, depresie și artificialitate și dispersie a realului. Autorul pune în scenă un eu reflexiv, mereu identic cu sine însuși, perseverând în solitudine. Singurătatea acută este reacția poetului față de o realitate aberant întocmită. Este poezia „unui învins resemnat. Un rătăcitor palid prin labirinturi ireale, friguroase ca un marș funebru” [110].

Poeziile lui Grigore Chiper au atras atenția prin lumea „desacralizată, depoetizată, relativizată și, mai ales, fărâmițată în cioburi, fragmente, așchii, secvențe, pasaje”. Ceea ce contează tot mai mult este „rafinamentul livresc” (Nina Corcinschi). Poemele sunt cizelate cu scrupul de bijutier, menținându-se prin frecvențele și foarte subtilele aluzii culturale, care scot eul din singurătatea clausturantă. Poezia încetează a mai fi o sursă a emoțiilor vibrante, orientând asupra valorii intrinseci a obiectului literar. Astfel că și confesiunea eului biografic este ficțională, imaginară, produs al memoriei culturale.

*

Poet, dramaturg și prozator, **Dumitru Crudu** debutează cu volumul de poezie *Falsul Dimitrie* (1994), după care urmează *E închis, vă rog să nu insistați* (1994), *Falsul Dimitrie Crudu* (2003) ș.a. În ipostaza de poet, Dumitru Crudu „e un galant al derizoriului, un trubadur al mizeriei decis să răstoarne perspectiva sublimă și să mute compasiunea poetică printr-o mișcare deopotrivă ironică și melancolică, tandră, în zonele penibilului” [Al. Cistelean, *Luceafărul*, 1996].

„Obsedat de o perpetuă fugă și regăsire de sine”, potrivit mentorului său Gheorghe Crăciun, Dumitru Crudu trăiește frustrant cotidianul contorsionat, absurdul și deriziunea existenței lipsite totalmente de transcendență.

Cu *Falsul Dimitrie*, tânărul poet anunță intenția de a zdruncina convențiile artistice. Refuză conștient poetica sugestivității, dar și împrumutul cultural. Poezia nu transgresează plastic-vizionar realul, ci îl surprinde în figurațiile lui autentice. Dorința de autenticitate îi dictează un limbaj direct, exprimarea frustă a sentimentelor viscerale: „Optând pentru minimalism, se dovedește a fi doldora de emoții comprimate în gesturi mărunte, în faptele anodine” (Gheorghe Grigurcu).

Poemele din *Falsul Dimitrie* desfășoară aventurile unui eu liric cu o identitate proteică într-o lume a cotidianului uniform în absurd: „eu sunt șobolanul și eu sunt viermele/ și eu sunt fluturele care zboară prin aer/ și nouă ne plac la nebunie/ cântecele voastre absurde”. Are loc o autoexplorare de sine transferat în toate avatarurile posibile. Acestea sunt, după Gheorghe Grigurcu, identitățile unui „ins care încearcă acel spasm al intemporalității rezultat din neutralitatea reciprocă a năzuințelor și a regretelor”. De-a lungul cărții eul se înstrăinează într-atâta de sine încât ajunge la un eu obiectiv și fals „dimitrie”.

Crudu este un poet experimental, încercând mai multe tehnici ingenioase care au menirea a evidenția absurdul, sublimul și hilariitatea lumii. În volumele următoare el forțează limitele experimentului, propunând formule tot mai originale.

TEMA VI. PROZA GENERAȚIEI '80

6.1 Textualism și autenticitate în viziunea prozatorilor optzeciști

Consemnările legate de proza generației '80 ar trebui începute cu o clarificare a etichetei textualiste, pe care a primit-o gruparea de pe lângă Cenaclul „Junimea”, reunind scriitori ca Mircea Cărtărescu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Ene, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, George Cușnarenco, Bedros Horasangian; clujenii Alexandru Vlad, bănațenii Viorel Marineasa și Daniel Vighi. Potrivit unor mărturii ale lui Gheorghe Iova, Marin Mincu este cel care le-a zis acestora *textualiști*, căci niciunul dintre membrii acestei generații nu s-a autointitulat textualist. Totuși Marin Mincu a avut pretexte suficiente pentru că acest grup a avut o conștiință teoretică ce fusese prefigurată, în liniile sale esențiale, de *teoria textului* de la școala franceză *Tel Quel*. Această școală a început să fie cunoscută în România prin anii '70, mai ales, datorită antologiei *Pentru o teorie a textului*, editată de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii. Ceea ce a plăcut prozatorilor români în ideea lui Barthes despre textul scriptorial a fost deschiderea pe care acesta o are pentru cititor, considerat un partener de creație, precum și atenția acestora pentru practica *ingineriei textuale* și *tehnica intertextualității*. Dincolo de eticheta de *textualiști*, prozatorii optzeciști au primit și numele de *experimentalști* și *postmoderniști*.

Decisiv pentru afirmarea acestei generații de prozatori optzeciști a fost antologia *Desant '83* (1983), în care Ov. S. Crohmălniceanu publică optsprezece prozatori formați la cenaclul *Junimea*. Mai trebuie remarcat și romanul colectiv *Femeia în roșu*, semnat de Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu și Adriana Babeți, care este cea mai reprezentativă operă a postmodernismului românesc. Scriitorii antologați, Mircea Nedelciu fiind liderul seriei, publică proză scurtă, împrumutând haina textualismului și a unui livresc ce se va dovedi în fapt un *hiperrealism*. Prozele tinerilor proliferază o lume mărunță, marginală, extrem de concretă. Cenușul, sordidul, cotidianul, lipsa totală de idealuri și de orizont al lumii comuniste apar în această proză mai elocvent decât în orice analiză intelectualistă.

Tinerii prozatori se revendică de la unele modele anterioare prestigioase: Ion Luca Caragiale, prozatorii interbelici din anii '30-'40,

oniricii (îndeosebi Dumitru Țepeneag), reprezentanții Școlii de la Târgoviște și câțiva dintre nuveliștii momentului (Velea, Sorin Titel, D. R. Popescu). Aceștia, susține Marin Mincu, se deosebesc de precedesori prin *experimentalismul exacerb*. În proza lor „pentru prima dată se pune accentul pe *scriitură*, făcându-se din aceasta o metodă poetică aproape exclusivă” [74]. Interesați de textualismul francez, ultima fază a prozei moderne, și mai ales de aspectul lui autoreferențial, tinerii prozatori nu copiază procedeele telqueliste, ei le parodiază și astfel pășesc în postmodernism [26].

Proza desantistă tipică presupune o foarte sofisticată mașinărie textuală, în stare să decupeze, să monteze și să distorsioneze realitatea, să creeze bucle autoreferențiale și bifurcări narative, să intervină la nivel infratextual (paginație, punctuație, rime, jocuri de cuvinte, citate și parafraze). Până la urmă prozele arată ca experimente literare avansate, sofisticate textual, construite pe baza unei adevărate *inginerii textuale*.

Optzeciștii se împart în două grupuri:

- **realiștii:** (atingând doar sporadic ideea de postmodernism) Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, Alexandru Vlad, Nicolae Iliescu;

- **textualiștii:** Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Emil Paraschivoiu etc., a căror proză e neomodernistă, marcată de structuralismul telquelist francez.

Cu adevărat valorice sunt prozele celora care au reușit să combine aceste două direcții. Un astfel de scriitor este Mircea Nedelciu, el creând o proză tipică pentru optzeciști, inclusiv prin ambiguitate și raportare la postmodernism.

Noțiunea *textualism* (cu toate noțiunile derivate: *a textua*, *textuare*, *textualizant*, *textistență*, *inginerie textuală*, *mașinărie*, *producție textuală*) denumeste un ansamblu destul de eteroclit de procedee, care cuprind un mănunchi de trăsături. În primul rând, aceasta are drept premisă faptul că orice scriere are un *caracter intertextual*. Pentru Gheorghe Crăciun, textualismul este esențialmente autoreflexiv. Orice text implică prezența în sine a unui „roman al scriiturii” și al meditației critice asupra textualizării-în-proces.

Potrivit definiției lui Gheorghe Iova, *textualismul* este „o mișcare literară caracterizată de o atitudine radicală față de materialul

lingvistic. Superficial, el poate fi recunoscut după un comportament: *referirea la text în text*. În cadrul textualismului, diferența dintre teorie și practică nu se mai face” [după 83]. Textualismul pledează pentru încălcarea oricăror reguli de specie și gen, cultivarea fragmentului/fragmentarismului, recunoașterea calității corporale ale semnului, renunțarea la procedeele literare bazate pe metaforă (poziție anti-alegorică, anti-mimetică), deconstrucția parodică a unor vechi motive, structuri, procedee, depășirea barierelor dintre arta „înaltă” și arta populară, montajul carnavalesc etc.

Concluzionând, Adrian Oțoiu evidențiază trei obiective majore ale textualismului, teoretizate, cu multă fervoare, în primul rând, de scriitorii înșiși:

1. O redefinire profundă a noțiunii de operă, devenită text plural, un nod al unui mare text cultural.

2. O continuă chestionare a textului-care-se-face chiar în momentul facerii acestuia.

3. Instituirea unei noi relații cu cititorul, chemat să-și abandoneze obiceiurile de lectură, transformat în coparticipant al unui joc textual, în coautor al textului.

Comentatorul unui asemenea text trebuie să se refere la:

1. **Relația metatextuală**, adică la:

▪ Textul care își consemnează istoria propriei constituirii: poetica jurnalului, romanul scriiturii.

▪ Dezvelirea mecanismelor de producție textuală, deconspirarea convențiilor, trucurilor și iluziilor ca efect de scoatere în evidență a stralucirii lingvistice.

▪ Textul care se comentează pe sine. Autoreflexivitate. Autoscopie.

Eseu.

2. **Jocul intertextual** în toate variantele sale: de la juxtapunerea neutră la pastişă, de la recontextualizare la parodie, de la colaj la plagiat. Toate nivelurile de reciclare sunt prezente în acest tip de text: de la jocurile de cuvinte la parodia arhitextuală ce vizează convențiile unui întreg gen literar.

3. **Practica recuperării** (ironice sau nu) a convențiilor paraliteraturii și ale culturii de masă. Suprimarea frontierelor dintre înalt/jos, dintre artă canonică și artă populară. Coexistența stilurilor, „sincretismul stilistic”.

4. Fragmentarismul

5. Demersul antialegoric și antimimetic

6. Relația corp-text

7. Instituirea autenticității la nivelul chiar al textului

8. Implicarea participativă a cititorului. [83]

Mircea Nedelciu și camarazii săi au deschis căi îndrăznețe către postmodernism prin experimentalism, literatură tehnică, folosind *tehnica cinematografică, parodierea realului, fragmentarismul, arta minimală, hiperrealismul, colajul, pictoproza*. Cu puține excepții, cum sunt Gheorghe Iova și Gheorghe Ene, prozatorii optzeciști depășesc rapid faza de experiment, în cazul lor funcționând un model dual mai constructiv, sinteză de avangardă și poetică postmodernă. Aproape toți au început cu proză scurtă, dar au trecut foarte repede la roman. Au asimilat în mod creator un număr impresionant de tehnici și atitudini moderne, cultivând *fragmentarismul, ironia și parodicul, evantaiul de procedee, impuritatea și amestecul genurilor, recuperarea și reciclarea trecutului, livrescul ca modalitate de explorare a cotidianului, simularea, ficțiunea autobiografică, dispoziția ludică* etc. [25]

Preocuparea prozatorilor optzeciști a fost să descopere noi surse de energie care să împingă înainte mașina narației. Acestea s-au dovedit a fi chiar și deșeurile literaturii, reciclate și puse la treabă. Din acest punct de vedere, literatura lor este consecvent livrescă, pentru că „date la topit, cărțile vechi nasc tot cărți” [96]. Textul a devenit realitatea vie, în care operează criteriile precum *fragmentarismul, alternarea în alegare a planurilor, textul în text, transparența mediilor de trecere între real și textual, „jocul metatextual”, artificiile de construcție ce dezvoltă „o epică secundă”, construcția pe mai multe niveluri de coerență, glisarea între ele prin jocuri textuale, procedee ironice, reciclarea sistematică a unor eșantioane din depozitul cultural, resemantizarea lor* etc.

Reînvierea strategiilor epice a devenit, la începutul anilor '80, un adevărat program literar, realizat efectiv atât prin raportarea la o solidă tradiție narativă, cât și prin recursul la inovații textuale, exprimate în cele mai diferite forme. Radu G. Țeposu expune, de altfel, în cartea sa dedicată generației '80, această dinamică dialectică a tradiției și invenției epice, insistând totodată asupra redescoperirii spiritului caragianian: „Într-o formulă epică mai suplă și mai ingenioasă, noua

generație își descoperă astfel o tradiție, față de care începe să se raporteze cu tot mai mult spirit critic, dar și cu o voință puternică a recuperării și asimilării ei. În atitudinea lor primează ironia, sarcasmul, complicitatea, ambiguitatea, pastșa și parodia (...). Acești prozatori fac din propriii naratori niște personaje care caragializează, ca să zic astfel, care vorbesc deliberat în registru parodic, având ei înșiși conștiința pastșei, a forjeriei” [108].

Adeseori proza optzecistă este redusă doar la aspectele tehnice: *la jocurile intertextuale, variația registrelor, multiplicarea instanțelor narrative, etajările diegetice*. Textualismul totuși se îndepărta de un simplu joc steril pentru a deveni „un mod de a emula realul, asimilându-i structurile în text” [83]. Această precizare nu a împiedicat totuși apariția unor texte funcționând mecanic, în gol.

Cel de-al doilea concept-pivot al prozei optzeciste este *autenticitatea*. În cadrul dezbatelor asupra acestui aspect se face adeseori referință la autenticismul interbelic impus de Camil Petrescu sau Mircea Eliade. Într-adevăr, întrebarea „Ce este autenticitatea?” nu are sens în afara cercetării carierei literare a conceptului de autenticitate, care în spațiul românesc începe să se profileze la sfârșitul secolului al XIX-lea și, mai ales, la începutul celui de-al XX-lea datorită imperativului tinerei generații interbelice de scriitori de a acorda o dimensiune universală culturii românești prin conexiune la tot ce înseamnă vitalitate, energie, adevăr, trăire etc., fapt ce reclama identificarea creației artistice cu datul de viață trăit de autor. Expresia artistică a experienței personale începe să reprezinte totodată itinerarul actului de cunoaștere și al intruziunii în metafizic, animatorii acestei optici inițiind un *experiențialism* românesc de anvergură, fără precedent în literatura română. Anume corelația *cunoaștere – autenticitate* determină predilecțiile lui Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher pentru autobiografie, jurnalul intim, memorii, corespondență privată, specii literare de care sunt deopotrivă interesați mai târziu reprezentanții generației '80: Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, John Barth, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu ș.a. Problema e felul cum au ajuns aceștia să accepte autenticitatea ca „fapt de viață” drept criteriu de validare estetică.

Prozatorii optzeciști conștientizează faptului că autenticitatea este o formă de creație, o convenție – *convenția autenticității*, pe care o respectă

scriitorul când își proiectează în ficțiune datele biografice. Chiar dacă la un anumit moment autenticitatea este înțeleasă drept lipsă a oricăror convenții literare, care ar împiedica întoarcerea la puritatea gestului primordial, mai târziu mulți dintre cei care proferau acest radicalism avangardist vor realiza că „refuzul vechilor convenții îi va îndrepta, în mod inevitabil, către altele, de vreme ce orice comunicare uzează în mod absolut de convenții” și că pentru a exista „totuși, arta are nevoie să accepte servitutea convenției” până a se ajunge la concluzii de tipul: „practica autenticității ar corespunde unui eșec artistic: autenticitatea extremă, cufundându-se total în viață, ucide arta, care este transfigurarea, proiecția și semnificarea vieții” [116]. Astfel că scriitorii postmoderniști, fără a se simți devorați de drama cunoașterii, dezinteresați în fond de a parcurge „itinerare în absolut”, au destule modele în literatura română interbelică și suficiente pre-texte scrise în convenția autenticității pe care le pot cita, re-crea, deturna, parodia în sofisticatele lor jocuri și inginerii textuale.

Postmoderniștii optzeciști au găsit soluția în acceptarea condiției de *artificiu al autenticității epic*. Efectul literar, experimentarea textuală a elementului biografic sunt preferate explorărilor hermeneutice în profunzimea eului. Considerând autentic doar realul existențial transformat în text și declarându-și preocupările pentru *autenticitatea scriiturii*, aceștia demontează noțiunea camilpetresciană și o adaptează la noile practici epice. Numeroase studii semnate de Dumitru Micu, Ion Simuț, Marin Mincu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu continuă efortul interbelicilor de a demonstra viabilitatea, flexibilitatea contextuală și susceptibilitatea termenului la reevaluări și completări viitoare.

Termenul propus de Alexandru Mușina – *noul antropocentrism* – pentru a denumi noua paradigmă în variantă autohtonă trebuie extins și asupra prozei. Mărcile antropologizării sunt: implicarea cititorului, datorită unei tranzitivități sporite a acestei literaturi, paralel cu umanizarea scriitorului dintr-o persoană abstractă într-o „prezență vie în text”. Autorul este prezent în text, dar nu ca o instanță superioară, omniscientă și omniprezentă. Dimpotrivă acesta este unul vulnerabil, umanizat.

Prin urmare: autenticismul interbelic era în căutarea unei scriituri anticatolofice, „fără ortografie, fără compoziție, fără stil”, care să permită fluxul viu, nemijlocit al confesiunii sau al observației. Noul

autenticism al generației '80, la fel este în căutarea sincerității, doar că acesta imită sinceritatea textelor precedente. Mai mult decât atât, discursul literar autentic trebuie să se grefeze pe programul textualismului, deci, să folosească toate instrumentele și mijloacele ingineriei textuale: compoziție, stil, tehnică etc. pentru a crea *efecte de autenticitate*.

O altă dimensiune a prozei optzeciste, legată de conceptul de autenticitate, a fost întoarcerea către banalul cotidian. Dar ceea ce constituia „Paradoxul modelului literar optzecist” – scrie Carmen Mușat – „stă în faptul că întoarcerea către banalul cotidian este filtrată prin experiență livrescă” [75]. Ceea ce înseamnă: cotidianul este citit, conspectat, adnotat asemenea unui mare text, iar cartea este trăită.

6.2 Proza scurtă

Așa numita „proză-standard” a momentului 1980 este cea scrisă de autori ca Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu și Sorin Preda, la care se adaugă clujenii Alexandru Vlad sau băănățenii Viorel Marineasa și Daniel Vighi. Sunt și autorii care, prin texte teoretice, au avut cea mai mare importanță privind programul grupului.

În Republica Moldova acest tip de proză a fost adoptat de scriitori precum Emilian Galaicu-Păun, Grigore Chiper, Vitalie Ciobanu, Anatol Moraru, Constantin Cheianu. Prin anii '90, mai tinerii scriitori din Republica Moldova au intuit schimbarea, pledând, pe cont propriu, pentru scriitura experimentală și inserția masivă a livrescului. Spre deosebire însă de colegii de breaslă de peste Prut, ei nu au implicat judecata critică a fenomenului. Accesul la literatura optzeciștilor din România a favorizat interesul pentru formulele narative noi. Puțini la număr, autorii de proză scurtă care adoptă o poetică experimentală și strategii în acord cu estetica postmodernistă își centrează atenția pe redefinirea raportului dintre text și realitate, pe tehnicile narative care îl asigură, pe inserția metatextuală. „Dacă modelele bune de până la ei propagau o proză în fond statică, poetică, tinerii explorează și alte zone: misterul și simulacrul (Nicolae Popa), textualismul și intertextualitatea (Emilian Galaicu-Păun), schimbarea de cadru și stresul (stilistic) galopant dintr-o lume cvasiinterlopă (Ghenadie Postolache), realul împletit armonios în pânze de fantastic (Dumitru Crudu), schematicismul absurd (Iulian Ciocan) etc.” [27].

Nu există nicio antologie de proză scurtă care ar reuni o generație omologată în jurul ideii unei noi viziuni. Antologia de *Proză scurtă* în două volume, apărută în 2004 la editura Arc, adună texte semnate de scriitori din diferite generații ca Vlad Ioviță, Vladimir Beșleagă, Nicolae Popa, Serafim Saka, Andrei Burac, Leo Butnaru, Nicolae Rusu, Grigore Chiper, Constantin Cheianu, Claudia Partole, Lucreția Bârlădeanu, Mihaela Perciun, Anatol Moraru, Nicolae Spătaru, Ghenadie Postolache, Vitalie Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun, Dumitru Crudu, Iulian Ciocan, Mihail Vakulovski și Alexandru Vakulovski. Mai apropiați de noua paradigmă sunt Grigore Chiper cu o proză centrată pe cotidian, Vitalie Ciobanu și Emilian Galaicu-Păun, axați pe text și viziunea livrescă sau Constantin Cheianu, scriind în cheie demitizantă. Cu toate acestea, potrivit antologatorului și prefațatorului antologiei, Grigore Chiperi, în primul deceniu al secolului al XXI-lea, „proza scurtă din Basarabia se află abia la începuturi.”

*

Proza scurtă a lui **Grigore Chiper** (*Violoncelul și alte voci*, 2000; *Nisipul de sub picioare*, 2014) nu creează complicații de lectură nici printr-o arhitectură complexă, nici cu experimente radicale de limbaj. Nu înseamnă însă că autorul nu mizează pe efectele „ingineriei textuale”, pentru că asumarea poeticii optzeciste este explicită și nu încapă îndoială. Majoritatea povestirilor lui ancorază în imediat, evenimentele surprinse oglindesc realitatea anilor '90. Se țin însă departe de ideologii și de subiectele politice. Acțiunea lor se desfășoară și în sălile universităților, și în parcuri, și la sate. Activitățile de rutină sunt la fel de capabile să stea suport pentru amintiri, reflecții, dar și pentru referințe culturale și metatextuale. Proza conține suficiente reflexe autobiografice, confesiuni dozate, atitudini personale.

Toate narațiunile au un *story*, au personaje, dar acestea nu captivează. Se redau întâmplări obișnuite din cotidianul prozastic sau se execută portrete succinte, lipsite de excepțional, luxuriant sau carnavalesc. Aglomerarea de fapte la fel de egale, monotone dislocă atenția de pe poveste pe amalgamul de senzații, apoi pe limbaj și relația intertextuală, ale căror efecte creează plăcerea lecturii. Dacă te lași prins de fluxul narațiunii, de subtilitățile expresiilor adaptate stilului minimalist și, totodată, de comentariile ironice, textele, la început

plictisitoare, transparent, fac vizibilă o modalitate proprie de transpunere a datelor realului, demnă de atenție. Reducția minimalistă a imaginilor însă nu împiedică surprinderea realității în dimensiunea ei ontologică.

Liniile narrative din prozele lui Grigore Chiper sunt precare, se exprimă „în serpentine” derutante, pentru că se produc în spații liminale, aflate pe muchie, între real și fictiv, între viață și text. Efectul se obține prin notația neutră intelectuală, epurată de fior emoțional, dar cu accente parodice și referințe livrești. Structura aparte a imaginilor de real transpun nevoia ființei de a-și apropia datele lumii, pe de o parte, și de a investiga lăuntrul abisal: „Mă apropii de bazinul din parc. Muzica se terminase. Muzicanții au luat cu dânșii până și scaunele. Muream de sete. Eram gata să sorb din apa stătută fără să-mi pese de cravată. M-am sinchisit de copiii care alergau peste tot și de mămicile lor. Am părăsit parcul dezamăgit sau obosit sau plictisit. Orașul îți oferea în continuare anonimul, adică șansa de a-ți înhăma și de a te conduce de GPS-ul tău lăuntric.” În povestea propriei identități intervin continuu inserturi intertextuale, cuprinse sau nu între ghilimele, ce șubrelesc, fac imposibilă relația nemediată cultural dintre eu și realitate, convertindu-l în simulacre. De aceea reflecțiile despre viață sunt legale de cele despre literatură: „Mă aflu acum în fața unei grave dileme. În proză, ca și în viață de altfel, deseori se evită momentele când oamenii fac cunoștință unii cu alții, se trece peste detalii importante, uneori delicate și savuroase, apelându-se la eventualul apoi. E un salt spectaculos, ca o trecere de la real la fantastic, de la prietenie la erotică etc. Voi încerca să mai parcurg acea scenă omisă, pas cu pas, cu riscurile de rigoare.” (*Nisipul de sub picioare*)

Majoritatea prozelor adoptă un soi de complacere în narcisism – un narcisism al individului care se privește dintr-o parte, glisând spre unul al textului care desfășoară speculații teoretice asupra actului de scriere. Repetate fiind, aceste gesturi clarifică asupra opțiunii de autentificare a propriilor experiențe autobiografice prin intermediul unei scriituri referențiale. Iată doar un fragment care surprinde gestul de textualizare: „Mergi direct la ore. Vorbești fără întreruperi și fără să te poți privi de la o parte, ca într-o oglindă. Uneori studenți cunoscuți sau rude îți transmit reacții dintre cele mai curioase. Adevărul e că nu știi cum ești: bun sau mediocru. Probabil că uneori în ambele feluri la un loc, alteori în ambele pe rând.// Azi ai o temă gramaticală pe care

încerci să o dezvolți într-o improvizație. Uneori merge, argumentele găsite în pripă denotă profunzime, inventivitate, alteori – simți – totul eșuează lamentabil. Nu găsești nici măcar cuvinte potrivite...” (*O zi de muncă*)

Accentele tematice ale prozei se situează în perimetrul unei riguroase dorințe de autenticitate. Așa se explică discontinuitățile de subiect și aleatoriul reflecțiilor, corespunzând realmente felului de a gândi al individului / al intelectualului / al cititorului, născut într-o lume a bibliotecii și care e tentat să vadă în toate referințe livrești. Complicațiile, revelațiile și impasurile cuvântului care evocă relația subtilă între realitate și ficțiune, autentic și nonautentic, referențialitate și autoreferențialitate nu provoacă rupturi, nu sunt percepute în dimensiune tragică, ci dimpotrivă – ca fiind firești în cadrul noii paradigme postmoderniste. Autorul este un garant al autenticității textului literar, dar identitatea lui dispare în câmpul textualității infinite.

6.3 Romanul postmodernist. Mircea Nedelciu despre proza dialogizată

După 1985, tinerii prozatori au trecut la roman, apărând și prin acest gen programul teoretic al grupului. Romanul lor apare ca o reacție la romanul modernist, al „obsedantului deceniu”, pledând nu pentru descrierea unor macrostructuri sociale și a macroistoriei, ci pentru investigarea aceluiși microunivers (lumea marginală a cartierului, a navetiștilor, ghetourilor muncitorești, a căminelor de nefamiliști, a studenților locuind în condiții mizere, a cozilor interminabile în fața magazinelor și medicilor stagiați), descris de ei în proza scurtă de început. Ei scriu în formula unui „nou realism” al sordidului, al cenușiului, al unui gen pitoresc de kitsch, ajungând uneori la un hiperrealism textual.

Cele mai valoroase scrieri ale optzeciștilor au fost romanele *Femeia în roșu*, semnat de Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu și Adriana Babeți, *Zmeură de câmpie* și *Tratament fabulatoriu* de Mircea Nedelciu, *Parțial color* și *Plus minus o zi* de Sorin Preda, *Tainele inimei* de Cristian Teodorescu, *Ambasadorul* de Alexandru Vlad, *Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu și, mai ales, *Frumoasa fără corp* de Gheorghe Crăciun.

Ca și ceilalți scriitori optzeciști numiți „textualiști”, Mircea Nedelciu a întreținut un permanent raport cu critica literară, textele lui

apărând după un rând de articole în care el se autodefinește teoretic, prevăzând deja un aparat critic și conceptual adecvat tipului de scriitură profesat: „inginerie textuală”, „textuare”, „noua autenticitate”, „noul antropologism”. Cu toate acestea, exegeza a avut tendința de a pune accentul pe termeni tehnici precum „textualism” sau „inginerie textuală” pentru a-i aprecia inovația limitată, în viziunea lor, la jocurile intertextuale, variația registrelor, multiplicarea instanțelor narrative, etajările diegetice. Trăsăturile care se bucură și astăzi de cea mai mare receptivitate sunt *autoreflexivitatea* și *jocul metatextual*, percepute ca un simplu joc steril de emulație a simulacrelor de real.

Chiar dacă se poate vorbi la începutul activității grupului textualist despre un anumit exces de tehnicism, acesta va fi depășit ulterior prin asumarea „voinei autenticiste” și prin afirmarea unui „nou antropocentrism”. Nedelciu susține în repetate rânduri că cele două textualisme nu sunt același lucru. Nu e vorba de transplantarea unei practici într-un context sociopolitic diferit, fiindcă optzeciștii nu au făcut așa ceva. Având acces în facultate la revistele franțuzești, ei sunt la curent cu telquelismul și, în plus, frecventează cursuri de lingvistică teoretică, de semiologie. Fronda tinerească se întâlnește aici cu reflecția autentică – de influență telquelistă – asupra literaturii, a literarității, a producerii textului, însoțită de deconspirarea tuturor convențiilor literare.

Ceea ce se desprinde din programul textualiștilor, pe lângă alternarea tehnicilor narrative, jocurile metatextuale și artificiile de construcție, este *reumanizarea textului literar*. Alexandru Mușina vorbește despre necesitatea umanizării scriitorului, care trebuie să fie nu o *persona* abstractă, ci o „prezență vie în text” [33], pronunțându-se, în fond, împotriva postulatului barthesian al „morții autorului”. De aici pornesc și discuțiile despre „noua autenticitate”, care trimite etimologic tot la autor. Gheorghe Crăciun denunță impersonalitatea *autorului heterodiegetic* și consideră că autenticitatea înseamnă implicare personală, spontană și directă a scriitorului, care trebuie să devină un garant al adevărului textului. Autenticitatea presupune o etică a scriiturii, iar adevărul la care poate avea acces autorul, chiar dacă are un caracter subiectiv, limitat și fragmentar, nu îl descalifică, ci dimpotrivă [33].

Contribuția lui Mircea Nedelciu la reumanizarea textului literar constă în primul rând în democratizarea relațiilor dintre autor, personaj

și cititor. Această democratizare precum și toleranța față de procedeele marcate istoric sau categorial are loc grație introducerii conceptelor *dialog* și *dialogizare a narațiunii*. Scriitorul consideră că autenticitatea unui text literar este asigurată de „transcrierea mot-à-mot a unui dialog” din natură, ce are loc între persoane cu viziuni subiectiv. Literatura adevărată este dialog între mesaje autentice ale autorului și mesaje persoanelor reale (documente, transmisiuni directe, citate, expresii argotice), la care se adaugă mesajul autentic al istoriei culturale a umanității, mesajul autentic al cititorului care „începe să emită imediat ce a suspendat textul prin propriile întrebări” [77].

Apariția autorului cu numele propriu într-un text literar „schimbă ceva în relația scrisului literar cu societatea în care este produs, modifică statutul cititorului, renaturalizează dialogul și potențează unele funcții sociale ale artei literare” [77]. Rolul autorului în asigurarea autenticității e să încorporeze dialogul în diegeză și să gestioneze discursuri alogene, susține Mircea Nedelciu, fiind foarte aproape de ideea bahtiniană de *imaginație dialogică*. Una este atitudinea monologală care transformă vocile celorlalți în „obiecte posedate” și alta e atitudinea dialogică, în stare să mențină pluralitatea vocilor, fără a încerca să devină „proprietarul” acestora, ci doar administrându-le [77].

Scriitorul este deci un adept al dialogismului, care caută să restabilească funcțiile sociale ale textului literar, narațiunea sa fiind o adevărată „«divină comedie» a suprapunerii și întretăierii vocilor, scriiturilor, genurilor și speciilor literare” [75]. Articolele dedicate dialogului și experimentul din romanul colectiv *Femeia în roșu* urmărește tocmai ideea că actul de creație literară este eminent social. „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”, mărturisea scriitorul într-un interviu din 1988 [79]. Scrisul literar este angajant, printr-o serie de strategii el provoacă cititorul la comunicare, îl determină „să reziste manipulării” și „să aibă o viziune personală”. Textul literar este locul unde dimensiunea *etică* și proiectul *estetic* al lui Mircea Nedelciu se întâlnesc: „Metaliteratura, câtă există în cărțile pe care le-am scris (și există, încă de la prima carte), are tocmai rolul de a atrage atenția cititorului că nu trebuie să se lase manipulat de mine, e o continuă declarație că am nevoie de el numai atunci când e o conștiință liberă, un om care gândește cu propriul cap” [79].

6.4 Strategii textualiste în romanul *Femeia în roșu* de Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu și Adriana Babeți

„*Femeia în roșu* este considerată o carte de vârf, un etalon al postmodernismului românesc. Romanul a fost respins de o editură în 1988, dar apare în 1989 și este declarat îndată deschizător de epocă literară. La scurt timp, intră ca obiect de studiu în manualul de *Limba și literatura română pentru clasa a X*.

Ceea ce este inedit în acest roman este faptul că are trei autori, doi dintre ei – Mircea Mihăieș, Adriana Babeți – sunt critici literari și teoreticieni, iar Mircea Nedelciu se afirmă ca prozator preocupat de teorie literară. Aceștia își propun să scrie, în doar 17 zile, un roman al senzaționalului, în care să ironizeze convențiile literare. Mai mult decât atât, ei înșiși devin în cartea lor personaje cu nume distincte. Emunu, alias Mircea Nedelciu, A., alias Adriana Babeți și Emdoi, alias Mircea Mihăieș participă activ la acțiunea romanului, fac anchetă detectivistică, adună mărturii și documente.

Mircea Cărtărescu demonstrează că romanul este reprezentativ pentru postmodernism mai întâi prin faptul că perspectiva narativă și perspectiva temporală sunt maleabile, discontinue, narațiunea este aleatorie, iar personajele „schimbă măști după măști”. Autorii multiplică nu doar vocile narrative, care oferă viziuni diferite asupra aceleiași istorii, ci și perspectivele auctoriale, aceleași evenimente fiind mereu reluate și rescrise. Odată cu punerea în funcțiune a acestui mecanism, reperele tradiționale ale romanului, precum spațiul, timpul, identitatea personajelor, granița între ficțiune și realitate, unitatea registrelor stilistice etc., dispar.

Romanul conține o panoplie de procedee care se compune din citate, inserturi, presupoziii și pre-texte, care devin vizibile. În *Autopsii*, autorii fac dezvoltări teoretice, impunând romanului dimensiunea metadiscursului despre ficțiune, a metaliteraturii, metaromanului. Romanul își explică nu doar propriul mecanism de alcătuire, ci și propria critică.

Femeia în roșu are o structură circulară, începutul și sfârșitul se întitulează *Autopsie*, iar celelalte, 12 la număr, au titlurile în limba latină. Acțiunea romanului se compune din relatările mai multor personaje-„surse” care au intrat în contact cu protagoniștii. Cei trei autori au nevoie ca narațiunea să aibă mai mulți naratori și mai

multe surse pentru a păstra autenticitatea și verosimilitatea poveștii. Textul se constituie din mai multe texte sub diverse forme: epistole, mărturii, documente, scrieri biografice, filme, considerații auctoriale și alte surse. Registrele narative se intersectează și se imbrichează (se suprapun parțial ca solzii), altfel încât textul se realizează ca un mixaj de elemente intertextuale îndepărtate în spațiu și timp, reprezentând diverse epoci și localități românești ori americane. În rezultat, iese în evidență civilizația de consum cu toată butaforia și superficialitățile ei într-un caleidoscop creat de continua schimbare de viziune auctorială, de repetatele probe și mărturii, perpetua pendulare între real și fictiv.

Prima „Sursă” prezentată este un articol intitulat *Un personaj enigmatic*, scris de americanul Willy Totoc din care aflăm povestea de acum 50 de ani, în care o tânără din Comlosul Mare l-a denunțat pe faimosul gangster american Dillinger. O altă „sursă” anunță că un nepot, căruia protagonista, ardeleanca Ana Persida-Cumpănaș, îi povestise aventurile din viața ei, face o vizită la redacția unde lucrează A. pentru a corecta mai multe inexactități strecurate în articol, oferind și documente doveditoare. Povestea o determină pe A. să ia legătura cu Emunu pentru a-l angaja în cercetarea și depistarea urmelor, interogarea martorilor, căutarea documentelor.

„Din aceeași „sursă” aflăm povestea de viață a femeii care se născuse la Comloș și emigrează în America în 1914 împreună cu soțul său, Ciolac. Apoi devine văduvă și, fiind „femeie foarte frumoasă, și la față, și la corp”, este foarte solicitată. Acolo l-a cunoscut pe John Dillinger care a subvenționat-o în vederea deschiderii unei afaceri cu un restaurant și un hotel. Afacerea Anei Persida avea și activități ilicite: în restaurant se vindea băutura pe timpul prohibiției, iar în hotel funcționa clandestin un bordel. Chestorul din Chicago o cere în căsătorie și are pretenția ca ea să treacă afacerea pe numele lui. Ana se opune, căci are un fecior, și de aici i se încep toate necazurile. Este arestată și condamnată la 14 luni de închisoare plus confiscarea întregii averi. Singura soluție de a scăpa de condamnare, dar și de a obține permisul de a părăsi America a fost să-l predea poliției pe Dillinger. Femeia îl întâlnește pe Dillinger la cinematograful și poliția îl împușcă. După plecarea din America călătorește un an prin lume de frica răzbu-nării bandei lui Dillinger, în sfârșit se întoarce în țară și se stabilește la Timișoara. În continuare aflăm din alte noi „surse” o mulțime de

informații, potrivit căreia tușa Ana moare subit în condiții suspecte. Îi dispar banii și caseta cu bijuterii. La un moment dat se trece la o „sursă” care contrazice mai multe aspecte declarate deja, între care aflăm că pe femeie o cheamă Ana Sage și că a fost căsătorită cu un om foarte bogat. Aceeași sursă declară că femeia a fost strangulată.

Între timp, mai apar și o mulțime de alte surse din care autorii află tot felul de informații care confirmă sau infirmă cele aflate deja, sporind latura senzaționalului. Una aparținând istoricului Thomas B. susține că femeia l-a vândut pe Dillinger din gelozie și că la întâlnirea în care a fost ucis Dillinger ea purta o rochie roșie. Sursa domnului G. oferă documente bancare prin care autorii află că tușa Ana a fost proxenetă și că l-a trădat pe Dillinger pentru a se salva de condamnare. O altă sursă aparține unei alte românce care a cunoscut-o personal pe Ana în America. Una din surse reconstituie amănunțit viața Anei în America, scoțând din anonim și alte personaje care au contribuit la căderea Anei.

Modulul *Animus corrigendi* (*Dorința de a îndrepta*) reconstituie, din relatările mai multor naratori, destinul gangsterului Dillinger. Aceștia sunt: biograful care descrie viața banditului; proiecționistul filmului cu același subiect care îi avea în rolul protagonistului pe Edward Robinson și în cel al doamnei în roșu pe Greta Garbo; traducătorul unor documente, articole, scrisori în limba engleză. Astfel că povestea banditului se construiește, la rândul ei, ca un colaj de relatări alternative. Dillinger are un traiectoriu de viață cu declasări succesive: părinți neglijenți, furturi, privațiuni de libere, omoruri, spargere de bănci etc.

De-a lungul cărții, senzaționalul cucerește tot mai mult teren, suspansul este exploatat cu cele mai diverse mijloace artistice epice și stilistice. Spre finalul romanului, cei trei corei ajung la concluzia că „senzaționalul se hrănește cu senzațional” și că este la fel în toate epocile, rezultând o „uriașă construcție imaginară, atemporală și atopică”.

Femeia în roșu este un text despre cum cei pasionați de livresc și intertext pot scrie un roman. Autorii unui roman postmodernist trebuie să mizeze pe re-citire și re-scriere ca metode de a crea un corp românesc. Drept dovadă, în ultimul modul autorii atașează *Bibliografia selectivă* a articolelor de presă la care se fac trimiteri în roman,

Glosarul în care se explică regionalismele și *Postfața* scrisă de Martin Adams Mooreville, un fals al autorilor. Curios este și felul în care autorii și-au distribuit sarcinile: Mircea Mihăieș s-a ocupat de informațiile din America, Adriana Babeți a studiat Banatul, iar Mircea Nedelciu s-a documentat prin arhivele din București.

6.5 Inovațiile romanului basarabean

Dincolo de seria de producții mediocre, scrise după cerințele ideologiei proletcultiste oficiale și în conformitate cu imperatiile realismului socialist, în spațiul dintre Nistru și Prut s-au scris romane care au dovedit valori estetice autentice. Refuzul afilierii la convențiile „noii estetici” realist-socialiste caracterizează atitudinea câtorva scriitori ai anilor '60, precum Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc, Vasile Vasilache, Serafim Saka și Ion Druță, care au încercat și au reușit într-o oarecare măsură să confere genului o relativă independență, proiectându-i o direcție creatoare. Încă prin anii '80, era evident că literatura contemplativă, metaforică și chiar cea esopică nu era în stare să răspundă la provocările procesului de degradare a sistemului totalitar. A fost nevoie de o literatură care să impună atât un punct de vedere artistic nou, cât și o viziune socială ghidată de o atitudine etică. Atmosfera de schimbare de la sfârșitul anilor '80, după dizolvarea URSS-ului, a provocat o serie de experimente literare.

Primele romane din R. Moldova care au etalat intenția de schimbare a viziunii în acord cu sensibilitatea postmodernă au fost *Martorul* (1988) Vasile Gârneț, *Iepurii nu mor* (1991) de Savatie Baștovoi, *Gesturi. Trilogia nimicului* de Emilian Galaicu-Păun (1996), *Schimbarea din strajă* (1997) de Vitalie Ciobanu, *Sex & Perestroika* (1999) lui Constantin Cheianu și romanul (cu titlu obscen), apărut la 2002, al lui Alexandru Vakulovski. Literatura de tranziție a scriitorilor postsovietici surprinde modificările substanțiale în structura mentală a individului până atunci trăitor într-un regim totalitar și autist, al cărui discurs politic a constituit un model de comunicare distorsionată, închisă în dogmă și în monologism ideologic, înregistrând o trecere de la principiul de creație monologic la cel dialogic. Criticul literar Maria Șleahțișchi menționează că scriitorii din fostele țări socialiste care au manifestat în romanele lor o ideologie anti-stânga, împotriva politicilor și propagandei comuniste totalitariste au avut rolul de a infiltra postmodernismul în literaturile lor, acest postmodernism

fiind unul specific Estului: „...în întreaga zonă s-a trecut sau se mai trece spre un alt tip de societate, iar optzeciștilor le-a revenit misiunea de a participa la schimbarea atât prin activități social-politice, cât și, asta cu atât mai important, la schimbări de paradigmă, mentalitate, discurs, scriitură. Ei s-au sincronizat în spațiul sistemului de valori europene și au făcut uz de aceleași metode și tehnici de scriere a literaturii, a romanului în mod special” [103].

Considerat cel care anunță prin romanul *Martorul* (1988) „apariția prozei «optzeciste» în Basarabia anilor '90” (Iulian Ciocanu), **Vasile Gârneț** se impune prin dorința de a promova noi forme de scriitură, explicit estetizante. Romanul insistă, dacă nu pe respingerea limbajului figurativ anterior, cel puțin pe îndepărtarea esențială de proza ghidată de realitatea obiectivă și de pretenția acesteia de a mima realitatea. Plonjarea în materia lichidă a trecutului, supunerea narațiunii unor legi ale subiectivității capricioase, explorarea subconștientului, insistența pe detalii și nuanțe în dorința de a descoperi adevărul interzis ontologic își au modelele de referință, așa cum bine a menționat postfațătorul Andrei Țurcanu, în scriitura lui Marquez sau Proust. Aceștia au fost scriitorii angajați în cartografierea unor fenomene psihice sociale și culturale în ceea ce au avut acestea mai inexplicabil. Reluarea tematică a lui Kafka sub aspectul criticii absolutismului, a ambiguității identitare etalează dorința de schimbare și depășire a modelelor literare tutelare și transformarea lor în conformitate cu un alt model al discursului literar.

Deși se utilizează tehnici moderniste, care fragmentează narațiunea, alternând timpuri și spații diferite, subiectul romanului, autobiografic sau ba, se reconstituie cu ușurință. Evenimentele, cel puțin cele din prezentul narațiunii, sunt ancorate în contextul Chișinăului anilor '70 ai secolului trecut și se desfășoară în perimetru între universitate și cămin. Unul din personaje, profesorul de estetică Bulgaru, reprezintă generația de intelectuali moldoveni de după război veniți de la sate, de obârșie țărănească, iar tema – „întoarcerea la izvoare” – avea șansa să se facă auzită de la catedră doar pe segmentul de liberalizare politică de după primul deceniu postbelic. Romanul nu are încă o conștiință explicită a scriiturii postmoderne în trăsăturile ei esențiale: parodia, ludicul și mai ales imanența actului artistic, având aspectul de tranziție artistică.

Personajul principal, el și narator, în romanul lui **Savatie Baștovo** *Iepurii nu mor* (1991) este Sașa Vakulovski, școlar în clasa a treia, pioner în R.S.S. Moldovenească prin anii 1980. Povestea lui de viață de școlar pedepsit pe nedrept de învățătoare se vrea o parabolă a libertății încătușate, a vieții încarcerate în comunism și în sloganuri ideologice, a copiilor dogmatizați de propaganda stalinistă. Evenimentele romanului decurg într-o atmosferă grotescă și absurdă. Titlul vizează un dialog din roman, purtat între pădurarul Makarîci și o figură imaginară a lui Vladimir Ilici Lenin, în care se discută cu înfierbântare despre iepuri și despre „natura lor eternă”.

Emilian Galaicu-Păun este unul dintre primii scriitori care anunță în spațiul literaturii dintre Nistru și Prut o ruptură textuală revoluționară, inițiind un discurs atipic, principial diferit. La apariția romanului *Gesturi. Trilogia nimicului* (1996), recenziții au declarat aproape în unanimitate că este vorba despre prima experiență de „gradul zero al scriiturii” în proza de la Chișinău. Fără îndoială, scriitorului îi reușește o scriitură „albă”, „neutră”, „oblică” și „transparentă”, el nu aderă declarativ și nu întemeiază nicio ideologie, renunță la povești, la pronumele personal *eu*, la dreptul de autor-proprietar-părinte al sensurilor, la multe alte convenții ale romanului tradițional, situându-se într-o epistemă a intertextului și a simulacrului. În același timp, textul lasă să se întrevadă o polemică a autorului cu modelul mecanicist al Lumii și al Cărții, pe care l-au impus adepții structuralismului și poststructuralismului. Mai mult decât atât, el experimentează *paradigma dadaistă antiverbalistă*, gășind *gestul* drept una dintre acele zone marginale de expresivitate artistică ce asigură libertatea față de logică și universalitate.

Romanul lui **Vitalie Ciobanu**, *Schimbarea din strajă* (1997), se înscrie în spectrul de probleme care i-a preocupat pe teoreticienii postmodernismului în anii '70 ai secolului trecut, atestând o „schimbare din strajă” a ficțiunii istorice tradiționale, care crea o lume cu certitudini exterioare, prin una ancorată în pluralitatea modurilor de descriere și reinterpretare ale aceluiași fenomen. Optzeciștii au scris *metaromane istorice*, car sunt meditații ficționale despre iluzia istorică și iluzia romanului istoric.

Romanul *Sex & Perestroika* (1999) de **Constantin Cheianu** este o narațiune autobiografică, care sincronizează perfect cu un

întreg fenomen în literatura post-totalitară din Europa de Est, datorat conjuncturii istorice favorabile a Perestroikăi și. Naratorul lui Cheianu reconstituie lucid și dincolo de orice evanghelie politică istoria devenirii Republicii Moldova. În centrul atenției stau evenimentele care preced, se întâmplă în și după anul „de grație”, „gloriosul 1989”: mitingurile pro-*perestroika* de la Teatrul de Vară și în Piața Biruinței, devenite Piața Marii Adunări Naționale, primele ciocniri cu milițienii de lângă clădirile pe atunci ale Comitetului Central al Partidului și Ministerului de Interne, Marea Adunare Națională din 27 august, „gingașa epocă a podurilor de flori”, perioada „Independenței” voronieni etc. O serie de factori asigură caracterul nonficțional al narațiunii. Acolo unde vocea naratorului se suprapune cu cea a autorului aflăm fapte veridice, relatate de un martor ocular participant la acțiunile belicoase, mai fiind și jurnalist pe deasupra. Jurnalistul de atunci mărturisește asupra stării de spirit, a fricii, ingenuității, idealizărilor și șocurilor de care au avut parte manifestații; publicistul și eseistul cu experiență de acum adaugă un registru critic și sarcastic, care scandalizează, fără doar și poate, gustul unor anumiți interpreți ai istoriei.

După 2000 numărul romanelor s-a mărit apreciabil, grație scriitorilor din generațiile în vârstă, dar și a celor tineri care au abordat subiecte marginalizate, aspecte existențiale anodine și absorbite de cotidian ale inșilor de la „periferia” literară a Europei. Noua paradigmă a influențat iremediabil viziunea și felul lor de a scrie.

Varianta de scriitură hipertehnicistă a lui **Ghenadie Postolache** e o polemică la ipoteza poststructuralistă a „morții subiectului” și implicit, a „morții dialogului”, dintre om și semenii săi. Distribuirea ca pe o tablă de șah a personajelor-figuri din romanul *Rondul* (2000) radicalizează și duce până la ultimele ei consecințe intenția lui Vladimir Nabokov din *Apărarea Lujin* de a pune în evidență șansele minime de rezistență ale omului într-o lume deja structurată lingvistic, sociocultural, istoric, politic etc. Universul lui Ghenadie Postolache este unul al repetabilității inexorabile a stereotipurilor lingvistice și a exercițiilor combinatorii, în care subiectivitatea nu-și găsește locul. Dar oare insistența promovării unei ipoteze nu trădează și intenția de a polemiza cu aceasta, oare nu ascunde această tenacitate tehnicistă un gest uman de revoltă împotriva unor constrângeri „militărești” ale așa-numitului limbaj universal?

Aureliu Busuioc s-a deschis spre mai multe vârste ale literaturii. *Hronicul Găinarilor* (2006) (roman-parodie a istoriei Basarabiei de la 1812 încoace) relatează povestea satului Găinari, a cărui apariție se datorează isprăvilor pseudoeroice ale unor indivizi dubioși, picați în schemele Puterii. Literaturizată, povestea capătă contururile unui roman cu certe trăsături antiidealiste, realizat pe mai multe paliere: roman istoric, roman politic, roman picaresc, metaroman etc. Dincolo de tristețea mai greu descifrabilă, romancierul se distrează copios pe seama eroilor săi, înzestrându-i cu funeste racile și beteșuguri spirituale, plasându-i pe deasupra, într-o realitate istorică dezolantă. Descrierea personajelor și a aventurilor lor constituie un prilej de persiflare neîntreruptă a „eroicului” mitografiei oficiale.

Dorința și neputința individului de a se elibera de puternicele constrângeri ale mediului se traduc la **Nicolae Popa** printr-o expresie simbolică modernă, care a și dat titlul romanului *Avionul mirosea a pește* (2008). Se știe că în imaginarul colectiv avionul, corespondent modern al păsării, ca și peștele înotând în apă, reprezintă marile aspirații de înălțare spirituală ale omului. Doar că în romanul lui Nicolae Popa peștele nu lunecă cu dexteritate în mediul acvatic, ci stă înghețat, burdușit pe de-asupra cu marfă de contrabandă, iar ceea ce plutește în apă este trupul unui tânăr cu o existență dubioasă. Această răsturnare de mit prefigurează viziunea asupra lumii a unui dezgustat de starea morală, socială, culturală, politică și economică a ținutului în care s-a născut și locuiește, a unui înnebunit de obsesia culpei cauzate de lipsa comunicării efective cu semenii săi.

Cu romanul *Turnătorul de medalii* (2008) **Anatol Moraru** se înscrie în orizontul antropologic și atmosfera culturală a postmodernității, pledând pentru acel soi de literatură predispusă la multiplicări industriale de perspective narrative, la jocuri intertextuale și exerciții de stil. Și pentru că un scriitor basarabean, mereu angajat civic, nu-și permite luxul unei „literaturi, fără alte preocupări”, autorul desfășoară conștient un demers metaliterar cu sensurile „despre”, „cu altă”, dar și cu „dincolo” de literatură, adică, scrutând probleme legate de creație și, totodată, privind contextul postsovietic. Din repertoriul de teme, pe care această realitate le oferă cu generozitate oricui știe să le vadă, Anatol Moraru alege să „toarne” în „medalii” narrative secvențe din viața câtorva exponenți universitari: profesori și studenți, nevoiți să

locuiesc în mediul agresiv al unui oraș din R. Moldova, situat pe margine, puternic rusificat, plin ochi cu „specialiști” din fostul imperiu urss-ist. Miza acestei teme se dovedește a fi de bun augur, romanul având de câștigat prin ineditul subiectului în, cel puțin, perimetrul literar pruto-nistean, dar și prin demonstrația expresivă a faptului că într-o lume a normalității se poate lesne evada fără să alegei calea exilului fizic. Or, eșecul de comunicare cu majoritatea locuitorilor din oraș i-au determinat pe universitarii lui Anatol Moraru să se autoizoleze în spațiul vital-securizant al campusului universitar, de unde să poată dialoga efectiv compensatoriu cu lumea literaturii. Înclinația spre fabulație și aventurism, dexteritatea improvizărilor, a parafrăzărilor, a mixturilor parodice și a bricolajelor textuale, însăilarea hedonistă a narațiunilor în lanț, și, în general, erudiția culturală de care fac paradă personajele din roman poartă un caracter polemic atât la adresa inerțiilor modului de viață specific regimului sovietic, cât și la inepțiile literaturii care îl reprezenta.

Personajele lui Dumitru Crudu din romanul *Măcel în Georgia* (apărut în 2008 la Editura Polirom) sunt jertfele unei catastrofe antropologice, ale mutațiilor nefaste din sfera umanului, generând alienare și schizoidie. Pe fundalul prăbușirii colosului sovietic, aproape în sincronie, câțiva tineri cad pradă unor stări de greață și dezamăgire, de *spleen* pe punctul de a atinge patologicul. Dar tocmai aceste degenerări, aceste încercări de viață în toate căderile anunță transformări benefice în conștiința colectivă a umanității, tot așa cum primăvara intră în forță doar după ce iarna o mai biciuiește necruțător cu o vijelie de martie. Cel puțin asta pare să spună romanul, iar scena din final vestește, în cheie surprinzător de optimistă, ieșirea fericită a personajelor dintr-un coșmar demn de pictura lui Bruegel. Romanul lui Dumitru Crudu ilustrează programul fracturist (neoavangardist-autenticist) și, ca o extensiune a acestuia, minimalismul biografic, de marcă americană, gen Chuck Palahniuk sau Raymond Carver. În numele autenticității scrisului și a nefalsificării raportului cu sine și cu lumea, pentru care pleda unul din modelele prozei celei mai noi, Geo Bogza, se aplică tehnici la zi. De data aceasta romanul devine cadrul destinat unui proiect *reality-show*, iar scriitura o radiografiere frustă a reacțiilor primare, a situațiilor și stărilor unor captivi. Spațiul închis al fostului imperiu sovietic este foarte potrivit pentru a constitui

fundalul, iar, pentru o mai mare doză de expresivitate a spectacolului „întoarcerii la esențe”, actorii adunați pentru a coexista o perioadă de timp sunt de naționalitate, vârstă, categorie socială, mentalitate diferite.

Ceea ce face special romanul *Kinderland* al **Liliane Corobca** este desigur narațiunea personajului. Un Guliver de numai 12 ani privește societatea moldovenească în tranziție care prinde contur într-o colecție de întâmplări din realitatea imediată. Dispusă într-o minimă regie a scrisorilor și a convorbirilor la telefon cu părinții, povestea Cristinei iese fragmentată, înșesată cu mărturii punctuale, gânduri înșirate pe hârtie, spuse la telefon sau rămase în capul copilului, reproduceri ale unor replici străine, bârfe sau vise. Notațiile oscilează între percepția naivă a unui minor și observația lucidă, distanțat-ironică, ce nu exclude empatia și căldura umană, a autoarei. În rezultat avem un reportaj viu asupra unor evenimente din prezent, unul indirect însă, filtrat prin destinul unui copil hipersensibil și cu o personalitate complexă. Deși corelează povestea fetei cu experiența sa de copil, autoarea nu se înscrie în genul tradițional al amintirilor. Lumea descrisă este lipsită de idilismul catharhic, nu și de o oarecare poezie, și receptată în concretețea ei. Într-un discurs deliricizat la început aflăm secvențe din viață de zi cu zi a fraților și a altor familii din sat, ce permit a distinge tipologii din mediul rural: bătrâni neputincioși, soți adulterini, copii abandonăți, soții bătute etc.

Cu lumile lui, cu modurile diferite de a fi, romanul de tranziție din Republica Moldova este o expresie a efortului de integrare în rațiunea modelului european ca joc liber și structural deschis.

6.6 Relațiile dintre scriitor și personajele sale în romanul *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu

Mau cu seamă acel „Popas între două capitale” pune în evidență dimensiunea postmodernistă a romanului *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu. Aici se practică o reflecție asupra romanului, a ficțiunii, a literaturii în general, numită și *metaliteratură*. Autorul își denudează procedeele la care a recurs în timpul scrisului, punând accentul pe intenția de a demola inerțiile reprezentării mimetice de tip realist. Acest „popas” e un bun prilej pentru a cunoaște opțiunile estetice ale autorului, reflecțiile lui personale nevoalate asupra morfologiei actului de creație și, totodată, un imbold pentru relectura, dintr-o

altă perspectivă, a celorlalte capitole, a căror receptare, de altfel, și la prima parcurgere a textului a fost bruiată permanent de o sensibilitate neobișnuită pentru un roman istoric tradițional.

Ruptura de cadru este un fel de *jurnal al scriiturii* ce indică o *poetică a autoreflexării/ autoreferențialității*, mai mult sau mai puțin vizibilă și în celelalte părți ale romanului. Din fragmentul dat aflăm, în primul rând, că „tehnica propriu-zisă, procedeul «evadării» din pagină, al flash-bacurilor, ruperilor de ritm ș.a.m.d., se sprijină deja pe o întreagă bibliotecă, după cum în templul Thaliei, bunăoară, scena demult a îngurgitat spectatorii”, această declarație, în fond, determinându-ne să ne deplasăm atenția de pe realitatea istorică pe problemele literaturii. În această ordine de idei, ar însemna să căutăm referințele textului, mai degrabă, prin romanele consacrate care și-au preluat subiectele din istorie, decât să scotocim febril în manuale și enciclopedii, cu scopul de a disocia cadrul riguros al faptelor de produsele ficțiunii.

Dacă privim astfel lucrurile, avem de a face cu o literatură cu gustul mai mult al bibliotecii decât al lumii reale, cu o borgesiană *literatură din literatură, literatură de grad secund*, cu o reciclare a deja-scrisului, iar subiectul și preocupările tematice urmăresc, mai degrabă, *reflecția asupra condițiilor ficțiunii* decât reconstituirile fidele ale evenimentelor ce țin de sfârșitul domniei lui Grigore Ghica-voievod sau analiza dilemelor general-umane. Reiese că *Schimbarea din strajă* denotă, mai curând, o imaginație doritoare de schimbare a realității romanului decât o desfășurare epică pe o temă fixată, istorică sau o dezbateră etică, deși nu le exclude nici pe acestea. Romanul surprinde o secvență din istoria Moldovei pe timpul domniei lui Grigore Ghica-vodă al III-lea, care s-a terminat cu asasinarea lui de către turci la 12 octombrie 1777, pe motiv că ar fi uneltit împotriva Porții Otomane.

Într-adevăr, „flashul proiectat între două capitole” este o lovitură asupra desfășurării normale a epicului, o ruptură și o suspendare a planului narativ. Inserția pasajului metafictional bulversează capacitatea de receptare a cititorului, care miza pe ordinea și evoluția cronologică a subiectului unitar „de până”, îl descumpănește și îl trimite din nou la începutul romanului, care acum începe să fie văzut ca un câmp de coexistență simultană a mai multor lumi în desfășurare sincronică, pe mai multe paliere – de la cel fizic la cel estetic și invers. Abordarea aventurii lui Toma Albuș și ca o *ficțiune despre ficțiune (metaficțiune)*

ar pune punct discuțiilor privitoare la apartenența romanului la vreo paradigmă narativă tradițională și l-ar integra, cum se cuvine, experimentelor Nouului Roman Francez și ale prozei optzeciste românești. Sincronizat cu modificările structurale privind tratarea ficțiunii în postmodernitate, romanul lui Vitalie Ciobanu este una dintre primele și puținele încercări, în spațiul pruto-nistrean, de scriitură lansată în vria ocurenței și autogenerării.

În al doilea rând, spațiul „între două capitole” denotă spiritul eminemamente democratic al autorului înscenând un dialog *supra-*, extraliterar cu eroii săi. Evadând din pagină, personajele devin egale în drepturi cu el și, în scurtul timp acordat expunerii libere, încearcă disperat să-și legitimizeze autonomia vocii în registrul polifonic al romanului. Tema dezbaterii este tocmai problema posibilității unui astfel de dialog în lumea romanului ce presupune libertate existențială și ascultare reciprocă a creatorului și a protagoniștilor săi. „Vei putea garanta, îl întrebă autorul pe unul dintre personajele romanului, părintele Vladimir, că ei (eroii – n.a.) se vor implica firesc după aceea în țesătura narativă, că vor reveni ușor la condiția lor obișnuită. (...) Vei putea garanta că cititorul, în ciuda opiniilor tale asupra literaturii moderne, va fi în stare să se întoarcă la aceeași măsură de... proză, de *până*, să-ți înțeleagă corect gestul?. (...) Ești sigur că tu însuși vei fi capabil să intri în vechea albie, să-mbrățișezi vechiul stil, vechile unelte?” Aici, în acest spațiu „între”, personajele ilustrează viziuni diferite asupra statutului autorului și al eroilor și, totodată, reprezintă poziții axiologice distincte. Trecute de hotarul „popasului”, ele riscă în permanență să fie obiectivate, să devină simple artefacte ale narațiunii. Pe de o parte, personajele contestă autoritatea oricărei instanțe, pe de alta, sunt mereu supuse manipulării ludice. Și, dacă pericolul condiționării auctoriale se mai poate evita, voința imaginației textuale, a „creatorului suprasenzorial”, va fi mult mai greu de înfruntat. Discursul lui Toma Albuleț, cel al părintelui Vladimir, dar și cel al lui Alexa și al lui Iordache Balș reprezintă faimoase descrieri ale dialogului dramatic al ființei umane ipostaziate între dorința avidă de libertate existențială și conștientizarea imposibilității realizării depline a acesteia în cadrul scriiturii.

Potrivit lui Mircea Nedelciu, apariția autorului în interiorul textului literar are un efect de sporire a autenticității comunicării, acest procedeu „renaturalizează dialogul și potențează unele funcții sociale ale artei literare” [77]. Comunicarea de la egal la egal, în același plan ontologic, a

autorului cu personajele sale reproduce dialogul din natură fără a-l distorsiona prin literaturizare și, totodată, e în armonie cu gustul estetic descențializator: „Existența în textul literar a unui număr de propoziții ce aparțin în exclusivitate autorului (cu numele propriu), adică negestionate din punctul de vedere al autenticității de niciun personaj, face să dispară autenticitatea globală sau o pune în dubiu. Propozițiile «puse pe seama» celorlalte personaje (inclusiv naratorul și vocea auctorială) nu vor mai fi, în acest caz, părți gestionate din autenticitatea globală (a autorului), ci vor fi autentice. Ele vor părea acum citate din discursul unor personaje reale și adesea vor fi chiar asta, cazul transcrierii mot-à-mot a unui dialog din natură nemaitrecând în afara «literarului». Documentul, actul, transmisiunea directă a unui eveniment petrecut în realitate pot intra în economia textului literar unde nu vor mai fi «transfigurate artistic», ci **autentificate**” [77].

Reinserarea în text a unui autor vulnerabil, ezitant este dovada „umanizării scriitorului dintr-o *persona* abstractă într-o persoană, o «prezență vie în text» [83]. La fel se schimbă și statutul personajului, „întrucât propozițiile ce-i erau atribuite nu mai sunt decât urme în text ale unor persoane reale”. Astfel că între autor, persoana de la originea personajului și cititor se stabilește o relație democratică și „ceea ce-i revine de făcut fiecăruia este un act autentic” [77]. Afirmarea noii autenticități a dialogului interpersonal este în deplină înțelegere cu programul „Noului antropocentrism” lansat, în literatura română, de generația anilor '80, conform căruia scrisul literar „devine consubstanțial cu numeroase alte activități sociale din societatea în care el se produce și, prin faptul că autentifică orice lectură, este angajant” [77]. Acceptând condiția de egalitate a tuturor participanților la dialog din spațiul romanului, nu ar trebui însă să-l privim pe autor de perspectiva întregului, atribuindu-i acest privilegiu în exclusivitate Textului infinit, realității intertextuale. Structura de suprafață ascunde una de adâncime, mai importantă decât intertextualitatea însăși, care dezvăluie caracterul intersubiectiv, dialogul interior dintre autor și celălalt.

Noua relație dintre autor și personaj în textul literar modifică și statutul cititorului, care este scos din moleșirea „lecturii-torpoare” și determinat să-și pună întrebări, să acceadă la un alt palier al „lecturii-întrebare” a textului. Reușita unei proze depinde de măiestria autorului „de a provoca întrebarea în așa fel încât ea să coincidă sau să

se asemenea cu o întrebare pe care cititorul și-o pune deja înainte de a citi textul” [77]. Pentru a seduce cititorul și a-i stârni curiozitatea necesară de a participa activ în acțiunea semnificării, autorul trebuie să-i anticipeze orizontul de așteptare, care se află întotdeauna în relație directă cu ideologia timpului. Documentele, transmisiunile directe, citatele, expresiile argotice vor menține legătura naturală cu mesajul autentic aparținând unor persoane reale și, totodată, istoriei culturale a umanității. Amplasarea în același plan temporal-valoric a discursurilor autorului, a persoanelor reale, a ideologiei timpului și a cititorului care își pune întrebarea asigură „dialogul natural”, care este „înțelegere în vederea acțiunii” tuturor participanților. „Astfel, susține Mircea Nedelciu, parafrazându-l pe Bahtin, recâștigăm poziția naturală din lume, unde tot ce se află la un moment dat în percepția și conștiința unui punct fix se află în dialog” [77].

Cert este că Vitalie Ciobanu are sensibilitatea prozatorilor optzeciști care s-au definit printr-un tip nou de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și de literatură. Revenirea eului auctorial în contingentă, în lumea concretă a romanului, e o inextricabilă fisură pe care o creează realul în imaginar. Tehnica includerii asigură transmisiunea directă a observațiilor, senzațiilor, gândurilor, pozițiilor axiologice, prin concursul lor viața intră în literatură. Trăirile ființei biografice face cu literatura, ca pe „Banda Möebius” [17], o singură suprafață. Astfel că, sub imperiul indeterminării, lumea romanescă nu e „nici falsă, nici adevărată”, ea se mișcă „între existență și non-existență”, într-o zonă a *liminalului*, în care frontierele dintre realitate și literatură, dintre lume și text, sunt mereu transgresate. În fine, autorul încalcă în spirit postmodernist distincția dintre discursul ficțional și discursul istoriografic, experimentând formula *metaficțiunii istoriografice*, ilustrată exemplar mai târziu de Ioan Groșan în *O sută de ani de zile la porțile Orientului* (roman istoric foileton).

6.7 Romanul *Gesturi* de Emilian Galaicu-Păun.

Corporalitatea lumii și a literaturii

Ne întrebăm dacă nu indică acea exclamație finală – „*Personne c'est moi*” – o stare de alertă a subiectivității, o replică a creatorului împotriva textului care aproape că l-a devorat? Să fie oare romanul lui

Emilian Galaicu-Păun doar o expresie narativă a teoriei barthesiene despre acea „realitate formală independentă de limbă și stil”?

Dincolo de faptul că textul romanului reprezintă un excelent material pentru aplicarea teoriei intertextualității și se pretează foarte bine la sofisticatele instrumente de lucru ale naratologilor francezi sau ale reprezentanților Școlii neoretorice de la Liège (grupul μ), e la fel de rezonabilă și necesară o perspectivă metalingvistică asupra lui, care i-ar pune în evidență mărcile intersubiectualității și i-ar confirma caracterul dialogic. „Personne” înseamnă, în același timp, „nimeni” și „persoană”, iar prozatorul profită de această ambiguitate. Sensul se află la graniță și rămâne mereu disponibil răsturnărilor, dar tocmai acest fapt este urmărit ca într-o bună tradiție a romanului heterodox. Dispuși să ne conformăm convențiilor acestei scriituri, putem glisa după necesitate în orizontul celor doi versanți ai textului. Pe de o parte, putem urmări mecanismul lingvistic de generare a sensului în spațiul interstițial al textului, apreciind activitatea scriitorului care devine similară cu cea a *bricoleur*-ului și a meșteșugarului, pe de altă parte și în pofida convențiilor expuse de Barthes în *Moartea autorului*, vom căuta să identificăm vocea/vocile, schimbul de registre vocale *replică-acord* ale subiectului/subiecților creatori.

Orice manifestare a reflecției în lumea contemporană, în viziunea teoreticienilor poststructuraliști, este deja fixată în sistemul limbii sau al textelor, în codurile supratemporale sau gramatica universală. Autonomia subiectului se pierde tocmai atunci când el se pomenește în mirajul structurilor verbale și al re-scrierii codurilor. Textul nu se produce în conștiința subiectului – a autorului sau a cititorului –, ci este un imanent proces al limbii, suficient sieși în vederea procedurii de generare a sensului.

În viziunea lui Barthes, a-i da textului un autor înseamnă a închide sensurile în cele conferite de el, a închide scriitura. Iată de ce autorul este eliminat, în mod regretabil, din schemă, repudiat, considerat „detaliu aproape inutil”. Dar „oare – își pune întrebarea Eugen Simion analizând un studiu semnat de Blanchot, unul dintre susținătorii programului, – negând existența autorului, eseistul nu face, în realitate, decât să-i sublinieze în chip stăruitor prezența. Această *absență* și acest *loc de absență* sugerează, la lectură, contrariul: o plenitudine, o prezență, o forță structurantă. Chiar și în ipostaza de exilat, autorul

este unul din acele goluri din sculptura modernă care semnifică, poate, mai mult decât *plinurile*. Absența lui este suspectă: o absență interogativă, un exil care pune mereu ceva în discuție și, negreșit, ne provoacă. Ne provoacă să ne gândim fără încetare la absența, la exilul său. Nu-i, oare, această formă o formă a prezenței lui?” [99].

Reușește Emilian Galaicu-Păun să-și dizolve totalmente eul în textul *Gesturilor*, să devină un „nimeni”? Actul de sinucidere auctorială durează până la un timp, cel al experimentului și al expunerii „cuvântului propriu” fără ambiții de monitorizare autoritară a sensurilor. Convenția dictează autorului să amuțească, să „golească” de conținut corpul textului; gestul îi devine o „formă goală” – mâna ce scrie „romanul *Condiția porcină*”, al cărui personaj „își pierde buletinul de identitate”, fiind izgonit „chiar din sex, până și din pronume”. „Imposibilitatea comunicării transformă lumea într-o problemă de limbaj” și atunci „clișeele mentale rulează mereu, automat” –, „ca o groapă comună” etc. Dar tăcerea lui devine îndată vorbitoare dacă interpretăm aceste afirmații după o *logică apofantică, a contralecturii, a răsturnării semnificațiilor*. Și atunci, vom descoperi o lume cu alte valori, în care pierderea „buletinului de identitate” înseamnă condamnare la o existență redusă la animalitate, iar anonimatul și scufundarea în „groapa comună” a clișeelelor nu constituie cea mai convenabilă perspectivă a literaturii. Între aceste două abordări, probe de comprehensiune ce vizează tendința de nirvanizare estetică a lumii prin intermediul dexterității manieriste depersonalizatoare, se instalează un dialog în contradictoriu. Contralectura descoperă o altă față a lucrurilor; Emilian Galaicu-Păun creează, de fapt, un antitext (text invers), o antiutopie a „morții autorului”.

Potrivit cercetătoarei Carmen Mușat, preocuparea prozatorilor postmoderni pentru corporalitate apare ca efect al confruntării cu masiva derealizare a omului și a realității în literatura secolului al XX-lea, care a făcut posibilă dispariția din text a subiectului unitar și coerent. Tentativele de construire a unor „trupuri textuale” sunt și în consonanță cu dorința de a exprima natura rizomatică a identității [72]. Preocupați de autenticitate, prozatorii optzeciști stăruie în explicarea necesității prezenței autorului „cu trupul său viu” în text. Corporalitatea și textul sunt, după Gheorghe Crăciun (*Lepădarea de piele// Frumoasa fără corp*), entități izomorfe, punct de intersecție a vieții cu

litera. Pe de o parte, stă trupul care este vorbirea particularizată contingentă, a senzorialității individuale, pe de alta, litera – „sistemul osos al unui cod retoric”, convenția literară, canonul. Trupul viu, fluiditatea și discontinuitatea senzorialității nu permit artificializarea totală, victoria literarului asupra corporalului.

Deși s-a spus că corpul omenesc e mai mult decât corp: adică el ține deopotrivă, și mai mult, de cultură decât de natură, omul rămâne a fi în ultimă instanță cel care în practica dialogică recuperează și reactualizează deliberat sau inconștient formele expresive prin care comunică. Viața nu poate fi închisă în literă, intenția umană de a dialoga distruge orice ambiție de fixare în tiparele limbii a vreunui adevăr. Alta e problema că dialogul instanțelor reflexive în textul literar nu e unul existențial, cu desfășurare imediată între vorbitor și ascultător, ci unul îndelung elaborat, textualizat de autor și interpretat de cititor, ambii în plină dispunere a unui fond de limbațe și convenții literare. E vorba de un dialog mediat de text, de lumea lui de semne și coduri culturale.

Emilian Galaicu-Păun „nu ezită să utilizeze din plin lexicul somatic, să valorifice metafora axată pe antropomorfizare, pentru a raporta lumea întreagă la trup” [111]. Într-un interviu din 1999, scriitorul își declară intenția de a explora programatic metafizica prin prisma corporalității: „Vreau (ăsta e cuvântul!) o poezie fizică și metafizică în aceeași măsură; planșe anatomice în *Fenomenologia spiritului!* Kavafis încrucișat cu Dylan Thomas. Un poem e, pentru mine, proiecția ideală a corpului meu, cu tot cu lecturile acestuia. În același timp (N.B.: eu nu scriu versuri, ci texte) e ca o veriga a unui lanț ADN, după care se poate reconstituit omul întreg”.

Ca și la Gheorghe Crăciun, personajul echivoc al lui Emilian Galaicu-Păun exersează ritualuri de descoperire a trupului volatil. Microscopia conglomeratului de senzații în halou devine echivalentă cu o experiență spirituală. Simțul tactil prevalează, mâna efectuând arpentajul ființei pentru a-i da acesteia consistență textuală.

Reconstituirea geografiei imagine a trupului oscilează pe muchia a două eventualități sau trasee narrative ale explicării naturii subiectivității umane: modelul monolitic cu tradiții încă din Iluminism, care promovează ideea unei individualități libere și autonome, și ipoteza modernă a omului ca derivat al limbii, existând doar în limbaj și fiind dependent de

el. După aceeași logică de propulsare a negației („Expresia pură a negației (nu are ceea, nici aceea, altceva la fel nu are)”), prozatorul parcurge/experimentează itinerare teoretice care au declarat „moartea”, diseminarea, descentrarea etc. a subiectivității. Frânturile acestor parcursuri dispuse reticular lasă de întrevăzut speculații psihanalitice, freudiene și lacaniene, ce țin de lingvistica saussuriană, de filozofia heideggeriană sau de viziunea borgesiană a lumii.

Prefabricatele textuale (ființa textuală), semnele golite de viață se pare că pun definitiv stăpânire pe „conștiința de sine” a omului. Întâmpină însă revolta subiectului atomizat și pulverizat în „ansamblul de plinuri și goluri” ale textului, revoltă, în parte, a autorului fizic care se impune, vorba lui Gheorghe Crăciun, cu „diferența sa de corp”. Se explică astfel cealaltă avansare orientată înspre cucerirea organismului visceral și fiziologic: „Își imaginează cum atinge prundișul, lanțul de munți subacvatici (coloana vertebrală), recifele de corali, lianele încolăcite ale intestinelor”). Or, corpul (carnavalesc-grotesc, ca la Bahtin) reprezintă transgresivitatea și rezistența la închiderea și osificarea teoretică, devenind pivotul unor discursuri care subminează ideologiile dominante. „După cum capul dispare ca unitate supraordonată, copleșit de rebeliunea corpului și de vacarmul simțurilor, susține în acest sens Adrian Oțoiu, tot astfel marile adevăruri – fie ele ideologice, religioase sau estetice – încetează să mai constituie sensul cel mai înalt spre care textul țintește aluziv sau alegoric. După cum corpul își reclamă independența, tot astfel textul se emancipează de tirania metanarațiunilor legitimizează” [83]. Contradicțiile și jocul de opoziții ale romanului dau glas revoltei omului amenințat de căderea în una din cele două extreme: „moartea” în textualizare sau căderea în imperiul simțurilor primare. Adrian Oțoiu găsește că soluția este undeva la mijloc: „Figura autorului este un garant al autenticității, dar ea dispare cu totul în câmpul textualității infinite. Prins între polul autenticității și cel al texturării, autorul are simultan un trup concret, producător al unui text limitat, și unul abstract, produs al textului nelimitat” [83]. Oscilarea între aceste poluri monocorde permite evitarea unilateralității unui limbaj „absolut”, „comun”, „standard”.

Aventura cunoașterii corpului echivalează în *Gesturi* cu reconstituirea memoriei lingvistice a miticului turn Babel, ce

concentrează cabalistic invariante de limbi considerate originare, *a priori*, prebabelice, precum ebraica, egipteana, greaca și chineza. Dacă condiționările acestor limbi neoașe, „sublime” sunt acceptate și redescoperite „cu plăcere”, forța uniformizatoare a limbilor totalitare este resimțită ca o iminentă desființare: „La polul opus se află alfabetul rus, cu litere croite ca niște uniforme – prea largi unele, altele prea strâmte – pe caracterele grecești spre a le ascunde goliciunea athletică”.

Romanul în întregime se arată a fi un caleidoscop de limbaje sau texte „pseudoreferențiale” – magice, religioase sau literare, care structurează omul, forme și semne pline de înțelesuri contradictorii, disponibile decodificării. Distribuirea lor este aparent aleatorie în roman, căci miscelaneul jucat de limbaje lasă de întrevăzut o tendință ebraică de abreviere magică a lumii. Cititorul cu preocupări cabalistiche va căuta să pătrundă dincolo de aparență, căutând un principiu de coerență internă, care ar conduce la revelarea secretelor creației divine. Textul îi furnizează acestuia suficiente pretexte de exersare a cunoștințelor de *cabală*, multitudinea de cifre, formule algebrice, litere cu caracter diferit, versete evanghelice, anagrame, acrostihuri, expresii notorii, semne zodiacale și paratextuale etc., combinate după principiul unei *ars magna*, încifrează inefabilul divin, dar și structura realului. Exactitatea literară trădează intenția de a experimenta maniera lui Borges de căutare a adevărului ocult și unitar (litera *aleph*) în diversitatea de limbi și literaturi, citate și referințe literar-istorice.

Complexa arhitectonică a romanului-palimpsest, stratificat pe nivele structurante ca evenimente-episod, oferă indicii multiple și pentru cititorul interesat de arhetipul cultural, care va căuta corespondențele livrești, linkurile ce trimit la texte literare și extraliterare consacrate: la versetele biblice, la motivele eminesciene (dublul), la povestirile lui Borges (motive cabalistiche), la prozele kafkiene (motivul metamorfozei, al labirintului și al creatorului-arpentor), la tratatele psihanalitice freudiene („complexul lui Oedip”, problema identității), la eseurile nietschiene („moartea lui Dumnezeu”) sau foucaultiene („moartea omului”), precum și la unele texte ocultiste, semnele zodiacale, semne matematice și imagini grafice, limbaje sociale clișeizate, discursuri politice, lozinci și sloganuri agitatorice etc. Marius Chivu

îi recunoaște romanului statutul unei biblioteci care e în stare să ofere delicii aparte cititorului cu apetențe pentru narațiunile arborescente, ingenios distribuite: „În bizareria sa parabolică fermecătoare, evanghelic și gnostic, labirintic și înșelător, necesitând o lectură cvasidis-tributivă, cu trimiteri în profunzimea simbolică a conceptelor sau doar în apropierea unor referințe textuale apropiate, *Gesturi* este un text-test, o proză care îndeamnă la suspiciune și deciptare. Nimic nu pare scris la întâmplare, niciun cuvânt nu e de umplutură, textul fiind o adevărată provocare pentru cititorii de tipul Bibliotecarului-detectiv care iubește corespondențele livrești și ambiguitățile mistic-oculte” [Marius Chivu, „România literară”, nr. 40, 2004]. Izvorul plăcerii hermeneutice nu constă în epuizarea înțelesurilor, ci în localizarea și clasificarea formelor și codurilor ce le fac posibile.

Felul în care Emilian Galaicu-Păun vede lumea și textul, viața și literatura denotă gustul pentru pluralismul postmodernist și refuzul ostentativ al proiectului unei singure variante de lume impus de totalitarisme. Lumea postbabelică a romanului lui Emilian Galaicu-Păun definește raportul dintre om și o lume fermecată de simulacrele comunicării, având, totodată, conștiința pericolului dezumanizării, a discreditării și relativizării categoriei de adevăr și valoare. Proiectul unitar al acestei lumi în care „se pot regăsi spiritul, suflul, parfumul, urmele polilingvismului originar” [38] se arată a fi o vastă rețea interactivă, ai cărei participanți contribuie împreună la evenimentul creației și al schimbului de sens fără sfârșit.

TEMA VII.

TEXTUL DRAMATIC POSTMODERN

7.1 Teatrul și textul dramatic postmodern. Antiteatrul, meta-teatrul, anti piesa, metapiesa

Teatrul secolului al XX-lea își are propria istorie, lungă și complicată, jucând un rol important în ascensiunea postmodernismului, în special, în Europa, grație experimentelor expresioniștilor germani, spectacolelor dadaiste și futuriste, operelor lui Maeterlinck și Yeats și, într-o perioadă mai apropiată, creațiilor lui Artaud și Brecht. În general, teatrul, comparativ cu alte forme culturale, este mai refractar la inovațiile formale radicale, dat fiind dependența sa strânsă de condițiile comerciale și structurile profesionale. Totuși, indiferent de cauză, teatrul modernismului pare să fie redus la tăcere, sau întârziat mult, cel puțin până la Brecht și, după unele opinii, chiar până la apariția și susținerea critică, încununată cu succes, a teatrului absurdului în anii '50.

În secolul trecut, teatrul stă sub semnul absurdului, care produce o ruptură față de teatrul clasic. În istoria evoluției teatrului au existat câteva momente de ruptură, care au condus la inovarea structurilor dramatice tradiționale. În literatura română postbelică, speciile dramatice tradiționale nu se mai disting și, în general, se estompează limitele dintre epic, liric și dramatic. Estomparea granițelor în dramaturgie este anticipată de câteva forme teatrale lansate în modernismul interbelic, cum sunt *comedia absurdului*, *lirică* și *comedia sentimentală* (Mihail Sebastian), *drama expresionistă* sau *drama mitică* (Lucian Blaga, G. M. Zamfirescu), *comedia tragică* (Mihail Sorbul) etc. În aceste condiții, este aproape imposibil de clasificat teatrul contemporan în tipuri sau de stabilit o formulă de identificare a câtorva specii teatrale. Și totuși, privind tipurile de teatru modern, am putea vorbi de:

- **teatrul suprarrealist**, care parodiază simboluri, convenții literare ale anumitor specii și folosește automatismul verbal;
- **teatrul istoric**, având drept caracteristici demitizarea istoriei, parodia clișeele (destinul național), cultivarea comicului bufon și burlesc, dar și gravitatea meditației care transpare sub aspectul ludic;
- **teatrul parabolic**, care prezintă, în formă alegorică, „povești” despre libertatea și limita umană, impune motivul spațiului închis, se

distinge prin ironie și lirism;

▪ **farsa tragică**, prin care se parodiază structuri ale tragediei și se cultivă absurdul, comicul și burlescul.

Începuturile teatrului postmodern sunt fixate în perioada anilor 1960, odată cu dezvoltarea artei interpretative, cu acele spectacole-*happening*, fiind combinații teatru-dans. Una din direcțiile teatrului din acel timp și de mai târziu a căutat să elibereze spectacolul de subordonarea degradantă față de textul preexistent. Teatrul postmodern de genul celui scris de Robert Wilson, se caracterizează prin disponibilitate, prin disprețul manifestat pentru succesul său ori pentru textul care garantează supraviețuirea și repetabilitatea, cu prețul paralizării spontaneității sale. Urmând această estetică a efemerului, ceea ce contează nu sunt calitățile *memoriei* și *repetabilității*.

Teatrul postbelic e caracterizat de sintagma „anti”: se vorbește despre *antiteatru*, **antiliteratură**, **antipiese**. Tendința postmodernă a teatrului contemporan în desființarea exuberantă a oricărui gen de coerență – subiect, personaj, decor. Teatrul postmodern va impune noi structuri dramatice, dizolvând subiectul și deconstruind personajul.

Teatrul postmodern practică impuritatea stilului, care îmbină frecvent stilul „înalt” cu cel familiar și chiar argotic. Foarte des, autorii recurg la **metateatru**, implicit sau explicit, ceea ce denotă evoluția nivelului de receptare a textului. Piese de teatru asociază elemente comice și elemente tragice până la suprapunere, *reiau în sens parodic structuri ale teatrului anterior*: personajul, conflictul, tipuri de personaje consacrate, cum ar fi „confidentul”, „mesagerul”, „primul amoretz”.

Fragmentarea fabulei, lipsa dialogului, abandonarea definitivă a „scriiturii literare” sunt alte caracteristici ale teatrului modern și postmodern. Teatrul nu mai este discurs în jurul unei acțiuni, nici a unui limbaj al ideilor sau câmp de probleme; el nu mai face demonstrația analitică a condiției umane, nu mai vorbește de angoasele și incertitudinile umane, ci le arată. Imaginile picturale sunt plasate în prim-plan, scoțând în evidență faptul că teatrul postmodern creează tipare în spațiu, imagini-reprezentări și tablouri.

Subiectele sunt apropiate de cotidian, nararea se face pe baza unor tablouri succesive, fără legătură între ele. Acțiunea scenică se construiește pe nararea discontinuă, pe tablouri dispartate, decupate,

care, într-un final, concep un „sens”, ducând spre o viziune ordonată. Monologul suferă o modificare în modul de organizare: personajele se succed și se întâlnesc fugitiv în scenă, își recită monologul, fără a exista între ele eventuale puncte comune. Vocile reprezintă puncte de vedere diferite asupra realității primate sau trăite divers.

Teatrul postmodern regândește noțiunea de personaj, creându-i o înfățișare schizoidă, conformă cu condiția omului postmodern, care pierde controlul nu numai asupra realității, dar și a sinelui. Personajele sunt stilizate, nu au tipicitatea caracterologică sau socială din dramaturgia epocilor anterioare. Renunțarea la psihologia verosimilă a personajului se produce treptat, începând cu simbolismul și cu expresionismul. Uneori, personajele nu au identitate, alteori identitatea lor stranie este sugerată prin nume – Runa, Hunar, Mira, Găman – sau devin personaje generice – Mama, Fiul, Bătrânul, Bătrâna etc.

Este interesant de observat că teatrul modern revine la funcția sa etimologică de „spectacol”, părăsind câmpul literaturii și redescoperind posibilitățile de a-l emoționa pe spectator prin mimică, muzică, scene simbolice, patetic exterior. Spectatorul însuși devine parte a reprezentației, comunicând cu actorii prin *desfășurarea carnavalescă a granițelor dintre scenă și sală*, într-o revenire la funcțiile procesiunilor din perioada antică.

În dramaturgia contemporană, ca și în cazul prozei narative sau al poeziei, se tinde spre estomparea unor granițe dintre specii și spre adoptarea unor noi formule de creație. Printre dominantele acestor noi formule pot fi menționate: decorurile stilizate, universul insolit, lipsa acțiunii propriu-zise, dialogurile absurde, situațiile nefirești. În teatrul absurdului, existența unor situații aberante, ilogice, iraționale sugerează ca Răul s-a instaurat în lume sau în sufletul omului. În teatrul postmodern autorii tratează în spirit ironic sau parodic vechile structuri dramatice, printre procedeele utilizate incluzându-se și monologul absurd, umorul negru, antiteatrul. Autorii inventează un alt tip de acțiune dramatică, care, de regulă, mimează căutarea unei himere. Ca și alte texte postmoderniste, textul dramatic jonglează citate și date biografice, amestecă cu spectaculozitate, liricul, ironia și tragicul

O piesă adevărată este tridimensională: este literatură care se mișcă și vorbește în fața noastră. Textul dramatic este menit să fie tradus în imagini, sunete și acțiuni, care au loc literalmente și fizic

pe o scenă. Spectacolul postmodern mai degrabă „prezintă” decât „reprezintă”. De aceea, spectacolul se află la limită dintre viață și teatrul în sine.

7.2 Matei Vișniec – spirit demitizant. Piesele Țara lui Gufi, Angajare de clovn – parabole cu mijloacele absurdului, farsei, parodiei, comicului grotesc de limbaj, ale burlescului enorm

Matei Vișniec s-a născut la 29 ianuarie 1956, la Rădăuți (Suceava). A absolvit, în 1980, Facultatea de Istorie-Filozofie a Universității din București. A fost membru al „Cenaclului de Luni”, semnând poezie în antologiile generației. În septembrie 1987, obține o viză turistică pentru o călătorie în Franța și Grecia. O fundație literară din Franța îi oferă o bursă literară. În timp ce se află la Paris, piesa sa *Caii la fereastră* este interzisă la Teatrul Nottara din București, cu o zi înainte de premieră. La începutul lui octombrie, autorul cere azil politic în Franța.

În octombrie 1989, își începe studiile doctorale în Franța. O bursă de studii de doi ani îi permite să trăiască la Cetatea Internațională Universitară de la Paris și să scrie o teză despre „Rezistența culturală în Europa de Răsărit sub regimurile comuniste”. Obține prima diplomă franceză și, concomitent, începe să scrie piese de teatru în franceză. În curând abandonează doctoratul pentru a se dedica exclusiv teatrului și activității de jurnalist la Secția Română de la Radio France Internationale.

Franța și limba franceză îl ajută să-și construiască o carieră internațională de dramaturg. În prezent, Matei Vișniec este recunoscut ca dramaturg francofon, piesele sale fiind traduse și jucate în peste 25 de țări. A publicat în limba franceză aproape 20 de titluri. Debutul publicistic are loc în 1972 cu poeme, în revista „Luceafărul”. Debutul editorial este marcat în 1980, prin volumul de poezie „La noapte va ninge”. După debut, publică volumele: *Orașul cu un singur locuitor* (versuri, 1982), *Înțeleptul la ora de ceai* (versuri, 1984), *Cafeneaua Pas-Parol* (roman, 1992), *Țara lui Gufi* (piesă de teatru, 1992), *Angajare de clovn* (piesă de teatru, 1993), *Vânzătorule, nu fi un melc* (piesă de teatru, 1996), *Negustorul de timp și Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt* (piese

de teatru, 1998), *Teatru descompus și Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* (teatru, 1998), *Poeme ulterioare* (versuri, 2000), *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (teatru, 2001). Piesele autorului au fost montate în Franța, Germania, SUA, Olanda, Austria, Polonia, Finlanda, Italia, Turcia, Rusia, Moldova, Canada, Belgia, Maroc, Elveția etc.

Carierea artistică a lui Vișniec s-a format pe valul optzecismului și s-a afirmat concomitent aproape în toate genurile profesate de el mai târziu. Poemele lui Vișniec sunt niște mini-scenarii, cu o structură de tip dramatic și având calitatea vizualului. Interinfluența lirico-dramatică a fost remarcată de exegeți, deopotrivă de cei din spațiul literaturii și de cei din zona artei teatrale.

Teatrul lui Vișniec s-a alimentat din sursele marilor absurdiști, dar și-a creat rapid și impus un stil propriu, expresia clară a talentului său dramaturgic. Sunt ușor detectabile în operă condiționările absolut firești în formarea sa culturală. Piesele sale se leagă de opera ilustrului său premergător – Eugène Ionesco. Adepți ai aceluiași tip de exprimare estetică, Ionesco și Vișniec sunt diferiți în modul de abordare a universului împânzit de absurd. Absurdul din creațiile celor doi are calități diferite. Piesele lui Eugène Ionesco așează în fața lumii o oglindă care dă o imagine deformată, amplificată, grotescă a concretului uman. Opera ionesciană se vrea un antidot la anestezierea umanului în fața incompreensibilului. Vișniec conferă cuvântului un dublu rol: instrument al ex pozitivului și vehicul al non-comunicării.

Vișniec este cert influențat și de opera dramaturgului Samuel Beckett. Ambii reconstruiesc un univers cu personaje inadptate, un tip de umanitate marginală, ajunsă la disperare metafizică. Scrierile lui Matei Vișniec se înscriu pe un palier marcat de luciditate în depistarea tragicomicului cotidian. Omul beckettian și omul lui Vișniec se afundă în așteptare ca într-o stare de transă ce-i reduce la stadiul de martori pasivi ai întâmplărilor și, lărgind orizontul, ai istoriei. În timp ce Beckett se mișcă în interiorul perimetrului pe care singur și l-a impus, respectând o regulă a jocului pe care o consideră sacră, Vișniec dezvăluie formulele, desacralizându-le. Vișniec împinge actul artistic de pe scenă către sala de spectacol, oferindu-le și spectatorilor ocazia implicării fizice, efective în exercițiul metafizic pe care îl cultivă cu voluptate. Mai mult decât atât, „Protagonistii lui sunt, cu inevitabile

diferențe de accent, toți dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arabal, de la Brecht la Dürrenmatt și de la Adamov la Pinter, între care câțiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea și Vlad Zografi” [67].

Piesele lui Matei Vișniec sunt bizare, inclasificabile, ca textele celor mai nonconformiști și sfidători scriitori (onirici, suprarealiști, adepți ai literaturii absurdului etc.). Și totuși, ele nu se înfățișează ca un act de nesupunere sau provocare. Se desfășoară în fața cititorilor calm, civilizată. Atitudinea distinsă și ușor blazată poate fi considerată o marcă a postmodernismului, în măsura în care postmodernismul reprezintă o clasicizare (prin antologare, glosare, parafrizare) a literaturii moderne.

Unele dintre piesele lui Matei Vișniec sunt parabole, altele însă nu semnifică ceva anume. Practic, ele nu au acțiune, dar personajele lor fac mereu ceva important. Este o lume textuală, o construcție de cuvinte, o parodie tacticoasă a ritualului vieții zilnice. În toate piesele, fie ele parabole sau simple jocuri ale imaginației, găsim secvențe din ceea ce s-ar putea numi o comedie a comportamentului ființei umane în societate. Această comedie trebuie considerată adevărata substanță a dramaturgiei lui Matei Vișniec.

În centrul lumii teatrale a lui Matei Vișniec e așezat omul contemporan. Dacă la predecesori el apare abstractizat, redus parcă la o sumă de calități generice, etichetat, omul lui Vișniec e revitalizat, reumanizat. Omul lui este viu și teatrul lui se scurge și printre spectatori. Reumanizându-le, el le îndepărtează de apocalipsă, le mai acordă șanse.

Piesele lui Matei Vișniec nu puteau ocoli tema problemelor de comunicare în lumea contemporană. Parcurgându-le, ai adesea senzația că totul pare golit de conținut, de sens. Mesajele lingvistice sunt enunțate, dar nu au substanță. Lipsa comunicării devine un simptom al personajelor izolate, însingurate, înstrăinate. Eșecul comunicării se manifestă și prin alte formule decât cele strict verbale. Oamenii din piesele lui privesc în gol, evită contactul prin intermediul privirii ori sunt din start orbi. Privitul în ochi e o formă de legătură interumană pe care indivizii o refuză. Ei nici nu râd, sau când o fac e un râs sardonice, ori amar, crispat, rânjesc mai degrabă, fără să convingă.

Autorul are, în *Țara lui Gufi* (piesă în trei acte) (1991), o predispoziție certă spre caricaturalul monstruos, spre aberația

alunecând ușor în grotesc, dar conferă, totodată, un sens mai adânc acestor plastice deformări, prin reflecția morală pe care ele o stârnesc în mod obligatoriu, nu neapărat explicit, la nivelul textului, dar absolut întotdeauna, la nivelul conștiinței cititorului și spectatorului. Faptul ieșit din comun, care stârnește interesul, oferă viață teatralității. Transpunerea acestui fapt în tridimensional împlinește structura teatralității. Vișniec știe să manevreze cu virtuozitate această formulă. Imaginând un univers în care aparenta banalitate glisează în atipic, dramaturgia sa se face remarcată printr-o puternică manifestare a teatralității. În ea sunt combinate elemente realiste, onirice, postmoderne și absurde, toate fiind distilate într-o formulă dramatică proprie.

Piesa *Țara lui Gufi* reprezintă tot un caz ieșit din comun, ce frizează absurdul. Țara vizată este una a orbilor, condusă fiind de un văzător, Gufi, în preajma căruia se află un chior, Lulu, cu statut de clovn. Supușii au fost obligați de suveran să nu vadă, acesta având intenția pretins nobilă de a-i feri de deziluzii. Pentru a constrânge populația țării la orbire, Gufi a desființat culorile, acoperind printre altele picturile murale din palat cu o tencuială pământie.

Deși pare a fi o piesă pentru copii, *Țara lui Gufi* este despre dictatură. Mai mult decât atât, piesa e nu doar o parabolă politică, ci una filozofică. Gufi e stăpânitor crunt, omorând, pe oricine din capriciu, peste un regat de „orbi”, de ființe care, sub continua manipulare a forțelor răului, nu mai „văd” și, ca urmare, nici nu mai gândesc. Gufi este creatorul unei utopii sociale, care e un fel de republică a orbilor: „Am vrut să fac un palat ca un fund de mare”. Orbii lui Vișniec nu sunt enigmatice, ci amenințatori, fiind efectele unei politici programatice și consecvente de minciună și dezumanizare. Ei nu sunt orbi, ci orbiți, învățați să nu vadă în numele unei rețete a fericirii. Șeful pe departamentul statului, având un nume sugestiv – Macabril – este un tip de manipulator, exprimându-se în exclusivitate doar prin proverbe și aforisme. Într-o zi, năpasta se curmă ca în povești, grație unui erou luminos, Robderouă, care, încarnând un principiu al binelui, readuce speranța. Prințesa Lola, bufonul Lulu și văzătorul Robderouă vor descoperi tuturor vraja culorilor. Aceștia declanșează la palat „revoluția de catifea”, care va pune capăt dictaturii.

Cultivând *logica paradoxului* cu o grație și o perseverență greu egalabile, Vișniec și-a proiectat propria viziune dramatică într-o zonă estetică în care lucrurile păreau deja spuse. În portretizarea regelui și a curtenilor, Matei Vișniec se lasă în voia spiritului ludic. Personajele „negative” par să fi rezultat din colaborarea lui Jarry cu Urmuz. În schimb Iola, fiica lui Gufi, și Robderouă, care o învață să vadă, formează un cuplu de îndrăgostiți desprins parcă din basmele populare românești. De altfel, în întreaga piesă, Matei Vișniec se folosește, cu irepresibila lui înclinație spre parodie, de o erudiție folclorică spectaculoasă, în tradiție rabelaisiană.

Piesa constituie o reprezentare a unei dictaturi terifiante și totuși suntem cuprinși, în mod paradoxal, de o stare de prea-plin sufletesc. Voioșia autorului face ca măștile grotești ale prostiei omenești să nu îngrozească. Ele creează mai curând o atmosferă de feerie lingvistică.

Piesa *Angajare de clovn* a apărut în 1993. Dramaturgul mărturișește că aceasta a fost scrisă într-o perioadă în care se simțea obosit, fiind din ce în ce mai greu de suportat regimul comunist și cenzura impusă de acesta, care, de altfel, determină exilul său la Paris: „Poate am scris o piesă care va rezista în istoria literaturii române, e ultima piesă pe care am scris-o în România, eram obosit, nu mai voiam să scriu nici teatru. Este o piesă realistă din punctul meu de vedere, sunt niște oameni vii care se întâlnesc și discută, iar faptul că după 20 de ani emoționează îmi dă speranță că poate nu mi-am irosit viața în scris. Vă mulțumesc că mă țineți în viață, în definitiv”.

Angajare de clovn este o tragi-comedie care vorbește despre condiția umană și falsele ei strategii de supraviețuire. Trei prieteni vechi, foști colegi la circ, Filippo, Niccoló, Peppino, se întâlnesc din cauza unui anunț pentru angajarea unui clovn bătrân. Aceștia concurează pentru un iluzoriu post, devenind îndată dușmani unul altuia, trecând de la amoralism la aruncarea disperată în rol, până la, pentru unul dintre ei, marginea fatală a experienței. Clovnii își arată iscusințele, ca să fie mai convingători, dar exhibițiile lor sunt și jalnice și grotești. Ei vor utiliza toate argumentele și trucurile posibile pentru a-și demoraliza, a-și pune la pământ „concurrentul”. Se vor întrece în limbaj, lăudăroșenii, insulte, trucuri, dar și meschinării, dovedind o tot mai mare degradare umană. Unul dintre ei, Peppino, își dă duhul după ce, ca să-i epeaze pe rivali, se preface mort. Farsa trece într-o crudă

realitate. Cei rămași în viață își iau, speriați, tălpășița, iar în urma lor un alt clovn împovărat de ani își face apariția și el în căutarea unui angajament. Va împărtăși, desigur, aceeași soartă.

Replicile clovnilor sunt sugestive: „Așa e viața, când ajungi bun de aruncat la gunoi, mai bine să te arunci la gunoi”, „Ce s-o mai lungim, v-ați tâmpit”, „Sunt singurul clovn bătrân bun”, „O fantomă în piele de om, asta ești Pepino”. Veselia frenetică a lui Nicollo, Fillipo și Peppino, a căror viață are un substrat cumplit – neputința de a exista ca oameni obișnuiți. Ei sunt trei suflete vulnerabile. Un clovn adevărat nu îmbătrânește niciodată. Destinul clovnului este de a face lumea să râdă, iar circul îi dă această posibilitate de a se exprima. Ce poate fi mai trist, decât un clovn pe care nu-l mai vrea nimeni, un clovn care trăiește din amintiri, un clovn căruia nu i se mai oferă ocazia de a-și împlini menirea? Când li se oferă o șansă, cele trei personaje, ar face orice pentru a primi slujba dorită. Cel mai bătrân dintre clovni moare. Până la urmă, nu există practic, învingători, ci o continuă rotație a învingșilor – numai că, în absența oricărei victorii, sunt grade și grade ale înfrângerii. Indiferent de maniera în care survine moartea, ea devine în lucrările dramatice ale lui Matei Vișniec expresia finală a renunțării.

Deși e o comedie spumoasă, la sfârșit rămâi cu o senzație de amar. Lumea în care se desfășoară acțiunea este ca un circ. Omul din această piesă nu e un om liber. E un însingurat care nu se poate înțelege cu ceilalți, e stăpânit de anxietate, preferând să se refugieze în propria interioritate. Viața și destinul stau sub semnul absurdului, al farsei și derizoriului. Totul e predestinat, nimic nu poate fi schimbat, întrucât traseul terestru al fiecăruia nu e decât o călătorie dinspre un eden pierdut spre un dincolo imposibil de definit. Dramaturgia lui Vișniec nu oferă soluții, dar îl incită pe receptor să le caute. Este vorba de un tip special de suspans dramatic, specific farsei tragice.

Autorul e în mod vădit preocupat de teme fundamentale, dar nu vrea să le abordeze frontal. Va urma, de aceea, o cale ocolită, ajungând la ele prin intermediul parabolei. O constatare va reveni, ca un lait-motiv, în mai toate piesele sale, fiind făcută de către diverse personaje și în diferite situații, dar cu o aceeași dezamăgire profundă: vremurile s-au schimbat, nu mai ce-a fost. Oamenii, viețile, gesturile, atitudinile, lucrurile: totul s-a degradat. Eroii lipsiți de eroism ai lui Vișniec, clovni cu hazul lor trist și ceilalți fac mereu o comparație între un

trecut luminos, irizat de nostalgie, și prezentul deprimant în care au ajuns sa-și trăiască viața. Ei nu sunt totuși conștienți că ruptura e și mai gravă.

Textul exploatează subtil nuanțe de comic, burlesc și caricatural, grotesc și tragic. Avem de a face cu un joc de-a aparențele, de-a teatrul, de-a viața care o ia de la capăt mereu cu alți actori.

Cadrul în care se desfășoară acțiunea teatrală, la Vișniec, este strâmt, constrângător, niște săli de așteptare, în care personajele sunt suspendate între două existențe. Lumea întreagă poate fi considerată o arhitectură cu o multitudine de săli de așteptare. Așteptarea din piesele lui Vișniec este punctul de start care duce la alienare. Pe traseul așteptare – frică de necunoscut (angoasă) – alienare, capătul de linie e dispariția, moartea. Lipsit de repere stabile, măcinat de neliniști, de convulsii lăuntrice, de pendularea între posibilele revelații ale jocurilor minții și planul fizic al degradării, derutat de semnificațiile întoarse pe dos, de haosul care ia totul în stăpânire, personajul teatrului lui Vișniec este victima perfectă a binomului așteptare – alienare.

În acest spațiu al incertitudinii se poate aluneca pe nesimțite în anxietate. Specifică farsei tragice, angoasa se plasează în zona vagului, are contururi neprecizate. Angoasa îndeamnă la renunțare, la nihilism. Oamenii din textele teatrale ale lui Matei Vișniec sunt manevrați de forțe pe care nu le cunosc, cărora nu li se pot sustrage.

Teatrul lui Matei Vișniec cucerește prin forța imagistică în concentrări dense, ampla arcatură parabolică, acuitatea senzorială, lexicul bogat, extrema vehemență stilistică, precizia, finețea detaliilor și intelectualizarea emoțiilor. Ontologicul, oniricul, grotescul, parodicul, fatalismul/nihilismul, lirismul sunt elemente ale poeticii dramatice, ce definesc și particularizează opera lui Matei Vișniec.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. Alexandrescu Ileana, *Discursul repetat, cod intertextual al literaturii postmoderne. Aplicație pe „Levantul”, de Mircea Cărtărescu*, Editura Alfa, Iași, 2007.
2. Alexandrescu Sorin, *O nouă poezie română în Moldova*, în revista „Sud-Est”, nr.1, 1997.
3. Ardelean Laura T., *Considerații asupra relației autor-operă-cititor în proza lui Mircea Nedelciu*, în revista „Familia”, Oradea, 2004, nr. 2, p. 26-29.
4. Bahtin Mihail, *Problemele poeziei lui Dostoievski. Traducere de de S. Recevschi*, București, Univers, 1970.
5. Bahtin Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Traducere de Recevschi, București, Univers, 1974.
6. Barthes Roland, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*. Traducere din franceză de Alex. Cistelecă, Chișinău, Cartier, 2006.
7. Boca Mariana, *Postmodernismul și literatura postmodernă – o poveste neterminată*, în revista *Meridian Critic. Postmodernism. Analele Universității „Ștefan cel Mare”*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2009
8. Boca Mariana, *Schiță pentru o lectură asupra eticii postmoderne*, în revista *Meridian Critic. Postmodernism. Analele Universității „Ștefan cel Mare”*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2009
9. Bodi Andrei, *Mircea Cărtărescu*, Editura Aula, Brașov, 2000
10. Bodișteanu Florica, *O teorie a literaturii*, Iași, Institutul european, 2008.
11. Booth Wayne G., *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Univers, 1976.
12. Boldea Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2011.
13. Borza Călin, *Poezia „douămiistă” – între generație și creație*, în revista „Vatra”, nr. 3, 2009, p.52-63.
14. Bousoño Carlos, *Teoria expresiei poetice*, București, Editura Univers, 1975.

15. Burgos Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, București, Editura Univers, 1988.
16. Braga Corin, *Postmodernismul literar românesc*, în volumul *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999.
17. Buduca Ioan, *Banda lui Möebius*, în volumul *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Vlasie, 1994.
18. Burlacu Alexandru, *Poeții și trandafirul (eseu despre generația „ochiului al treilea”)*, Chișinău, Elan-Poligraf, 2015.
19. Burlacu Alexandru, *Texistențe. Vol. I, II*, Chișinău, AȘM, 2007, 2008.
20. Canțâru Grigore, *Reafirmarea literarității poeziei*, în revista „Contrafort”, nr. 12, 1998.
21. Canțâru Grigore, *Totul pare un palimpsest (Interogații asupra funcționării intertextualității în literatura română)*, Chișinău, 2007.
22. Călinescu Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, București, Editura Eminescu, 1972.
23. Călinescu Matei, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, București, 1995.
24. Călinescu Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Polirom, 2003.
25. Cărtărescu Mircea, *Postmodernismul românesc*. București, Humanitas, 1999.
26. Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri*. Vol. I–III, București, Editura Artemis, 1994.
27. Chiper Grigore, *Proza scurtă între diletantism și profesionalism*, în „O istorie critică a literaturii din Basarabia”, Chișinău, Știința-Arc, 2004, p.61-92.
28. Chiper Grigore, *Poezia optzecistă basarabeană. Schimbare de paradigmă*, Iași, TipoMoldova, 2013.
29. Ciocârlie Liviu, Presupuneri despre postmodernism, în revista „Caiete critice”, București, 1986, nr. 1-2, p. 13-17.
30. Cimpoi Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Arc, 1997.
31. Cistelean Alexandru, *Poetica de sub Tâmpa*, în revista „Luceafărul”, V, nr. 9, 3 aug. 1994, p. 17.

32. Corcinschi Nina, *Arcul voltaic. Textul ca lume (i)mediată*, Chișinău, Notograf Prim, 2012.
33. Crăciun Gheorghe, în volumul *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Vlasie, 1994.
34. Crudu Dumitru, *Noua poezie basarabeană: între dezamăgire socială și optimism individual*, în *Noua poezie basarabeană*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2009.
35. Curtius Ernest Robert, *Literatura europeană și evului mediu latin*, București, Univers, 1970.
36. Diaconu Mircea A., *Poezia postmodernă*, Brașov, Aula, 2002
37. Eco Umberto, *Marginalii și glose la „Numele trandafirului”*, în „*Secolul 20*”, 8-9-10/1983.
38. Eco Umberto, *În căutarea limbii perfecte*, Iași, Polirom, 2002.
39. Foucault Michel, *Arheologia cunoașterii*, traducere de Bogdan Ghiu, București, Univers, 1999.
40. Francis Fukuyama, în *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, București, Paideia, 1994
41. Galaicu-Păun Emilian, *Poezia de după poezie*, Chișinău, Arc, 1999.
42. Galaicu-Păun Emilian, *Scrisul este rațiunea mea de a fi*, în revista „*Basarabia*”, nr.7-12, 1999.
43. Galaicu-Păun Emilian. ... *îmbrăcat într-o armură de fragilitate*, în revista „*Basarabia*”, nr.1-2, 2002.
44. Cârnecki Magda, *Arta anilor ,80. Texte despre postmodernism*, București, Litera, 1996.
45. Genette Gérard, *Figuri*, București, Univers, 1978.
46. Grati Aliona, *Romanul ca lume postbabilică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Chișinău, Gunivas, 2009.
47. Hassan Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State Univ. Press, 1987.
48. Holban Ioan, *Profiluri epice contemporane*, București, Cartea Românească, 1987
49. Hutcheon Linda, *Politica postmodernismului*, București, Nemira, 1997.
50. Iaru Florin, *La cea mai înalta ficțiune*, București, Editura Cartea Românească, 1984.
51. Ionescu Alexandru Th., *Mircea Nedelciu*, Brașov, Aula, 2002.

52. Ioniță Puiu, *Teoria literaturii. Concepte operaționale*, Suceava, Panfilius, 2001.
53. Iosifescu Silviu, *Literatura de frontieră*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
54. Kristeva Julia, *Problemele structurării textului*, în volumul *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețeanu-Vasiliiu București, Univers, 1980, p. 250-271.
55. Leahu Nicolae, *Poezia generației '80*, Chișinău, Cartier, 2000.
56. Leahu Nicolae, *Fețele și măștile optzecismului din Basarabia*, în volumul „Literatura română postbelică (valorificări, integrări, reconsiderări)”, Chișinău, 1998.
57. Leahu Nicolae, *Poezia basarabenilor de la facere la re-facere și (pre)facere. Prefață la Literatura din Basarabia în sec. XX. Poezia*, Editura Știința, Chișinău, Arc, 2004.
58. Lefter Ion Bogdan, *Prefață cu și despre Mircea Nedelciu*, în volumul *Amendament la instinctul proprietății* (culegere integrală a prozelor scurte ale lui Mircea Nedelciu). Pitești, Paralela 45, 1999.
59. Lefter Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Școala de la Târgoviște”*, Pitești, Paralela 45, 2003.
60. Levi-Strauss Claude, *Antropologia structurală*, București, Editura Politică, 1978.
61. Lotman Iurie, *Lecții de poetică structuralistă*, Univers, București, 1970.
62. Lungu Eugen. *Poezia optzeciștilor: nevoia de înnoire artistică*, în volumul „Literatura română postbelică (valorificări, integrări, reconsiderări)”, Chișinău, 1998.
63. Lungu Eugen, *Alternativa numitorului comun*, Prefață la Eugen Cioclea. *Numitorul comun* – Chișinău, 1988.
64. Lungu Eugen, *O altă poezie*, prefață la *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene*, Chișinău, Arc, 1995.
65. Lupan Radu, *Moderni și postmoderni*, București, Cartea Românească, 1988.
66. Lyotard Jean-Francois, *Condiția postmodernă*, București, Editura Babei, 1993.

67. Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008.
68. Manolescu Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Brașov, Aula, 2002.
69. Marino Adrian, *Modern, Modernism, Modernitate*, București, Editura Esecuri, 1969.
70. Martin Mircea, *Un postmodernism fără postmodernitate*, în revista „România literară”, nr. 40, 1996.
71. Mincu Marin, *Eseu despre textul poetic*, București, Cartea Românească, 1999.
72. Mihăieș Carmen, *Perspective asupra romanului românesc post-modern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1998.
73. Morar Ovidiu, *Postmodernitate/postmodernism – două concepte operaționale?*, în revista „Meridian Critic. Postmodernism. Analele Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2009.
74. Mușat Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Pitești, Paralela 45, 2002
75. Mușina Alexandru, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Cartier, 1997.
76. Mușina Alexandru, în volumul *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Vlasie, 1994.
77. Nedelciu Mircea, *Dialogul în proza scurtă (III). Autenticitate, autori, personaj*, în volumul *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie, 1994, p. 286-289.
78. Nedelciu Mircea, *Din nou în actualitate, proza scurtă*, în revista „Amfiteatru”, anul XVIII, nr. 3 (207), martie, 1983, p.4-7.
79. Nedelciu Mircea, *Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie*, interviu de Gabriela Huezean, în: „Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic”, an VIII, nr. 14, 9 aprilie, 1988, p. 5.
80. Nedelciu Mircea, *Un nou personaj principal*, în revista „România literară”, anul XX, 1987, nr. 14., p. 5.
81. Nedelciu Mircea, *Prefață la „Tratament fabulatoriu”*. București, Compania, 2006, p. 13-64.
82. Negoïtescu Ion, *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Dacia, 1994.

83. Oțoiu Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Pitești, Paralela 45, 2000.
84. Parpală-Afana Emilia, *Poezia semiotică. Promoția '80*, Craiova, Editura Sintech, 1994.
85. Pascu Carmen, *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova, Universitaria, 2006.
86. Pavel Toma, *Gândirea romanului*, București, Humanitas, 2008.
87. Pavlicencu Sergiu, *Tranziția în literatură*, Chișinău, CE USM, 2001.
88. Perian Gheorghe. *Scriitori romani postmoderni*, București, Editura Didactică, 1996.
89. Petrescu Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Paralela 45, 1996.
90. Pop Ion, *Să nu uităm că poezia este și reflecție asupra poeziei*, în revista „Basarabia”, nr. 5-7, 2001.
91. Popa Nicolae, *Poezia ținută în poziție de drepți*, în revista „Literatura și arta”, nr. 2, 1988, p.5.
92. Popescu Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în revista „Dialog”, nr. 121-122/1987.
93. Plăcintă Natalia, *Coordonate ale poeziei postmoderniste*, în volumul „Literatura română postbelică (valorificări, integrări, reconsiderări)”, Chișinău, 1998.
94. Rachieru Adrian Dinu, *Elitism și postmodernism*, Timișoara, Caruda-Art, 2000.
95. Rachieru Adrian Dinu, *Poeți din Basarabia*, București, Editura Academiei Române, 2010.
96. Regman Cornel, *Dinspre „Cercul Literar” spre „Optzeciști”*, București, Cartea Românească, 1997.
97. Rider Jacques Le, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității „Al. Cuza”, 1995.
98. Scarlat Mircea, *Istoria poeziei românești*. Vol. I–III, București, Editura Minerva, 1984.
99. Simion Eugen, *Întoarcerea autorului*, Vol. I-II. București, Minerva, 1993.
100. Simuț Ion, *Incursiuni în literatura actuală*. Iași 2000.
101. Spiridon Monica, *Gheorghe Crăciun. Experimentul literar românesc postbelic*. Pitești, Paralela 45, 1998.

102. Spiridon Monica, *Mitul ieșirii din criză*, în „Caiete critice”, București, 1986, nr. 1-2., p. 134-138.
103. Șleahțișchi Maria, *Romanul generației ,80. Construcție și reprezentare*, Cartier, 2014.
104. Tiutiuca Dumitru, *Postmodernismul*, în volumul *Dicționar de postmodernism*, Iași, Institutul European, 2005.
105. Todorov Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Univers, 1977.
106. Tomașevski Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Univers, 1973.
107. Todorov Tzvetan, *Viața comună. Eseu de antropologie generală*, București, Humanitas, 2009.
108. Țeposu Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Eminescu, 1993.
109. Țurcanu Andrei, *O lume în derivă într-o lacrimă cristică*, Prefață la Vsevolod Ciornei. *Cuvinte și tăceri*, Chișinău, 1989.
110. Țurcanu Andrei, *Bunul simț*, Chișinău, Cartier, 1996.
111. Țurcanu Lucia, *Registre ale corporalității în poezia lui Emilian Galaicu-Păun*, în revista „Semn”, nr. 2, 2010, p.30-32.
112. Țurcanu Lucia, *Manierismul românesc*, Chișinău, Cartier, 2015.
113. Țurcanu Lucia, *Poezia manieristă românească*, Chișinău, Știința, 2015.
114. Vattimo Gianni, *Sfârșitul modernității*, Constanța, Pontica, 1993.
115. Vrabie Diana, *Cunoaștere și autenticitate (drama cunoașterii și tentația autenticității în literatura românească interbelică)*, Timișoara, ArtPresss, 2008.
116. Wellek Rene, *Conceptele criticii*, București, Univers, 1970.
117. Wellek Rene, Warren, Austin, *Teoria literaturi*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
118. Zafiu Rodica, *Poezia simbolistă românească*, București, Humanitas, 1980.
119. Zub Alexandru, *În căutarea unei paradigme*, în volumul *Dicționar de postmodernism*, Iași, Institutul European, 2005.
120. *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Gheorghe Crăciun, Pitești, Vlasie, 1994.
121. *Dicționar de postmodernism*, Iași, Institutul European, 2005.
Meridian Critic. Postmodernism. Analele Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2009.

122. *Postmodernismul – o nouă /veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI*, în „Contrafort”, nr.9-11, 2001.

*

123. М.М Бахтин, Эстетика словесного творчества, Составитель С.Г. Бочаров, текст подготовили Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина. Москва: Искусство, 1979.

124. Ю. Кристева, Избранные труды. Разрушение поэтики, Москва, Росспэн, 2004.

125. Т. Ф. Плеханова Текст как диалог, Москва, МГЛУ, 2002.

126. Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина, Vitebsk, 1992-2001.

127. Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, 2001.

128. Repertoar de termeni postmoderni, <http://www.unitbv.ro/post-modernism/j.html>.

