

Strategii de promovare a poeziei românești cu potențial subversiv în anii 1980

Teodora DUMITRU*

Key-words: *modernity, reality, realism, aesthetic autonomy, depolitization, subversive literature, "the 1980's generation"*

1. Realitate vs modernitate

Atitudinea criticilor care au întâmpinat sau au promovat în anii 1980 opera unor poeți importanți din ultimul deceniu comunist s-a schimbat, în bună măsură radical, după căderea comunismului în România; strategii considerate anterior favorabile publicării unor poeți optzeciști au fost, după 1989, dezactivate (și implicit dezavuate) chiar de către criticii care le creaseră și întrebuințaseră. Pentru a surprinde cauzele și traiectoria acestei modificări de optică și de atitudine sunt însă necesare câteva lămuriri privitoare la evoluția unor concepte majore care au jalonat discursul criticii românești postbelice. Mă refer la conceptele de „realitate” și de „modernitate”, ale căror uz și relaționare au variat în funcție de diferitele faze ale regimului politic și ale ideologiei oficiale.

S-a vorbit astfel, cu trimitere la anii 1950–1960, de o etapă dogmatică a criticii literare autohtone, care urmărea reprezentarea fidelă în operele literare a principiilor realismului socialist: privilegierea clasei proletariatului în dauna altor straturi sociale, evidențierea unui erou (proletar) tipic în împrejurări tipice pentru edificarea noului tip de societate, cea socialistă, abordarea unui etos pozitiv, optimist, blamarea derapajelor „decadente”, „moderniste” sau „cosmopolite” etc. Este perioada în care lipsa unor fundamente socio-economice și civilizaționale (a unei *baze*, în jargon marxist) pe care să se sprijine filosofia puterii face din realismul socialist un teatru al echivalării descriptivului cu normativul, unde realitatea existentă se confundă cu realitatea dorită, iar descrierea se confundă cu propaganda. Ieșirea, după 1960, a realismului socialist din faza sa imperativă, ca direcție de creație și de critică agreată de regimul aflat la putere în România din 1945, a creat condițiile apariției unei literaturi și îndeosebi a unei poezii de factură modernistă, care nu mai simte presiunea raportării la idealurile prezentului socialist. Poeții din generațiile 1960–’70 refuză „pactul cu realitatea” lumii în care trăiau, resuscitând tradiția modernismului înalt (combinat progresiv cu unele detalii prozaice), pentru ca, spre finele anilor 1970 și începutul anilor 1980, să se remarce poezia tinerilor Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Alexandru Mușina și alții,

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, Academia Română, România.

desemnați global prin sintagma „generația '80”, care se declară în mod programatic pasionați de realitatea concretă și contemporană, de vocea străzii, de poetica omului comun. Formați majoritatea la Cenaclul de luni, înființat în 1977 și condus de Nicolae Manolescu – afirmat și ca unul dintre susținătorii generației 1960 –, poeții din „generația '80” sunt editați cu dificultate (mai curând în volume colective) și promovați într-un sistem marginal și *underground*, prin intermediul cenaclurilor, al publicațiilor și festivalurilor studențești. Ei pariază pe prozaizarea liricii, pe denotație și transparență a comunicării, în locul limbajului ermetic, simbolic, metaforic și al poeziei pure perpetuate de un modernism considerat anacronic. Modelul lor este, în schimb, poezia americană a secolului al XX-lea, de la imagism la generația *beat*.

Discursul criticii literare se reinventează în paralel cu evoluția poeziei. După 1970, la aproape trei decenii de la instalarea socialismului în România, era necesar să se discute mai degrabă în termeni de actualitate, decât de proiect sau de deziderat: regimul își crease „baza” economică și socială, considerând că a oferit țării o modernitate consolidată, care îl reprezenta¹. Este, ca atare, de așteptat ca referirile la realitate să părăsească aporiile confuziei descriptivului cu normativul și să mizeze pe realizări trecute deja în act. Cu toate acestea, generația criticilor exponențiali pentru deceniile 1960–1980 – Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Martin, Valeriu Cristea, Eugen Negrici ș.a. – nu se arată interesată de surprinderea relației deterministe dintre literatură și societatea socialistă, ci de formula unei critici zise „estetice” sau „artistice”, opusă criticii de metodă, care amintea de dogmatismul anilor 1950. Abandonarea *de facto* a grilei realist socialiste în creație și în critică n-a coincis însă cu eradicarea sa din orizontul de așteptare al autorităților și al cenzorilor². Ca atare, discursul criticii literare de la finele anilor 1970 și din întreg deceniul 1980 suportă noi adaptări: dezideratele realismului socialist sunt convertite pentru a promova o literatură care, deși teoretic își asuma reflectarea realităților datorate de poporul român regimului lui Nicolae Ceaușescu, se afla, totuși, în

¹ Raportată la situația socio-economică a statului român de la începutul secolului al XX-lea, surprinsă de Daniel Chirot în *Social Change in a Peripheral Society. The Creation of a Balkan Colony* (1976) – aceea de economie agrară premodernă sau de colonie furnizoare de materii prime Vestului –, perioada de după al Doilea Război Mondial echivalează, într-adevăr, cu o accelerare fără precedent a procesului de modernizare a României sub aspectul urbanizării și al industrializării. Pentru detalii, v. Crowther 1988, îndeosebi cap. „Socialist Construction”; Georgescu 1991, cap. „Communism in Romania (1948–83)”; Verdery 1996; Karnouh 2000: 39; Murgescu 2010, cap. IV, îndeosebi subcap. IV. 2, „Experimentul dezvoltării socialiste în România” – unde se poate citi că „după patru decenii de regim comunist România devenise o țară preponderent industrială”, depășind alte state sud-europene la capitolul „valoarea producției industriale pe cap de locuitor”, chiar dacă „mult sub media europeană” (Murgescu 2010: 346). Deși concluziile acestor cercetări convin asupra faptului că proiectul economic al României postbelice a fost unul eșuat – nepermițându-i să acceadă la nivelul statelor europene dezvoltate, ba chiar prezentând unele simptome ale „demodernizării” (Georgescu 1991: 272) –, este, totuși, în genere admis că formele acestui proiect au fost moderne și modernizante în raport cu epocile anterioare, prin accentul pus pe industrializare, urbanizare, școlarizare, infrastructură, crearea de locuri de muncă, sistemul de pensii și asistență socială etc.

² Desființarea în 1977 a instituției care se ocupa oficial cu cenzura din România (Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, transformată din 1975 în Comitetul pentru Presă și Tipărituri) a însemnat desființarea *de jure*, nu și *de facto* a cenzurii, criteriile publicării intrând într-o nouă fază, a aprecierii individuale a editorului – o fază nu mai puțin problematică, marcată de o suspiciune sporită de lipsa certitudinilor oferite anterior de regulamentele oficiale.

dezacord patent cu tipologia ideală a literaturii agreate la nivel oficial, *i.e.* una care să flateze succesele modernității socialiste. Clișeele realismului socialist au continuat, deci, să circule în discursul criticii literare, însă într-o utilizare antifrastică – de *pseudo-realism* socialist. Scopul criticii era adormirea vigilenței cenzorilor și publicarea unei literaturi „realiste”, dar cu potențial de sabotare a regimului, pe baza unui raționament teoretic irefutabil, inclusiv în ochii cenzorilor: scriitorul trebuie să reflecte realitatea, realitatea României socialiste nu poate lipsi din sfera de interes a scriitorului, deci abordarea acestei realități e recomandabilă în orice context.

În aceste condiții, jargonul și tehnicile criticii literare se modifică, sub aparența conservării aceluiași nucleu tare al necesității raportării literaturii la realitate, la viața concretă, la om etc., moștenit din faza dură a realismului socialist.

Strategia utilizată de Mircea Martin într-una dintre primele lucrări consacrate moderniştilor din generația 1960, *Generație și creație* (1969) – unde încerca să „salveze” poezia unor mari angoasați ai momentului (indezirabilă din pricina inadecvării la etosul optimist agreat de regim) prin deplasarea angoasei, din lumea reală, spre condiția eternă a artei:

Marin Sorescu pare sortit să scrie într-una *Arte poetice*. Meditația asupra lumii se confundă la el cu aceea asupra poeziei. [...] Chiar și când vorbește de soarta umanității și de cursul sentimentelor, în versurile sale se întrevăd tot dileme de artist [...] *Lumea întregă devine o perifrază la poezia sa* [...] (Martin 1969: 41)

sau vorbind de „*cinismul* modern” ca despre un act vital, inclus în dialectica vieții:

Evocând cu atâta forță Infernul, violând tabu-urile gândirii comune, Ion Alexandru ajunge la o variantă organică a *cinismului* modern și faptul nu trebuie să provoace rezerve câtă vreme poetul se simte angajat într-un proces de reconstrucție morală. El e un «damnat» pozitiv, un «furios» care își amintește. [...] Poetul inițiază o acțiune remarcabilă de *integrare a infernalului*, ceea ce nu înseamnă altceva decât a reda vieții dialectica. [...] Nu Infernul e reabilitat, ci viața care-l include. Refuzul oricărei idealizări e implicit (Martin 1969: 46–47)

– va fi o strategie abordată, pe diferite trasee, și de criticii poezilor prozaici și denotativi din anii 1980. Scriitorii și criticii colaborează în vederea deturnării vigilenței unei cenzuri dezoficializate, dar nu mai puțin prezente și imprevizibile, critica anilor 1980 funcționând în aceeași stilistică *underground* ca și poezia. Ea caută argumente pentru garantarea noului tip de poezie – a cotidianului și a străzii – așa cum, cu decenii în urmă, căutase argumente pentru concilierea moderniştilor din anii 1960–1970 cu dogma politică. Baza de reducție este reprezentată, și în anii 1980, ca și în deceniile trecute, de direcțiile mari ale realismului socialist: printr-o ingenioasă convergență, poemul străzii din anii 1980 este interpretat, ca și poemul ermetic al anilor 1960, ca o nouă formă de antievazionism, de real(ism), de încredere în om, de poezie a cetății, de optimism, umanism, etos pozitiv, de artă care omagiază viața și realitățile patriei socialiste etc. Poeții din generația '80 se prezintă și sunt prezentați ca adversari ai aceluși tip de modernism cosmopolit și abstractizant, străin de „limba tribului”, pe care realismul socialist îl respinsese dintotdeauna (chiar dacă acest lucru echivala cu o respingere a formulei lirice a anilor 1960 – ea însăși creditată de critică, în epocă, drept o poezie care nu leza idealurile regimului – *v. supra* soluțiile lui Mircea Martin de promovare a poeziei lui Marin Sorescu, Ion Alexandru ș.a.).

În anii 1980, strategiile criticii gravitează, prin urmare, în jurul abordării prudente a relației dintre poezie și realitatea României lui Ceaușescu. Iar România anilor 1970–80 este identificată cu o societate structural modernă și modernizată, identitatea dintre „realitate” și „modernitate” fiind intens exploatată în discursul critic. În plus, dată fiind pretenția regimului, în bună parte întemeiată, de a fi artizanul modernizării la scară largă a societății românești, critica va ocoli posibilele conotații negative ale modernității – „dezumanizarea”, declinul spiritual etc. – exploatate în mediile occidentale, de la Oswald Spengler și Ortega y Gasset la curentele spiritualiste din America anilor 1970. În aceste condiții, criticii români recurg preponderent la două soluții: ei fie arată că poezia denotativă a anilor 1980 reflectă pozitiv realitatea sociopolitică a epocii, fie insistă că această poezie nu reflectă deloc realitatea sociopolitică (atunci când unghiul de vedere ar putea fi interpretat ca ostil realității cu pricina). Astfel, comentând câteva poeme de Coșovei din care, la rigoare, s-ar fi putut deduce o critică a modernității, Manolescu face o disociere simptomatică pentru conduita prudent-subversivă a criticii din epocă:

Nu civilizația modernă, industrializarea, sunt puse în cauză [...], ci substituirea sensibilității, a gândirii, a nervilor și sângelui uman prin circuite integrate și limbaje matematice. Nu e deci ironizat utilul robot, ci omul care începe să semene cu robotul [...] (Manolescu 2001: 343)³.

La fel se întâmplă când abordează devierea spre o poezie cu accente mai pronunțat critice a lui Mircea Dinescu:

Dinescu este mai aproape de Rimbaud decât de Esenin, prin negativism, revoltă și în general prin orientarea întregă a poeziei spre realitățile lumii moderne, cu tehnologia ei apăsătoare, cu o natură aproape distrusă de proliferarea civilizației materiale [...] (Manolescu 2001: 325),

unde revolta împotriva modernității – *i.e.* a realității (socialiste) – e calificată drept reacție „quijotescă” (Manolescu 2001: 325). Când ostilitatea față de modernitate – chiar o modernitate neutră, fără adresă directă la realitățile patriei socialiste – nu poate fi contestată, critica face în așa fel încât cauzele acestei ostilități să fie totuși justificabile ideologic. Astfel, referindu-se la poezia lui Dinescu – mai vârstnic, dar apropiat ca formulă lirică de poezia „realiști” ai generației ‘80 – Eugen Negrici observă negativarea implicită a urbanizării din versurile acestuia – „decesul naturii, al satului, al clasei țărănești tradiționale, expansiunea apocaliptică a industriei” etc.–, dar nu uită să includă în acest declin al valorilor mai mult sau mai puțin tradiționale împotriva căruia s-ar pronunța poetul și „debilitarea simțului eroic al revoluției” (Negrici 1985: 80). Critica modernității din poezia lui Dinescu este, astfel, subtil deturnată spre o critică a blazării incompatibile cu etosul revoluționar. Au existat însă și cazuri în care necesitatea pozitivării modernității (socialiste) a dobândit, în critica literară a anilor 1980, forme involuntar hilare: s-a arătat că poetul e dator să se refere reverențios la epoca în care trăiește (și, implicit, să aprobe modernitatea

³ Cronică a apărut în „România literară”, nr. 43, 1979, și e reprodusă în Manolescu 2001, volum ce reprezintă o antologie a cronicilor de poezie publicate de critic în „România literară”. Pentru a nu încălca aparatul bibliografic cu coordonatele apariției în revistă, voi trimite la această antologie, cu mențiunea că cronicile lui Manolescu de care mă voi folosi în articolul de față au apărut între 1979 și 1991.

socialistă: să fie un om „al timpului său”) nu pentru că aceasta ar fi mai avansată, reprezentând un progres real, ci pentru că, din perspectiva viitorului, această modernitate nu poate fi decât tradițională – și chiar primitivă, „precivilizațională”:

Este probabil că peste o mie de ani urmașii noștri se vor gândi la noi cu duioșie și compătimire, socotindu-ne într-o epocă de precivilizație. Nu este comic ca în aceste condiții să fii poet și să te vaiieți că ne-a invadat tehnica? Respectul față de tradiție – și în această privință – constă în curajul și entuziasmul scriitorului de azi de a fi un om al timpului său, așa cum au fost la vremea lor și clasicii [...] (Ștefănescu 1983: 3).

Căutând să mențină echilibrul între felul în care realitatea (*i.e.* modernitatea socialistă) trebuia reflectată în mod oficial în poezia optzeciștilor și, pe de altă parte, încurajarea unei retorici totuși subversive, criticii au trebuit să gestioneze extrem de atent situațiile în care realitatea părea redată necorespunzător – ca sursă de suferință, de angoasă, de strivire a omului, de ironie etc. Răsturnând întrucâtva grila realismului socialist – eroul tipic în împrejurările tipice –, criticii poeziei optzeciste au încercat să corecteze aparențele proastei relații a poetului cu realitatea din Republica Socialistă România fie convenind asupra *lipsei de tipicitate* (sau de reprezentativitate) *a subiectului*, adică a eului liric răspunzător de reflectarea realității din această poezie, fie asupra *lipsei de tipicitate a obiectului*, adică a realității oglindite de poezia cu pricina – care nu trebuia confundată cu realitatea „serioasă”, reprezentativă pentru valorile socialismului victorios.

2. Subiectul atipic

Unul dintre conceptele vehiculate de poeții generației '80 – indisolubil legat de subiectul ce reflectă realitatea – este *biografismul*. S-a spus că această literatură readuce în atenție persoana autorului, în datele concrete ale existenței sale, iar „biografismul” a fost pus în relație cu „realismul”⁴ acestei poezii, deși ele sunt mai degrabă în tensiune, așa cum voi arăta în cele ce urmează.

Biografismul a fost tradus ca „un nou pact cu realul”⁵ – cu „viața”, cu „omul” sau cu „umanitatea” – însă mai degrabă în termenii unei dezavuări a acestuia, decât a aderării la el, căci poezia biografistă (deseori și minimalistă) a unor Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Florin Iaru, Romulus Bucur și, înainte de ei, a lui Mircea Dinescu aduce în scenă mai curând un eu infim, derizoriu, fără forță exponențială, revelat ca un antierou al vremurilor sale. O tipologie, în fond, inversă eroului tipic promovat de realismul socialist. Bagatelizând forța și competențele instanței ce reflectă realitatea, puteau fi, astfel, conservate pretențiile de soliditate ale realității (sociopolitice), creând, pe de altă parte, condițiile ca acest eu minimal să se manifeste nestingherit și să-și consolideze potențialul subversiv. Treaba criticilor a fost, prin urmare, să instaureze dubiul asupra solidității instanței lirice în scopul îndepărtării prezumției de poezie autentic contestatară – altfel spus să pledeze pentru „debilitatea” psiho-temperamentală a poeților, debilitate care, atacându-le

⁴ Cărtărescu a semnat câteva articole în care a lămurit rostul celor două concepte în poezia sa și a congenerilor săi, v. „Realismul poeziei tinere” („România literară”, 23 apr. 1987) și „Ce este biografismul?” („Amfiteatrul”, nr. 6, 1987).

⁵ V. elocventul titlu „Un nou pact cu realul: Mircea Dinescu”, în Simion 1984; pentru susținerea aceleiași optici, v. și Simion 1989: 467, 475 și *passim*.

discernământul (truc eminentemente avocătesc), ar îndulci eventualele asperități ale poeziei lor. Iar poeziile în cauză au fost descoperite ca suferind, în linii mari, de două metehne:

a. *atrofierea relației cu realitatea* – vizibilă în predispoziția către bizar, nonsens, absurd. Tinerețea în sine a autorilor era un argument pentru explicarea relației dificile cu realitatea. Fricile juvenile, ca lipsă a maturizării, sau carențele de temperament ale poetului devin soluții predilecte prin care Manolescu, Simion sau Negrici motivează secvențe lirice tensionate, de „umoare” neagră sau de angoasă, din lirica unor Dinescu, Iaru, Mariana Marin, Ion Mureșan ș.a. Astfel, Manolescu distinge la tânărul poet Iaru „un fond anxios și un suflet friabil” (Manolescu 2001: 332), iar în poezia „aspră, disperată, sarcastică” a Marianeii Marin, „frica proaspetei absolvente” de „insolitul și bogăția lumii în care intră” (Manolescu 2001: 382)⁶. În același sens, Simion remarcă la tinerii poeți din volumul colectiv *Cinci o „cumpănire între radicalitate și dezabuzare, sarcasm și duioșie de oameni tineri și speriați”*, căci „[s]ub limbajul scos din tratatele de semiotică se ascunde adesea o ființă sentimentală și speriată de viață” (Simion 1985: 299–300); la fel, „radicalismul” Marianeii Marin „surprinde” și e pus pe seama „umorii rele” și a „simțurilor” necontrolate (Simion 1985: 301). N-ar fi vorba, așadar, de angoase colective cu cauze obiective, socio-politice, ci de ireductibilul psihologiei individuale. Tipicul, dacă există, e pus în legătură cu vârsta poetului – neliniștile poezilor țin de datele tinereții universale, nu de viețuirea într-un cadru dat. Tot așa, în logica particularităților psihologice care „deformează” realitatea, imaginarul negru, expresionist, al lui Ion Mureșan e decodat nu ca renunțare la o luptă imposibilă cu realitatea, ci ca „refuz al realității de a se lăsa cunoscută” de către poet (Manolescu 2001: 356), cauza angoasei fiind, se înțelege, neputința structurală a poetului, nu datele obiective ale realității. Alteori, spiritul de revoltă sau ironia autorului sunt tratate drept autoironie. Referindu-se la poezia lui Dinescu, Manolescu a vorbit astfel despre „răsucirea ironiei când spre realitate, când spre sine însuși” (Manolescu 2001: 327) și despre o revoltă vicioasă, „contra spiritului însuși de revoltă”, când „poetul însuși nu se mai poate lua pe sine în serios” (Manolescu 2001: 325, 327); pentru Simion, ironia optzecistă nu e altceva decât o resuscitare a *Witz*-ului romantic, un sentiment livresc fără mari legături cu realitatea zilei, căci „râsul filosofic” „nu batjocorește lumea, pune doar în discuție fundamentele ei” (Simion 1989: 471). Și pentru Negrici poezia lui Dinescu e fructul eternului „adolescent teribil”, care are „nevoie de inamici”, „intolerant față de [...] oricine”, „combatant în numele Purității, ultim cavaler al neîntinării”, minat de un narcisism al revoltei – „sentimentul misiunii (un mesianism neiertător și arab)” (Negrici 1985: 78-81) –, căruia nu atât realitatea epocii, cât convingerea propriei superbii i-ar provoca neliniștile creatoare. Pe scurt, nu realitatea hrănește revolta poetului, ci invers, hipersensibilitatea poetului este cea care găsește – în datele oricărei realități, de oriunde și de pretutindeni –, pricini de revoltă.

⁶ Pentru că uneori duritatea versurilor atingea cote greu de digerat chiar și în aceste cadre de discurs eufemistice, editorii ajunseseră la subterfugii extrem de creative: Manolescu dezvăluie, în 1991, că un volum al Marianeii Marin n-a putut fi publicat în anii 1980 decât sub pretextul imaginării lui ca un jurnal apocrif al Annei Frank, atmosfera neagră de acolo fiind ambalată ca o pledoarie antifascistă (Manolescu 2001: 384).

b. *hipertrofierea imaginației* – sesizabilă în predispoziția către fantas(ma)tic, simulare, quijotesc, ludic, umoristic, bizarerie, fictiv, imposibil etc., dar și către livresc (ca un tribut adus tradiției poetice, îndeosebi avangardelor) și către confundarea artei cu realitatea. Raportarea optzeciștilor la absurdul de sorginte dadaistă și, în genere, la avangarde și la suprarealism, devine monedă curentă în critica literară din epocă. Manolescu semnaleză, de pildă, reacția „quijotescă”, „bășcălia și nonsensurile de origine dadaistă” din poezia lui Dinescu (Manolescu 2001: 326), „registru oniric”, „capacitatea de simulare, de joc, de fantazare”, „caracterul *imaginar* al confesiunilor” din lirica lui Iaru (Manolescu 2001: 329), spiritul „avangardist” al acestuia (Manolescu 2001: 332). Și Simion constată o „prelungire a stilului suprarealist în poezia generației 80”, care „cultivă absurdul”, „alianțele imposibile” și „inventează coșmaruri” (Simion 1989: 472)⁷.

Uimește, așadar, la acești autodeclarați „poeți ai realului” pasiunea pentru tradiția absurdului, acea „neeficiență realistă” și „plăcere de a contraria simțul realității” descoperite de Manolescu în poezia lui Mușina (Manolescu 2001: 340). Interpretarea poeziei lui Traian T. Coșovei⁸ în viziunea aceluiași critic este, de pildă, emblematică pentru modul în care accentul pus pe hipertrofierea imaginației sau pe tributul față de tradiția poetică descurajează receptarea acestei poezii ca o posibilă critică, mai voalată sau mai explicită, a realității zilei, stimulând, în schimb, opticile care-i evidențiază inaderența la real. Manolescu caută, prin urmare, să nege existența unei angoase provocate poetului de civilizația industrializată, respectiv de formele autohtone ale modernității socialiste (deși remarcă frecvent în această poezie stilemele repulsiei moderniste față de ascendentul tehnicii asupra spiritului). Astfel, în cronică sa la primul volum al lui Coșovei, *Ninsoarea electrică* (1979), Manolescu încearcă, pe de o parte, să atenueze alura antiprogresistă, ostilă modernității din lirica lui Coșovei („Nu civilizația modernă, industrializarea, sunt puse în cauză” etc. – Manolescu 2001: 343), dar pe de altă parte pledează pentru o situație a acestei poezii în descendența generației *beat*, binecunoscută pentru etosul ostil modernității tehnico-industriale capitaliste culminate cu fabricarea de bombe. Fronța potențial anti-socialistă/ anti-comunistă din poemele lui Coșovei, Iaru ș.a. e redusă la simpla pasiune pentru un model liric occidental de succes („ghitara electronică și sintetizatorul au luat locul languroasei mandoline, iar *beat generation* pe al simbolizatorilor” – Manolescu 2001: 334); faptul că poezia lui Coșovei & Co. reconvertește modelul beatnic pentru a tona o critică a modernității socialist-comuniste – nu a celei capitaliste, ca în cazul liricii lui Allen Ginsberg ș.a. –, rămâne neobservat sau trecut sub tăcere⁹. În schimb, Manolescu alege să pună în lumină

⁷ Spre deznodământul absurd și bufon se îndreaptă, la Simion, și analiza poemului *High Fidelity* de Florin Iaru, unde, chiar dacă se observă apariția unui „accent mai agresiv” și a „reversului tragic” al „farsei”, cel care se impune este verdictul de „fabulă absurdă” (Simion 1989: 510). De fapt, dintre versurile citate din acest poem în sprijinul acestui verdict sunt epurate tocmai secvențele agresive, „politice”, cu potențial subversiv – „Și-un papă-avem. N-avem Papy” –, care probabil n-au putut sau n-ar fi putut apărea în 1989, anul publicării volumului al patrulea din *Scritori români de azi*. În condițiile acestei cosmetizări precaute a poemului cu pricina – dar numai în aceste condiții! –, absurdul lui Iaru pare cu adevărat gratuit, de factură suprarealistă.

⁸ Pentru problematica receptării critice a acestui poet v. Dumitru 2014.

⁹ Discuția poate fi extinsă la ansamblul importurilor de modele literare apărute în mediile intelectuale occidentale de stânga. Conotațiile politice și polemice din voga Noului Roman francez au

spectaculosul, sărbătorescul, feericul, „melanholia” decorativă, lipsa referențialului și, nu în ultimul rând, umorul – în fine, calitățile „optimiste” ale poeziei lui Coșovei. Realitatea oglindită de poet ar fi una de gradul al doilea, foarte livrescă, mizând totul pe recuperarea tradiției *via* intertext: singura realitate reflectată în această poezie devine, ca atare, *literatura* și istoria ei. N-ar fi vorba, așadar, de o realitate materială, la scara de 1:1, vizibilă tuturor, ci de una filtrată prin nenumăratele straturi ale tradiției poeziei românești și străine. Curând iese însă în evidență un impas sau mai degrabă un paradox al poeziei optzeciste, paradox ce pledează pentru natura ei dublă, subversivă: această poezie care se recomanda ca un „nou pact cu realul”, ca o poezie coborâtă în stradă, pronunțându-se despre viața omului concret în limba comună, este, în același timp, una profund elitistă, pretinzând un lector educat, capabil să-i decodeze referințele culturale, intertextele, aluziile, antifrazele etc. (a fost, de altfel, semnalată o „simpatică «democrație» a poeziei”, de partea cealaltă stând „un «aristocratism» al procedeelelor poetice alambicate și aglomerate” – Lefter 2005: 233). Argumentul imaginației hipertrofiate a poetului, care explica, între altele, și proliferarea livrescului și a intertextului, se aliază, pe de altă parte, excelent cu argumentul autonomiei/ autoreferențialității artei – soluția de avarie a criticii românești

fost, de pildă, transportate pe teren românesc în proza anilor '70-'80, în ceea ce ar putea fi calificat drept un discurs local anti-regim – doar că regimul autohton era, cel puțin în teorie, tot unul de stânga, ca și sursele intelectuale ale Noului Roman, marxiste și marxizante. Însă Noul Roman, care a inspirat prozatori ca Dumitru Țepeneag sau Norman Manea, n-a fost asumat la noi ca o emanație a marxismului occidental, ci ca produs al unui Occident dezirabil în ansamblu și resimțit ca opus stilului de viață și de gândire din Blocul socialist. (Pentru chestionarea calităților de discurs anti-regim în cazul romanelor lui Norman Manea – mai curând captive în moda Noului Roman, *i.e.* a unei stilistici de import, decât cu adevărat „anticomuniste”, adică rezistente programatic, printr-un insolit și o originalitate estetică survenite la fața locului, în contextul particular al României socialiste, dintr-o necesitate a subminării dicțiunii agreeate de regimul politic local – v. Iovănel 2012: 16: Manea „a vorbit despre «ilizibilitatea» propriilor cărți, invocând încifrarea la care a recurs pentru a evita înscrierea într-o literatură convenabilă Partidului Comunist. Acest argument este implauzibil” fiindcă, între altele, „stilul autorului vine dintr-o afinitate electivă față de formula Noului Roman francez, influența cea mai importantă asimilând-o prin Georges Perec, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, J.M.G. Le Clézio ș.a., simpatizanți marxiști traduși considerabil în anii '60-'70. M. [Manea] are în comun cu aceștia gustul pentru proza netransparentă, ascendentul descrierii asupra narațiunii [...] preferința pentru personaje marginale, excentrice în raport cu sistemul. Mai nimic din partea tehnică a personalității sale literare nu este originală în raport cu Noul Roman”). Teoretic, nu existau motive ideologice pentru ca etosul beatnicilor sau al stângiștilor francezi să nu fie agreeate de oficialitățile României socialiste, în virtutea fundamentelor marxiste comune, și totuși, ca produse occidentale – în măsura în care Occidentul era la noi identificat, indistinct, cu un simbol al capitalismului –, ele au fost acceptate cu o doză inerentă de rezervă, care a solicitat criticii de întâmpinare acrobații similare cu cele prezentate mai sus în cazul poeziei optzeciste inspirate de beatnicii americani și de alte modele occidentale. Și, la fel ca în cazul poeziei anilor 1980, după prăbușirea Blocului sovietic prozatorii români apropiați de stilistica marxiștilor occidentali au pretins că opțiunea pentru acest gen de scriitură a venit dintr-o necesitate internă, a contestării printr-un discurs *frondeur* a regimului politic local. Recuzita forțată de marxiștii occidentali pentru denunțarea alienării capitaliste postbelice, a dobândit, pe teren românesc, potențialul de a fi exploatată ca instrument polemic la adresa socialismului real, schimbându-și ținta diametral. (Folosesc cuvântul „potențial” pentru că revelarea sau revendicarea unei atitudini ostile regimului comunist în scrierile autorilor români s-a produs, ca în cazul lui Manea, *post factum*, după căderea comunismului; și dacă până în 1989, acestei literaturi critica i-a confecționat, din rațiuni pragmatice, cum am văzut și în cazul optzeciștilor, un portret total inofensiv sub aspectul unei contestări reale a regimului, unii critici au continuat să vadă și după 1989 în romanele și în poemele apărute în comunism semnul unei false revolte, mobilizate cel mult de oportunitate sau de duplicitate).

dintotdeauna în situațiile problematice: opera literară nu reflectă altă realitate decât pe a sa însăși; poetul nu trăiește în realitate, în contingent, ci *în și pentru* poezie. Așa ajunge Manolescu să justifice până și poezia *dark* a Marianeii Marin: „Oricât de anxioase sau de sumbre ar fi unele din viziunile Marianeii Marin, rămâne, în miezul liricii ei, ceva care îi dă încredere: poezia însăși” (Manolescu 2001: 381).

Așadar: narcisism al revoltei, etos cavaleresc, aflat „în căutarea Purității”, inocență quijotescă (în ordine psiho-morală) sau „nonsensul” avangardelor (în ordine estetică) – acestea au fost soluțiile de interpretare preferate ale unei critici pentru care tipărirea unei poezii cu potențial subversiv-contestatar, în condițiile unei cenzuri informale și imprevizibile, însemna o victorie în sine. Calitatea subversivă, eventuala critică sociopolitică sunt deviate spre fronda gratuită și teribilistă, exercitată pentru propria plăcere a autorului, sau ca revizitare a unor formule lirice revoluate sau extremiste, asumat negativiste, ca poetica avangardei, care nu trebuie „crezute pe cuvânt” sau „luate în serios”. Paradoxal, validarea și promovarea poeziei a depins, în critica anilor 1980, tocmai de clauza „nebuniei” sale.

3. Obiectul atipic

Gura mea nu mai poate rosti nici un adevăr.

Pentru ea realitatea e un cub încălțat.

Pentru realitate gura mea e o croitoreasă (Florin Iaru).

Nu am decât o singură prejudecată – realitatea (Ion Mureșan).

Refuz să mai privesc realitatea în față (Mariana Marin).

Ceea ce numesc aici „obiectul atipic” al poeziei optzeciste este, desigur, realitatea pe care critica susține că o reflectă această poezie. „Realismul” asumat de poeți și de critici – adică o poezie despre omul și viața reprezentative pentru noua societate de după război și, mai nou, de după destalinizare – diferă însă substanțial de realismul cu potențial critic explorat *de facto* în această poezie. Pentru a justifica publicarea unor asemenea poeme, criticii literari au creat un cadru argumentativ care să arate că, într-adevăr, poezia optzeciștilor reflectă unele realități autohtone ale momentului, dar că acestea *nu au valoare tipică* sau exponențială. Un argument în acest sens era, cum am văzut mai sus, slaba credibilitate a subiectului/ eului liric. Totuși, acest argument epuizându-se rapid, se cereau sondate și datele creației lirice propriu-zise și ale realității abordate acolo.

a. În primul rând trebuia elucidat ce se înțelege prin „*realitatea totală*” sau prin „*existențialul*” pe care poeții pretindeau că le captează în operele lor. Nenumărate intervenții critice, cronici și recenzii exploatează imaginea poetului care se plimbă cu magnetofonul (magnetoscopul) în mână sau cu aparatul de fotografiat și „înregistrează” tot ce întâlnește în diferite medii, fără să opereze o selecție a detaliilor și evenimentelor – adică fără să manipuleze realitatea prin varii filtre. Se coagulează astfel o filozofie a „autenticității”, a perspectivei „democratice” asupra realului și asupra literaturii („[m]eritul ei constă în democrația pe care o introduce în considerarea formelor realului: derizoriul își găsește locul în ea, ca și esențialul, detaliul ca și întregul, trăirea ca și lecturile, viața ca și cartea” – Manolescu despre poezia lui Cărtărescu, în Manolescu 2001: 403; „poezia este și o recuperare a

diversității realului, ea intenționează să cuprindă *total*, sublimul și detritusurile lumii materiale” – Simion 1989: 473). Dar această filozofie conține, pe de altă parte, și un *alibi* pentru „aleatoriul, bizarul, nonsensul” (Manolescu 2001: 333) vieții cotidiene captate în această poezie. Cele mai frecvente forme de calificare a realității reflectate în versurile optzeciștilor sunt, deci, „derizoriul”, „detaliul”, „diversitatea”, „măruntul”, „picătura”, „fragmentul”. La un moment dat, Manolescu riscă chiar formula „pseudodescriere a realității zilnice” (Manolescu 2001: 402). Este, evident, vorba despre o realitate neepocală, atomizată, despre un praf al cotidianului din care nu poate coagula cimentul istoriei. Deși „democratică”, această realitate nu e tipică, nu e reprezentativă pentru profilul patriei socialiste.

b. În al doilea rând, derizoriul acestei „realități totale” uimește prin forța sa de acumulare. Aglomerarea, luxurianța, surplusul detaliilor transformă această realitate în *himeră* sau în *enigmă*. Realul nu se construiește, nu se adună coerent într-un organism, într-o imagine despre lume, ca la marii clasici, ci „proliferează” aberant, patologic, „cu o frenezie a diviziunii”, într-o „lume browniană” (Simion 1989: 482). Nu realismul, ci barocul sau manierismul îl descriu cel mai bine. Lirica lui Cărtărescu a surprins printr-o „veritabilă beție a concretului”, printr-un univers dominat de „feeria și teroarea lucrurilor”, un „vacarm de obiecte”, o „mitologie a cotidianului” (Simion 1989: 482, 485, 495). Și în poezia lui Mușina „acumularea meticuloasă de detalii” contrariază „simțul realității”, creionând un tablou în fond „enigmatic” (Manolescu 2001: 340), în poemul *Budila-Express*, prin diversitatea (citește bizareria) tipurilor umane și a întâmplărilor înregistrate, trenul fiind decriptat ca spațiu simbolic al „umanității mari, polimorfe” (Lefter 2005: 247). Tot așa, în poezia lui Iaru a fost constatată – mai degrabă decât revenirea la om sau la umanitate – o „antropomorfizare generală” a obiectelor (Lefter 2005: 238). Drumul dintre realitate la halucinație se dovedește circular, rețeta acestui fantastic trimițând, după Simion, la pictura lui Magritte: „Desenul fantastic este obținut nu din deformarea realului, ci din alăturarea ingenioasă de naturi eterogene care, împreună, dau o impresie de miraculos și absurd în ordinea realului” (Simion 1989: 498). Interpretarea se apropie de acel „fantastic al banalității” descris de Lucian Raicu cu referire la opera lui N.V. Gogol, un fantastic obținut nu din răsturnări dramatice, din negări sau absențe, ci din avalanșa prezențelor.

Din cele de mai sus, se deduce, firește, că nu un tablou glorios al realității produce această poezie – *diversitatea* și *totalitatea* fiind mai curând eufemisme pentru acceptarea introducerii în peisajul liric a sordidului și a precarității din viața cotidiană. „Realitatea totală” înseamnă, pe de altă parte, și debarcarea tradiției moderniste, „refuzul poeziei abstracte, ermetizante, inițiatice” (Simion 1989: 471), revenirea la „cuvânt” (oralitate), ca sincronizare cu postmodernismul, care, pentru Simion, de pildă, echivalează cu „un retour au référent” și la „vocea omenească”, cu o „poezie comunicativă, biografică, realistă” (Simion 1989: 472, 474), promițând acea „întoarcere a autorului” tatonată de Simion încă din volumul omonim apărut în 1981. Abordarea este, în acest sens, pozitivantă, se evidențiază „toleranța” și democratismul autorilor, esența postmodernismului fiind concentrată în parametrii ideologici acceptabili – în sumă, la umanism, literatura însăși fiind echivalată cu „o formă de existență”: poetul postmodern ar fi, deci, „un om realist, democrat, tolerant” și „pluralist”, iar discursul său, „mai liber și mai direct” (Simion 1989:

473). Proza autorilor optzeciști e decodată în aceeași manieră: prozatorii n-ar mai fi „obsedați” de teme trecutului (*i.e.* ale regimului lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, dezavuat de Ceaușescu) și îngrădiți de „schemele realismului socialist”, ci interesați de contemporaneitatea imediată, trecând de la teme mari, grandilocvente („problemele umanității”) la „individul mărunț” și la „problemele omului de pe stradă” (Simion 1989: 475). Însă, ca și în cazul poeziilor, unde dese referințe culturale împiedicau totuși receptarea cu ușurință a mesajului poetic aparent redat în „cuvintele străzii”, și prozatorii dispun de un arsenal de obscurizare a relației cu realitatea. E vorba de influența Noului Roman și apoi a textualismului, îmbrățișată de prozatorii români în texte pretins realiste și biografiste, dar care, la rigoare, își pot nega orice legătură cu realitatea sub pretextul autoreferențialității, unde singura realitate e cea a textului care se scrie. Trădarea realității și a realismului (sau dejucarea „înțoarcerii referentului”) este, prin urmare, vădită și unii critici încearcă să salveze aparențele. Eugen Simion remarcă, în acest sens, faptul că „textualiștii români sunt foarte buni povestitori” și salută revenirea, prin textualism, la „genul autobiografic”, la „concretul existențial” și la „parabola socială și morală” (Simion 1989: 476). Alți critici trec fără probleme de la „realitatea totală” la „poezia totală”, unde „priza la real” se reduce, de fapt, la acea transpunere a „metafizicului în palpabil” operată în poezia lui Cărtărescu (Lefter: 2005: 182, 191). Realul devine un pretext pentru fantazare; el oferă doar o bază de date care capătă un sens numai în imaginație. Se înțelege astfel că poeții optzeciști nu ajung, de fapt, la realitate, ci pleacă de la ea (sau se dezic de ea) pentru a-și mobila propriile fantezii și lumi interioare. În orice caz, omul care reduce realitatea la propriile proporții (*biografismul*) și realitatea care nu poate fi redusă la om (*realismul*) țin de principii diferite și, obligate la coabitare, își epuizează rapid resursele. De aceea niciunul dintre aceste concepte, și cu atât mai puțin lucrul lor în echipă, n-a fost suficient pentru întemeierea critică și teoretică a optzecismului românesc.

c. S-a recurs, în aceste condiții, la soluția *factotum* a criticii românești – autonomia actului artistic –, o soluție care, părând că implică realitatea în discuție, nu făcea, în fond, decât s-o obnubileze: în artă, atât „subiectul”, cât și „obiectul” dispar, se sublimează. Vehicularea cu atâta insistență a „derizoriului” și a „detritusurilor lumii materiale” a făcut ca problematizarea literaturii optzeciste în descendența esteticii urâtului a lui Baudelaire să devină inevitabilă. S-a spus că poezia optzeciștilor transfigurează „banalul” sau „trivialul” (iată ce scrie Manolescu despre poezia lui Cărtărescu: „Invazia banalului, cotidianului, falsei trivialități este controlată cu mare atenție și răspunde unui scop estetic limpede. Trivială în poezie nu este decât lipsa ideii” – Manolescu 2001: 399), că înalță „urâtul” (tot despre poezia lui Cărtărescu: „obiectele-kitsch, deșeurile civilizației moderne, urâtul cotidian participă [...] la un mare spectacol” – Simion 1989: 495), că mult-invocata „coborâre în cotidian” înseamnă, de fapt, „ridicarea” la un cotidian ce „ascunde sens și frumusețe” (Lefter 2005: 87). Totuși, soluția sublimării prin artă, de o forță persuasivă în genere incontestabilă în deceniile de după destalinizare, avea și un defect: admitea, fie și implicit, că realitatea pe care arta o transcende este – totuși – „urâtă”, „trivială”, „mediocră”. De aceea, Manolescu introduce la un moment dat o disociere, „estetica urâtului” fiind considerată o teorie depășită de poeticile mai noi, inclusiv de optzeciști: „O dată cu avangarda și cu postmodernismul [...] [p]oezia nu

se mai bazează pe frumos, dar nici (exclusiv) pe urât. Ea se deschide spre toate limbajele, devine un idiom universal cuprinzător” (Manolescu 2001: 333). După 1989, același Nicolae Manolescu se va întoarce la „estetica urâtului” – a realității socio-politice „buhăite” pe care poezia optzecistă ar fi surprins-o fără echivoc.

În concluzie, dacă realismul socialist cerea scriitorului, ca dovadă a prizei sale la real, să abjure modernismul literar și modernitatea burgheză, filosofia criticii literare din anii '80 răstoarnă coordonatele: modernitatea nu poate fi criticată în poezie și în artă decât dacă scriitorul n-are priză la realitate. Ce se schimbasese? Modernitatea – îndeosebi sub speța modernizării tehnico-industriale – devenise, între timp, „socialistă”, un produs revendicat de regimul politic. În aceste condiții, critica literară a anilor 1980 evită programatic să-i prezinte pe Coșovei, Cărtărescu, Iaru sau Dinescu în ipostaza de contestatari ai modernității și, implicit, în aceea de poeți realiști, pentru a nu lăsa loc eventualelor acuzații de anti-progresism, de viziune retrogradă sau inaptă de a sesiza realizările guvernării socialiste. Ca să nu sune ca un critic al regimului, în anii '80 poetul trebuie declarat (și promovat ca) inapt pentru real/ realitate/ realism și apt numai pentru fantezie, ludic, livresc etc. – lucruri, dimpotrivă, greu acceptabile în anii realismului socialist dogmatic, unde modernismul literar și ideea unei literaturi autonome, a imaginarului autosuficient, trebuiau epurate din conștiința scriitorimii, în favoarea abordării „realiste”.

4. Pactul dintre poeți și critici

Toate aceste jocuri ale criticii pe care le-am analizat mai sus nu au implicat-o însă unilateral. Între poeți și critici a părut să se fi instaurat, în anii 1980, un pact tacit de colaborare: dacă poeții aspirau să trateze în mod subversiv realitatea, deși se declarau practicantii unui realism sau ai unui umanism fără trucuri, criticii căutau să mascheze potențialul subversiv al literaturii lor, pentru a-i facilita editarea. La limita incertă dintre subversiune și sinceritate, poeții creditează, așadar, formal cel puțin, interpretările criticilor și, invers, criticii confirmă declarațiile de intenție ale poezilor, ca parte a unei strategii comune de publicare și de legitimare reciprocă, prelungită într-o oarecare măsură și după 1989.

Faptul că nici poeții, nici criticii nu trebuiau crezuți pe cuvânt reiese și din aceea că pactul lor, dictat de conjunctura necesității comune a publicării, era pe alocuri subminat de evidente incompatibilități de proiect sau, în orice caz, de jargon. Preocuparea lui Eugen Simion pentru „întoarcerea autorului” într-o literatură supusă atâtor proiecte de sterilizare a uman(ism)ului, de la atenția excesivă față de text a structuralismului până la ultimele experimente de la finele anilor 1970, a părut, cum am văzut, satisfăcută de atenția optzeciștilor pentru *realism* și *biografie*¹⁰. Fuziunea

¹⁰ Într-un articol din 1981, Cărtărescu vorbise despre o „abordare directă a realului, a concreteții existențiale” (*apud* Lefter 2005: 85), iar peste un an preîntâmpinase eventuale acuzații de cosmopolitism, refuzând ideea că poezia optzecistă „ar fi o simplă sucursală a generației *beat* sau, mai general, a poeziei americane” și chiar sintagma „generația în blugi” (*apud* Lefter 2005: 86). Pe același ton prudent și chiar în aceiași ani, Alexandru Mușina promova, în două articole apărute în „Astra”, în 1981 și în 1982, o poezie „despre viața noastră obișnuită, dar totodată care să exprime și «poezia» din această viață” și viza, prin conceptul de „antropocentrism”, „o reacție [...] de recuperare a *integralității* și *coerenței* ființei umane” (*apud* Lefter 2005: 87), interesată de „centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum”, redescoperind totodată

„biografismului” cu realismul era tratată, *via* Cărtărescu, drept o marcă a postmodernismului autohton, care a întărit cu noi argumente tautologia arta = realitate, realitatea = artă, des exploatată de critică în anii 1980; de efect a fost și conceptul de „textistență”, vehiculat de același Cărtărescu și devenit popular în metalimbajul epocii: textul vorbește despre realitate și despre existență (inclusiv a autorului). Totuși, singura realitate certă s-a dovedit, în cazul „postmodernilor” români, textul și operația de producere a lui. În literatura optzeciștilor nu s-a „întors” acel autor așteptat de critic – autorul marilor fresce realiste, ochiul care surprinde medii, filtrându-le printr-o subiectivitate ordonatoare de sens; în scrierile lor și-a făcut, dimpotrivă, loc eul mărunț, nerevoluționar, fără jurisdicție asupra realității colective, eul fără identitate, unicatul fără forță de generalizare, bizarul, particularul, modicul, excentricul – în fine, o sumă de biografii imponderabile ce nu compun un portret sau o colectivitate (deși autorii optzeciști au fost promovați insistent ca „generație”). Realitatea „totală” din literatura lor și-a revelat inconsistența chiar prin proiectul exhaustivității: o totalitate care nu impune, care trimite la opusul ei, la fărâșmă, la pulverizare; sau, pe un alt plan al referinței, la realitatea secundă a scrisului, a ficțiunii, a istoriei literare.

Această întâlnire eșuată dintre proiectul lui Simion și cel al optzeciștilor poate fi trecută în categoria dificultăților de parcurs întâmpinate de acel pact tacit de colaborare și de legitimare reciprocă dintre poeți și critici, de cercul vicios al declarațiilor (scriitorilor) și al interpretărilor (criticilor), care s-au susținut zgomotos unele pe altele pe deasupra textului literar, pentru a lăsa eventuala subversiune să se propage silențios și eficient. Iar dacă declarațiile de intenție ale poeților sunt benigne, acceptabile din orice punct de vedere al ideologiei oficiale, punerea lor practică a dus la situații deconcertante, obligând critica să-și reînnoiască permanent arsenalul justificator. Ideea întoarcerii la „realitate” și la „om” reprezintă, de pildă, în artele poetice sau în profesiunile poeților, un truc de adormit cenzura, care consună, până la un punct, cu dezideratul „întoarcerii autorului”. Însă acest deziderat este, de fapt, mai aproape de realism (inclusiv de avatarul său istoric realismul socialist) – unde *omul* și *realitatea* sunt idei tari, nu relative și derizorii, instalate pe banda Möbius a degrevării oportune de context –, decât de etosul postmodern, textualist etc., unde *omul* se pierde în jocul identității dintre text (carte) și realitate. Simion simte, de altfel, de la un punct încolo, că o distanță semnificativă se profilează între declarațiile de intenție ale poeților și producția lor literară propriu-zisă – de unde și surpriza, în genul așteptării înșelate, pe care i-o provoacă operele optzeciste: la Cărtărescu așteaptă, de pildă, revenirea din „alienarea” fantastic-onirică și întoarcerea la „clasicitate” (Simion 1989: 498), iar prozatorilor textualiști captivi în jocurile deconstrucției, le recomandă – parafrazând parcă titlul articolului lui Albert Thibaudet „Atenție la unic!” (1936) – o mai

„valoarea de cunoaștere a poeziei” (*apud* Lefter 2005: 88). În unele situații, Simion pare a aproba direcția autorilor din generația '80, alții o privește cu rezerve. Și alții critici ai generației li s-a întâmplat să observe o convergență cel puțin teoretică de perspectivă între „întoarcerea autorului” și declarațiile de intenție ale optzeciștilor: „eul poeziei tinde acum să se «reîncarneze» și autorul se întoarce – cu aceeași formulă a lui Eugen Simion – în text. Autorul ori personajele sale. La această întoarcere se referă Alexandru Mușina vorbind despre un «nou antropocentrism»” (Lefter 2005: 91). „Antropocentrismul” lui Mușina – ca „reumanizare” a poeziei și ca „nou «clasicism»” – părea convergent cu proiectul „întoarcerii autorului” și a „*vocii omenești*” imaginat de Eugen Simion.

mare „atenție” la „uman” (Simion 1989: 477). Dacă poeții și prozatorii optzeciști ar fi pus în practică o adevărată „întoarcere a autorului”, în sensul redescoperirii virtuților realismului clasic, probabil că scrierile autorilor analizați în volumul al patrulea din *Scriitori români de azi* n-ar fi primit acceptul publicării.

Cu tot efortul ajungerii la un limbaj comun, decalajul dintre mersul poeziei și interpretările criticii poate fi sesizat și mai bine punând față în față atitudinea timpurie a lui Manolescu față de „poezia tinerilor” și soluțiile sale de mai târziu, din cronicile la volumele optzeciștilor Iaru, Coșovei, Marin ș.a. Dacă într-un articol din 1979 dedicat membrilor Cenaclului de luni, Manolescu remarca „refuzul foarte net al oricărui evazionism” și faptul că „[p]oezia tinerilor e impregnată de viața din jurul lor și e o poezie cu ochii deschiși, atentă, lucidă, adesea critică”, „[s]peca de poet incapabil să se exprime altfel decât în metafore, lipsit de idei” fiind „pe cale de dispariție în această generație” (*apud* Lefter 2005: 21) – dezavuând implicit acel modernism cosmopolit și abstractizant pe care realismul socialist îl respinsese dintotdeauna –, în analiza punctuală a volumelor acestor tineri Manolescu va folosi, cum am văzut, perspectiva diametral opusă, accentuând evazionismul, fantasmaticul, ironia, lipsa lucidității și a prizei lor la real¹¹.

Iată câteva dovezi ale faptului că optzeciștii au căutat să deturneze atenția oficialilor prin declarațiile lor de intenție, că ipocrizia lor poate fi judecată drept subversivă. Doar că, dorind să le iasă cât mai fericit în întâmpinare și pășind la rândul lor pe linia nesigură dintre subversiune și sinceritate, criticii ajung la un moment dat să crediteze ei înșiși declarațiile poeților: „realismul”, „biografismul”, pactul lor „cu realitatea” descumpănește și critica, nu doar cenzura, obligând-o să-și reevalueze arsenalul.

După 1989, această strategie a legitimării reciproce va cunoaște însă fisuri vizibile: dacă unii poeți vor contesta tratamentul primit anterior din partea criticilor, și criticii își vor schimba atitudinea, căutând să privilegieze latura eminentamente subversivă și politică a optzeciștilor, reducându-le opera la o critică a realității zilei.

5. Schimbarea de strategie după 1989

Dacă critica anilor 1980 demonstrase că poezia optzeciștilor putea rezista și ca literatură non-subversivă, compatibilă cu dezideratele societății socialiste și a ideologiei aferente, după 1989 aproximativ aceiași exegeți vor încerca să arate că forța acestei literaturi – impuse de o generație investită cu conștiința propriului destin (conștiință de sine presupus existentă și în zona criticii care o garantase) – rezida, dimpotrivă, tocmai în cuantumul ei de subversivitate.

Versurile poeților optzeciști atestă, astfel, posibilitatea unei duble decodări: dacă până în 1989 erau ținute, în interpretările criticii, cât mai departe de atingerea cu realitatea zilei, în sfera artei autonome, după 1989 aceleași poeme sunt citite eminentamente ca literatură implicată în treburile cetății, de cârtire împotriva *statu quo*-ului. *Subiectul* și *obiectul*, care în perioada comunistă erau imaginate într-un feeric și

¹¹ De altfel, relația reciproc legitimantă, dar nu tot timpul și sincronizată la nivel de poetică și de limbaj, dintre membrii Cenaclului de luni și mentorul lor, Nicolae Manolescu a putut fi observată chiar în epocă, Mircea Martin atrăgând atenția asupra felului în care Manolescu se lasă „reorientat” de poeții pe care-i îndrumă (Martin 1986: 197–199).

permanent divorț, apar acum pe aceeași lungime de undă: subiectul vede și redă realitatea așa cum este. Dacă sub regimul comunist critica literară preferase, pentru decriptarea operelor optzeciste, să exploateze scenariile fanteziste, mitologice, onirice, livrești, autoreferențialiste etc., începând cu 1990 aceeași critică se predă cu voluptate interpretării „realiste”, care distinge în textul literar optzecist o persiflare mai mult sau mai puțin mascată a realităților sociopolitice ale epocii. Ceea ce era „ludic” și „nonsens” înainte de 1990, devine ulterior „programatic, contestatar, vehement și persuasiv” (Manolescu 2001: 335). Astfel, într-o cronică la un volum amânat de cenzură al lui Florin Iaru și apărut după 1989, Manolescu răstoarnă locvacitatea poezilor optzeciști (care înainte ținușe, la el, de o zodie a trâncănelii absurde) într-o „poetică a vorbirii”, fiindcă „ce nu se rostește nu există” – adică într-o subtilă retorică a *spunerii adevărului*, opusă „poeticii tăcerii” (Manolescu 2001: 335). Nu doar acelei „tăceri” spre care se presupune că a evoluat, de la Rimbaud și Mallarmé, poezia modernistă, ci și acelei tăceri posibil vinovate, cu facies colaboraționist, din anii dictaturii ceaușiste. Iaru sau Cărtărescu sunt tratați acum ca autorii unui discurs „incendiar, fulminant”, cu o „deschidere maximă a expresiei”; în loc de „neeficiența realistă” se scot la iveală „riscurile” prezentate de această poezie în fața cenzurii din pricina unui „substrat realist (social, politic) imediat vizibil” și „direct referențial”, se observă „atrocele” care se întrevede sub comic sau „reversul întunecat și coșmaresc al fanteziei unui Pierrot incorigibil cabotin” (Manolescu 2001: 335–338). Recenzând în 1991 un volum al Marianei Marin apărut după 1989 (versiune necenzurată a unuia apărut cu compromisuri în 1986, ca jurnal apocrif al Annei Frank), Manolescu rămâne fixat asupra realității emanate din această poezie – „Realitatea e înregistrată de-a dreptul, cu obrazul nefardat, cu ochii umflați, buhăită” –, generalizând: „Este programul unei întregi generații” (Manolescu 2001: 385). Nu doar o coerență existențială („sentimentul tragicului istoric de care optzeciștii sunt pătrunși, în pofida ironiei și ludismului lor”), dar chiar una politică i-ar fi unit pe optzeciști: ei „văd cu limpezime cum se apropie sfârșitul sinistrei farse și cum cade cortina” (Manolescu 2001: 388). O „estetică a urâtului” conotat moral pare acum unica lectură acceptabilă a acestei poezii, căci realitatea epocii comuniste colcăia de „urât, fetid, inform sau stupid”: „Un baudelairianism incontestabil se remarcă în aceste versuri în care urâtul își pune pecetea pe tot [...] Macularea este, desigur, cheia morală a acestei poezii” (Manolescu 2001: 385).

Imediat după 1989, meritele generației '80 au fost sintetizate așadar preponderent în cheie politică și raliat conceptului de „rezistență prin cultură”. S-a spus despre autorii ei – creatorii unui „realism cotidian” – că

[...] au renunțat la denunțarea trecutului – admisă de regim pentru glorificarea prezentului – și s-au focalizat pe detaliu, pe semnele mărunte ale degradării generale. Prin ei, strada a irupt în proza românească și a început să strige. Avangarda lor a fost, sub acest unghi, politică și politizată [...] (Lovinescu 1991: 19)

așa cum despre prozatorii din ultimul deceniu comunist s-a spus că au „reinventat [...] realismul critic”:

[...] prozatorii, în special cei tineri, au reinventat [...] realismul critic. Un realism critic desigur voalat, aluziv, prefăcându-se interesat „doar” de cotidianul mărunț, de felia (subțire) de viață, de detalii și de oameni mici, atât de mici încât puterea își putea permite să nu-i mai ia în considerare. Literatura nu a făcut și nu va face însă o

asemenea greșeală: cu oamenii „mici” ai marilor literaturi a început de fapt demolarea atâtor regimuri politice. Ținta noului realism critic de care vorbeam – țintă atinsă de obicei – a fost de a demonstra cât de cenușie era în realitate „epoca de aur” [...] (Cristea 1990: 14).

Mai mult, s-a vorbit – cu referire chiar la tot arcul perioadei comuniste, despre „efortul poeziei noastre de a se politiza, de a deveni o artă a protestului”¹².

Dialectica n-a întârziat să se producă, iar opiniile care țineau să păstreze specificitatea optzecismului în zona ludicului benign, fără impact asupra sferelor grave ale existenței, au avut partea lor de greutate¹³. Un aspect nou este negativarea în ordine morală a acestui ludic: sub valențele subversive sau măcar de satisfacție pur estetică ale acestei literaturi, a fost descoperită o atitudine perversă, favorabilă, în fond, regimului – fuga vinovată de realitate a experimentelor optzeciste, care ar fi oferit „desene animate în România caloriferelor înghețate” (Ianuș 2002: 1).

Discuția de față nu se poate încheia fără elucidarea următoarei dileme: dacă autonomia literarului și, în genere, a culturii în era modernă a fost evaluată ca direct proporțională cu lipsa constrângerilor de ordin economic, politic, lingvistic etc. și cu deschiderea internaționalistă a statelor în care funcționează¹⁴, cum poate fi explicată amploarea pledoariei pentru autonomia actului artistic – și implicit pentru independența literarului de realitatea imediată – dintr-un stat totalitar ca România socialistă, unde acumularea constrângerilor pare să fi fost singura certitudine?

După căderea regimului ceaușist, Manolescu afirmase într-un interviu că critica românească a ultimelor două decenii de comunism a avut de armonizat necesitățile pieței interne – care i-ar fi solicitat un discurs alternativ la realismul socialist, și anume o „critică artistică” – cu nevoia alinierii la piața externă a teoriei

¹² Cf. Al. Cistelean despre volumul *În cunoștință de cauză* (1990) de Ion Negoieșcu, judecat din perspectiva „relațiilor dintre intelectualitatea română – și în special scriitorime – și regimul comunist”: „Negoieșcu n-a subapreciat efortul poeziei noastre de a se politiza, de a deveni o artă a protestului: «Niciodată nu s-a scris la noi atâta poezie politică bună». Radicalizarea sa politică n-a devalorizat gestul artistic de protest (sunt analizate poemele lui Dorin Tudoran, Mircea Dinescu, Ana Blandiana) și chiar când i-a pretins scriitorului o angajare politică directă această artă «politică și patriotică» a găsit în el un cititor comprehensiv nu numai la vehemența protestului, ci și la delicatețea imaginii” (Cistelean 1991: 6).

¹³ Pornind de la „ura personală” a poetului Florin Iaru pentru interpretările care-l așază sub specia ludicului, preferința unor autori (în speță, optzeciști de tipul Iaru și Cărtărescu) pentru lecturile critice în cheie „gravă” (incluzând, se poate presupune, cheia sociopolitică) a fost chestionată de Cornel Regman imediat după căderea comunismului: „S-ar putea ca pentru unii «ludic» să însemne și «ușuratic». Numai redus abuziv la acest înțeles, termenul poate fi «urât» de cineva, dimpreună cu criticul care a subliniat propensiunea ludică” – de unde și dorința unor autori de „a fi arătați sub latura lor gravă, gravissimă de se poate” (Regman 1991: 11). Ludicul funcționează la Regman ca apanaj universal al artei, în vreme ce apetența respectivilor poeți pentru „latura gravă” apare ca un moft conjunctural.

¹⁴ Cf. Pascale Casanova: „Ficțiunea despre o literatură emancipată de sub imperiul relațiilor istorice și politice, credința într-o definiție pură a literaturii, ruptă de orice raport cu istoria, lumea, națiunea, lupta politică și națională, dependența economică, dominația lingvistică, au fost inventate în țările cele mai autonome, oarecum eliberate de constrângerile politice” (Casanova 2007: 60) și Franco Moretti: “Contrary to the great prophecy of the Dialectic, of Enlightenment, the ‘unity of the Western system’ does *not* ‘grow increasingly stronger’ as capitalism succeeds. Culture is freed from political obligations; surveillance decreases, selective pressure grows weaker – and the strangest experiments are free to take place” (Moretti 2013: 32–33).

și a criticii literare, de la structuralism încoace, adică la o critică a „metodelor” (Manolescu 1991: 6), care, se deduce, n-ar fi constituit însă o armă la fel de eficientă contra regimului din România acelor ani. Misiunea acestei „critici artistice” ar fi fost, se înțelege mai departe, una duplicitar-conjuncturală, câtă vreme depolitizarea literarului – ca refuz de a se constitui într-o formă de suport sau de legitimare a regimului – era totuși imaginată și ca un instrument de potențare, cultivare sau protejare a forței lui subversiv-politice. În această optică duplicitar-conjuncturală asupra literarului – depolitizat și, chiar prin aceasta, potențial subversiv – pot fi citite toate strategiile de promovare a poeziilor optzeciști descrise în studiul de față. Însă excesul de discurs favorabil autonomiei literaturii (fie în forma depolitizării ei complete, fie în forma politizării ocazionale sau duplicitare) a fost privit cu suspiciune după 1989, ca anomalie sau ca efect colateral al regimului, caz în care energiile cu adevărat subversive îi erau refuzate din start acestei literaturi. Imediat după căderea comunismului s-a vorbit despre „centralitatea” categoriei esteticului (ca și despre apetența pentru filozofarea pură, fără aderență la cotidian) ca despre un viciu al „funcționării naționale” și ca despre o formă de „parazitare” a altor valențe, morale, pragmatic politice, socio-economice (Nemoianu 1991: 13); mai mult, promovarea grilei estetice a fost considerată singura specie de valorificare „admisă” sub Ceaușescu („Nu mai poți acum să faci doar o valorificare estetică. Sub Ceaușescu o făceam pentru că era singura admisă” – Alexandrescu 1992: 3).

Ca excrescență „anormală” a unei literaturi „anormale”, în care scriitorul și criticul „rezistă” simulând evadarea din politic în lumea pură a ficțiunii sau, dimpotrivă, ca apanaj al unei societăți libere și deschise (unde scriitorul nu mai e somat să facă figură de „rezistent” și-și poate cultiva creativitatea fără constrângeri), teza autonomiei literaturii și simetrica ei, teza potențialului discurs critic din orice text literar, sunt ale „filei două fețe”, care se arată în România comunistă și postcomunistă în funcție de context și priorități.

Bibliografie

- Alexandrescu 1992: Sorin Alexandrescu în dialog cu Marius Lazăr, „Vatra”, nr. 255, iunie, p. 3.
Casanova 2007: Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, traducere Cristina Bizu, București, Curtea-Veche.
Cristea 1990: Valeriu Cristea, *Realismul critic*, „Caiete critice”, nr. 1, p. 13–15.
Cistelean 1991: Al. Cistelean, *Intelectualul român și comunismul*, „Vatra”, nr. 244, iulie, p. 6.
Crowther 1988: William E. Crowther, *The Political Economy of Romanian Socialism*, New York, Westport, Connecticut, London, Praeger Publishers.
Dumitru 2014: Teodora Dumitru, *Traian T. Coșovei și avatarurile modernității*, „Caiete critice”, nr. 7, iulie, p. 32–42.
Georgescu 1991: Vlad Georgescu, *The Romanians. A History*, edited by Matei Calinescu, translated by Alexandra Bley-Vroman, Columbus, Ohio State University Press.
Ianuș 2002: Marius Ianuș, *Iubirea subterană*, „Fracturi”, nr. 2, p. 1.
Iovănel 2012: Mihai Iovănel, *Manea Norman*, în *Dicționarul literaturii române*, vol. II, București, Univers Enciclopedic Gold, p. 15–18.
Karnoouh 2000: Claude Karnoouh, *Comunism/postcomunism și modernitate târzie*, traducere Mihai Ungurean, Iași, Polirom.
Lefter 2005: Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*, Pitești, Paralela 45.

- Lovinescu 1991: Monica Lovinescu, *Literatura optzecistă dobândește contururi precise* (dialog cu Nicolae Băciuț), „Vatra”, nr. 243, iunie, p. 19.
- Murgescu 2010: Bogdan Murgescu, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500–2010)*, Iași, Polirom.
- Martin 1969: Mircea Martin, *Generație și creație*, București, Editura pentru Literatură.
- Martin 1986: Mircea Martin, *Singura critică*, București, Cartea Românească.
- Manolescu 1991: Nicolae Manolescu, „Mă amăgesc cu ideea că n-o să fac politică toată viața și că o să mă întorc la cărțile mele” (dialog cu Iustin Panța), „Euphorion”, nr. 5, mai, p. 6–7.
- Manolescu 2001: Nicolae Manolescu, *Poezia română postbelică*, vol. I, *Poezia*, Brașov, Aula.
- Moretti 2013: Franco Moretti, *Distant Reading*, London, New-York, Verso.
- Negrici 1985: Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, București, Cartea Românească.
- Nemoianu 1991: Virgil Nemoianu, *La început de maturitate. Un eseu autobiografic*, „Euphorion”, nr. 1, ianuarie, p. 4, 13.
- Regman 1991: Cornel Regman, „...exercițiul critic... este în fond o polemică implicită...” (dialog cu Ion Urcan), „Apostrof”, nr. 10–11, p. 11, 27.
- Simion 1981: Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, București, Cartea Românească.
- Simion 1984: Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. III, București, Cartea Românească.
- Simion 1985: Eugen Simion, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, București, Cartea Românească.
- Simion 1989: Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, București, Cartea Românească.
- Ștefănescu 1983: Alex. Ștefănescu, *Tradiția*, „România literară”, nr. 30, 28 iulie, p. 3.
- Verdery 1996: Katherine Verdery, *What Was Socialism, and What Comes Next?*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Negotiating the Subversion: Romanian Poetry and Its Interpretations During the Communist 1980s

In this paper I will pursue the strategies used by literary critics to promote the potentially subversive poetry written during Romanian Communist last decade. Pretexting to break the tradition of aesthetical high modernism and pretending to address poetry in a more “realistic”, i.e. a more socialist friendly way, the authors I analyse (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei etc.) actually displayed certain subversive positions regarding the Communist regime. The techno-industrial, societal modernity was officially seen as the work in progress of the Romanian Socialist regime (1948–1989), therefore concepts such as ‘modernity’ and ‘reality’ used to be perceived as mere synonyms. Given these circumstances, he who criticised the Romanian modernity was in danger to be perceived as an enemy of the Communist project. Being aware of such presumptions concerning the identity between ‘modernity’ and ‘reality’ (i.e. Socialist order), the Romanian literary critics tactically avoided portraying the poets of the 80s as attacking the ‘reality’/ ‘modernity’ for fear this attack would be perceived (and counter-backed) as an attack against the Communist establishment. Consequently, the critics had to emphasize precisely the poets’ lack of “realism”, thus interpreting their poems as rather absurd, bookish and fantastic pieces (apparently non-dangerous topics for the Socialist order). After the fall of the Communism, the critics changed their discourse in order to underline the polemical, political, subversive side of that poetry.