Strategii de promovare a poeziei româneşti cu potenţial 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 şi civilizaţionale (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. Ieşirea, după 1960, a realismului socialist din faza sa imperativă, ca direcţie de creaţie şi 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. Coşovei, Alexandru Muşina şi alţii,

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

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

desemnaţi global prin sintagma „generaţia ’80”, care se declară în mod programatic pasionaţi de realitatea concretă şi contemporană, de vocea străzii, de poetica omului comun. Formaţi majoritatea la Cenaclul de luni, înfiinţat în 1977 şi condus de Nicolae Manolescu – afirmat şi ca unul dintre susţinătorii generaţiei 1960 –, poeţii din „generaţia ’80” sunt editaţi cu dificultate (mai curând în volume colective) şi promovaţi într-un sistem marginal şi *underground*, prin intermediul cenaclurilor, al publicaţiilor şi festivalurilor studenţeşti. Ei pariază pe prozaizarea liricii, pe denotaţie şi transparenţă a comunicării, în locul limbajului ermetic, simbolic, metaforic şi 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 generaţia *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 îşi crease „baza” economică și societală, considerând că a oferit ţării o modernitate consolidată, care îl reprezenta[1]. Este, ca atare, de aşteptat 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 aşteptare al autorităţilor şi al cenzorilor[2]. 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 îşi asuma reflectarea realităţilor datorate de poporul român regimului lui Nicolae Ceauşescu, se afla, totuși, în

[1] Raportată la situaţia 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 şi al industrializării. Pentru detalii, *v.* Crowther 1988, îndeosebi cap. „Socialist Construction”; Georgescu 1991, cap. „Communism in Romania (1948–83)”; Verdery 1996; Karnoouh 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 *ţară preponderent industrială*”, depăşind alte state sud-europene la capitolul „valoarea producţiei industriale pe cap de locuitor”, chiar dacă „mult sub media europeană” (Murgescu 2010: 346). Deşi concluziile acestor cercetări convin asupra faptului că proiectul economic al României postbelice a fost unul eşuat – nepermiţându-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 şi modernizante în raport cu epocile anterioare, prin accentul pus pe industrializare, urbanizare, şcolarizare, infrastructură, crearea de locuri de muncă, sistemul de pensii şi asistenţă socială etc.

[2] Desfiinţarea în 1977 a instituţiei care se ocupa oficial cu cenzura din România (Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor, transformată din 1975 în Comitetul pentru Presă şi Tipărituri) a însemnat desfiinţarea *de jure*, nu şi *de facto* a cenzurii, criteriile publicării intrând într-o nouă fază, a aprecierii individuale a editorului – o fază nu mai puţin problematică, marcată de o suspiciune sporită de lipsa certitudinilor oferite anterior de regulamentele oficiale.

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

dezacord patent cu tipologia ideală a literaturii agreate la nivel oficial, *i.e.* una care să flateze succesele modernității socialiste. Clişeele realismului socialist au continuat, deci, să circule în discursul criticii literare, însă într-o utilizare antifrastică – de *pseudo*-realism socialist. Scopul criticii era adormirea vigilenţei cenzorilor şi publicarea unei literaturi „realiste", dar cu potențial de sabotare a regimului, pe baza unui raţionament 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 şi tehnicile criticii literare se modifică, sub aparența conservării aceluiași nucleu tare al necesității raportării literaturii la realitate, la viața concretă, la om etc., moştenit din faza dură a realismului socialist.

Strategia utilizată de Mircea Martin într-una dintre primele lucrări consacrate moderniştilor din generaţia 1960, *Generaţie şi creaţie* (1969) – unde încerca să „salveze" poezia unor mari angoasaţi ai momentului (indezirabilă din pricina inadecvării la etosul optimist agreat de regim) prin deplasarea angoasei, din lumea reală, spre condiţia eternă a artei:

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

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

> Evocând cu atâta forţă Infernul, violând tabu-urile gândirii comune, Ion Alexandru ajunge la o variantă organică a *cinismului* modern şi faptul nu trebuie să provoace rezerve câtă vreme poetul se simte angajat într-un proces de reconstrucţie morală. El e un «damnat» pozitiv, un «furios» care îşi aminteşte. […] Poetul iniţiază o acţiune remarcabilă de *integrare* a *infernalului*, ceea ce nu înseamnă altceva decât a reda vieţii dialectica. […] Nu Infernul e reabilitat, ci viaţa care-l include. Refuzul oricărei idealizări e implicit (Martin 1969: 46–47)

– va fi o strategie abordată, pe diferite trasee, şi de criticii poeţilor prozaici şi denotativi din anii 1980. Scriitorii şi criticii colaborează în vederea deturnării vigilenţei unei cenzuri dezoficializate, dar nu mai puţin prezente şi imprevizibile, critica anilor 1980 funcţionând în aceeaşi stilistică *underground* ca şi poezia. Ea caută argumente pentru garantarea noului tip de poezie – a cotidianului şi a străzii – aşa cum, cu decenii în urmă, căutase argumente pentru concilierea moderniştilor din anii 1960–1970 cu dogma politică. Baza de reducţie este reprezentată, şi în anii 1980, ca şi în deceniile trecute, de direcţiile mari ale realismului socialist: printr-o ingenioasă convergenţă, poemul străzii din anii 1980 este interpretat, ca şi poemul ermetic al anilor 1960, ca o nouă formă de antievazionism, de real(ism), de încredere în om, de poezie a cetăţii, de optimism, umanism, etos pozitiv, de artă care omagiază viaţa şi realităţile patriei socialiste etc. Poeţii din generaţia '80 se prezintă şi sunt prezentaţi ca adversari ai acelui tip de modernism cosmopolit şi 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 însăşi 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.).

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

În anii 1980, strategiile criticii gravitează, prin urmare, în jurul abordării prudente a relaţiei dintre poezie şi realitatea României lui Ceauşescu. Iar România anilor 1970–80 este identificată cu o societate structural modernă şi modernizată, identitatea dintre „realitate" şi „modernitate" fiind intens exploatată în discursul critic. În plus, dată fiind pretenţia regimului, în bună parte întemeiată, de a fi artizanul modernizării la scară largă a societăţii româneşti, critica va ocoli posibilele conotaţii negative ale modernităţii – „dezumanizarea", declinul spiritual etc. – exploatate în mediile occidentale, de la Oswald Spengler şi Ortega y Gasset la curentele spiritualiste din America anilor 1970. În aceste condiţii, criticii români recurg preponderent la două soluţii: 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 realităţii cu pricina). Astfel, comentând câteva poeme de Coşovei din care, la rigoare, s-ar fi putut deduce o critică a modernităţii, Manolescu face o disociere simptomatică pentru conduita prudent-subversivă a criticii din epocă:

> Nu civilizaţia modernă, industrializarea, sunt puse în cauză […], ci substituirea sensibilităţii, a gândirii, a nervilor şi sângelui uman prin circuite integrate şi 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 pronunţat critice a lui Mircea Dinescu:

> Dinescu este mai aproape de Rimbaud decât de Esenin, prin negativism, revoltă şi în general prin orientarea întreagă a poeziei spre realităţile lumii moderne, cu tehnologia ei apăsătoare, cu o natură aproape distrusă de proliferarea civilizaţiei materiale […] (Manolescu 2001: 325),

unde revolta împotriva modernităţii – *i.e.* a realităţii (socialiste) – e calificată drept reacţie „quijotescă" (Manolescu 2001: 325). Când ostilitatea faţă de modernitate – chiar o modernitate neutră, fără adresă directă la realităţile patriei socialiste – nu poate fi contestată, critica face în aşa fel încât cauzele acestei ostilităţi să fie totuşi justificabile ideologic. Astfel, referindu-se la poezia lui Dinescu – mai vârstnic, dar apropiat ca formulă lirică de poeţii „realişti" ai generaţiei '80 – Eugen Negrici observă negativarea implicită a urbanizării din versurile acestuia – „decesul naturii, al satului, al clasei ţărăneşti tradiţionale, expansiunea apocaliptică a industriei" etc.–, dar nu uită să includă în acest declin al valorilor mai mult sau mai puţin tradiţionale împotriva căruia s-ar pronunţa poetul şi „debilitarea simţului eroic al revoluţiei" (Negrici 1985: 80). Critica modernităţii din poezia lui Dinescu este, astfel, subtil deturnată spre o critică a blazării incompatibile cu etosul revoluţionar. Au existat însă şi cazuri în care necesitatea pozitivării modernităţii (socialiste) a dobândit, în critica literară a anilor 1980, forme involuntar hilare: s-a arătat că poetul e dator să se refere reverenţios la epoca în care trăieşte (şi, implicit, să aprobe modernitatea

[3] Cronica a apărut în „România literară", nr. 43, 1979, şi e reprodusă în Manolescu 2001, volum ce reprezintă o antologie a cronicilor de poezie publicate de critic în „România literară". Pentru a nu încărca aparatul bibliografic cu coordonatele apariţiei în revistă, voi trimite la această antologie, cu menţiunea că cronicile lui Manolescu de care mă voi folosi în articolul de faţă au apărut între 1979 şi 1991.

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

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 tradiţională – şi chiar primitivă, „precivilizaţională":

> Este probabil că peste o mie de ani urmaşii noştri se vor gândi la noi cu duioşie şi compătimire, socotindu-ne într-o epocă de precivilizaţie. Nu este comic ca în aceste condiţii să fii poet şi să te vaieţi că ne-a invadat tehnica? Respectul faţă de tradiţie – şi în această privinţă – constă în curajul şi entuziasmul scriitorului de azi de a fi un om al timpului său, aşa cum au fost la vremea lor şi clasicii […] (Ştefănescu 1983: 3).

Căutând să menţină echilibrul între felul în care realitatea (*i.e.* modernitatea socialistă) trebuia reflectată în mod oficial în poezia optzeciştilor şi, pe de altă parte, încurajarea unei retorici totuşi subversive, criticii au trebuit să gestioneze extrem de atent situaţiile în care realitatea părea redată necorespunzător – ca sursă de suferinţă, 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 aparenţele proastei relaţii 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 realităţii din această poezie, fie asupra *lipsei de tipicitate a obiectului*, adică a realităţii 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 poeţii generaţiei '80 – indisolubil legat de subiectul ce reflectă realitatea – este *biografismul*. S-a spus că această literatură readuce în atenţie persoana autorului, în datele concrete ale existenţei sale, iar „biografismul" a fost pus în relaţie cu „realismul"[4] acestei poezii, deşi ele sunt mai degrabă în tensiune, aşa cum voi arăta în cele ce urmează.

Biografismul a fost tradus ca „un nou pact cu realul"[5] – cu „viaţa", cu „omul" sau cu „umanitatea" – însă mai degrabă în termenii unei dezavuări a acestuia, decât a aderării la el, căci poezia biografistă (deseori şi minimalistă) a unor Mircea Cărtărescu, Alexandru Muşina, Florin Iaru, Romulus Bucur şi, înainte de ei, a lui Mircea Dinescu aduce în scenă mai curând un eu infim, derizoriu, fără forţă exponenţială, revelat ca un antierou al vremurilor sale. O tipologie, în fond, inversă eroului tipic promovat de realismul socialist. Bagatelizând forţa şi competenţele instanţei ce reflectă realitatea, puteau fi, astfel, conservate pretenţiile de soliditate ale realităţii (sociopolitice), creând, pe de altă parte, condiţiile ca acest eu minimal să se manifeste nestingherit şi să-şi consolideze potenţialul subversiv. Treaba criticilor a fost, prin urmare, să instaureze dubiul asupra solidităţii instanţei lirice în scopul îndepărtării prezumţiei de poezie autentic contestatară – altfel spus să pledeze pentru „debilitatea" psiho-temperamentală a poeţilor, debilitate care, atacându-le

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

[5] V. elocventul titlu „Un nou pact cu realul: Mircea Dinescu", în Simion 1984; pentru susţinerea aceleiaşi optici, v. şi Simion 1989: 467, 475 şi *passim*.

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

discernământul (truc eminamente avocățesc), ar îndulci eventualele asperități ale poeziei lor. Iar poeții în cauză au fost descoperiți 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 Mureşan ș.a. Astfel, Manolescu distinge la tânărul poet Iaru „un fond anxios şi un suflet friabil" (Manolescu 2001: 332), iar în poezia „aspră, disperată, sarcastică" a Marianei Marin, „frica proaspetei absolvente" de „insolitul şi bogăţia lumii în care intră" (Manolescu 2001: 382) [6]. În acelaşi sens, Simion remarcă la tinerii poeți din volumul colectiv *Cinci* o „cumpănire între radicalitate şi dezabuzare, sarcasm şi duioşie de oameni tineri şi speriaţi", 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" Marianei 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 poeților 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 Mureşan 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 însuşi" (Manolescu 2001: 327) și despre o revoltă vicioasă, „contra spiritului însuşi de revoltă", când „poetul însuşi 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 batjocoreşte lumea, pune doar în discuție fundamentele ei" (Simion 1989: 471). Şi pentru Negrici poezia lui Dinescu e fructul eternului „adolescent teribil", care are „nevoie de inamici", „intolerant faţă de […] orice", „combatant în numele Purității, ultim cavaler al neîntinării", minat de un narcisism al revoltei – „sentimentul misiunii (un mesianism neiertător şi arab)" (Negrici 1985: 78-81) –, căruia nu atât realitatea epocii, cât convingerea propriei superbii i-ar provoca neliniştile creatoare. Pe scurt, nu realitatea hrăneşte revolta poetului, ci invers, hipersensibilitatea poetului este cea care găseşte – în datele oricărei realități, de oriunde şi de pretutindeni –, pricini de revoltă.

[6] Pentru că uneori duritatea versurilor atingea cote greu de digerat chiar şi în aceste cadre de discurs eufemistice, editorii ajunseseră la subterfugii extrem de creative: Manolescu dezvăluie, în 1991, că un volum al Marianei 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).

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

b. *hipertrofierea imaginaţiei* – sesizabilă în predispoziţia către fantas(ma)tic, simulare, quijotesc, ludic, umoristic, bizarerie, fictiv, imposibil etc., dar şi către livresc (ca un tribut adus tradiţiei poetice, îndeosebi avangardelor) şi către confundarea artei cu realitatea. Raportarea optzeciştilor la absurdul de sorginte dadaistă şi, în genere, la avangarde şi la suprarealism, devine monedă curentă în critica literară din epocă. Manolescu semnalează, de pildă, reacţia „quijotescă", „băşcălia şi nonsensurile de origine dadaistă" din poezia lui Dinescu (Manolescu 2001: 326), „registrul 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). Şi Simion constată o „prelungire a stilului suprarealist în poezia generaţiei 80", care „cultivă absurdul", „alianţele imposibile" şi „inventează coşmaruri" (Simion 1989: 472)[7].

Uimeşte, aşadar, la aceşti autodeclaraţi „poeţi ai realului" pasiunea pentru tradiţia absurdului, acea „neeficienţă realistică" şi „plăcere de a contraria simţul realităţii" descoperite de Manolescu în poezia lui Mușina (Manolescu 2001: 340). Interpretarea poeziei lui Traian T. Coşovei[8] în viziunea aceluiaşi critic este, de pildă, emblematică pentru modul în care accentul pus pe hipertrofierea imaginaţiei sau pe tributul faţă de tradiţia poetică descurajează receptarea acestei poezii ca o posibilă critică, mai voalată sau mai explicită, a realităţii zilei, stimulând, în schimb, opticile care-i evidenţiază inaderenţa la real. Manolescu caută, prin urmare, să nege existenţa unei angoase provocate poetului de civilizaţia industrializată, respectiv de formele autohtone ale modernităţii socialiste (deşi remarcă frecvent în această poezie stilemele repulsiei moderniste faţă de ascendentul tehnicii asupra spiritului). Astfel, în cronica sa la primul volum al lui Coşovei, *Ninsoarea electrică* (1979), Manolescu încearcă, pe de o parte, să atenueze alura antiprogresistă, ostilă modernităţii din lirica lui Coşovei („Nu civilizaţia modernă, industrializarea, sunt puse în cauză" etc. – Manolescu 2001: 343), dar pe de altă parte pledează pentru o situare a acestei poezii în descendenţa generaţiei *beat*, binecunoscută pentru etosul ostil modernităţii tehno-industriale capitaliste culminate cu fabricarea de bombe. Fronda potențial anti-socialistă/ anti-comunistă din poemele lui Coşovei, 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 simboliştilor" – Manolescu 2001: 334); faptul că poezia lui Coşovei & Co. reconvertește modelul beatnic pentru a tatona o critică a modernității socialist-comuniste – nu a celei capitaliste, ca în cazul liricii lui Allen Ginsberg ș.a. –, rămâne neobservat sau trecut sub tăcere[9]. În schimb, Manolescu alege să pună în lumină

[7] Spre deznodământul absurd şi bufon se îndreaptă, la Simion, şi analiza poemului *High Fidelity* de Florin Iaru, unde, chiar dacă se observă apariţia unui „accent mai agresiv" şi 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 secvenţele agresive, „politice", cu potențial subversiv – „Şi-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 *Scriitori 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 şi polemice din voga Noului Roman francez au

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

spectaculosul, sărbătorescul, feericul, „melanholia" decorativă, lipsa referenţialului şi, nu în ultimul rând, umorul – în fine, calităţile „optimiste" ale poeziei lui Coşovei. Realitatea oglindită de poet ar fi una de gradul al doilea, foarte livrescă, mizând totul pe recuperarea tradiţiei *via* intertext: singura realitate reflectată în această poezie devine, ca atare, *literatura* şi istoria ei. N-ar fi vorba, aşadar, de o realitate materială, la scara de 1:1, vizibilă tuturor, ci de una filtrată prin nenumăratele straturi ale tradiţiei poeziei româneşti şi străine. Curând iese însă în evidenţă 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, pronunţându-se despre viaţa omului concret în limba comună, este, în acelaşi timp, una profund elitistă, pretinzând un lector educat, capabil să-i decodeze referinţele culturale, intertextele, aluziile, antifrazele etc. (a fost, de altfel, semnalată o „simpatică «democraţie» a poeziei", de partea cealaltă stând „un «aristocratism» al procedeelor poetice alambicate şi aglomerate" – Lefter 2005: 233). Argumentul imaginaţiei hipertrofiate a poetului, care explica, între altele, şi proliferarea livrescului şi a intertextului, se aliază, pe de altă parte, excelent cu argumentul autonomiei/ autoreferenţialităţii artei – soluţia de avarie a criticii româneşti

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 agreate de regimul politic local – *v.* Iovănel 2012: 16: Manea „a vorbit despre «ilizibilitatea» propriilor cărți, invocând încifrarea la care a recurs pentru a evita înserierea 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 agreate 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 forjată 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 oportunism sau de duplicitate).

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

dintotdeauna în situaţiile problematice: opera literară nu reflectă altă realitate decât pe a sa însăşi; poetul nu trăieşte în realitate, în contingent, ci *în* şi *pentru* poezie. Aşa ajunge Manolescu să justifice până şi poezia *dark* a Marianei Marin: „Oricât de anxioase sau de sumbre ar fi unele din viziunile Marianei Marin, rămâne, în miezul liricii ei, ceva care îi dă încredere: poezia însăşi" (Manolescu 2001: 381).

Aşadar: narcisism al revoltei, etos cavaleresc, aflat „în căutarea Purităţii", inocenţă quijotescă (în ordine psiho-morală) sau „nonsensul" avangardelor (în ordine estetică) – acestea au fost soluţiile de interpretare preferate ale unei critici pentru care tipărirea unei poezii cu potenţial subversiv-contestatar, în condiţiile unei cenzuri informale şi imprevizibile, însemna o victorie în sine. Calitatea subversivă, eventuala critică sociopolitică sunt deviate spre fronda gratuită şi teribilistă, exercitată pentru propria plăcere a autorului, sau ca revizitare a unor formule lirice revolute sau extremiste, asumat negativiste, ca poetica avangardei, care nu trebuie „crezute pe cuvânt" sau „luate în serios". Paradoxal, validarea şi 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 încălţat.
Pentru realitate gura mea e o croitoreasă (Florin Iaru).

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

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

Ceea ce numesc aici „obiectul atipic" al poeziei optzeciste este, desigur, realitatea pe care critica susţine că o reflectă această poezie. „Realismul" asumat de poeţi şi de critici – adică o poezie despre omul şi viaţa reprezentative pentru noua societate de după război şi, mai nou, de după destalinizare – diferă însă substanţial de realismul cu potenţial 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 optzeciştilor reflectă unele realităţi autohtone ale momentului, dar că acestea *nu au valoare tipică* sau exponenţială. Un argument în acest sens era, cum am văzut mai sus, slaba credibilitate a subiectului/ eului liric. Totuşi, acest argument epuizându-se rapid, se cereau sondate şi datele creaţiei lirice propriu-zise şi ale realităţii abordate acolo.

a. În primul rând trebuia elucidat ce se înţelege prin „*realitatea totală*" sau prin „*existenţialul*" pe care poeţii pretindeau că le captează în operele lor. Nenumărate intervenţii critice, cronici şi recenzii exploatează imaginea poetului care se plimbă cu magnetofonul (magnetoscopul) în mână sau cu aparatul de fotografiat şi „înregistrează" tot ce întâlneşte în diferite medii, fără să opereze o selecţie a detaliilor şi evenimentelor – adică fără să manipuleze realitatea prin varii filtre. Se coagulează astfel o filozofie a „autenticităţii", a perspectivei „democratice" asupra realului şi asupra literaturii („[m]eritul ei constă în democraţia pe care o introduce în considerarea formelor realului: derizoriul îşi găseşte locul în ea, ca şi esenţialul, detaliul ca şi întregul, trăirea ca şi lecturile, viaţa ca şi cartea" – Manolescu despre poezia lui Cărtărescu, în Manolescu 2001: 403; „poezia este şi o recuperare a

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

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

b. În al doilea rând, derizoriul acestei „realităţi totale" uimeşte prin forţa sa de acumulare. Aglomerarea, luxurianţa, surplusul detaliilor transformă această realitate în *himeră* sau în *enigmă*. Realul nu se construieşte, 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 browneană" (Simion 1989: 482). Nu realismul, ci barocul sau manierismul îl descriu cel mai bine. Lirica lui Cărtărescu a surprins printr-o „veritabilă beţie a concretului", printr-un univers dominat de „feeria şi teroarea lucrurilor", un „vacarm de obiecte", o „mitologie a cotidianului" (Simion 1989: 482, 485, 495). Şi în poezia lui Muşina „acumularea meticuloasă de detalii" contrariază „simţul realităţii", creionând un tablou în fond „enigmatic" (Manolescu 2001: 340), în poemul *Budila-Express*, prin diversitatea (citeşte bizareria) tipurilor umane şi a întâmplărilor înregistrate, trenul fiind decriptat ca spaţiu simbolic al „umanităţii mari, polimorfe" (Lefter 2005: 247). Tot aşa, 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 halucinaţie se dovedeşte circular, reţeta acestui fantastic trimiţând, după Simion, la pictura lui Magritte: „Desenul fantastic este obţinut nu din deformarea realului, ci din alăturarea ingenioasă de naturi eterogene care, împreună, dau o impresie de miraculos şi absurd în ordinea realului" (Simion 1989: 498). Interpretarea se apropie de acel „fantastic al banalităţii" descris de Lucian Raicu cu referire la opera lui N.V. Gogol, un fantastic obţinut nu din răsturnări dramatice, din negări sau absenţe, ci din avalanşa prezenţelor.

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

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

473). Proza autorilor optzecişti e decodată în aceeaşi manieră: prozatorii n-ar mai fi „obsedaţi" de temele trecutului (*i.e.* ale regimului lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, dezavuat de Ceauşescu) şi îngrădiţi de „schemele realismului socialist", ci interesaţi de contemporaneitatea imediată, trecând de la temele mari, grandilocvente („problemele umanităţii") la „individul mărunt" şi la „problemele omului de pe stradă" (Simion 1989: 475). Însă, ca şi în cazul poeţilor, unde desele referinţe culturale împiedicau totuşi receptarea cu uşurinţă a mesajului poetic aparent redat în „cuvintele străzii", şi prozatorii dispun de un arsenal de obscurizare a relaţiei cu realitatea. E vorba de influenţa Noului Roman şi apoi a textualismului, îmbrăţişată de prozatorii români în texte pretins realiste şi biografiste, dar care, la rigoare, îşi pot nega orice legătură cu realitatea sub pretextul autoreferenţialităţii, unde singura realitate e cea a textului care se scrie. Trădarea realităţii şi a realismului (sau dejucarea „întoarcerii referentului") este, prin urmare, vădită şi unii critici încearcă să salveze aparenţele. Eugen Simion remarcă, în acest sens, faptul că „textualiştii români sunt foarte buni povestitori" şi salută revenirea, prin textualism, la „genul autobiografic", la „concretul existenţial" şi la „parabola socială şi morală" (Simion 1989: 476). Alţi critici trec fără probleme de la „realitatea totală" la „poezia totală", unde „priza la real" se reduce, de fapt, la acea transpunere a „metaficzicului 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 imaginaţie. Se înţelege astfel că poeţii optzecişti nu ajung, de fapt, la realitate, ci pleacă de la ea (sau se dezic de ea) pentru a-şi mobila propriile fantezii şi lumi interioare. În orice caz, omul care reduce realitatea la propriile proporţii (*biografismul*) şi realitatea care nu poate fi redusă la om (*realismul*) ţin de principii diferite şi, obligate la coabitare, îşi epuizează rapid resursele. De aceea niciunul dintre aceste concepte, şi cu atât mai puţin lucrul lor în echipă, n-a fost suficient pentru întemeierea critică şi teoretică a optzecismului românesc.

c. S-a recurs, în aceste condiţii, la soluţia *factotum* a criticii româneşti – autonomia actului artistic –, o soluţie care, părând că implică realitatea în discuţie, nu făcea, în fond, decât s-o obnubileze: în artă, atât „subiectul", cât şi „obiectul" dispar, se sublimează. Vehicularea cu atâta insistenţă a „derizoriului" şi a „detritusurilor lumii materiale" a făcut ca problematizarea literaturii optzeciste în descendenţa esteticii urâtului a lui Baudelaire să devină inevitabilă. S-a spus că poezia optzeciştilor transfigurează „banalul" sau „trivialul" (iată ce scrie Manolescu despre poezia lui Cărtărescu: „Invazia banalului, cotidianului, falsei trivialităţi este controlată cu mare atenţie şi răspunde unui scop estetic limpede. Trivială în poezie nu este decât lipsa ideii" – Manolescu 2001: 399), că înalţă „urâtul" (tot despre poezia lui Cărtărescu: „obiectele-kitsch, deşeurile civilizaţiei 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 şi frumuseţe" (Lefter 2005: 87). Totuşi, soluţia sublimării prin artă, de o forţă persuasivă în genere incontestabilă în deceniile de după destalinizare, avea şi un defect: admitea, fie şi implicit, că realitatea pe care arta o transcende este – totuşi – „urâtă", „trivială", „mediocră". De aceea, Manolescu introduce la un moment dat o disociere, „estetica urâtului" fiind considerată o teorie depăşită de poeticile mai noi, inclusiv de optzecişti: „O dată cu avangarda şi cu postmodernismul […] [p]oezia nu

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

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, acelaşi Nicolae Manolescu se va întoarce la „estetica urâtului" – a realităţii 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 şi 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 schimbase? Modernitatea – îndeosebi sub speța modernizării tehno-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 Coşovei, Cărtărescu, Iaru sau Dinescu în ipostaza de contestatari ai modernității și, implicit, în aceea de poeți realişti, 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 şi apt numai pentru fantezie, ludic, livresc etc. – lucruri, dimpotrivă, greu acceptabile în anii realismului socialist dogmatic, unde modernismul literar şi ideea unei literaturi autonome, a imaginarului autosuficient, trebuiau epurate din conştiinţa 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 şi 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 practicanții 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 şi sinceritate, poeții creditează, aşadar, formal cel puțin, interpretările criticilor şi, invers, criticii confirmă declarațiile de intenție ale poeților, ca parte a unei strategii comune de publicare şi 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 atenţia excesivă faţă de text a structuralismului până la ultimele experimente de la finele anilor 1970, a părut, cum am văzut, satisfăcută de atenţia optzeciştilor pentru *realism* şi *biografie*[10]. Fuziunea

[10] Într-un articol din 1981, Cărtărescu vorbise despre o „abordare directă a realului, a concreteţei existenţiale" (*apud* Lefter 2005: 85), iar peste un an preîntâmpinase eventuale acuzaţii de cosmopolitism, refuzând ideea că poezia optzecistă „ar fi o simplă sucursală a generaţiei *beat* sau, mai general, a poeziei americane" şi chiar sintagma „generaţia în blugi" (*apud* Lefter 2005: 86). Pe acelaşi ton prudent şi chiar în aceiaşi ani, Alexandru Muşina promova, în două articole apărute în „Astra", în 1981 şi în 1982, o poezie „*despre* viaţa noastră obişnuită, dar totodată care să exprime şi «poezia» *din* această viaţă" şi viza, prin conceptul de „antropocentrism", „o reacţie […] de recuperare a *integralităţii* şi *coerenţei* fiinţei umane" (*apud* Lefter 2005: 87), interesată de „centrarea atenţiei pe fiinţa umană, în datele ei concrete fizic-senzoriale, pe existenţa noastră de aici şi de acum", redescoperind totodată

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

„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 şi conceptul de „texistenţă", vehiculat de acelaşi Cărtărescu şi devenit popular în metalimbajul epocii: textul vorbeşte despre realitate şi despre existenţă (inclusiv a autorului). Totuşi, singura realitate certă s-a dovedit, în cazul „postmodernilor" români, textul şi operaţia de producere a lui. În literatura optzeciştilor nu s-a „întors" acel autor aşteptat de critic – autorul marilor fresce realiste, ochiul care surprinde medii, filtrându-le printr-o subiectivitate ordonatoare de sens; în scrierile lor şi-a făcut, dimpotrivă, loc eul mărunt, nerevoluţionar, fără jurisdicţie asupra realităţii colective, eul fără identitate, unicatul fără forţă de generalizare, bizarul, particularul, modicul, excentricul – în fine, o sumă de biografii imponderabile ce nu compun un portret sau o colectivitate (deşi autorii optzeciști au fost promovaţi insistent ca „generaţie"). Realitatea „totală" din literatura lor şi-a revelat inconsistența chiar prin proiectul exhaustivităţii: o totalitate care nu impune, care trimite la opusul ei, la fărâmă, la pulverizare; sau, pe un alt plan al referinţei, la realitatea secundă a scrisului, a ficţiunii, a istoriei literare.

Această întâlnire eşuată dintre proiectul lui Simion şi cel al optzeciştilor poate fi trecută în categoria dificultăţilor de parcurs întâmpinate de acel pact tacit de colaborare şi de legitimare reciprocă dintre poeţi şi critici, de cercul vicios al declaraţiilor (scriitorilor) şi al interpretărilor (criticilor), care s-au susţinut zgomotos unele pe altele pe deasupra textului literar, pentru a lăsa eventuala subversiune să se propage silenţios şi eficient. Iar dacă declaraţiile de intenţie ale poeţilor sunt benigne, acceptabile din orice punct de vedere al ideologiei oficiale, punerea lor practică a dus la situaţii deconcertante, obligând critica să-şi reînnoiască permanent arsenalul justificator. Ideea întoarcerii la „realitate" şi la „om" reprezintă, de pildă, în artele poetice sau în confesiunile poeţilor, 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* şi *realitatea* sunt idei tari, nu relative şi derizorii, instalate pe banda Möbius a degrevării oportune de context –, decât de etosul postmodern, textualist etc., unde *omul* se pierde în jocul identităţii dintre text (carte) şi realitate. Simion simte, de altfel, de la un punct încolo, că o distanţă semnificativă se profilează între declaraţiile de intenţie ale poeţilor şi producţia lor literară propriu-zisă – de unde şi surpriza, în genul aşteptării înşelate, pe care i-o provoacă operele optzeciste: la Cărtărescu aşteaptă, de pildă, revenirea din „alienarea" fantastic-onirică şi întoarcerea la „clasicitate" (Simion 1989: 498), iar prozatorilor textualişti captivi în jocurile deconstrucţiei, le recomandă – parafrazând parcă titlul articolului lui Albert Thibaudet „Atenţie la unic!" (1936) – o mai

„*valoarea de cunoaştere* a poeziei" (*apud* Lefter 2005: 88). În unele situaţii, Simion pare a aproba direcţia autorilor din generaţia '80, alteori o priveşte cu rezerve. Şi altor critici ai generaţiei li s-a întâmplat să observe o convergenţă cel puţin teoretică de perspectivă între „întoarcerea autorului" şi declaraţiile de intenţie ale optzeciştilor: „eul poeziei tinde acum să se «reîncarneze» şi autorul se întoarce – cu aceeaşi formulă a lui Eugen Simion – în text. Autorul ori personajele sale. La această întoarcere se referea Alexandru Muşina vorbind despre un «nou antropocentrism»" (Lefter 2005: 91). „Antropocentrismul" lui Muşina – ca „reumanizare" a poeziei şi ca „nou «clasicism»" – părea convergent cu proiectul „întoarcerii autorului" şi a „*vocii omeneşti*" imaginat de Eugen Simion.

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

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]pecia 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 real[11].

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 eminamente 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 deziderateleo societății socialiste și a ideologiei aferente, după 1989 aproximativ aceiași exegeți vor încerca să arate că forța acestei literaturi – impuse de o generație învestită 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 eminamente 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).

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

permanent divorţ, apar acum pe aceeaşi lungime de undă: subiectul vede şi redă realitatea aşa cum este. Dacă sub regimul comunist critica literară preferase, pentru decriptarea operelor optzeciste, să exploateze scenariile fanteziste, mitologice, onirice, livreşti, autoreferenţialiste etc., începând cu 1990 aceeaşi critică se predă cu voluptate interpretării „realiste", care distinge în textul literar optzecist o persiflare mai mult sau mai puţin mascată a realităţilor sociopolitice ale epocii. Ceea ce era „ludic" şi „nonsens" înainte de 1990, devine ulterior „programatic, contestatar, vehement şi persuasiv" (Manolescu 2001: 335). Astfel, într-o cronică la un volum amânat de cenzură al lui Florin Iaru şi apărut după 1989, Manolescu răstoarnă locvacitatea poeţilor optzecişti (care înainte ţinuse, la el, de o zodie a trăncănelii absurde) într-o „poetică a vorbirii", fiindcă „ce nu se rosteşte 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 şi Mallarmé, poezia modernistă, ci şi acelei tăceri posibil vinovate, cu facies colaboraționist, din anii dictaturii ceauşiste. Iaru sau Cărtărescu sunt trataţi acum ca autorii unui discurs „incendiar, fulminant", cu o „deschidere maximă a expresiei"; în loc de „neeficienţa realistică" se scot la iveală „riscurile" prezentate de această poezie în faţa cenzurii din pricina unui „substrat realist (social, politic) imediat vizibil" şi „direct referenţial", se observă „atrocele" care se întrevede sub comic sau „reversul întunecat şi coşmaresc 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 realităţii emanate din această poezie – „Realitatea e înregistrată de-a dreptul, cu obrazul nefardat, cu ochii umflaţi, buhăită" –, generalizând: „Este programul unei întregi generaţii" (Manolescu 2001: 385). Nu doar o coerenţă existenţială („sentimentul tragicului istoric de care optzeciştii sunt pătrunşi, în pofida ironiei şi ludismului lor"), dar chiar una politică i-ar fi unit pe optzeciști: ei „văd cu limpezime cum se apropie sfârşitul sinistrei farse şi 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 îşi pune pecetea pe tot […] Macularea este, desigur, cheia morală a acestei poezii" (Manolescu 2001: 385)

Imediat după 1989, meritele generaţiei '80 au fost sintetizate aşadar preponderent în cheie politică şi raliate conceptului de „rezistenţă prin cultură". S-a spus despre autorii ei – creatorii unui „realism cotidian" – că

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

aşa 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 mărunt, de felia (subţire) de viaţă, de detalii şi de oameni mici, atât de mici încât puterea îşi putea permite să nu-i mai ia în considerare. Literatura nu a făcut şi nu va face însă o

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

> asemenea greşeală: cu oamenii „mici" ai marilor literaturi a început de fapt demolarea atâtor regimuri politice. Ţinta noului realism critic de care vorbeam – ţintă atinsă de obicei – a fost de a demonstra cât de cenuşie 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 ţineau să păstreze specificitatea optzecismului în zona ludicului benign, fără impact asupra sferelor grave ale existenţei, au avut partea lor de greutate[13]. Un aspect nou este negativarea în ordine morală a acestui ludic: sub valenţele subversive sau măcar de satisfacţie 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 îngheţate" (Ianuş 2002: 1).

Discuţia de faţă nu se poate încheia fără elucidarea următoarei dileme: dacă autonomia literarului şi, în genere, a culturii în era modernă a fost evaluată ca direct proporţională cu lipsa constrângerilor de ordin economic, politic, lingvistic etc. şi cu deschiderea internaţionalistă a statelor în care funcţionează[14], cum poate fi explicată amploarea pledoariei pentru autonomia actului artistic – şi implicit pentru independenţa literarului de realitatea imediată – dintr-un stat totalitar ca România socialistă, unde acumularea constrângerilor pare să fi fost singura certitudine?

După căderea regimului ceauşist, Manolescu afirmase într-un interviu că critica românească a ultimelor două decenii de comunism a avut de armonizat necesităţile pieţei interne – care i-ar fi solicitat un discurs alternativ la realismul socialist, şi anume o „critică artistică" – cu nevoia alinierii la piaţa externă a teoriei

[12] Cf. Al. Cistelecan despre volumul *În cunoştinţă de cauză* (1990) de Ion Negoiţescu, judecat din perspectiva „relaţiilor dintre intelectualitatea română – şi în special scriitorime – şi regimul comunist": „Negoiţescu 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) şi chiar când i-a pretins scriitorului o angajare politică directă această artă «politică şi patriotică» a găsit în el un cititor comprehensiv nu numai la vehemenţa protestului, ci şi la delicateţea imaginii" (Cistelecan 1991: 6).

[13] Pornind de la „ura personală" a poetului Florin Iaru pentru interpretările care-l aşază sub specia ludicului, preferinţa unor autori (în speţă, optzecişti de tipul Iaru şi 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 şi «uşuratic». Numai redus abuziv la acest înţeles, termenul poate fi «urât» de cineva, dimpreună cu criticul care a subliniat propensiunea ludică" – de unde şi dorinţa unor autori de „a fi arătaţi sub latura lor gravă, gravissimă de se poate" (Regman 1991: 11). Ludicul funcţionează la Regman ca apanaj universal al artei, în vreme ce apetenţa respectivilor poeţi pentru „latura gravă" apare ca un moft conjunctural.

[14] Cf. Pascale Casanova: „Ficţiunea despre o literatură emancipată de sub imperiul relaţiilor istorice şi politice, credinţa într-o definiţie pură a literaturii, ruptă de orice raport cu istoria, lumea, naţiunea, lupta politică şi naţională, dependenţa economică, dominaţia lingvistică, au fost inventate în ţările cele mai autonome, oarecum eliberate de constrângerile politice" (Casanova 2007: 60) şi 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).

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

şi 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 înţelege 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 totuşi imaginată şi ca un instrument de potenţare, cultivare sau protejare a forţei lui subversiv-politice. În această optică duplicitar-conjuncturală asupra literarului – depolitizat şi, chiar prin aceasta, potenţial subversiv – pot fi citite toate strategiile de promovare a poeţilor optzecişti descrise în studiul de faţă. 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 şi despre apetenţa pentru filozofarea pură, fără aderenţă la cotidian) ca despre un viciu al „funcţionării naţionale" şi ca despre o formă de „parazitare" a altor valenţe, morale, pragmatic politice, socio-economice (Nemoianu 1991: 13); mai mult, promovarea grilei estetice a fost considerată singura specie de valorificare „admisă" sub Ceauşescu („Nu mai poţi acum să faci doar o valorificare estetică. Sub Ceaușescu o făceam pentru că era singura admisă" – Alexandrescu 1992: 3).

Ca excrescenţă „anormală" a unei literaturi „anormale", în care scriitorul şi criticul „rezistă" simulând evadarea din politic în lumea pură a ficţiunii sau, dimpotrivă, ca apanaj al unei societăţi libere şi deschise (unde scriitorul nu mai e somat să facă figură de „rezistent" şi-şi poate cultiva creativitatea fără constrângeri), teza autonomiei literaturii şi simetrica ei, teza potenţialului discurs critic din orice text literar, sunt ale „filei două feţe", care se arată în România comunistă şi postcomunistă în funcţie de context şi priorităţi.

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, Bucureşti, Curtea-Veche.

Cristea 1990: Valeriu Cristea, *Realismul critic*, „Caiete critice", nr. 1, p. 13–15.

Cistelecan 1991: Al. Cistelecan, *Intelectualul român şi 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. Coşovei şi avatarurile modernităţii*, „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.

Ianuş 2002: Marius Ianuş, *Iubirea subterană*, „Fracturi", nr. 2, p. 1.

Iovănel 2012: Mihai Iovănel, *Manea Norman*, în *Dicţionarul literaturii române*, vol. II, Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold, p. 15–18.

Karnoouh 2000: Claude Karnoouh, *Comunism/postcomunism şi modernitate târzie*, traducere Mihai Ungurean, Iaşi, Polirom.

Lefter 2005: Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*, Piteşti, Paralela 45.

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)

Lovinescu 1991: Monica Lovinescu, *Literatura optzecistă dobândeşte contururi precise* (dialog cu Nicolae Băciuţ), „Vatra", nr. 243, iunie, p. 19.
Murgescu 2010: Bogdan Murgescu, *România şi Europa*. *Acumularea decalajelor economice (1500–2010)*, Iaşi, Polirom.
Martin 1969: Mircea Martin, *Generaţie şi creaţie*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Martin 1986: Mircea Martin, *Singura critică*, Bucureşti, Cartea Românească.
Manolescu 1991: Nicolae Manolescu, *„Mă amăgesc cu ideea că n-o să fac politică toată viaţa şi că o să mă întorc la cărţile mele"* (dialog cu Iustin Panţa), „Euphorion", nr. 5, mai, p. 6–7.
Manolescu 2001: Nicolae Manolescu, *Poezia română postbelică*, vol. I, *Poezia*, Braşov, Aula.
Moretti 2013: Franco Moretti, *Distant Reading*, London, New-York, Verso.
Negrici 1985: Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Bucureşti, Cartea Românească.
Nemoianu 1991: Virgil Nemoianu, *La început de maturitate. Un eseu autobiografic*, „Euphorion", nr. 1, ianuarie, p. 4, 13.
Regman 1991: Cornel Regman, *„…exerciţiul critic… este în fond o polemică implicită…"* (dialog cu Ion Urcan), „Apostrof", nr. 10–11, p. 11, 27.
Simion 1981: Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Bucureşti, Cartea Românească.
Simion 1984: Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Bucureşti, Cartea Românească.
Simion 1985: Eugen Simion, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Bucureşti, Cartea Românească.
Simion 1989: Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Bucureşti, Cartea Românească.
Ştefănescu 1983: Alex. Ştefănescu, *Tradiţia*, „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. Coşovei 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.

BDD-A25219 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:15 UTC)