

LUCIA ȚURCANU
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**ELEMENTE MANIERISTE ÎN POEZIA
 NEOEXPRESIONIȘTILOR ROMÂNI**

Cum este și firesc, poezia română a anilor '70-'80 evoluează în mai multe direcții, remarcându-se diferite tendințe estetice. Atestăm autori de *poezie lingvistică* (Șerban Foarță, de exemplu), pentru care cuvântul este, întîi de toate, formă ce se pretează oricăror modelări sau jonglări; se impun oniriștii și suprarealiștii (Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Brumaru), care apelează la imaginea insolită și cuvântul bizar pentru a crea suprarealități metaforice, evadînd, astfel, din realitatea schematizată și sfidînd formulele clișeizate. Tot aici se încadrează și poeții ce vin în continuarea poeziei neoexpresioniste a lui A. E. Baconsky și a Anei Blandiana și pornesc de la același model liric – Lucian Blaga, cultivînd un bucolism spiritualizat, căutînd semnele transcendenței, arhetipurile, manifestările magicului în spațiul preponderent agrest și elaborînd o poezie de meditație, ce descoperă țări imaginare în care înfloresc spețele diafane. Aceștia sînt echinoxii Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, prin opera cărora se produce intelectualizarea structurilor lirice și sporește interesul pentru prețiozitate, manierism, decorativism. Viziunea poetică de ordin estetic, împlinită prin bijuteriile lexicale, migălos șlefuite și potrivite, comunică, la poeții respectivi, cu viziunea de ordin existențial. Printre imaginile compuse cu grijă se insinuează „un sentiment ontologic, o idee sensibilă, ceva semnificativ în ordinea viului, a naturalului, transformînd un întreg poem delicat, frumos, impecabil ca o bijuterie într-un tulburător ecou liric al unei tensiuni lăuntrice” [1, p. 108].

Adrian Popescu (volume de poezie: *Umbria*, 1971; *Focul și sărbătoarea*, 1974; *Cîmpiile magnetice*, 1976; *Curtea Medicilor*, 1979; *Proba cu polen*, 1980; *Suburbiile cerului*, 1982; *Vocea interioară*, 1987; *Călătoria continuă*, 1989; *Pisicile din Torcello*, 1997; *Fără vîrstă*, 1998; *Umbria*, 2000; *Drumul strîmt*, 2001; *Ucenicul ascultător*, 2002) este poetul care își estetizează stările, în poezia sa observîndu-se, „în acord cu o reprezentare concettistă, de extracție para-retorică”, „preponderența unui asianism flomboiant, cînd, acceptînd sugestiile lui Gracian, poemul pare să fie scris simultan «con alma» și «con agudeza», fiind concomitent foc și sărbătoare. Peste volutele grațioase, uneori artificiale, ale unor «criptografii cosmice», se lasă roua franciscană a unei intense afectivități, astfel că semnele culese din inter-regnurile grădinii botanice se animă brusc de o milă sălbatică” [2, p. 322]. Într-un poem din *Vocea interioară*, poetul formulează metaforic această tendință de a meșteșugi limbajul și a rafina imaginea ce disimulează trăiri: „*Eu sînt un vechi și uitat cuptor alchimic/ plămîinii mei întrețin cu ardoare focul imnic/ unde se descompun și se calcinează domol/ ură și dispreț, inerții și vorbe mărunte./ Le spală, le albește, le limpezește surîsul./ pînă la incandescență le încinge iubirea/ pînă la starea sublimă de aur și abur/ a rufelor întinse la soare într-o pădure*” (*Imago*).

Principiul de bază al poeziei lui Adrian Popescu este cel al stilizării. Referindu-se la calofilia textelor acestui poet, Alexandru Cistelean afirma că „deși în registru suav,

angelic, metafora lui Adrian Popescu e de-a dreptul proliferantă, evoluând în volute luxuriante și numai o excelență a economiei edificiului împiedică dispersia poemelor într-o pastă de imagini prețioase” [3, p. 124]. Într-adevăr, autorul *Umbriei* caută frumusețea rostirii, calofilia fiind un dat al sensibilității sale. Cu toate acestea, prețiozitățile nu înlătură profunzimea gândirii și starea de grație a sentimentelor. Poetul decorativ este și poet vizionar, lirismul său luând chiar forma unei invocații a inefabilului. Lirismul lui Adrian Popescu, menționează Gheorghe Grigurcu, „e dominat de artă”. Conștiința poeziei se identifică cu rafinamentul nesățios de performanțe, cu tehnica visând asupra sa însăși. Relevant la modul prețios, poetul aduce o spectaculozitate a motivului static, întors pe toate fețele ca un diamant. Poezia nu mai e biografie sau confesiune, ci materie autonomă, decorativism superior” [4, p. 485].

Adrian Popescu pune în funcțiune diferite atribute ale decorativismului manierist pentru a-și meșteșugi discursul. Pe urmele unor „manieriști” (Macedonski, în special), el propune un spațiu artificial, în care efectul fiecărei imagini e cultivat cu dexteritate. Asemeni lui Leonid Dimov sau Emil Brumaru, autorul *Umbriei* inventează suprarealități metaforice, spații lirice, învăluite în imagini prețioase, în care își găsește refugiu eul preocupat de ontologic. Din îmbinarea *Umbrei* și a *Ambrei* rezultă un Paradis plin de mistere, ale cărui clarobscururi deformează manierist realiile și metamorfozează ordinarul în insolit: „o mireasmă lîncedă te acoperă/ purpuriu norul picură peste tine/ Umbră și Ambră, Umbria/ de care buzele mele nu sînt străine...”. *Curtea medicilor, Cîmpiile magnetice, Umbria* sînt spații labirintice, rezultat al abstractizării și al artificializării realității concrete, naturale. Eul problematic se îndepărtează imediat, impunînd cu necesitate meditația: „Țestoasă brumată, perlă opacă, albastru/ cadran al desfrunzirii./ o torță în miezul labirintului pavat cu/ pulbere neagră./ Periplul negrelor ace de cadran/ spițele roții celeste/ și înăuntru arcul gata să percuzeze/ subțiratec, înfășurat în ine/ ca viermele în mărul-împurpurat./ Slujind anonim argintul cochiliei tale” (*cadran al desfrunzirii*). Autorul procedează la modul manierist, angajînd imaginea într-o expediție ambițioasă ce nu se mulțumește să găsească un corespondent plastic, încărcat de sugestii, pentru lucruri, ființe, stări, ci caută frumusețea rostirii însăși. Din acest punct de vedere, Adrian Popescu ilustrează o trecere de la clasicism la manierism, sau, în termenii lui Gustav René Hocke, de la modalitatea atică la cea asiatică. Dacă structura morală a poetului ține în bună parte de clasicism, atunci cînd e corelată cu un stil meșteșugit, rafinat, iscusit, „are loc o evoluție către o apertură barocă, implicînd exagerarea, echivocul, pornirea artificiului de la neesențial și învăluirea vicleană în proximitate a miezului, redarea subiectivă, trucînd în mod conștient unghiul de perspectivă” [5, p. 5]. În consecință, artificiul recomandă un univers al obiectelor; ontologicul (naturalul) face loc poeticului (artificialului).

Poemele lui Adrian Popescu relevă reunirea gândirii cu poezia, a frumuseții cu logica, autorul căutînd contiguități și îmbinînd surprinzător imaginile. Din aceste îmbinări rezultă definiții *concettiste*: „Carnea mea toată este o lumînare/ dar eu sînt flacăra într-un ceas străveziu/ ca păsările mort/ voi cînta mai mult decît viu” (*Umbria*). Poetul elaborează imagini inedite atribuind însușiri-podoabe unor elemente ale banalului și realizînd acțiunea de intelectualizare a grațiosului: „Cearcăn astral dintr-o altă viață,/ Văzduhul întreg se schimbă la Față./ Rouă, un strop, atît ți-e tainul./ Ce greu e Ușorul, cum doare Pușinul./ Seara te-a ars dintr-un alt anotimp./ În pădurea pierdută, în pădurea cu ghimpi./ În frunze și mușchi, îmi ești catedrală./ Un înger căzut în lacrimi se spală./ În roua ta-mi spală păcatul și viața./ Din rouă un strop îți jertfesc dimineața./ Cearcăn astral, cît de dulce

la gust/ Cules într-o vară, îngeresc august”. Atunci când nu le creează, autorul evocă prețiozități, ornînd lumea ce provoacă nostalgii și disimulîndu-și regretele. Artificialul devine purtător sau provocator de sentimente, eul aspirînd la trăiri nemijlocite: „Safir și corindon, agate și cinabru. mică și calcedoniul/ oh, cristalele voastre sînt clape dulci de armoniu./ și spad de Islanda, eu nu din dicționare vă invoc./ o veșnică Vară întoarce în mine Amiaza de foc” (**poemul memoriei**). Este practică, astfel, o poezie a fragilității, a materiei cu capacități deformatoare. Lirismul se conține în intraductibil, în frumusețea de bijuterie a imaginilor. Eul acestei poezii se manifestă, de cele mai multe ori, prin absență sau retractilitate, prin situarea voită într-un discurs *para-retoric*. Cuvîntul ca sonoritate, imaginea cu efect de *stupore* îl interesează pe poet. Prețiozitățile textuale sînd grupate, formînd adevărate blazoane manieriste, însemn al acceptării artificiului: „Himeră dintr-un sacru tezaur/ Aur albastru dincolo de aur/ Cum stă la păun în coadă/ Ochiul ce ar vroi să vadă./ În penajul său stelar și umbros/ Plimbîndu-se sub chiparos./ În mantia Păunului, Paonului./ Afonului tragic, Faraonului./ Țipăt de moarte și Vis. Semn e/ Stins și lucind al Eonului” (**moneda**).

După o constatare a lui Marin Mincu, la o lectură primă a poemelor lui Adrian Popescu, „impresia de artificialitate și sterilitate, de secetă a trăirii este puternică, făcînd din această poetică o adevărată *sărbătoare a stilului*; cît timp se ambiționează să scrie o poezie a realelor și nu a realului, poetul rămîne un remarcabil manierist. De la un moment dat însă, începînd cu volumul *Curtea medicilor*, poetul pare atras și de alte semne, de expediții ceva mai «prozaice» decît cele întreprinse în «ținutul diamantului». Suavitățile, diafanitățile, evanescențele, metaforele aerate, discreția rostirii prime nu au dispărut definitiv, dar acum «proba cu polen» este mai acută; intermedierea nu se mai face abstract, doar între obiectele poetice pre-selectate, ci se simte mustind din ceața cuvintelor o tentație decisă a concretului” [2, p. 323]. Într-adevăr, poet al grațiosului, Adrian Popescu practică întrepătrunderea scrisului cu motive ornamentale. Limbajul poetic, elaborat migălos, înlocuiește spontaneitățile naive. Prin aceste prețiozități se insinuează totuși trăiri profunde, iar artizanatul, sau meșteșugul poetic, nu reușesc să reprime total sensibilitatea și lirismul. Caracterul marcat elaborat al versurilor, observa Ion Cocora încă în 1982, „caligrafia lor savantă, dar defel aridă, nu poartă amprente mîinii *artifexului*, ci o aură de «lumină lină». Adrian Popescu este în primul rînd un poet de o dezarmantă candoare și prospețime. Forma subtilă și profunzimea gîndirii, starea de grație a sentimentului coexistă în poezia lui într-o deplină armonie. Cuvintele nu se complică, nu pendulează în gol, dezvăluie și nu obscurizează, creează echivalențe și nu subtext” [6, p. 2-3]. Adrian Popescu știe să păstreze candoarea și inocența limbajului poetic, dar, în același timp, știe să și evite sentimentalismul, evadînd în rafinament. Imaginea prețioasă devine, astfel, o modalitate de disimulare și de relativizare a problematicului. Chiar dacă practică metoda poetică a manierismului, autorul *Umbriei* rămîne un poet profund care, mizînd pe ambiguitate și metaforism, lasă sugestiei mai multe posibilități de integrare în text. Manierismul său este semnul îndoielii de limbaj, al neîncrederii în valențele orifice ale cuvîntului.

Un alt manierist ce epurează, sau filtrează, realul de corporalitatea naturală, un „alchimist medieval strecurînd sîngele îngroșat al poemului în atîtea eprubete și alambicuri pînă cînd acesta devine o transparență neutră” [2, p. 326] este **Ion Mircea** (volume de poezie: *Istm*, 1971; *Tobeale fragede*, 1978; *Copacul cu 10.000 de imagini*, 1984; *Piramida împădurită*, 1989; *Poezii*, 1996; *Șocul oxigenului*, 2002; *Pororoca*, 2004). Laurențiu

Ulici vede în Ion Mircea un „poet al oximoronului” [1, p. 106], observînd că în textele acestuia se simte obstinția și plăcerea de a uni elemente incompatibile pentru a crea *stupore*. Discursul lui Ion Mircea pare că se ferește să exprime direct și reprezintă prin figurare complicată, prin ingenioase schimbări de planuri sintactice și semantice. Poemul este trecut „prin teorema unei spițerii secrete” [2, p. 326], metoda fiind *conzettistă*: „Nu te mîhni dacă am să te învălui/ în tăcere cum numai oglinda poate/ eu te aleg dintr-o materie/ amintind lumina și nesonoră ca ea/ imaginează-ți pielea unei tobe îngăduind/ soarelui să o străbată prin foștii ochi ai animalului”. Universul poeziei lui Ion Mircea este populat de elemente gracile, de materia fragilă, casantă și prețioasă, care denotă și predilecția poetului pentru miniatural. Textele abundă în simboluri ale fragilității: *pădăria și lebăda, peșoiul, corola, crinul, mestecenii de sticlă, bolta de cristal, gheața înstelată, libelula străvezie*. Poemele construite din aceste imagini sugerează, de cele mai multe ori, o lume desăvîrșită prin puritate. Urmînd modelul lui Lucian Blaga, poetul creează o mitologie a purităților originale, punînd trecerea și liniștea în relație cu erosul: „Dar ulmi cu pielea subțire/ ca în ureche la miei/ mestecenii de sticlă gri/ cînd se întinde-n somnul tău Etherul/ și nu-l mai poți opri./ Cu vremea și ochii tăi vor ajunge/ două mari întunecate pădării” (**Cu vremea și ochii tăi**).

Universul prețiozității și al fragilității, departe de a fi doar suficient sieși, este un cod prin care se comunică altceva. Ion Mircea vede lumea prin suavități și creează, cu ajutorul metaforelor prețioase, biografii ale spiritului călător prin labirintul vieții; „cuvinte precum: *oglinzi, apă, lumini, chihlimbar, fulgerător, înstelat, lunar, transparent*, constată Ion Negoîtescu, alcătuiesc mediul infinit care adăpostește sîngele, oasele, valvele, corpul și limitele sale, totul simbolic, constrîns aici la imaginea templului scufundat, cu ușile și sclavii lui, adică riturile implicate oricărei manifestări religioase, riturile care întreșes puntea dintre pămînt și cer” [7, p. 290]. Problematika ființei este disimulată, manierist, prin utilizarea excesivă a metaforei. Se produce identificarea insolită a eului cu elementele cosmosului, realizîndu-se organizarea, uneori artificială, a unei lumi dezorganizate sau schematizate pînă la absurd. Metafora devine, astfel, un mijloc de evadare din social, dar și din propriul eu, inocența rostirii transformîndu-se în invenție artizanală: „În/ clipa/ în/ care/ mă/ trezesc/ de/ pe/ mine/ cade/ o/ petală./ (– N-a trecut nimeni în lipsa mea?/ – Nimeni.)/ Cum/ înainte/ de/ vreme/ s-ar/ fi/ scuturat/ corola” (**În forma păsării**). Ion Mircea este un caligraf care transcrie emoțiile într-un sistem de simboluri originale, asemănătoare unor japonezii delicate (uneori, creează *haiku-uri*). Textele-miniatură, alcătuite din comprimate metaforice sînt însă adesea dificile, prin lipsa cheii. Autorul își obscurizează discursul, inventînd adevărate *hieroglyphă*: „Cuvîntul/ peste sunete:/ Soarele/ pe creierul/ privighetorilor adormite./ Iată și/ una moartă –/ în locul pliscului./ un bot de lup:/ ă” (**Restituire**). Gravurile ornamentale inventate de poet sînt alcătuite din imagini care își caută sensul. Are loc o precipitare a imaginii în semn, în „siglă” (alegoria fiind o variantă a semnului). Semnele, la rîndul lor, pot fi comparate cu o oglindă care este totodată reprezentare și obiect al actului vizual. Jocul oglinzirilor este creator de serpentine, în care imaginile se repetă, de fiecare dată ușor deformate, pînă la obținerea chipului cu două fețe, ca simbol al problematicului.

Atunci cînd stilizează excesiv, Ion Mircea riscă să piardă tensiunea gravă a discursului. Vrînd să comunice ceva prin intermediari prea sofisticate, poemul se consumă în sine, „devine frumos ca un păun înfocat (și împănat) căci frumusețea exterioară, perfectă, te împiedică să ai senzația de ceva viu” [2, p. 328]. Să luăm drept exemplu poemul

poetul preferă contemplarea în oglindă (a *vivariumului* sau a *dioramei*) și încearcă să imite, de-/ trans-formînd, viața: „*Am întâlnire cu sepia de acvariu./ Ne certăm cu ventuzele, pompăm lichidul/ unei absențe întunecate:/ ea în cochiliel/ eu în carcasa fustei lui Dumnezeu/ care-mi curge pe umeri /.../ Am întâlnire cu sepia/ să facem schimb de cerneluri*” (*Sepia*). Construite, uneori, din imagini rafinate, poemele lui Dinu Flămînd sînt totuși de un tragism alimentat de bogata încărcătură existențială pe care poetul știe să o dozeze printre versuri cu o intuiție grațioasă.

Echinoxiștii Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, a căror *rafinatezza* și *agudeza* deplasau orizontul de așteptare al publicului obișnuit cu tipul tradiționalist sau modernist de poezie, completează „desantul” manierist al literaturii române. Elaborînd prețiozități poetice, ei caută iluzia debarasării de sentiment și evită angajarea în pseudomesianismul epocii. De multe ori, artificul, în loc să fie ascuns, este pus în valoare și rafinat în alambicuri succesive, pînă la a deveni el însuși conținutul liric propriu-zis. Se produce, astfel, dinamitarea clișeeleor poetice și se impune un climat artistic impregnat de cultură și de imperativul estetic. În acest climat se vor forma și cîțiva din scriitorii promoției '80 – Ioan Groșan, Ioan Buduca, Ion Mureșan, Marta Petreu – prin care se va intra într-o nouă eră estetică, cea a postmodernismului.

Pe segmentul basarabean al literaturii române, în această perioadă se produce aceeași evadare în metaforă, din motive etice, în primul rînd. Dinamismul intern al evoluției literaturii din Basarabia, o literatură condamnată la exil prin îndepărtarea de patria culturală adevărată, nu poate fi apreciat adecvat prin raportarea exclusivă la criteriul estetic, deoarece tirania înstrăinării suportată de basarabean generează formule specifice. Literatura din Basarabia este o literatură a sacrificiului esteticului în numele culturalului, socialului sau, nu în ultimul rînd, al etnicului, iar tipul reprezentativ al scriitorului în Basarabia este *homo civicus*, ființă ce are vocația și obligația coborîrii în contingent și a menținerii sau a cultivării conștiinței naționale. Pașoptismul devine un *modus vivendi* pentru basarabeanul destinul căruia continuă să fie marcat de drama înstrăinării și a frustrării naționale, iar poezia civică este viabilă atîta timp cît situația românismului în acest spațiu mai este precară. Scriitorul din Basarabia este impus permanent de circumstanțele social-politice să iasă din turnul de fildeș al literaturii și să valorifice valențele moralizator-militante ale cuvîntului, oricît de desuete ar părea ele într-o lume a post-istoriei. Astfel, esteticul este supus unei continue sacrificări în numele civicului și al eticului. Odată cu apariția cărților poezilor Nicolae Dabija, Arcadie Suceveanu, Leonida Lari, Vasile Romanciuc, Leo Butnaru, Iulian Filip, Valeria Grosu, Ion Hadîrcă ș.a., în poezia română din Basarabia are loc sfidarea vechilor convenții realiste, se „purifică verbul poetic”, iar poetul este scos din „contingentul care-l țintuia tiranic” și transferat „în transcendent” [8, p. 222]. Acum, pentru a evita dialogul cu cenzura, dar și pentru a nu se angaja social-politic, unii poeți din Basarabia devin meșteșugari ai expresiei poetice. Spre deosebire de congenerii lor din Țară, poeții basarabeni nu creează o poezie de viziune manieristă, ci introduc elemente manieriste în poezia, de cele mai multe ori, de factură neoromantică. Pentru basarabeni, manierismul a însemnat șansa „înțoarcerii la unelte” [8, p. 172] și readucerea esteticului în albia poeziei, iar metaforismul, deși excesiv și artificializant uneori, a oferit poetului prins în schema realismului socialist libertatea exprimării.

Un adept al exprimării ornate, „neobosit vînător de *concelli*, de comprimate metaforice care să surprindă prin insolit” [8, p. 197], este Anatol Codru (volume de poezie: *Noapți albastre*, 1962; *Îndărătnicia pietrei*, 1967; *Feciori*, 1971; *Piatra de citire*,

1980; *Mitul personal*, 1986; *Întîmplarea mirării*, 1998; *Ruperea de neființă*, 1999). Deși, biologic, face parte din generația șaizecistă, estetic, acest poet este încadrabil în categoria șaptezeciștilor neoexpresioniști, creatori de *mituri personale*, „orfevrari” ale căror metafore par a fi adevărate produse de artizanat. Versurile lui Anatol Codru demonstrează că, în anii '70-'80, în Basarabia, poezia recapătă conștiința de sine, își devine suficientă sieși. Atestăm o serie de poeme în care autorul își expune programatic tendința de a metaforiza discursul: *Metafora*, *Plăcerea de a minți cu flori*, *Asocieri vizual-comparative* etc. În *Metafora*, de exemplu, poetul declară: „Dreptul de a metaforiza/ Presupune mai curînd șansa de a te omeni/ Pînă la carnea plugului./ Sporind astfel pînile./ Ca niște planete în balanța universului”. Mai jos însă, poetul recunoaște că „E riscant, totuși, să metaforizezi/ Fără simțul pipăitului direct/ Pe inima copacului gînditor”. Metafora nu este deci simplu instrument de lucru; „bogată în sugestii și dezvăluiri de adevăruri ontologice ascunse”, ea sporește „semnificația, esențializînd și generalizînd la extrema preaplinului emoțional și a preaprofundului psihologic” [9, p. 211]. Poet al „metaforicului electrocutant” [8, p. 197], Anatol Codru elaborează o rețea complexă de asociații libere și inventează imagini poetice din cele mai insolite. El își asumă o estetică a înlănțuirii excesive de metafore, inventînd o lume armonizată artificial. Din îmbinarea contrariilor rezultă peisaje cu adevărat magice: „Uite muntoaicele cum nasc/ Albi bivoli și-i hrănesc cu piatră./ Și bivoli suiți în patru/ Imașul cerului îl pasc” (**Triptic**). Finalitatea acestui tip de scriitură este evitarea mesajului civic clișeizat. Autorul evadează în „piatră”, construind, manierist, lumi artificiale, ce ar putea substitui socialul deranjant. Lumea devine un labirint sau o *serpentinată* de piatră, în care se pierd (sau se ascund?) sentimentele. Se produce, de fapt, identificarea între realul palpabil și trăirile inefabile, prin metafore de tipul: *piatră de dor*, *piatră – maică de plai*, *piatră – lacrimile țării noastre mumă*; *răsărit de piatră*, *vis de piatră*, *zîmbet de piatră*, *patimi de piatră*, *piatră vădană*. Astfel, întreaga realitate este stilizată, transformată în artificiu. Anatol Codru este și un poet al definițiilor metaforice. Unele texte amintesc de *Poeme-le într-un vers* ale lui Ion Pillat sau, mai nou, de *Mașinării-le romantice* ale lui Gheorghe Tomozei. Impresionează spectacolul jonglărilor cu podoabele stilistice: „Pasăre./ Care/ Își/ Are/ Cuibul/ În/ Văzduh./ Legănat/ De/ Respirația/ Pruncilor/ La/ Ora/ Laptelui” (**Dragoste**).

Asemeni lui Romulus Vulpescu sau Șerban Foarță și în buna tradiție a manieriştilor postrenascentiști, Anatol Codru se arată interesat și de poezia agramaticală, răsturnînd sau sfidînd regulile gramaticale și nerespectînd concordanța dintre semnificat și semnificant. Pentru autorul *Pietrei de citire*, forma este purtătoare de sugestivitate, de aceea el inventează trucuri verbale sau prozodice, convingîndu-ne că are o încredere nestrămutată în puterea cuvîntului. Ieșit în afara convenției, cuvîntul devine purtător de noi semnificații, impresia de gratuitate fiind doar o aparență: „Cine mă munte./ Lacri-mă cine-mă./ Cine mă frunte./ Cine mă inimă?” (**Onomatopee**). Spre deosebire de „manieriștii” din Țară, Anatol Codru este un „bijutier” grav. Pentru el, funcția poetului este de a răzbuna „încătușările frumosului în piatră”, de aceea își asumă cu toată seriozitatea acest act și „sapă” cu înverșunare „În mușchiul pietrei, cu icniri, sălbatică./ Ascunsă, piatra are ochi de fiară./ Colți ieroglifici și labă să doboare/ Braț ridicat încă din clipa antică”.

Mihail Dolgan a remarcat că „nu nemișcarea, nu împietrirea pietrei îl atrag pe Anatol Codru, ci dinamica pietrei în timp, spațiu și istorie, «despietrirea» ei pînă la intrarea în mitul personal, care închide mari energii și care dă o impresie de perpetuă țîșnire prin înfruntarea de rezistență, de durități, de noncreat” [9, p. 213]. Se atestă deci

o aparentă pietrificare, pe autor interesându-l manierista *deformare* și *transformare*. Pentru literatura din Basarabia, această revenire la tehnicile manieriste de insolitare a discursului liric a constituit „un ferment al înnoirii poetice și poetice”. Versurile lui Anatol Codru, „dinamice, agitate, mereu tensionate” prin tendința poetului de a „trage mereu de sforile unor clopote aeriene”, în care „aripile se desfac într-o febră susținută de zboruri, sîngele țipă ne-nduplecat, avan, capricios, ora fierbe, caii, taurii, pisicile țin o goană neoprită, focurile înalță flăcări uriașe, mistuitoare, soarele se scurge pe frunți”, resuscită frenezia lirică, atât de necesară în epocă, și salvează poezia de schematicismul proletcultist.

Prin opera echinoxistilor Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, dar și a lui Anatol Codru, în Basarabia – autori ce promovează un neoexpresionism de descendență blagiană –, se produce intelectualizarea structurilor lirice și sporește interesul pentru prețiozitate, manierism, decorativism. Viziunea poetică de ordin estetic, împlinită prin bijuteriile lexicale, migălos șlefuite și potrivite, comunică, la poezii respectivi, cu viziunea de ordin existențial. Printre imaginile compuse cu grijă se insinuează un sentiment ontologic, o idee sensibilă, ceva semnificativ în ordinea viului, a naturalului, transformînd un întreg poem delicat, frumos, impecabil ca o bijuterie într-un tulburător ecou liric al unei tensiuni lăuntrice. Elaborînd prețiozități poetice, acești autori caută iluzia debarasării de sentiment și evită angajarea în pseudo-mesianismul epocii.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. L. Ulici, *Literatura română contemporană*. Volumul I: Promoția '70, București, 1995.
2. M. Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, Constanța, 2000.
3. A. Cistelean, *Poezie și livresc*, București, 1987.
4. Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, București, 1979.
5. Gh. Grigurcu, *Tradiționalismul europeanizat* // *România literară*, nr. 27, 9-15 iulie 1997, p. 5.
6. I. Cocora, *Utopia realului* // *Tribuna*, nr. 41, XXVI/1982, p. 2-3.
7. I. Negoitescu, *Scriitori contemporani*. Ediție îngrijită de D. Damaschin, Cluj-Napoca, 1994.
8. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ediția a II-a, Chișinău, 1997.
9. M. Dolgan, *Mitul personal – principiu structurator al lirismului lui Anatol Codru* // *Un lingvist pentru secolul XXI*, Chișinău, 2002.