



**UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
FACULTATEA DE LITERE
DEPARTAMENTUL LINGVISTICĂ ROMÂNĂ ȘI
ȘTIINȚĂ LITERARĂ**

Dorina ROTARI

**MODERNITATEA
LITERATURII ROMÂNE:
SPECIFIC NAȚIONAL ȘI CONTEXT
EUROPEAN**

Suport de curs

*Aprobat
de Consiliul Calității al USM*

Chișinău - 2022

CZU 821.135.1.09(075.8)

R 82

*Recomandat pentru publicare de Departamentul Lingvistică Română
și Știință Literară și de Consiliul Facultății de Litere*

Recenzent:

Ludmila USATĂI, *doctor în filologie, conferențiar universitar*

***DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN
REPUBLICA MOLDOVA***

Rotari, Dorina.

Modernitatea literaturii române: specific național și context european : Suport de curs / Dorina Rotari ; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Departamentul Lingvistică Română și Știință Literară. – Chișinău : CEP USM, 2022. – 144 p. : fig., tab.

Referințe bibliogr. la sfârșitul compartimentelor. – 50 ex.

ISBN 978-9975-159-90-6.

821.135.1.09(075.8)

R 82

ISBN 978-9975-159-90-6.

©Dorina Rotari, 2022

© USM, 2022

CUPRINS

PRELIMINARII	5
UNITĂȚI DE CONȚINUT	
1. CONCEPTUL DE <i>MODERN</i> ÎN ȘTIINȚA LITERARĂ	7
2. MODERNITATEA ISTORICĂ ȘI ESTETICĂ	16
3. CRIZELE MODERNITĂȚII ȘI NOUA PARADIGMĂ ESTETICĂ.....	20
4. MODERNITATEA DRAMATICĂ <i>VS</i> MODERNITATEA TRAGICĂ	27
5. EVOLUȚIA CONCEPTULUI MODERN DE POEZIE.....	37
6. „STRUCTURA LIRICII MODERNE”	43
7. DUALITATEA POEZIEI MODERNE.....	55
8. PLANURILE EVOLUTIVE ALE LITERATURII ROMÂNE MODERNE	62
9. PARADIGMA MODERNISMULUI EUROPEAN ROMÂNESC ȘI FORMULA MODERNISMELOR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ...	69
10. MODELE INTEGRATOARE ALE MODERNISMULUI ROMÂNESC: SIMBOLISMUL ȘI EXPRESIONISMUL	76
11. AVANGARDA – MANIFESTARE A SINCRONISMULUI LITERATURII ROMÂNE CU CEA EUROPEANĂ	99
12. MUTAȚII PARADIGMATICE ALE MODERNISMULUI: NEOMODERNISMUL	108
13. POSTMODERNISMUL ROMÂNESC ÎN CONTEXT EUROPEAN	117
14. O NOUĂ PARADIGMĂ A MODERNITĂȚII LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE: DOUĂMIISMUL	126
SARCINI PENTRU LUCRUL INDIVIDUAL	136
SUGESTII METODOLOGICE DE PREDARE-ÎNVĂȚARE- EVALUARE.....	138
BIBLIOGRAFIE	140

PRELIMINARII

Suportul de curs *Modernitatea literaturii române: specific național și context european* este destinat masteranzilor de la Facultatea de Litere (anul I, programul *Limbă, literatură și civilizație românească*) și reprezintă un studiu-sinteză al literaturii române moderne ce abordează, contextualizat, valorile literare create de potențialul național, argumentând însușirea acestora de a satisface tendințele scăării de valori ale contextului european.

Lucrarea propune abordări inter- și transdisciplinare, solicitate de programul de formare profesională a masteranzilor, oferindu-le oportunitatea de a aprofunda și integra cunoștințele obținute la Ciclul I, Licență, în cadrul disciplinelor *Istorie a literaturii române* și *Literatură comparată*, de a dobândi abilități de operaționalizare a cunoștințelor teoretice în procesul de interpretare, analiză și cercetare a fenomenului literar modern.

Materialul științifico-didactic repune în discuție triada *modern – modernism – modernitate*, care este una dintre cele mai complexe din întregul câmp al ideilor literare. Dincolo de sfera distinctivă a fiecărui concept, toate trei vin să definească orientarea spre progres și inovație, promovarea noutății și a originalității, sfidarea orizontului de așteptare și depășirea tradiției.

În cadrul unităților tematice este argumentat impactul modelator al crizelor specifice modernității, din care pornesc idiostilurile, viziunile inedite asupra lumii, experimentele de limbaj, descentrarea eului și individualizarea lumii, transferul dinspre metafizic spre concret, desacralizarea poeziei, modificarea relației dintre creator și receptor etc.

Se insistă, de asemenea, pe necesitatea configurării unei alternative de receptare a textului poetic modern în contextul deschiderii, ambiguității, polivalenței și aproximării sensului. În acest sens, sunt analizate, pe linia propusă de teoreticienii modernității, etapele de evoluție a *conceptului modern de poezie* (Matei Călinescu), *structura liricii moderne* (Hugo Friedrich), *poezia de tip tranzitiv și reflexiv* (Gheorghe Crăciun), fiind dezvoltate trăsăturile configuratorii

ale poeziei moderne, aspectele și mijloacele sintactico-semantice ce le definesc.

Repererele epistemologice ale suportului de curs au fost stabilite prin valorificarea mai multor studii și articole ce vizează problematica modernității literare: Adrian Marino (*Modern, modernism, modernitate*); Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie, Cinci fețe ale modernității*); Gheorghe Crăciun (*Aisbergul poeziei moderne*); Hugo Friedrich (*Structura liricii moderne*); Romano Guardini (*Sfârșitul modernității: o încercare de orientare*); Dumitru Micu (*Modernismul românesc*, vol. I-II) ș.a.

Cele paisprezece unități tematice conțin repere teoretice sintetizate în baza studiilor de specialitate, sarcini de lucru organizate după niveluri (cunoaștere, aplicare, integrare) și recomandări bibliografice privind problemele abordate. Suportul de curs include, de asemenea, recomandări privind elaborarea lucrului individual, sugestii metodologice de predare – învățare – evaluare și o bibliografie extinsă a cursului.

Finalități de studii:

- delimitarea conceptelor *modern, modernitate, modernism*;
- prezentarea documentată a noilor teorii din științele literaturii ce vizează conceptele modernității;
- identificarea etapelor și paradigmele modernității literaturii române;
- aplicarea paradigmei modernului în valorificarea textelor literare;
- determinarea manifestărilor modernului în creația scriitorilor reprezentativi din literatura română;
- sintetizarea particularităților definitorii ale modernității literaturii române;
- argumentarea diversității stilistice a textelor moderne din literatura română;
- redactarea unor metatexte proprii în baza aspectelor teoretice și a operelor moderne studiate.

Cuvinte-cheie: *modern, modernism, modernitate, lirică modernă, antimodern, neomodernism, postmodernism, douămiism* etc.

1. CONCEPTUL DE *MODERN* ÎN ȘTIINȚA LITERARĂ

Obiective:

- să definim conceptul de *modern*;
- să relevăm esența cronologică și expresia literară a modernului;
- să analizăm corelația *clasic – modern*;
- să argumentăm paradigma modernă în planul estetic al creației.

Cuvinte-cheie: *modern, clasic, spirit al timpului, inovație, criteriu estetic etc.*



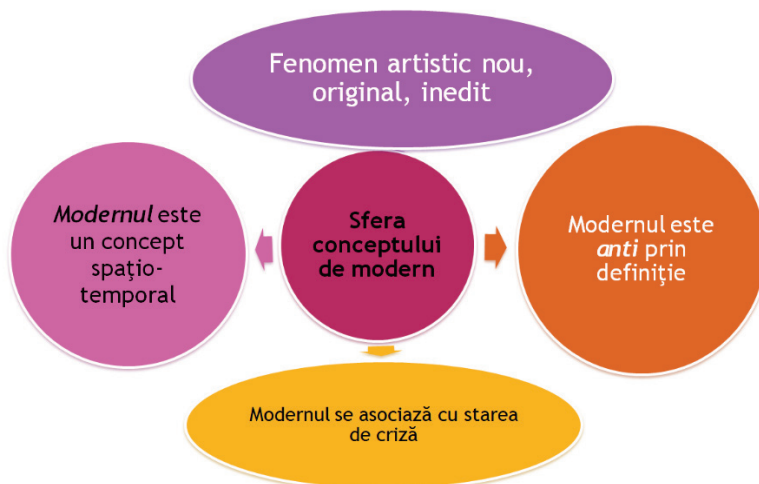
Informează-te!

Sfera conceptului de *modern*

Etimologic, termenul *modern* derivă din latinescul *modernus*, neologism din sec. al VI-lea, care provine, la rândul său, din *modo* („recent”). Se conturează astfel cadrul temporal al termenului, definind tot ceea ce aparține sferei actualității, recentului imediat, prezentului.

Modernul își configurează însă esența conceptuală prin parcurgerea mai multor etape de evoluție: depășirea complexului tradițional de inferioritate; mutarea accentului de pe cronologic pe calitate (care constituie un „adevărat punct nodal, o placă turnantă a întregii conștiințe moderne”); afirmarea valențelor polemice, iconoclaste, critice manifestate împotriva clasicului etc.

Potrivit lui Adrian Marino, prima condiție și cea mai generală a modernului este „imaginea sub orice formă a vieții actuale” sau centrarea clipei prezente. Relevante sunt și faimoasele reflecții ale lui Charles Baudelaire privind „prezentul cel mai prezent”, „actualul cel mai actual”, acea imersiune în clipa de acum, „mișcarea simultaneistă”.



Totuși, dimensiunea cronologică a modernului este „etern variabilă”, refuzând „reperle fixe”: „Definind o realitate în continuă deplasare (căci «recentul» de azi nu poate fi identic, prin simplă succesiune a momentelor temporale, cu «recentul» de ieri și de mâine), noțiunea de modern respinge reperle cronologice fixe, încă de la apariția lor, jaloanele s-au mișcat și modificat mereu...” [43, p.162]. Așadar, modernul e o „noțiune-cadru” care își reconfigurează parametrii în funcție de epocă, fără generalizări abstracte și nefondate. După cum precizează Adrian Marino, „la început, conceptul se aplică unor perioade și evuri întregi, apoi unor secole, apoi unui singur secol, apoi doar generației ultime, din cuprinsul ultimului secol” [ibidem, p.163]. Totodată, ceea ce este uneori foarte modern într-o anumită zonă geografică și spirituală poate fi strident, neadecvat, inacceptabil și „depășit” într-o altă regiune, cu altă tradiție și mentalitate, și viceversa.

Modernul definește, pe de o parte, aspectele „epocii”, tendințele și idealurile sale, iar, pe de altă parte, „sufletul epocii”, noul fel de a simți, aspectul inedit, configurat de sentimente și stări de spirit noi. Astfel, ideea de modern este asimilată cu aceea de „spirit al epocii”, înțeles ca un mod de a gândi, trăsătură spirituală dominantă, notă fundamentală a stadiului actual de cultură și civilizație. Relevantă, în acest sens, este afirmația lui Adrian Marino: „A intui problemele (de orice categorie) ale epocii și a le exprima și rezolva cu mijloace

adecvate; a dovedi sensibilitate și receptivitate pentru tot ceea ce caracterizează spiritul nou al timpului, a te înnoi, adapta, evolua în sensul noilor idealuri, tendințe, imperative și realități, pe scurt *a te moderniza*, aceasta înseamnă, în esență, a avea atitudini și poziții efectiv moderne” [43, p.166]. De aceea, conținutul modernului e în continuă schimbare și restructurare, iar ideea de modern este „potențial futuristă, prefigurând viitoarea dezvoltare”.

Înțelesul de actualitate, atribuit conceptului de modern, se află într-o falsă opoziție cu ideea de clasic, antic, învechit, perimat, necorespunzător stadiului actual. Din această cauză are loc o confuzie grăbită a ideii de modern cu cea de contemporan, confuzie nedreptățită; or, punctează Adrian Marino, „fenomenul modern este *contemporan*, dar nu orice fenomen *contemporan* este modern”. Există manifestări contemporane care au un substrat conservator, o mentalitate întârziată, care numai moderne nu pot fi numite. Prin urmare, nu poate fi eludată dimensiunea estetică a conceptului de modern ce desemnează fenomene artistice noi, originale, inedite, modernul fiind, astfel, „condiția esențială a regenerării și înnoirii estetice”. „A găsi un punct de vedere nou”, „a descătușa în lume un fior necunoscut”, „a face altfel decât s-a făcut până la el”, „a spune întâiul” anumite lucruri, iată atitudini funciar „moderne” [43, p.170].

Adrian Marino relevă și starea de criză a omului modern, când personalitatea se dizolvă, conștiința e dominată de stări simultane, contradictorii, irepetabile. Pe plan moral se observă aceeași sincopă: dispariția ideii de normă, apariția derutei, a dezordinii, a cinismului, a unei incurabile liniști, a unei tăceri absurde, care, în literatură, se numește neant, cădere, abis, aventură, experiență. Iată de ce omul modern se consideră frustrat, victimă, alienat, căutând disperat salvarea, dar fără a avea certitudinea și siguranța găsirii ei. Astfel, apare impulsul spre negație și revoltă, care, în termeni moderni, se poate numi *contestare, nonconformism*.

E de menționat și faptul că „modernul este anti prin definiție” (Adrian Marino). El se situează într-o relație de ruptură, antagonism, agresivitate, revoluție, disociație, concentrându-se asupra pozițiilor-cheie: „dogmele, normele, legile, canoanele literare și, bineînțeles, ierarhiile oficiale, scările de valori impuse, sclerозate”. Potrivit lui Adrian Marino, „orice gest de independență, de liberalizare, orice act

de desprindere de sub prestigiul principiilor, modelelor, normelor, definește o atitudine fundamental modernă” [43, p.178]. În artă și literatură, „modernul rupe o tradiție, contestă ordinea conservatoare a artei și literaturii pentru a se institui și a instaura propria sa „tradiție” [ibidem, p.189]. Într-un context similar, Matei Călinescu semnaleză faptul că modernul substituie stabilității clasice—îndoiala, incertitudinea, variabilitatea (și deci relativizarea): „În locul conceptului frumuseții absolute, eterne, imuabile, universale, modernul propune conceptul frumuseții relativizate, istoricizate, supuse devenirii, particularizate” [9, p.13].

Fără recunoașterea ideii de „ruptură”, literatura modernă n-ar fi posibilă. A fi „modern” în istoria ideilor literare înseamnă a pune periodic sub semnul întrebării însăși legitimitatea și statutul ideii literare. În general, tot ce constituie negarea, degradarea, degenerarea operei literare obține confirmare și validare estetică. Se înțelege atunci că însăși ideea de artă și cea de literatură încep să fie contestate, locul lor fiind luat de conceptele opuse: antiartă, antiliteratură, antipoetic. Acest proces se manifestă sub diverse forme: refuzul ideii de frumos („ideea de frumos s-a potolit”, spune Rimbaud); negarea conceptelor de construcție monumentală, „capodoperă”, „perfectiune”, „calitate”, „expresie” („modernul se mulțumește cu puțin”, observă Paul Valéry). Aceste noțiuni tradiționale sunt supuse, în modernitate, unui proces de eroziune, apoi de demistificare și demitificare. Poezia devine contestație, negarea ideii înseși de poezie.

Contestarea nu este o problemă în sine, devine însă tragedie în momentul în care omul modern se complăce în opoziție, refuz și contestație, afirmă Adrian Marino. „Termenul final este eliberarea totală, echivalentă negării și rupturii, însoțită de un acut sentiment catastrofic, de *sfârșit de epocă*. Nu mai poate fi vorba în cele din urmă de despărțirea și moartea unui stil, ci de moartea oricărui stil, de respingerea unui tip de literatură, ci de negarea oricărei literaturi posibile [43, p.193]. Prin urmare, prelungirea firească a ideii de modern este nihilismul, antiliteratura. Dominat de un puternic sentiment al superiorității, omul modern nu ezită la un moment dat să se considere chiar „mai modern, foarte modern, cel mai modern” (Adrian Marino). Aceste grade de comparație ale spiritului modern vor

declanșa „revoluții” mereu inovatoare, deschizătoare de noi drumuri: modernism târziu, postmodernism, post-postmodernism etc.

Totuși, fenomenul modern nu implică o ruptură radicală de trecut; or, nouitatea totală este imposibilă, „spirit integral modern, fără nici o participare sub o formă oarecare a tradiției, și deci a «vechiului», nu există” [43, p.172]. Conceptul de modern vine să desemneze doar modalitatea nouă a poeziei, al cărei conținut uman rămâne neschimbat în esență. „A fi actual (în sensurile definite mai sus), cu un coeficient perceptibil de exponență, generalitate și universalitate, aceasta este adevărata condiție a spiritului și creației moderne” [ibidem]. Înaintând spre actualitatea cea mai imediată, modernitatea tinde să se confunde cu „spiritul zilei”. În timp ce, în sens invers, prin receptare și recuperare de precursori și elemente esențial moderne devenim „contemporani” cu o sferă tot mai largă de „moderni” *avant la lettre*. Astfel, modernul își restrânge sau își dilată sfera dintr-o perspectivă sau alta: tot mai îngustă din perspectiva prezentului, tot mai largă prin contemplare retrospectivă.

Raportul clasic – modern

Pentru a releva nuanțele de esență ale conceptului de *modern* e necesar să îl plasăm în relație cu antipodul său. Disputa dintre *clasic* și *modern* reușește să integreze ambii termeni într-o dialectică fundamentală. Pe de o parte, tradiție, normă și conformism; pe de alta, inovație, libertate și progres.

CLASIC	MODERN
1. <i>Clasicul</i> desemnează fenomene originare, arhetipice, beneficiind de prestigiul întâietății. „Clasicii participă la vigoarea începutului”, de aceea sunt văzuți solizi, sănătoși, robuști, mai aproape de natură, nesofisticați.	1. <i>Modernul</i> , în virtutea „legii naturale a progresului”, se consideră superior clasicului. Adrian Marino punctează relevanța înlocuirii ciclului istoric cu cel calendaristic. Astfel, anticii devin copiii umanității, iar modernii devin maturi și judecata lor mai precisă. În același context, Matei Călinescu relevă imaginea „piticilor moderni, urcați pe umerii uriașilor clasici”, cărora li se deschide un

<p>2. Clasicul definește un „gust” estetic universal, un spirit echilibrat, raționalist, lucid. Valori precum <i>adevărul, binele, frumosul, simplitatea, naturalitatea</i> îi determină imanența.</p> <p>3. Perfecțiunea operelor clasice și prestigiul autorității impun un complex de superioritate: „absolutul clasic n-are grade de comparație”; „clasicii n-au erori sau au erori frumoase”.</p> <p>4. Canoanele, regulile și respectul provocat de acestea determină esența clasicului. Discipolii nu sunt în stare să depășească nivelul predecesorilor, de aceea se încurajează spiritul imitației anticilor.</p> <p>5. Clasicul este, în esență, refractar inovației, fiind adeptul stabilității.</p>	<p>peisaj mai larg către progres și experimente revoluționare.</p> <p>2. Noul gust („un nouveau gout”) pe care îl proclamă modernii se vrea superior celui clasic, imuabil, supratemporal și supraspațial.</p> <p>3. „Substratul revoltei este negarea radicală a principiului autorității”. Spiritul critic modern relevă lacunele în gândirea clasicilor, ignoranța și inadvertențele din operele acestora. Se configurează tipul creatorului egocentric, se consolidează conștiința de sine în postura de creator: „fără conștiința originalității creatoare, chiar iluzorie, nu există conștiință literară modernă”.</p> <p>4. Se orientează către eliberarea elanului creator de reguli neconvingătoare, absurde. „Orice act canonic, antinormativ, antidogmatic ține de esența cea mai intimă a atitudinii moderne”. Principiul <i>imitației</i> este respins radical și înlocuit cu cel al <i>emulației</i>. Marchează deschiderea spre expresii literare pe cât de originale, pe atât de diverse și unice. Astfel, conștiința modernă se pulverizează într-o multitudine de expresii subiective, originale.</p> <p>5. Noțiunea „creație” pare inedită în raport cu „imitația” clasică și presupune a aduce ceva în plus, a</p>
---	--

	explora noi căi artistice. Mai mult, conștiința lucidă a acestei noutăți definește spiritul modern care își dă seama de calitatea lui creatoare și de viziunea sa originală.
--	--

Un reper important în afirmarea conceptului de *modern* devine conștiința de sine a literaturii, a ficțiunii și nonficțiunii, a formei estetice. De vreme ce clasicul este „organic”, în armonie cu viața, modernul critică lucid împrejurările, disociază și creează antinomii: *ficțiune – viață, himeră – luciditate, naivitate – spirit critic*. În timp ce poetul de tip „vechi” își armoniza creația cu viața, era învăluit de inspirație divină și mister, modernul vine să demistifice această armonie, aparent perfectă, prin medierea teoretizării reflexive și autoanalizei. „Elaborarea artistică se intelectualizează”, iar problema de construcție deține primatul (Edgar Allan Poe și *The Philosophy of Composition* din 1846 reprezintă un reper în acest sens). Apare conștiința de „creator”. Mai mult, nu produsul în sine interesează, ci procesul în care acesta e conceput și realizat, „creația devine neesențială în raport cu activitatea creatoare” (J.-P Sartre).

Se schimbă și raportul dintre experiență (trecut) și experiment (explorarea posibilităților creatoare, spontaneitate, imprevizibilitate). „Căutarea artei face parte din arta însăși”, susține Adrian Marino. În plan literar, opoziția dintre clasic și modern se adâncește în interpretare. Dacă hermeneutica intenționalistă a „vechiului” alocă spațiu unei singure interpretări, atunci modernul cuprinde sau totalitatea de semnificații, sau niciuna, polisemia sau asimbolia. De aceea, atributul „deschis” caracterizează, prin excelență, spiritul explorator modern.

În ciuda relațiilor antinomice, planurile clasicului și ale modernului se întrepătrund reciproc, își susțin imanența, se completează. Adrian Marino, examinând paralel conceptele date, ajunge la concluzia că acestea sunt nedisociabile și nu pot fi ierarhizate. Nu se poate pune în discuție o superioritate îndreptățită a vreunui dintre cei doi termeni, din moment ce „ambele poziții se dovedesc depotrivă valabile, viabile, legitime, egale în drepturi” [44, p.7]. E absurd a te declara anticlasic sau antimodern, partizan exclusiv al tradiției sau al inovației, apologet al „vechiului” sau al „noului”, din

moment ce „adevărul este de partea reciprocității, nu a exclusivismului; a interdependenței, a calității egale, nu diferențiate” [*Ibidem*].

Adrian Marino argumentează interferența noțiunilor și tendința lor organică de a se suprapune de-a lungul timpului (remitizarea modernă este un exemplu elocvent în acest sens). „Clasicul anticipează modernitatea, spiritul modern recuperează, prin asimilare, valorile clasice”, susține teoreticianul. *Anticiparea și recuperarea* reprezintă, așadar, două procedee prin care noțiunile de bază coexistă și determină cursul literaturii: „Modernii de azi sunt clasicii de mâine”, iar „clasicii sunt clasici, fiindcă sunt moderni (...) sensibilității și conștiinței contemporane” (Adrian Marino). Astfel, deși par revoluționare la început, operele moderne devin, la rândul lor, clasice, timpul șlefuiind incongruențele lor cu trecutul.

Formele continuității literare (după Adrian Marino)

- a) descoperirea precursorilor (fie a celor ocazionali, inventați, „descoperiți” cu orice preț, printr-un act de modernizare extremă, adesea iluzorie; fie a precursorilor legitimi, obiectiv-acceptabili, care anticipă în mod efectiv spiritul vieții moderne actuale);
- b) recuperarea selectivă (adaptarea valorilor trecutului la tendințele actuale);
- c) persistența ideilor vechi în forme noi (tipuri, teme, idei literare); „modernitatea aparține, în primul rând, expresiei (de fapt, tehnicii), apoi conținutului”. E „singura înnoire posibilă în artă” (aspect, cel puțin, discutabil);
- d) persistența ideilor noi în forme vechi (stabilitatea formelor literare în raport cu fondul);
- e) reluarea mecanică a ideilor și formelor vechi (pastașă, imitația, clișeul);
- f) sedimentările permanente (existența unui patrimoniu și aderarea consecventă la el);
- g) asimilarea fecundă, ca fenomen de discontinuitate și continuitate („adevăratul spirit modern gândește creația și desfășurarea literaturii ca o unitate”; există o tradiție vie, care asigură această continuitate prin integrare, și o tradiție moartă, închisă);

- h) sensurile reciproce (ideile și valorile, atât clasice, cât și moderne, se „luminează reciproc” într-o relație fecundă, complementaritatea planurilor fiind evidentă) [43, pp.180-182].



Exersează!

1. *Distingeți* principiile de bază ale conceptului de *modern*.
2. *Analizați* raportul clasic – modern.
3. *Argumentați*, prin exemple relevante, formele continuității literare.



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Iași: Polirom, 2005.
2. Marino Adrian. *Dintr-un dicționar de idei literare*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010.
3. Marino Adrian. *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru Literatura Universală, 1969.

2. MODERNITATEA ISTORICĂ ȘI ESTETICĂ

Obiective:

- să relevăm caracterul temporal și estetic al ideii de modernitate;
- să distingem factorii care au determinat afirmarea modernității istorice;
- să argumentăm caracterul polemic și programatic al modernității estetice.

Cuvinte-cheie: *modernitate istorică, modernitate estetică, modernism etc.*



Informează-te !

Modernitatea, în sensul pe care i-l atribuim astăzi, a fost un lung proces istoric, datorat unui cumul de factori (de ordin politic, social, economic, religios). Matei Călinescu, în studiul de referință *Cinci fețe ale modernității*, distinge două manifestări ale modernității: *istorică* și *estetică*, argumentând că ruptura între ele are la bază o incongruență a planurilor de referință. În viziunea lui Matei Călinescu, modernitatea este, înainte de toate, „un concept temporal istoric, dimensiune în cadrul căreia omul măsoară prezentul în actualitatea lui istorică, unică, în ceea ce-l deosebește de trecut (...) și în ceea ce ne promite el pentru viitor” [9, p.32]. *Modernitatea istorică* („burgheză”), se referă la „o etapă din istoria civilizației europene (rod al progresului științific și tehnologic”), promovând doctrina progresului, pragmatismul, cultul rațiunii, în vreme ce *modernitatea estetică* exprimă respingerea violentă a primei modernități prin transpunerea dezgustului în forme culturale radicale [ibidem, pp.52-53].

Modernitatea istorică se afirmă începând cu secolul al XVI-lea prin protestantismul european, dezvoltarea științelor experimentale și marile descoperiri, atingând punctul culminant în Secolul Luminilor. Trăsăturile semnificative sunt raționalismul, pozitivismul și

optimismul progresist științific. Astfel, modernitatea e definită de patru mari revoluții:

- dobândirea autonomiei omului *modern*, voința de a stăpâni tehnica, care este o adevărată „cucerire”;
- demitizarea lumii, golirea de mister, dezvrăjirea;
- bivalența modernă, diferențierea instituțiilor, secularizarea, laicizarea, disocierea dimensiunilor existenței;
- împlinirea idealurilor umanismului occidental [9, p.29].

Relevant pentru afirmarea modernității a fost și conflictul între religie și modernitate. Matei Călinescu expune crezul potrivit căruia omul modern pare a fi „un necredincios și un liber cugetător *par excellence*”. Mai devreme, în secolul al XII-lea, apare teoria „adevărului dublu”: teologic și filosofic. Este vorba despre bivalența care domnește întreaga epocă modernă și contemporană. Acest conflict a luat amploare în secolul al XIX-lea, romanticii fiind primii care și-au imaginat „moartea lui Dumnezeu”, ca expresie a negării de către creștinism a timpului ciclic în favoarea unui timp linear și ireversibil. Nietzsche a postulat mai târziu nihilismul caracteristic vremii în care Dumnezeu nu mai există, nu pentru că El nu a existat niciodată, ci pentru că El „a fost omorât”, haosul din sufletul omului reprezentând trecerea la o nouă eră: cea a postmodernismului, fatalitatea spirituală [9, p.31]. Modernitatea nu a reușit suprimarea imaginației religioase a omului, mai degrabă a deviat-o de la cursul ei obișnuit, amplificând formarea și desfășurarea curentelor heterodoxe.

Modernitatea estetică trebuie înțeleasă ca un concept de criză aflat într-o triplă opoziție dialectică: față de tradiție, față de modernitatea civilizației burgheze (cu idealurile ei de raționalitate, utilitate, progres) și, în sfârșit, față de ea însăși, în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă tradiție sau formă de autoritate. Aceasta reacționează împotriva pragmatismului deliberat, implicând atitudini de frondă.

Peste dimensiunea istorică, modernitatea estetică atinge cotele unei înțelegeri și trăiri de sentimente și stări care până prin secolele XIV-XV nu au fost explorate niciodată. Baudelaire considera modernitatea ca fiind mai mult decât prezentul surprins în actualitatea lui, în ceea ce are el distinctiv și fugar, în imanența lui efemeră. Făcând

aluzie la artă și la estetic, Baudelaire vede în modernitate o calitate mai intensă a frumuseții, ce poate exista chiar și în rău și în urât. Amintim aici celebrul poem *Les fleurs du mal*, expresia convingerii baudelaireiene despre estetica urâtului.

Trecerea la modernitate n-a fost una violentă, ci s-a produs prin transformarea treptată a dimensiunilor frumosului. Pentru romantici, bunăoară, frumosul este deja o noțiune relativă, intuind că pentru a putea fi emise judecăți de valoare solide erau necesare criteriile izvorâte din experiența istorică și nu dintr-o idee de frumos utopică, universală și atemporală. Modernii ajung să fie mai categorici – „Tot ce este util este urât”, afirma Th. Gautier [9, p.56]. Frumosul constă în gratuitatea expresiei artistice, se valorifică inventivitatea și creativitatea, în contrast cu îndemânarea și meșteșugul burghez care continua filonul imitației artistotelice. Artă *versus* meșteșug e relația vizată aici. Modernitatea estetică își asumă, așadar, o viziune inedită asupra literaturii, care are o „afinitate structurală cu acțiunea, cu actul liber, nemijlocit, care nu cunoaște nici un trecut” [ibidem, p.62]. În concepția lui Baudelaire, literatura este o „aventură spirituală” care nu se încadrează în pedanteria burgheză. Imaginația primează în fața realismului sordid și plat. Cum susține Horia-Roman Patapievici în lucrarea sa *Omul recent*, „modernitatea este o inversiune a postulatelor ontologice fundamentale ale tradiției” [55, p.39].

În sens estetic, modernitatea se confundă cu modernismul, care își face apariția la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca amalgam eclectic de mișcări artistice inovatoare și contestatate, într-o continuă schimbare și permanentă reactualizare, fapt ce implică, inevitabil, după cum constată Adrian Marino, o „instabilitate latentă a definiției” conceptului generic ce le cuprinde, ceea ce conduce la „pulverizarea sa permanentă, într-o suită de «modernisme», unele mai noi decât altele”.



Exersează!

1. Definiți conceptele de *modernitate istorică* și *modernitate literară*.

2. *Analizați* specificul celor patru revoluții care au determinat modernitatea istorică.
3. *Argumentați* caracterul polemic și programatic al modernității estetice.



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Iași: Polirom, 2005.
2. Marino Adrian. *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru Literatura Universală, 1969.
3. Patapievici Horia-Roman. *Omul recent*. București: Humanitas, 2020.

3. CRIZELE MODERNITĂȚII ȘI NOUA PARADIGMĂ ESTETICĂ

Obiective:

- să definim crizele modernității;
- să analizăm relația dintre cele trei tipuri de criză;
- să argumentăm originalitatea noii paradigme estetice a modernității.

Cuvinte-cheie: modernitate, criza eului, criza realității, criza limbajului, paradigmă estetică etc.



Informează-te!

Modernitatea se caracterizează prin conștiința acută a crizei, care vizează relația ființei cu lumea (realitatea), condiția ontologică/creatoare a eului și natura limbajului literar. Se remarcă un protest radical împotriva raționalității suficiente sieși, un refuz vehement ce vădește o criză a intelectului confruntat cu propriile lui limite. Emergența individului (ca ficțiune culturală) se asociază, indubitabil, ideii de modernitate și, prin extensiune, celei de progres, democrație. În acest context, individualismul generează trei crize majore, în jurul cărora se constituie întreaga cultură modernă: *criza realității, criza eului și criza limbajului*.

Criza realității

Omul modern se confruntă cu o lume contradictorie și lipsită de orice sens în afara palpabilului. Frustrările unei „transcendențe goale” alimentează alienarea și nevroza, promovând un „dramatism agresiv”, după Hugo Friedrich. Criza realității pornește, așadar, de la desacralizarea lumii și pierderea încrederii în ontologia sa. Într-o lume în care omul este unicul sistem de referință, realitatea devine o

convenție: „realitatea este un clișeu de care scăpăm cu ajutorul metaforei” (Wallace Stevens).

Criza realității distruge concepția tradițională a artei ca *mimesis*, pentru că nu mai există natură *acolo, în afară*, care să poată fi imitată corect sau incorect. „Singurul sistem de referință față de care un artist poate fi *corect* sunt propriile lui senzații și simțiri subiective” (W.H. Auden). Poeziei moderne nu-i mai convine reducerea realului la ceea ce pare (platitudinea *mimetică*), fiind explorate insistent posibile rezolvări ale incoerenței. „Dacă lumea se relativizează, poezia trebuie să instituie în om, prin om și pentru om un sistem de referință” [52, p.192]. Abia după ce se instituie realitatea eului, acesta din urmă poate să comunice cu alt eu și e capabil să-și centreze atenția în exterior. Prin urmare, criza realității nu poate fi rezolvată fără o motivare a limbajului și fără o reinventare a eului.

În viziunea eseistului Alexandru Mușina, poezia nu mai este o reprezentare de versiuni distincte ale unei realități, ci doar o serie de constructe sintetice. Ele pot atinge, în anumite momente și în anumite ipostaze obișnuite, ceea ce am considera convențional pentru a fi „real”, dar care pot fi numite, cu egală justificare, (auto)ironice. Prin urmare, poezia modernă devine cea mai fantastică iluzie a realității. Credința în poezie substituie credința în real.

Criza eului

Tensiunile lumii exterioare se vor regăsi amplificate în lumea interioară a omului modern, care, potrivit lui Alexandru Mușina, „e o mască, e gol pe dinăuntru” [52, p.126]. Cauzele declanșării acestei crize rezidă în deplasarea centrului ontologic dinspre lumea care nu inspiră încredere și coerență în modul individual de a-i conferi un sens. Sistemul de referință devine spațiul interior, iar corpul constituie centrul spațial.

Poezia modernă, fiind, prin excelență, un teritoriu al interiorității, începe să se caute pe sine, să reflecteze asupra ei înseși, să-și surprindă esența, genurile, limbajul, procese eminamente „critic” și, în același timp, modern, neîncheiat nici azi. Unul dintre aspectele crizei eului vizează granița inconsistentă și labilă dintre eul poetic și ceilalți. Întrucât raportul social se dezarticulează, iar limita dintre

materie și spirit devine instabilă, poezia modernă oferă soluții de diversificare a identității poetice și de inventare a ipostazelor eului.

Alexandru Mușina, în studiul *Eseu asupra poeziei moderne*, relevă următoarele tipuri de identități poetice: *eul multiplu* (scindat, dedublat, multiplu), *eul impersonal, proiectat, hiperemic* (expresionistii care percep lumea în vastitatea ei), *aleatoriu* (eul devine o ficțiune, un construct: *dada*), *eul prezenteizat* (expresie extremă a individualismului sau a *personismului*, poezia fiind „o afirmare a eului într-o continuă încercare de a se defini pe sine”), *eul subconștient* (lipsit de orice sistem de referință exterior), *eul obiectualizat* (produs al științei și obiectelor din jur), *eul empiric* (care înregistrează realitatea fără a încerca să-i ofere sens), *eul individualizat* (particularul, sistemul de referință devine individul comun, cu propria psihologie și modul specific de a interpreta lumea exterioară).

Despre sciziunea eului se poate constata că este așezată sub remarca exponențială a lui Arthur Rimbaud: „Căci EU este altul” și are ca principiu de funcționare tot preceptul rimbaldian: „Poetul devine vizionar printr-o îndelungată, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor (...); el caută în sine însuși, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decât chintesența lor” [52, p.141].

O altă perspectivă asupra fenomenului identității oferă cercetătorul Sorin Alexandrescu, care propune o tipologie a identității cu patru variante posibile: *identitatea ideală* (când individul, prin raportare la creator, este „mereu el însuși și mereu același”); *identitatea pierdută* (când artistul nu mai este nici el însuși, nici același); o *identitate a continuității*, dar care presupune o diferențiere acceptată față de sine („mereu el însuși, dar nu mereu același”); și *identitatea ascunsă* în spatele unei măști („mereu același, dar nu și mereu el însuși”) [1, p.49].

Criza limbajului

Individul, devenind sistemul de referință, induce limbajul poetic într-un impas logic și ontologic, iar actul poetic produs nu mai recurge la limbaj ca la un instrument, ci intră *în* limbaj, în dinamica lui internă, căutând să-l facă să se semnifice în primul rând pe sine. „La limită, limbajul nu falsifică, nu degradează doar comunicarea între indivizi, ci

falsifică, degradează însăși natura individului” [52, p.121]. Existența motivării *în* și *prin* poezie este irevocabilă. Așa cum constata Nicolae Manolescu, „poezia modernă sfârșește prin a se exprima pe sine, devenindu-și propriul obiect, se hrănește din sine însăși” [42, p.8].

Ca rezultat, atitudinea scriitorului modern este problematizarea limbajului, pe care încetează să-l mai recepteze ca instrument sau formă frumoasă, considerându-l doar o posibilitate continuă de explorare și investigare lucidă, deliberată, de virtualități posibile. Creatorul are sentimentul că limbajul „trădează”, fiind „vicios” în esență, fapt care generează atât revoltă, cât și nostalgie după un limbaj pur, natural, absolut, limbaj al unei fericite *vârste de aur*.

Adrian Marino semnalează că un prim aspect al crizei limbajului decurge din recunoașterea caracterului său polisemantic, profund ambiguu: „Dacă limba poetică și, în genere, a literaturii, este domeniul semnificațiilor plurale, paralele, rezultă că spațiul său aparține indeterminării, libertății totale, posibilităților simbolice nelimitate, în interiorul cărora scriitorul se instalează”.

Criza modernă a limbajului se manifestă în planul comunicării, dar și al limbajului poetic, trădând vocația realității absolute și provocând o adevărată traumă ontologică. Pentru a revigora limbajul, poezia modernă recurge la intermediere. Ea pornește de la premisa că limbajul se cere modificat, reinventat, prelucrat în așa fel încât să nu deformeze comunicarea. Or, după cum conchide Alexandru Mușina, frumosul este, în esență, artificial și, odată cu acceptarea acestui fapt, poezia este capabilă să depășească, cel puțin teoretic, criza comunicării și a limbajului poetic (cel din urmă identificându-se și cu limbajul total). Poezia modernă învață cititorul să perceapă lumea cotidiană în alte moduri decât ar fi fost obișnuit s-o facă. „Poezia nu vrea nici să copieze realitatea, să o refacă în text, nici să-i învețe pe oameni, nici să-i delecteze, nici să-i uimească cu capacitatea ei de invenție, nici să exprime simțiri, ea vrea să dea de ceva nou” [52, p.69]. În cele din urmă, Alexandru Mușina vede în poezia modernă o cercetare de mitologie a psihicului și a culturii umane prin modul de funcționare a limbajului, precum și prin explorarea subiectului anunțat în conținut.

Una dintre principalele mize ale poeziei moderne o reprezintă motivarea semnului lingvistic, iar explorarea subconștientului, a lumii senzoriale sau obiectuale, nu face decât să consolideze negarea

arbitrarității semnului lingvistic care, ulterior, se deplasează spre celelalte două tendințe de impas ontologic – criza eului și criza realității. Așadar, atestăm relația organică dintre subiectivitatea eului și realitatea pe care o asimilează și o exprimă prin medierea limbajului (instrumentul de lucru al poetului), iar ea, poezia, îi redă omului senzația de realitate, îl face să locuiască într-o lume cu sens. „Omul modern este obligat să-și construiască singur un sens, un centru, un mod de a fi, odată ce s-a produs desacralizarea (sacru oferind și un sens, și un centru, și un model pentru om). Poezia modernă nu are o dimensiune luciferică, ci una strict pragmatică: dacă lumea se relativizează, poezia trebuie să instituie în și prin om un sistem de referință” [52, p.192]. Prin urmare, poezia modernă realizează nu doar o explorare a acestei noi lumi, o identificare a crizelor modernității, ci, într-un fel, și o rezolvare a acestora.

Întrucât toate cele trei crize sunt provocate de emergența individului și de noua sa condiție ontologică, acestea vin să definească nu doar blocajele poeziei moderne (din care se naște seva creatoare), ci și complexul lumii moderne. Noua poezie este alimentată de viziuni inedite, originale asupra lumii, experimente de limbaj, aventuri exploratorii, descentrare a eului și individualizare a lumii, transfer dinspre metafizic spre concret, desacralizare etc.



Exersează!

1. *Definiți* crizele specifice modernității.
2. *Dezvăluți*, prin analiza textelor de mai jos, manifestările crizelor modernității în literatura română.
3. *Argumentați* originalitatea noii paradigme estetice a modernității.

Flori de mucigai

*Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate*

*Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Și de foame de scrum,
Stihurile de acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu mi-a crescut -
Sau nu o mai am cunoscut.*

*Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Și mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă
Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.
(Tudor Arghezi)*

Cuvântul din urmă

*Arendaș al stelelor,
străvechile zodii
mi le-am pierdut.
Viață cu sânge și cu povești
din mâini mi-a scăpat.
Cine mă-ndrumă pe apă?
Cine mă trece prin foc?
De păseri cine mă apără?
Drumuri m-au alungat,
De nicăieri pământul
nu m-a chemat.
Sunt blestemat!*

*Cu cănele și cu săgețile ce mi-au rămas
mă-ngrop,
la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat. (Lucian Blaga)*



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Iași: Polirom, 2005.
2. Manolescu Nicolae. *Metamorfozele poeziei*. În: *Poeți moderni*. Brașov: Aula, 2003.
3. Mușina Alexandru. *Eseu asupra poeziei moderne*. Chișinău: Cartier, 2017.

4. MODERNITATEA DRAMATICĂ VS MODERNITATEA TRAGICĂ

Obiective:

- să definim conceptul de *antimodern* în corelație cu cel de *modernitate*;
- să analizăm manifestările modernității *dramatice* și *tragice*;
- să argumentăm specificul celor două modernități în literatura română în raport cu cea europeană.

Cuvinte-cheie: *modernitate dramatică, modernitate tragică, antimodern, modernitate conservatoare* etc.



Informează-te!

Tot mai mulți teoreticieni ai modernității recunosc încărcătura ei semantică paradoxală, semnalând că proiectul estetic al modernității se conturează între două extreme, date de acceptarea sau respingerea lumii moderne, între modernolatrie și modernofobie. Antoine Compagnon relevă, în acest sens, existența *antimodernilor*, „critici moderni ai modernității sau moderni văzuți din spate” [17, p.530], iar Adrian Lăcătuș vorbește despre „modernitatea conservatoare” [32].

Modernitatea nu poate ignora crizele cu care se confruntă, dar poate în schimb să aleagă între a-și cultiva nevrozele spiritului dramatic sau a redescoperi transcendentul și sensibilitatea tragică, făcând un salt invers dinspre rațiune spre irațional și aducând cu sine un suflu metafizic. Acest mod de abordare a crizei ontologice în modernitate este propus de Gianni Vattimo (în lucrarea *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*), prin identificarea a două direcții: una a „filonului existențialist”, care „tinde să vadă în criza umanismului numai un proces de decădere practică a unei valori, umanitatea”, și a doua, „în sens larg expresionist”, în care criza „se configurează nu atât ca o amenințare,

cât ca o provocare”, aducând o „expresie a *spiritualului* care își face loc cu ajutorul ruinării formelor” [66, p.38].

Astfel, în sânul modernității se remarcă două perspective ontologice distincte: *modernitatea dramatică* (sau „existențialistă”, în terminologia lui Gianni Vattimo) și *modernitatea tragică* („în sens larg expresionistă”), care coexistă în configurația stilistică a secolului al XX-lea, constituind modele paradigmatiche alternative. Dramaticul etalează doar partea sumbră a existenței, moartea. E un tragic compromis, văduvit de aura sa de mister. Or, tocmai prin această parte nevăzută și neînțeleasă a tragicului (de mister sacru intuit în transcendent), pesimismul dramatic se întâlnește cu un „profund optimism”: „nu există tragic fără transcendență, [...] fără tensiunea care se naște din existența lui aici și tentarea lui dincolo” [37, p.93]. Radu Stanca sublinia, în aceeași ordine de idei, că moartea devine un „act de vitalitate”, o „apoteoză”, iar eroul tragic, spre deosebire de cel dramatic, „moare sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții”. Tragicul se întregește prin întâlnirea concretului cu transcendentul, a raționalului cu afectivul, a individualului cu universalul.

Ioana Em. Petrescu, rezumând poziția lui Murray Krieger referitoare la metamorfozele tragicului în epoca modernă, surprinde subtila distincție a acestuia între „tragedie” și „viziune tragică”: viziunea integratoare a tragediei, „posibilă doar în etapa premodernă, într-o lume încă neatinsă de conștiința angoasantă a morții lui Dumnezeu”, lasă locul unei „viziuni tragice”, compatibile cu gândirea schizofrenică a omului modern, o viziune a „«extremelor», de nereconciliat în lipsa universalizării care le-ar putea transcende integrator” [57, pp.86-88].

Modernitatea dramatică este circumscrisă, în linii mari, simbolismului, care adâncește ruptura ontologică prin trăiri nevrotice, angoasante. Mai mulți istorici literari sunt de acord că simbolismul este primul curent modern; mai mult decât atât, unii îl consideră sursa întregii poezii moderne (H.Friedrich, N.Manolescu ș. a.). Ca orice școală, cea simbolistă a crezut mai întâi că a descoperit elixirul poeziei absolute (sau măcar că a prefigurat pașii spre alchimia acestuia). Asta în perioada post-baudelairiană, cea care este, de fapt, „trecută în dicționar” drept simbolistă, pentru că Baudelaire nu a dorit școală și, cu atât mai puțin, discipoli. Și nu doar Baudelaire, nici Rimbaud,

Mallarmé, Verlaine ori Valéry nu au considerat poezia drept altceva decât o experiență individuală, uneori chiar prea individuală.

Cert este că, așa cum sublinia Hugo Friedrich, simbolismul lasă o amprentă adâncă asupra liricii moderne. Arta cunoaște o nouă eră, postsimbolistă, impregnată de „marile descoperiri poetice”, în mod asemănător cartografiei care resimte marile descoperiri geografice. „Fără îndoială, simbolismul nu este paradigma care, asemenea anului 1, să împartă o istorie în două ere masive, dar scânteile aprinse sunt incontestabile, deoarece la focul aprins din ele s-a forjat mai tot ceea ce, într-un tumultuos secol XX, a purtat numele de *modernism*” [26, p.48].

Modernitatea tragică este asociată expresionismului, care se distinge față de curentele anterioare prin faptul că edifică o lume nouă, a spiritului, întoarsă spre esențial. Artistul expresionist, deși pare să trăiască într-o lumea desacralizată, face efortul suprem de a o resacraliza. Relația dintre lumea interioară și lumea exterioară devine, astfel, motivația acestei arte a căutării unității, coeziunii și adevărului pierdut. La rândul său, expresionismul este un curent contradictoriu, fapt determinat de raportul dintre eu și obiect, eu și celălalt, eu și lume, iar în funcție de raportul pe care-l stabilește cu universul, empatia acestuia poate fi, așa cum sugerează teoreticianul Th.Lipps, pozitivă sau negativă. Concepția lui Th.Lipps explică paradigma dublă a expresionismului: pe de o parte, „vitalismul și neputința, elanul spre frumos, tradus într-o stilistică a maladivului, a deformării și exagerării, credința în înnoirea lumii, în coeziunea și acordul dintre eu și lume, în comunicarea estetică simpatetică dintre eul artistului și lume, dar imposibilitatea de facto a acestei simpatii și practica unei empatii negative conducând spre (auto)distrugere” [apud 50, p.85].

Și Eugen Simion, urmărind modul de manifestare a expresionismului în literatura germană, observă profilarea a două atitudini poetice complementare celor două perspective ontologice delimitate de Gianni Vattimo, care configurează două tipuri de poezie: o poezie care „construiește viziuni sumbre, grotești, sinistre, comunică exasperări, spaime, deznădejdi, imaginează cataclisme, condamnă civilizația dezumanizantă, mortificantă” și o poezie în care domină „arhaicul, elementarul, increatul, concepând mântuirea ca înapoiere la origini, la începuturi, la izvoare” [64, p.92].

Amelia Pavel în studiul *Expresionismul și premisele sale* subliniază, de asemenea, esența bivalentă a expresionismului: gnoseologică și activist-misionară. „Stăruitoarea vitalitate a expresionismului, care, cu toată bogăția și diversitatea de idei puse în circulație, nu s-a închisat niciodată într-un program-canon, provine mai ales din modul specific în care și-a asumat acea dublă misiune caracteristică oricărei creații autentice, armonioasă prin complementaritate și plină de resurse fecunde, și anume: misiunea cognitivă și misiunea activă” [56, p.88].

Făcând referire la teoretizarea lui Worringer, Amelia Pavel propune o definiție sintetică a expresionismului în care dimensiunea tragică și cea dramatică coexistă: „Abstract și ascetic în măsura în care izvorăște dintr-o experiență de zbucium, de spaime existențiale și istorice presimțite și prevestite; carnal și armonios în măsura în care are conștiința, amintirea și năzuința contopirii și înțelegerii euforice a omului cu universul în care trăiește și a cărui istorie o face, expresionismul identifică în cartea lui Worringer propriul său portret: Janus cu dublă fizionomie – crispată pe de o parte, extatică pe de cealaltă” [56, p.19].

Când aceste două fațete, cea tensionată și cea armonizantă, se întâlnesc și se susțin reciproc, nihilismul se convertește într-un demers constructiv, conștiința crizei ce alimentează sensibilitatea expresionistă îi oferă acesteia concomitent și o posibilitate de depășire a anxietății nu prin ignorarea, ci prin asumarea ei totală. Irina Dincă remarcă faptul că are loc uneori o confundare a perspectivei sumbre și angoasante a sfârșitului cu promisiunea luminoasă a unei regenerări, întrucât „dincolo de apocalism el tinde spre un nou început” [69, p.113].

Când însă aspirația spre transcendent se frânge, tragicul se dizolvă într-o disperare a dramaticului, iar expresionismul tragic, la rândul său, se scindează în două direcții distincte ale expresionismului dramatic, „o viziune sceptică și sumbră”, în care „disperarea poezilor eșuează într-un pesimism acut” și cealaltă, simetrică, a „realizării unui viitor luminos”, „orientare de nuanță optimistă”, dar care sucombă într-un utopism socialist [69, p.113]. Deși o mare parte a realizărilor artistice expresioniste se integrează doar în una dintre alternativele expresionismului, câteodată transpar și încercări de unificare a lor într-o

îmbinare paradoxală a distrugerii și reînnoirii ce confirmă existența unui expresionism mai subtil și mai complex.

În contextul particular al literaturii române, modernitatea dramatică este ilustrată de poetul George Bacovia, în timp ce Lucian Blaga rezonează, în special, cu dimensiunea tragică a modernității, chiar dacă în opera acestuia din urmă regăsim o sensibilitate duală. „Poetul luminii” intuiește el însuși dinamica stilistică a unei epoci și coexistența unor direcții divergente, nu doar succesive, ci și simultane. Fiecare epocă este stăpânită, potrivit scriitorului, de „atmosfera altei vârste adoptive, de care se pătrunde întreaga psihologie creatoare a unei colectivități, în curs de-o generație sau mai multe” [7, p.346]. „Vârsta interioară” a creatorilor de cultură se pliază pe „vârsta adoptivă” a fiecărui stil cu care rezonează, într-o succesiune de multe ori deconcertantă, nerespectând ori sfidând evoluția firească a vârstelor biologice. Astfel, Lucian Blaga se arată reticent față de modernitatea încă anemică a simbolismului, preferând descătușările expresionismului și spațiul transcendent al misterului.

În volumele de debut, contururile eului blagian se largesc într-atât, încât cuprind însăși transcendența. Este un eu cosmic, nemărginit, instituind un raport răsturnat între om și divinitate. Dar, în pofida aspirației de dematerializare și decorporalizare, această expansiune a eului nu se poate înfăptui decât printr-o adâncire în materie, printr-o descoperire a trupului și printr-o dăruire teluricului; or, cum menționează Ion Pop, „orice avânt ascensional, orice năzuință spre cer se poate împlini doar printr-o potențare a terestrului într-o sacralizare a lui” [61, p.28]. Divinitatea captivă este eliberată prin *joc*, într-un elan cosmic de sacralizare și spiritualizare. Această bucurie abisală este mai aproape de tragic decât de reversul tragicului, constituind, totodată, și o depășire a acestuia.

Extaza contemplativă alternează cu liniștea căutată în umbra protectoare a peșterii, în direcția contrară avântului ascensional, într-o coborâre în propria interioritate, cu originea în aceeași sete de nelimitat. Emblematică, în acest sens, este figura profetului Zamolxe, care „se vrea a fi o sinteză tragică, în care se intersectează ipostaza «înțeleptului» încremenit în contemplație, în jurul căruia gravitează lumea în spectacolul devenirii, cu cea a «răzvrătutului», ce își revarsă preaplinul nebuniei în afară, într-un dinamism frenetic” (George

Gană). Figura protagonistului înglobează atât „frenesia nestăvilită” din *Poemele luminii*, cât și „ataraxia” presupusă în *Pașii profetului*.

Începând cu volumul *În marea trecere*, se atestă o inversare a imaginilor luminoase într-o întunecare a perspectivei și o subtilă redirecționare dinspre filonul expresionist spre cel existențialist al modernității. Are loc o schimbare generată de aprofundarea sensibilității dramatice, poetul orientându-se spre cealaltă față a expresionismului – cea a rupturii dramatice dintre individual și transindividual, a prăbușirii într-o materialitate desacralizată. Aspirația spre integrare se soldează cu eșec, iar, din cauza imposibilității atingerii unei armonizări cu transcendentul, eul cade, odată cu constatarea inevitabilului, a neputinței și a limitării umane, în dramatic. Vitalismul debordant al primelor volume se preschimbă într-o devitalizare maladivă. Lumea nu mai e văzută ca o *corolă de minuni*, ci ca un *paradis în destrămare*, iar eul problematic, interogativ, trăiește sentimentul culpabilității și al expulzării din paradis. Spațiul arhetipal se descompune, se desacralizează, materia se îmbolnăvește, la fel ca omul, iar timpul originar se transformă în timp al destrămării ființei.

Blaga devine poetul „tristeții metafizice” provocate de dispariția timpului paradisiac, instaurând un ritual al „tăgăduirilor” existențiale și al spaimei de neant: „Mamă, - nimicul – marele!/ Spaima de marele îmi cutremură noapte de noapte grădina”. Cum remarcă subtil Ion Pop, „feeria sacrală extatică nu se mai revarsă peste lucruri ca altădată; îi ia locul sentimentul crizei realului, adică sentimentul pierderii definitive a divinului” [61, p.29].

Poetul introduce în ecuația cu divinul interogația și sentimentul tăgăduirii ontologice. Dialogul patetic cu transcendența este unul al contrariilor, iar misterul e amplificat de regresivitatea în arhaic și revelația adâncului. Pentru Blaga desacralizarea transcendenței e un fenomen de mare complexitate metafizică și nu înseamnă pur și simplu îndepărtarea de divin. Tăgăduirea blagiană are altă natură decât cea argheziană, întrucât nu se vrea o alternativă la credință, ca în versurile din *Psalmi*: „Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere/ Și te pândesc în timp, ca pe vânat”, care redau o frenetică și disperată căutare a semnelor metafizice ce dovedesc existența lui Dumnezeu. Poetul accede în continuare la miracole, se apropie, în felul lui sfios-provocator, de profunzimea insondabilă a misterului ontologic. Omul blagian aspiră

la o întâlnire în liniște și împăcare cu divinitatea, și nu la o înfruntare fățișă, tensionată. Eul abandonat materiei desacralizate se simte rănit adânc de „singurătatea ascunsă” a lui Dumnezeu, „un *Deus absconditus*, retras în transcendent, întrucât această solitudine se răsfrânge și asupra lumii, condamnată destrămării, și asupra omului părăsit în fața întrebărilor fără răspuns” [61, p.45].

Meditația asupra *marii treceri* este o componentă fundamentală a poeziei blagiene. Imaginea scurgerii timpului, redată de cunoscutul motto care prefătează volumul *În marea trecere*, este una emblematică pentru universul poetic blagian, impregnat de o profundă „tristețe metafizică”: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, – totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsură destrămarea”. Cum remarcă Ion Pop, „*marea trecere* este percepută de poet ca o stare de oboseală, de slăbiciune a ființei” [61, p.45].

Dezolat de „marea trecere” și „tristețea metafizică”, Lucian Blaga încearcă să îmblânzească moartea prin somn, care îi oferă eului libertatea să ajungă la origini, în timpul arhetipal. Somnul este la Blaga uitare de sine și abolire a timpului: „În somn sângele meu ca un val / se retrage din mine / înapoi în părinți” (*Somn*). Datorită acestei „maree a sângelui ancestral”, este posibilă comuniunea eului cu strămoșii și accesul la timpul sacru: „Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult / în mine cum se tot revarsă / poveștile sângelui uitat demult” (*Biografie*).

Pentru Blaga moartea este o retragere în țărână a omului, simbolizând tărâmul originilor; este o ieșire din limitele timpului trecător și o contopire cu veșnicia. De aceea, eul nu se pierde în neant odată cu moartea, ci continuă să stabilească o relație cu lumea vie: „sau poate pe pământ e toamnă/ și niște fructe coapte-mi cad mustoase, grele,/ pe mormânt/ desprinse dintr-un pom, care-a crescut din mine” (*Gândurile unui mort*).

Amprenta filonului existențialist al modernității se resimte în starea de criză și agonie, în ruptura dramatică a eului de înălțimile transcendentului și cufundare în abisurile întunecate ale existenței. Descoperirea laturii întunecate a ființării, căderea într-o suferință istovitoare și fără remediu, constatarea inevitabilului, a neputinței și a limitării umane, pierderea reperelor sacralității ce ar oferi o soluție de surmontare frustrărilor prin eliberarea din materialitatea apăsătoare – toate pot fi socotite semne ale noii vârste creatoare a lui Lucian Blaga.

Poetul reușește însă să păstreze o aură luminoasă a liricii sale, salvând-o „de la disoluție, nihilism și neant, prin vigoarea sevelor ei autohtone și prin viziunea etică a unui umanism pozitiv” [38, p.177]. Acest aspect o distanțează categoric de expresionismul „morbid, strident, excesiv și fastidios”, lipsit de „suport metafizic compensator” [ibidem, p.181].

Constatăm că cele două ipostaze ale sensibilității moderne coexistă în lirica blagiană. Cu toată tristețea metafizică ce se degajă din opera sa, poetul român nu alunecă în nihilism sau pesimism, ci păstrează, datorită coordonatei mitice și metafizice, o undă de prospețime, lăsând deschisă perspectiva regenerării prin regresiuinea în spații compensatorii.



Exersează!

1. Definiți conceptele de *modernitate dramatică* și *modernitate tragică*.
2. Analizați, în baza textelor de mai jos, coexistența celor două paradigme ale modernității în creația lui Lucian Blaga.
3. Estimați specificul de manifestare a modernității dramatice și tragice în literatura română în raport cu cea europeană.

Vreau să joc

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!

*Să nu se simtă Dumnezeu
în mine*

un rob în temniță – încătușat.

Pământule, dă-mi aripi:

săgeată vreau să fiu, să spintec

nemărginirea,

să nu mai văd în preajmă decât cer,

deasupra cer,

și cer sub mine –

și-aprins în valuri de lumină

să joc

străfulgerat de-avânturi nemaipomenite

*ca să răsufle liber Dumnezeu în mine,
să nu cârtească:
„Sunt rob în temniță!”*

Paradis în destrămare

*Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretudindeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu păr nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză gălețile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhanghelii se plâng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngeri goi
zgribulind se culcă în fân:
vai mie, vai ție,
păianjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist.*



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Compagnon Antoine. *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes.* /Trad. din franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, pref. de Mircea Martin. București: ART, 2008.
2. Guardini Romano. *Sfârșitul modernității: o încercare de orientare/* Traducere de Ioan Milea. București: Humanitas, 2004.
3. Lăcătuș Adrian. *Modernitatea conservatoare. Aspecte ale culturii Europei Centrale.* Brașov: Editura Universității Transilvania, 2009.
4. Pop Ion. *Lucian Blaga. Universul liric.* București: Cartea Românească, 1981.

5. EVOLUȚIA CONCEPTULUI MODERN DE POEZIE

Obiective:

- să definim conceptul modern de *poezie*;
- să distingem specificul celor trei doctrine poetice;
- să argumentăm rolul unor scriitori și critici reprezentativi la afirmarea conceptului modern de *poezie* în literatura europeană și cea românească.

Cuvinte-cheie: *poezie modernă, conștiință lingvistică, experiment, doctrină imitativă, expresivă, imaginativă etc.*



Informează-te!

Explicarea conceptului modern de *poezie* se poate profila, cum demonstrează Matei Călinescu, prin parcurgerea a trei doctrine importante: *imitativă*, *expresivă*, *imaginativă*, care configurează procesul evolutiv al poeziei și care justifică, de fapt, rețeaua transformărilor și varietatea interpretărilor acestui concept [10].

Doctrina imitativă este cea care promovează *mimesisul*, văzut de greci în Antichitate ca o condiție *sine qua non* pentru exprimarea artistică. Lipsa procesului imitativ, considerat esențial în proiectarea liricului, a făcut ca în această perioadă primatul să aparțină genului dramatic și celui epic. Termenul *liric* începe să circule abia către jumătatea secolului al XVIII-lea, când lirismul este încă adeseori confundat cu *oda*, dar utilizarea tot mai frecventă a epitetului *lirică* pentru poezia entuziasmului (și, prin extensiune, a sentimentului) a jucat un rol important în stabilirea mării trihotomii moderne a genurilor literare.

Odată cristalizat conceptul de *gen liric* cu trăsături și legi specifice, se atestă câteva schimbări considerabile, liricul reclamând (cel puțin teoretic) o tratare similară cu aceea de care se bucurau „genurile majore” în poetica antică. În acest context, dacă ținem seama de parcursul istoric – e vorba de marile mutații în sensibilitatea și

conștiința europeană de-a lungul secolului al XVIII-lea – genul liric, prin însuși specificul lui (acela de a exprima frământările intime și fluctuațiile sentimentale ale individului) se afla, într-un fel, pe o poziție privilegiată. În acest secol poezia e percepută în afara constrângerilor imitației, definind un fel de a gândi specific, imaginativ, mitopoetic. Se constituie o *logică a poeziei*, concept care va constitui un element de bază în cercetarea lui Matei Călinescu.

Un rol substanțial în investirea conceptului de *poezie* cu noi înțelesuri și abordări îl va avea italianul Giambattista Vico, care definește poezia ca *forma mentis*, ca aptitudine indisolubilă naturii umane și activității imaginative mitopoetice. Potivit lui, *logica poetică* determină „logica proprie stadiului poetic al umanității” [apud 10, p.19], un mod mitic de a sintetiza lucrurile, unde termenii „poetic” și „mitic” se întrepătrund. În același timp, Vico împărtășește convingerea că procesul creator poetic are și o explicație emoțională, pe lângă atmosfera intelectuală în care a fost receptat. „Prin urmare, poezia devine, pe de o parte, mai mult, pe de alta, mai puțin decât poezia în înțelesul obișnuit; mai mult, pentru că ea nu mai apare ca o formă a limbajului, ci limbajul însuși, la originile sale, ca și scrisul (cel figurativ) devin forme de manifestare a poeticului; mai puțin, pentru că poezia se înfățișează ca un fenomen circumscris istoric, ca un fel de cauză primă, care se pierde în efectele ei” [ibidem, p.21].

Locul central pe care-l ocupă lirismul în concepția lui Herder, cel mai de seamă urmaș al lui Vico, este reprezentat de adâncirea filosofică a raportului *limbaj – mit – poezie*, iar intenția filosofului german este de a identifica originile lirice ale întregii arte literare, accentuând că esența unui act poetic o reprezintă lirismul, numit sugestiv și „sâmburele originar al întregii poezii”. Caracterul particular al muzicalității, bogăția de imagini și figuri artistice din limbajul poetic reprezintă expresia sensibilității, după cum o demonstrează doctrina expresivă, în care textul liric pare că se pliază pe fluxul trăirii, și nu pe imitația emoțiilor. Această tendință, în viziunea lui Matei Călinescu, „răstoarnă întreaga scară de valori stabilită în clasicism”.

În *doctrina expresivă* (despre care au scris gânditorii vremii: abatele Batteux, William Jones) primează poezia drept *expresie* a emoțiilor, nu o *imitație* brută a acestora. Prin teoria expresiv-emoțională a

poeziei, suntem martorii unui moment hotărâtor în istoria filosofiei artei, „întreaga scară de valori stabilită în clasicism găsindu-se răsturnată” [10, p.26]. Esența acestei teorii este relevată în tratatul *Despre sublim* al lui Longin, postulându-se conceptul de *poezie pură*, atestat prin excelență la simboțiști. Mai mult, în epocile preromantică și romantică se stabilesc premisele relației dintre poezie și muzică, cea din urmă fiind considerată artă supremă, expresia cea mai fidelă a interiorității. Diferența constă în lipsa referentului în arta muzicală, spre deosebire de poezie. Muzica explorează zonele sugestivului, iar pentru ca poezia să trezească acea „stare muzicală”, trebuie să sondeze teritoriul vagului, al imprecisului, al ambiguității. Principiul clasic al clarității este damnat și ignorat prin excelență, iar relația *poezie – lirism – muzică* definește epoca romantică, deschizându-se noi căi de percepție a artei. Un argument în acest sens devine viziunea lui Novalis despre lume ca o structură simfonică ce nu mai trebuie să imite sunetele naturii ca să dea expresie unei lumi inedite, expresiv-emotive, având libertatea chiar și în a depăși registrul verbal. Importantă aici devine *reprezentarea* în proză și *expresivitatea* în poezie.

Doctrina imaginativă creează un cadru analitic al relației dintre poezie și imaginație, care devine una esențială în concepția modernă. De referință este teoria imaginației artistice, elucidată de Coleridge, care disociază *imaginația* (primară și secundară, drept valențe ale metafizicului) de *fantezie* (bazată pe principiul asociativ). Astfel, imaginația determină simbioza elementelor textuale și duce la crearea unui nou termen de origine grecească: *esemplastic* (*es* = în + *eis* = unul + *plastikos*, de la *plassein* = a întruchipa, a da formă). Fantezia, pe de altă parte, mizează pe o mecanică asociativă, nu pe un ansamblu organic.

În arealul românesc, Gheorghe Crăciun exprimă manifestul imagismului pornind de la trei nume sonore: Ezra Pound, Richard Aldington și Hilda Doolittle. Cercetătorul român relevă caracterul organic, unitar al imaginii, care apropie poezia de cititor, prin pura contingentă a obiectelor descrise. Exemplară este perspectiva imagistă a lui Ezra Pound, caracterizată prin forța vizuală, concretă și prin antidescriptivism. O plasare „în prezent” a poemului, o prezentare „în acțiune”. Iar prezentul marchează locul desfășurării acțiunii, adică obiectele naturale din jur. Nu e vorba aici de „imersiunea în prezent”

în procesul creației, ci de forța imagistă a limbajului însuși, aducându-se drept propotip scrierea chineză [21].

Modernitatea înclină și spre o revoluționare tipografică. În acest sens, sunt reprezentative *Caligramele* de Guillaume Apollinaire. Aceste „orchestrații vizuale”, „ideograme lirice”, „compuneri ideogramatice”, „scrieri ideografice” sunt denumite *phanopoeia* (cuvânt compus din limba greacă, „a se arăta” + „creație, meșteșug”). E poezia care are o precizie picturală, eludând ocolişul semantic, abstractul. Cu alte cuvinte, aventura experimentului demarează pe un traseu inedit, creația literară devine expresia sinelui mai mult decât expresia lumii, se pune accent pe originalitate și spirit inovativ.

O trăsătură distinctivă a poeziei moderne e funcția ei *exploratorie* (explorarea unui teren nou, a unei lumi nou-instituite): „Un singur gând ne arde/ să dăm de ceva nou” (Ch.Baudelaire). Potrivit lui Alexandru Mușina, „dimensiunea exploratorie este fundamentală în epocile de (re)inventare a poeziei” [52, p.71]. Pe lângă tentația exploratorie a unui tărâm desacralizat, descentralizat, poezia modernă se caracterizează prin tentația *intensității* și a *preciziei*. Fragmentarea realității conduce la configurarea unor noduri poetice concrete care o interpretează și o asimilează într-un mod individual, precis, categoric. Eul poetic își asumă complexitatea lumii și o transpune într-o poezie care o rezolvă. Poemul modern se decantează deci de funcțiile mimetice, de exprimare a sentimentului, în favoarea explorării necunoscutului sau a inventării lumilor poetice. De aceea, creatorul modern devine obligat să instituie o altă paradigmă poetică, altfel i s-ar desconsidera competența de inventare, de descoperire a ceva inedit: „Lumea trebuie reinventată” (Ilarie Voronca).

Un alt aspect diferențiator de poeticile anterioare este caracterul *științific* ce se atribuie poeziei moderne. „Artele, literatura, poezia sunt o știință, la fel ca și știința” (Ezra Pound) sau „poezia este știința impresiilor despre lucruri” (Paul Valéry). Acest fapt nu surprinde, întrucât marea premisă a științei constă tocmai în explorarea unor noi adevăruri și în reconfigurarea realității conform noilor invenții. De aceea, marii creatori moderni sunt și teoreticieni.

În concluzie, consemnăm trăsăturile celor patru tipuri fundamentale ale poetului: *clasic*, *manierist*, *romantic* și *modern*, pentru a releva mutațiile care au avut loc în conștiința poetică.

Tipologia poezilor

POETUL	Caracteristici generale
Poetul clasic	Reprezintă tipul orfic (inspirat de divinitate) sau tipul mimetic (descriptor al realității). Un element exterior ființei lui structurează poemul: divinitatea, verosimilitatea etc. Este, până la urmă, un intermediar, un mijlocitor.
Poetul manierist (și baroc)	Este mai degrabă un combinator decât un creator. Forța lui constă în <i>ars combinatorica</i> a elementelor limbii. Propagă o vulgară utilitate, este pragmatic în crearea senzației de plăcere drept „pură manifestare narcisiană”.
Poetul romantic	Are propensiune față de exprimarea „în mod natural”. Se exprimă pe sine, este un soi de titan care se opune normei, neagă orice sistem de referință exterior lui.
Poetul modern	Constată postulatele de bază ale romantismului. Poetul nu se exprimă pe sine, ci provoacă deliberat și conștiincios sentimente cititorului. Devine un „inginer” al propriilor creații, un „savant” veritabil în arta limbajului. Generează lumi și realități, își face vizibilă amprenta, instituie un univers propriu și irevocabil. Își explorează sinele, oferindu-i spațiu de proiectare. Anulează distincția dintre text și realitate. Trăiește poezia aproape „visceral”.



Exersează!

1. *Caracterizați* etapele de evoluție a conceptului modern de *poezie*.
2. *Ilustrați*, prin exemple relevante, cele patru tipuri fundamentale ale poetului.
3. *Argumentați* rolul scriitorilor/criticilor la afirmarea conceptului modern de *poezie* în literatura europeană și în cea românească.



Documentează-te !

Bibliografie la temă:

1. Călinescu Matei. *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*. Ed. a III-a. Pitești: Paralela 45, 2009.
2. Crăciun Gheorghe. *Aisbergul poeziei moderne*. Iași: Polirom, 2017.
3. Mușina Alexandru. *Eseu asupra poeziei moderne*. București: Cartier, 1997.

6. „STRUCTURA LIRICII MODERNE”

Obiective:

- să relevăm trăsăturile distinctive ale liricii moderne (după Hugo Friedrich);
- să analizăm „categoriile negative” ce definesc poezia modernă;
- să demonstrăm că Eminescu este un precursor al poeziei moderne;
- să argumentăm calitățile moderne ale creației unui scriitor din literatura română prin prisma principiilor formulate de Hugo Friedrich.

Cuvinte-cheie: *lirică modernă, obscuritate, fragmentarism, insolitare, disonanță, transcendență goală* etc.



Informează-te!

De la Baudelaire până în contemporaneitate, fenomenul poetic obține valențe spectaculoase, în consens cu instituirea și funcționarea unei noi lumi – cea modernă. Considerată, pe bună dreptate, o supraștiință ce prinde contur tot mai evident atât în plan național, cât și internațional, poezia modernă reprezintă o formă de explorare și de inventare a realității.

Lirica europeană din secolul al XX-lea atestă o unitate stilistică ce se impune ca un factor comun al atitudinii lingvistice, al viziunii, al tematicii, al curbelor interioare. Aceste aspecte sunt relevate de Hugo Friedrich în studiul *Structura liricii moderne*, care constituie o sinteză valoroasă asupra modernismului poetic european. Apărut inițial în 1956, cu subtitlul *De la Baudelaire până în prezent* (ce părea să indice un itinerar previzibil, dacă nu chiar inevitabil), studiul este reeditat în 1966 cu un nou subtitlu: *De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*. „Neutralizarea subtitlului (dispariția numelui lui Baudelaire) reprezintă, în opinia lui Mircea Martin, un

mod suplimentar de a sublinia că în cuprinsul cărții continuitatea nu e urmărită, nici pusă în valoare ca devenire, ca filiație. Un fel de a spune că nu avem de-a face cu o istorie a liricii moderne” [26, p.7]. Mai elocvent, în opinia aceluiași exeget, ar părea un alt titlu, *Stilistica liricii moderne*, din moment ce „premise empirică și concluzia ei riguros argumentată o constituie ideea unității stilistice a poeziei europene din ultimii o sută de ani” [*ibidem*].

Relația cu tradiția

Transformându-se într-o povară, trecutul declanșează la unele spirite din secolul al XIX-lea o presiune ce duce la respingerea a tot ce ține de trecut. „Orice scriitor demn de acest nume trebuie să scrie împotriva a tot ce s-a scris până acum” (Fr.Ponge). Aceasta va rămâne un simptom constant al artei și al poeziei moderne.

Acestei rupturi fățișe cu tradiția i se opune însă o receptivitate deschisă către toate literaturile și religiile, dar și voința de a se scufunda în zonele adânci ale psihicului uman, unde se întâlnesc imaginile străvechi ale magiei și mitului. Lirica modernă e bogată în versuri care fac să vibreze un patrimoniu universal de origine poetică, mitică, arhaică. Se atestă reminiscențe ale trecutului literar, care confirmă faptul că niciun autor nu poate începe din neant. La poeții de seamă, influența literară oricum nu e un proces pasiv, ci consecința unei afinități elective care i-a îndemnat să-și confirme și să-și consolideze prin frecventarea operei unui precursor propriile lor dispoziții artistice. Dar și acolo unde nu s-a manifestat o asemenea influență se impune o asemănare structurală a poeților contemporani cu precursorii lor. Această influență confirmă faptul că există o obsesie de ordin stilistic și structural, care e un tipar al epocii. E vorba de acel tipar care determină lirica europeană de aproape o sută de ani.

Perspectiva tipologică asupra poeziei moderne îl conduce pe Hugo Friedrich la o remarcă nu mai puțin șocantă astăzi decât la data primei ediții: „Ceva fundamental nou, lirica secolului al XX-lea nu mai aduce, oricât de însemnate ar fi calitățile unora dintre poeții care îi aparțin” [26, p.8]. Constatarea nu-i diminuează cu nimic rangul. Dar ne obligă să recunoaștem în textele lor o unitate stilistică ce-i leagă de predecesori. Unitatea stilistică nu înseamnă monotonie. E un factor

comun al atitudinii lingvistice, al viziunii, al tematicii, al curbelor interioare, subsumând deosebiriile dintre diferiți autori. Hugo Friedrich nu insistă asupra influențelor, ci adoptă ca metodă stabilirea/descrierea caracteristicilor unei atitudini poetice comune.

Raportul cu romantismul

„Romantismul e o binecuvântare a cerului sau a infernului, căreia îi datorăm stigmatul eterne” (Baudelaire, 1859). În armoniile sale se ascundeau disonanțele viitorului:

- Sentimentele romantice *melancolia* și *durerea cosmică* anticipează atitudinea nihilistă a eului modern.
- Conștiința decadentei, a sfârșitului de epocă, boala veacului anticipează criza relației cu universul.
- Eul absolut (geniul solitar), cu patosul măreției neînțelese, anticipează criza eului modern. Ruptură între sine și societate, retragerea în interioritatea preocupată de sine devine un act de mândrie, iar ostracizarea se anunță ca pretenție la superioritate.
- Intensitatea cu care eul romantic se dăruiește timpului interior a avut o forță deschizătoare de drumuri pentru poezia modernă.
- Conceptul romantic de neant (Musset) este reiterat în poezia modernă, desemnând denumirea negativă a idealității. Absolutul și neantul sunt noțiuni complementare, existența pură și neantul pur devin identice.
- Viziunea asupra cuvântului, perceput în romantism ca „o ființă vie”, „mai puternic decât cel care îl mânuiește”, anticipează criza limbajului și „puterea de inițiativă a limbajului” (Mallarmé).
- Poezia romantică a cunoscut momente în care versul s-a ridicat la o autonomie sonoră mai stringentă decât conținutul lui. Materialul sonor capătă putere sugestivă. Împreună cu un material lexical transpus în vibrații asociative, el deschide un infinit oniric. Armonia romantică anticipează magia limbajului din poezia modernă.
- Facultatea de derealizare a realului prin vis și fantezie. Visul este o expresie a interiorității, a timpului interior, a nostalgiei depărtării. Visul supraordonează realului irealitatea creată.
- Fantezia creatoare este ridicată la rangul unei facultăți creative superioare, al cărei drept e să creeze inexistentul și să-l așeze

deasupra existentului. Fantezia e forța călăuzitoare a geniului, „mișcarea autonomă a unor puteri spirituale” a căror valoare se măsoară cu dimensiunea imaginilor produse, cu puterea de acțiune a ideilor. Fantezia creatoare din romantism anticipează fantezia dictatorială din poezia modernă.

Cazul Baudelaire și Eminescu

În spațiu european, Baudelaire este un poet de tranziție de la romantism la modernitate. El a transformat jocul romantic în seriozitate neromantică. Baudelaire „transformă moștenirea romantică într-o poezie și o gândire care, la rândul lor, au dat naștere liricii de mai târziu”. Lirica urmașilor săi se poate numi „romantism deromantizat”.

Același statut îl are Mihai Eminescu în spațiul literar românesc. Revitalizând discursul literar romantic și recuperând ceea ce dă unitate romantismului, poetul român ocupă un loc important în spațiul dintre romantism și modernitate. Ușor desincronizat față de literatura europeană, care străbătea în perioada activității poetului tranziția spre modernitate, Eminescu are statutul de „romantic întârziat”, care face din el un precursor al poeziei moderne. Or, așa cum demonstrează George Munteanu, citându-l pe Baudelaire („Situția scriitorului care vine din urma tuturor, a scriitorului întârziat, are avantaje de care scriitorul profet (...) nu dispune”), tocmai „întârzierea” constituie supremul avantaj în proiectarea poetului în *modernitate*, iar „marile sfârșituri” (în accepția de epoci de sinteză, în care a evoluat și Eminescu) marchează de fapt „mari începuturi”.

Caracteristicile liricii moderne

Aflându-se în căutarea simptomelor unei modernități aspre, apelul la „categorii negative” îi apare lui Hugo Friedrich ca o necesitate impusă de însăși starea poeziei și, în genere, a artei moderne, conceptul ca atare aparținând stilisticianului spaniol Damaso Allonso. Prin categoriile sale negative, modernismul aduce suferința, confuzia, solipsismul, izolarea, nestatornicia, elitismul, purismul etc. Alături de ele, se profilează sentimentul de nou, de originalitate și de complexitate rafinată șocantă.

Cert este că aceste categorii negative, în ansamblul lor, nu sunt aplicate în sens depreciativ, ci definitiv, fiind o consecință a procesului istoric prin care lirica modernă s-a desprins de aceea mai veche. Ele denumesc o atitudine poetică unitară ce apare deasupra diferențelor individuale ori de grup, ca rezultat al unei „constrângerii de ordin stilistic și structural”, al unui „tipar al epocii”, pe care Hugo Friedrich îl recunoaște la „clasicii modernității” și la numeroși poeți din secolul al XX-lea. Astfel, teoreticianul adoptă ca metodă stabilirea unor caracteristici atitudinale poetice comune: *interiorizarea neutră, fantezia, haosul, fragmentarismul lumii, fascinarea prin obscuritate și magia limbajului* etc. Trecând peste dificultatea teoretică și practică a disocierii conținutului de formă, mai ales în cazul poeziei moderne, autorul propune diverse concepte: *dezumanizare, dezorientare, depersonalizare, timp crepuscular, creștinism în ruină, transcendență goală, izolare și spaimă, realitate distrusă și irealitate senzorială, absurd, disonanță, arabesc, inserție, asintaxism, stil autotelic*.

Depersonalizarea liricii moderne. Verbul liric nu se mai naște din acea unitate a poeziei cu persoana empirică. Se separă lirica de inimă (începând cu Mallarmé).

Scindarea eului. Versul lui Rimbaud „Je suis un autre” este considerat un fel de emblemă a lirismului modern. Eul personal al poetului participă la obiectul imaginației sale nu ca persoană particulară, ci ca inteligență poemătică și „operator” al limbajului, ca artist care își experimentează actele transformatoare ale fanteziei sale dictatoriale sau ale opticii sale ireale pe un material oarecare, sărac în semnificație.

Fantezia dictatorială. „Fantezia descompune întreaga creațiune și cu materialele îngrămădite și dispuse după reguli a căror origine nu o putem afla decât în zona cea mai profundă a sufletului, creează o lume nouă” (o propoziție fundamentală a esteticii moderne). În procesul de deformare se manifestă puterea spiritului. Acea „lume nouă” ce rezultă dintr-o asemenea distrugere nu mai poate fi o lume real ordonată. Imaginile ei înlocuiesc o realitate care nu-l mai interesează pe artist în ordinele ei obiective. Fantezia dictatorială produce imagini ireale care au rangul de mituri și alături forțat domeniile cele mai îndepărtate.

Obscuritatea. Neasimilarea este un simptom cronic al liricilor celor mai moderni. În surpriză, în dramatismul agresiv, îndreptat împotriva cititorului, al modului ei de expresie, Apollinaire vede diferența specifică dintre poezia nouă și cea veche. Obscuritatea poeziei moderne îl fascinează în aceeași măsură în care îl deconcentrează pe cititor, devenind un principiu estetic dominant. Este o poezie care nu-l caută, ci îl evită pe cititor. Ea izolează în mod excesiv poezia de funcția curentă de comunicare a limbajului, menținând-o într-o stare de suspensie, care îi permite mai curând să se sustragă decât să se apropie de cititor.

Disonanța vizează interacțiunea dintre ininteligibilitate și fascinație, deoarece produce o tensiune îndreptată mai mult spre neliniște decât spre repaos. „Tensiunea disonantă”, cum o numește Hugo Friedrich, e o finalitate comună artelor moderne. Ea se poate manifesta la nivelul conținuturilor, la cel al formei ori să le relaționeze pe cele două: „Astfel, trăsături de proveniență arhaică, mistică, ocultă contrastează cu o tăioasă intelectualitate, modul simplu de expresie cu complexitatea exprimatului, rotunjimea limbajului cu nerezolvarea conținutului, precizia cu absurditatea, precaritatea motivelor cu cea mai violentă mișcare stilistică. Sunt, în parte, tensiuni formale și, adeseori, nici nu trădează vreo altă intenție. Dar ele apar și în conținuturi” [26, p.14].

„Noul limbaj” (Rimbaud). Creația poetică înseamnă „a crea conceptul unui lucru inexistent”. Forța transformatoare rezidă în fantezia metaforică. Poemul modern mai este totuși limbaj, dar limbaj fără obiect comunicabil. Poezia se caracterizează prin evaziunea din registrul uman, prin îndepărtarea de concretețea normală și de sentimentele uzuale, prin renunțarea la inteligibilitatea limitativă în locul căreia acționează o sugestivitate polivalentă și prin voința de a transforma poemul într-o formație autonomă, cu scop în sine, ale cărei conținuturi există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal oniric, nu datorită contrafacerii a ceea ce se spune că este lumea, sau exprimării unor sentimente.

Magia limbajului. Edgar Poe vorbește despre „poezia pură”, care nu transmite nici adevăr, nici „beția inimii”. Poezia sugestivă provenită din magia limbajului acordă cuvântului plenipotența de a fi autorul prim al actului poetic. Operarea înăuntrul posibilităților sonore

și asociative ale cuvântului dezleagă alte conținuturi obscure ca sens, dar și puteri misterioase, magice, ale sonorității pure.

Dicteul automat. Limbajul trebuie să fie generat de libertatea absolută a spiritului creativ. Limbajului trebuie să i se restituie acea libertate în care să rămână deschis „fulgerelor primare ale logicii”. A face poezie înseamnă a reinnoi atât de radical actul originar de creație al limbii, încât exprimarea să fie mereu o exprimare a neexprimatului de până atunci.

Poezia intelectuală. „Un poem trebuie să fie o serbare a intelectului” (Valery), „Un poem trebuie să fie prăbușirea intelectului” (Bréton).

Dezumanizarea artei (Ortega y Gasset). La ea se ajunge prin eliminarea registrelor naturale ale sentimentului, prin inversarea ordinii valabile în trecut, prin prezentarea omului într-o viziune care păstrează cât mai puțin din aparențele sale umane.

Schema ontologică este concepută de teoreticianul Hugo Friedrich (cu referire la opera lui Mallarmé) ca „un simptom al modernității, nu ca realizare filozofică”, presupunând recurența aceluiași „acte fundamentale” în diferite poeme, care, în consecință, devin „actualizarea unui proces ontologic”. Mallarmé reușește să contopească schema ontologică și cuvântul poetic în acea zonă mediană de sonoritate vibrantă și de plenitudine incantatorie a misterului, care a fost dintotdeauna domeniul liricii.

Idealitatea goală este de proveniență romantică. Ea vizează tensiunea spre transcendent, care, provocând o încordare excesivă, îl face să se prăbușească pe cel încordat. Dilema este că eul trăiește imboldul evadării din real, fără a putea crede totuși într-o transcendență determinată prin conținut și constituită ca sens și fără a o putea crea. Necunoscutul este un pol de tensiune fără conținut, tensiune fără rezolvare și o misteriozitate gratuită.

Creștinism în ruină. Disonanța între satanism și idealitate definește un *homo duplex*, care trebuie să-și satisfacă polul satanic pentru a-l simți pe cel ceresc. Rugăciunea se istovește în neputință, încetând în cele din urmă să fie rugăciune. Hristos apare ca metaforă fugitivă sau ca imaginea celui părăsit de Dumnezeu. Îndărătul conștiinței proprii damnării mijeste plăcerea de a o „savura cu voluptate”.

Figuri emblematice ale modernității

Structura liricii moderne este lipsită de modele ale poeziei românești și este, dimpotrivă, extrem de ofertantă în ilustrarea unor modele valoroase ale literaturii universale. Deși se pot remarca cele trei figuri emblematice: Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, teoreticianul modernității nu contestă nici influența unor nume, precum Rousseau, Diderot, Novalis, la construirea așa-zisei „poezii viitoare”: „Cu intenția de a interpreta poezia romantică, reflecțiile lui Novalis schițează un concept al poeziei viitoare, a cărui deplină semnificație va putea fi înțeleasă doar prin comparație cu practica poetică a lui Baudelaire” [26, p.18].

Despre Baudelaire („poetul modernității”), Hugo Friedrich menționează că, odată cu apariția acestei personalități (ce „întrunește geniul poetic și inteligența critică”), lirica franceză devine un fenomen european. Baudelaire concepe fantezia ca pe o operare intelectual dirijată, ca pe un contrast dintre două entități, care produce efectul tensiunii poetice: „O, muza mea, amanta palatelor bogate,/ În iarna viscolindă, când bate Ianuar/ Cu nopți de neagră veghe, vei izbuti măcar/ A-ți încălzi la vatră picioarele-nghețate?” (*Muza venală*).

Cu referire la Baudelaire se vor impune categorii negative, precum: *depersonalizarea* (pe care T.S. Eliot o consideră drept condiție a exactității și a valabilității actului poetic); *concentrarea și conștiința formei* (crearea unui edificiu compozițional irepetabil); *timpul crepuscular* (negativul, mizerabilul, decăzutul, răul, nocturnul, artificialul devin o sursă de fascinație); *estetica urâtului* („frumusețea s-a retras în formele metrice și în vibrația limbajului”); *creștinismul în ruină* (vocația diabolicului și a absurdului, explorarea tensiunii dintre cei doi poli: răul satanic și idealitatea goală); *magia limbajului* (o „abandonare în voia forțelor magice ale limbajului”); *fantezia creativă* (o facultate mentală productivă, nu perceptivă); *abstracțiunea și arabescul* (un „liniament liber de sens”, lipsit de constrângerile formale) [26, pp.36-37].

Despre poezia lui Rimbaud, teoreticianul Hugo Friedrich susține că ea poate fi înțeleasă, în primul rând, ca realizare a anticipărilor teoretice schițate de Baudelaire. Totuși aceasta prezintă o imagine total schimbată, deoarece tensiunile nerezolvate și exprimate

în formă severă din *Les Fleurs du mal* devin aici disonanțe absolute. Nucleul acestei poezii aproape că nu mai are caracter tematic, ci e o emoție clocotitoare. E o poezie ce anunță o nouă ordine a lumii, fundamentată pe noțiunile de „adevăr” și „dragoste”. Viitorul de aur al omenirii este anunțat de însuși poetul care inventează realitatea în care toate acestea se pot întâmpla: „Atingerea degetului tău pe tobă dezlănțuie toate sunetele și naște-o armonie. / Un pas de-al tău, și strânsă-i armia noilor oameni, porniți în convoi. / Întorci capul: dragostea nouă! Privești îndărăt: dragostea nouă! (*Către o rațiune*). Prin urmare, textul rimbaudian dezvăluie intuitiv posibilitățile creatoare și perisabilitatea acestora odată cu timpul. Cât despre categoriile negative vizate de poezia lui Rimbaud, acestea sunt *dezorientarea, dezumanizarea, eul artificial, ruptura cu tradiția, realitatea distrusă, intensitatea urâtului, irealitatea senzorială, fantezia dictatorială, tehnica inserției* ș.a.

Meritul altui poet important, Stephane Mallarmé, e acela de a ilustra prin creație noțiunea de fantezie artistică – deformatoare a realității și creatoare a unei lumi noi, obscure, misterioase. Motivația e de sorginte ontologică. Anulând lirica de sentiment, oferind spațiu intelectului, evitând ordinea logică și afectivă a realității, operând cu forțele intense ale limbajului (care sugerează, nu exprimă direct și elocvent), Mallarmé realizează ruptura cu tradiția umanistă și creștină. Dintre categoriile negative semnalate în poezia autorului francez, pot fi menționate: *dezumanizarea iubirii și a morții* (o îndepărtare radicală de confesiunea lirică și biografismul specific poeziei tranzitive), *neantul, obscuritatea, sugestia, schema și disonanța ontologică*, dar și *magia limbajului*, care, potrivit cercetătorului, se poate manifesta în forța sonoră a versurilor, dar și într-un impuls al cuvintelor care direcționează poezia. Or, așa cum o demonstrează formula celebră a lui Mallarmé, „poetul cedează inițiativa cuvintelor mobilizate prin ciocnirea inegalității lor” [26, p.90].

Sub aspect formal, strofele se construiesc după o legitate matematică precisă, iradiind, în opoziție, conținuturi imprecise. Mijlocul stilistic dominant în lirica poetului e fragmentarea radicală a sintaxei, prevalând discontinuitățile în locul legăturilor (semn al discontinuității interioare). „Fragmentele sunt semnele nupțiale ale ideii”. Este o afirmație de căpătâi a esteticii moderne. În acest caz,

„limbajul nu mai comunică, ci se comunică”. Limbajul lui Mallarmé conduce în intelibilitatea până la extrem, dăruind așa-zisa insituitie a *Cittitorului*, deschide uși spre interpretări infinite și, totodată, imprecise. Poetul francez aplatizează realitatea, creând-o în limbaj. Cuvântul conferă spațiu spiritualității și „ideii pure”, este mult mai flexibil în ontologia neantului ce îl determină. Poezia rămâne să fie „suprema posibilitate în limitele insuficienței” [26, p.88]. Este o mărturie a *poeziei pure*, noțiune ce a dat (și încă dă) destule reverberații în domeniul esteticii literare.

Lirica modernă urmează, în disonanțele ei, o lege stilistică proprie. La rândul său, această lege urmează situația istorică a spiritului modern. Prin amenințarea excesivă a libertății, tendința către libertate devine excesivă. Expresia ei artistică nu mai ajunge la repaos în realitatea obiectivă, istorică, la fel ca și în transcendența autentică. De aceea, imperiul poetic al spiritului modern este lumea ireală creată de poetul însuși, care nu există decât în virtutea cuvântului. Lirica modernă „e ca o poveste mare, solitară, niciodată auzită; în grădina ei sunt flori, dar și pietre, și culori chimice; a trăi în nopțile ei și sub temperaturile ei extreme e obositor” [26, p.142]. Această ingenioasă asociere, pe care o semnalează Hugo Friedrich, nu face altceva decât să dezvăluie specificul textului liric modern, care este cuprins de obscuritate și deține un caracter incifrat. Realitatea dezarticulată sau sfâșiată de violența fanteziei subzistă în poem ca un câmp de ruine. Deasupra ei se stratifică irealități forțate, care sunt purtătoare ale misterului ce determină actul creației lirice.



Exersează!

1. *Determinați* trăsăturile definiției ale liricii moderne.
2. *Ilustrați*, prin exemple relevante, „categoriile negative” specifice liricii moderne.
3. *Argumentați*, în baza textelor propuse, că Eminescu este un precursor al poeziei moderne (transformând jocul romantic în seriozitate neromantică).

Melancolie

*Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormânt albastru și-n pânze argintie,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc!
Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate și câmpie c-un luciul văl îmbracă;
Văzduhul scânteiază și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.
Și țintirimul singur cu strâmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se așează,
Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,
Și străveziul demon prin aer când să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.*

*Biserica-n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vântul -
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul -
Năuntrul ei pe stâlpii-i, pereți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas;
Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.*

*Credința zugrăvește icoanele-n biserici -
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas.
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.*

*Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,*

*Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea - și râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.*

Odă (în metru antic)

*Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.*

*Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morții
Ne'ndurătoare.*

*Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus.
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.*

*De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai re'nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?*

*Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!*



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

Friedrich Hugo. *Structura liricii moderne*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

7. DUALITATEA POEZIEI MODERNE

Obiective:

- să relevăm eclecticismul poeziei moderne;
- să analizăm opoziția *reflexiv – tranzitiv* (după Gheorghe Crăciun);
- să argumentăm specificul poeziei moderne reflexive și tranzitive în literatura română.

Cuvinte-cheie: *poezie modernă, poezie reflexivă, poezie tranzitivă, funcție exploratorie etc.*



Informează-te!

Modernitatea reprezintă o lume eclectică, la fel și poezia modernă este o artă eclectică, îmbinând variate orientări artistice. În poezia modernă se ajunge la *dramatica conștiință lingvistică*, la *criza limbajului* și *ambiguitatea*-i specifică. Sunt supuse modificării și mijloacele de expresie, ambiguitatea determinând multitudinea interpretărilor posibile. Dacă până nu demult aceasta era cultivată de limbajul metaforic, obscur, în ultimele trei decenii denotativitatea se impune tot mai ferm în domeniul poeziei. Dezvoltându-se consecvent, modernismul pare să fie înzestrat cu principiul dualității poetice, prin care se poate ajunge la o estetică de tip fundamental polemic.

Relevantă, în acest sens, este concepția avansată de Gheorghe Crăciun în studiul *Aisbergul poeziei moderne*, care polemizează cu modelul restrictiv propus de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*. Potrivit cercetătorului român, lista celor trei părinți ai modernității (Rimbaud, Baudelaire și Mallarmé) trebuie revizuită și reconsiderată, întrucât relevă specificitatea spațiului francez și romanic (în speță, limbile flexionare, care favorizează sugestia). Analitismul limbii engleze poate fi fundamentul noii viziuni asupra realității. În acest sens, Gheorghe Crăciun amintește câțiva poeți importanți, promotori ai poeziei enunțiative, precum Francis Ponge,

Robert Creeley ș.a., care construiesc o poezie „dincolo de poem”, explorând virtuțile analitice ale limbajului, la fel ca în textul *Ploaia* de Francis Ponge, care articulează discursuri inspirate de cotidian: „La mică distanță de zidurile din dreapta și din stânga cad cu zgomot mai mare picături mai grele, individualizate” [21, p.87].

Pe tot parcursul studiului, Gheorghe Crăciun ne suscită la lecturi pertinente ale autorilor universali și români care vin să ilustreze legăturile ontologice dintre limbajul poetic și viață, limbă comună: poemul *Fapte* de Gary Snyder, *În luna lui Athyr* de Kavafis, *Lecția de fizică* de Elio Pagliarani, *Din urmă* de George Bacovia etc. Poemele enunțiative, de tip discursiv, se supun adesea suprainterpretării, atunci când cititorul, obișnuit cu ipostaza limbajului conotativ/metaforic, atribuie o complexitate improprie textului.

Pentru a dezvălui eclectismul poeziei moderne, Gheorghe Crăciun explorează dihotomia *tranzitiv – reflexiv*, consacrată de Tudor Vianu în *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*. Termenul *reflexivitate* vine de la etimonul latin „reflexus” și înseamnă „întoarcere înapoi”, „retragere”. Cu alte cuvinte, se conturează o viziune restrictivă asupra poeziei, prin evadarea în dimensiunea interioară a limbajului poetic, care e impregnat de metaforă, simbol, hiperbolă, ambiguitate, sugestie etc. Totodată, *reflexivitatea* implică o componentă metafizică, orfică, mitică, definindu-se drept oglindire în sine a elementului însuși. Limbajul reflexiv este caracterizat nu doar de polisemantism, metaforism, ci, deopotrivă, și de afectivitate, subiectivism, muzicalitate, transcendență, vizionarism.

Tranzitivitatea, la rândul ei, vizează o atitudine neorealistică, enunțiativă, desemnând transmiterea și comunicarea directă cu un altul. Prefixoidul „trans” semnifică „peste, dincolo”. Poetul tranzitiv contaminează cititorul cu boala sa ontologică, cu viziunea sa personală asupra lumii, având drept referință realitatea brută. Limbajul tranzitiv „mizează nu doar pe valoarea instrumentală, pragmatică a limbajului sau pe antimetaforism, ci mai înseamnă, pe lângă aceste atribute, obiectivism, impersonalizare, biografism prozaic, directete, cotidianul zilei curente, banalul, viața imediată, comună, ludicul, ironia, depersonalizarea, implicând și intertextualitatea directă” [21, p.49].

În fapt, poezia tranzitivă descrie detaliile banale ale existenței, consonează cu cititorul prin intermediul acelorași experiențe trăite în

lumea modernă. Aceasta are substanță poetică, deși folosește preponderent un limbaj colocvial, ceea ce, după Gheorghe Crăciun, nu presupune exclusiv superficialitate și lipsă de profunzime. Se păstrează totuși în formula sa scheletul poetic, baza de la care pornesc denotațiile despre o lume care se cere a fi *explorată, exprimată, inventată*, așa cum precizează Alexandru Mușina.

Prefața programatică a lui Wordsworth din *Baladele lirice* (1800) îl pune în valoare pe primul teoretician al poeziei tranzitive. Actul poetic se orientează vizibil spre cititor: „Dar Poeții nu scriu numai pentru Poeți, ci și pentru oameni” [21, p.179]. Astfel, și limbajul poetic își trage rădăcinile din vorbirea curentă, iar observația este mai cotoată decât inspirația, se acționează mai mult decât se simte. În continuarea acestor observații ale lui Wordsworth, cu 55 de ani mai târziu e publicat volumul cunoscut al lui Walt Whitman *Fire de iarbă*, prin care poetul american lărgeste noțiunea de „sensibilitate” până la generalitate, considerând mult mai importante nuanțele umane comune din fiecare individ decât particularul. Astfel, într-o lume nouă se cerea ivirea unei noi poezii, care să posede un limbaj natural.

Curentul avangardist românesc, ca și cel occidental, contribuie masiv la îmbogățirea conceptului de *poezie tranzitivă*, formele incipiente de tranzitivitate fiind remarcate în *Ora fântânilor* de Ion Vinea și în *Poemul invectivă* de Geo Bogza. Cu toate acestea, generația '80 este cea care consacră conceptul, asigurând o formulă inedită în spațiul românesc, exprimată de biografia omului comun, adevărurile vieții cotidiene, colocvialitatea vorbirii, revolta morală, atitudinea civică, directețea vorbirii. De la eul metafizic se trece la cel biografic, se ia în vizor referentul și explorarea lumii, cititorul și comunicarea cu el, autenticitatea exprimării, livrescul și prozaicul, directețea și deliricizarea, banalitatea și ironia etc. Se instituie, astfel, o nouă paradigmă a sensibilității poetice.

Valorificând dihotomia *tranzitiv – reflexiv*, consacrată de Tudor Vianu, exegetul Gheorghe Crăciun propune o tipologie triadică a poeziei, care își are fundamentul în relația *versus – discursus – textus*.

1. Poezia lingvistică

Este o poezie ludică, experimentală, criza sensului constând în arbitrariul relației dintre semn și sens. În curentele avangardiste, cuvintele își pierd capacitatea de a mai organiza lumea, reprezentând

semne vide și asociindu-se cu nimicul. Ulterior, neoavangarda anilor '60-'70 proclamă ideea că „o civilizație a cuvintelor este o civilizație rătăcită” (Eugen Ionesco). Cuvintele sunt deci suprafața; individualitatea poetică e cea care îi conferă o formă autentică și anume ea trebuie să preocupe în primă instanță. Altfel, poezia capătă tentații experimentaliste (simulacre, artificii lingvistice, realitate artificială), ceea ce nu este nicidecum în detrimentul poeziei înseși. Are loc o conștientizare acută a limbajului și a forței lui de a institui în sine o lume nouă, sensibilă la modernitate. „Limbajul își devoră propria sa natură” și nu trimite la nimic altceva decât la sine însuși. Prin urmare, relația autor – cititor este suspendată, textul nu mai are un cititor real, destinatarul fiind, de fapt, literatura însăși.

2. Poezia reflexivă

După Gheorghe Crăciun, articolul lui Paul Valéry *Poezia pură* (1927) reflectă cel mai fidel principiile acestui tip de poezie, și anume: „voința desprinderii poeziei de realitatea imediată și edificarea unui spațiu verbal autonom, pur în sensul antireferențialității și al închiderii sale asupra propriei topografii semantice” [21, p.518]. Este un citat simptomatic ce descoperă irealitatea poeziei reflexive (întrucât lumea practică este o lume apoetică) și aduce revelația sensului prin mijlocirea limbajului muzical (semantică fonetică și acustică semantică). La fel ca și în *poezia lingvistică*, limbajul se închide în el însuși. Diferența maximă constă în ontologie. Dacă în primul caz se pune accent pe experimentul lingvistic, în al doilea – pe revelația unor sensuri mistice, metafizice, impropriei lumii practice. Relația cu cititorul este și ea de ordin labil, miza nefiind „înțelegerea” sau „retrăirea” stării poetice, ci crearea unei disonanțe ce fascinează și contrariază lectorul.

3. Poezia tranzitivă

Acest tip de poezie reflectă mentalitatea antisimbolică și antimetafizică. Curios este faptul că poetul, deși folosește un limbaj comun, dezvăluie, de fapt, niște realități intime, biografice, existențiale. Este o poezie mai mult a șoaptei decât a strigătului existențial. Este totuși preocupată de valori morale și idealuri, nu trebuie confundată cu reportajul jurnalistic sau cu alte tipuri de texte funcționale. Efectele estetice se desprind de la nivelul semantic spre cel sintactic, uzând de tehnici precum juxtapunerea secvențelor,

montarea și corelarea lor, discontinuitatea, elipsa, asintaxismul, răsturnările topice etc. Relația cu cititorul devine și ea mai intimă, întrucât punctele de convergență ale realității ambelor părți sunt mult mai vizibile și consistente. Inflația de imagini mitico-simbolice nu mai spune nimic, nu mai „mișcă”. Generația '80 a înțeles cel mai acut această „speculație metafizică”.

Până la urmă, miza studiului lui Gheorghe Crăciun e să includă acest tip de poezie în rândul modelelor poetice cu valoare de canon literar, în ciuda prejudecății că doar expresivul și metafizicul reprezintă coordonatele fundamentale ale poeziei.

Un fapt important care vizează binomul tranzitivitate – reflexivitate este reprezentat de supozițiile privind gradul de aplicabilitate a acestor termeni la proză sau la poezie. Până nu demult se considera, probabil sub influența studiului *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* de Tudor Vianu, că proza constituie câmpul de manifestare a tranzitivității, iar poezia – domeniul „artei pure”, al reflexivității. Aflați „într-un raport de inversă proporționalitate”, termenii acestui binom balansează în funcție de intenția vorbitorului: cu cât realitatea vizată este mai intensă, mai generală, cu atât reflexivitatea este mai scăzută, și viceversa, cu cât comunicarea este mai intimă, mai personală, cu atât tranzitivitatea tinde spre zero.

Cert este că proza își asumă, într-o variantă combinată, atât obiectivitatea, cât și exprimarea subiectivității. Poezia pretindea spațiul reflexivității până după romantism, dar în timpurile recente vine cu „proiectul” adoptării unui limbaj „scuturat” de mijloacele poetice tradiționale. Actualmente se produce o pulverizare impredictibilă a genurilor, iar miza nu mai este asocierea sau încadrarea poeziei într-o anumită orientare literară, ci recunoașterea statutului acesteia în calitate de act original și autentic.

Modernitatea exprimă nu doar un mod de a crea, ci și de a simți. Poate avea o motivare senzorială (Rimbaud) sau una obiectivă, de notație. Poezia modernă nu se mai identifică totalmente cu transcendența, magia sonoră, orfismul. Ea invocă, mai cu seamă, o „antipoezie”, o poezie „dincolo de poem”, explorând virtuțile analitice ale limbajului și exprimându-se printr-un „limbaj al transparențelor”,

un limbaj lipsit de greutate, care „merge drept la țintă și refuză estetizarea”, fără implicații transcendente sau aspirații mărețe.

Pe bună dreptate, exegetul Adrian Marino constată că „orice polemică antidogmatică este prin excelență modernă. Prin însăși dialectica sa interioară, spiritul modern neagă, se opune, contestă, respinge (...). Nu valoarea negației este în acest caz semnificativă, ci gestul în sine. Negația poate fi adesea superficială, nemotivată, chiar absurdă. Tendința negării rămâne însă nu mai puțin eminentă modernă. Este cazul avangardelor din toate epocile, fenomene universale de negație, fundamental anticlasice” [43 p.15].

Cert este că, în cazul antipoeticului, atât valorile pozitive, cât și cele negative devin modalități de sfidare a convenției. Urâtul, amorful, respingătorul etc. vor submina un frumos convenționalizat, dar cum urâtul însuși e apt să devină convenție, frumosul poate fi folosit, la rândul lui, spre a-l răsturna. Atât frumosul, cât și urâtul vor căpăta funcții exclusiv negatoare, într-un nou sistem retoric. Dintre figurile reprezentative ale reacției antipoetice în perioada modernistă sunt Lautréamont și Rimbaud, a căror gândire estetică manifestă o unică (până în acel moment) vocație a distrugerii. „Poezia nu mai este pentru ei căutarea unui ideal, ci un efort îndreptat spre destrămarea oricărui ideal”. În planul limbajului artistic, antipoeticul se manifestă prin: concretețea derutantă; invazia de termeni rebarbativi, socotiți antipoetici (cuvinte triviale, care exprimă noțiuni respingătoare sau scandaloase, dar și mulți termeni tehnici); folosirea procedeelelor retorice (invocații, exclamații, enumerări, comparații succesive, personificări etc.) în scopuri evident antiretorice, alături de asocieri rare, enigmatice, cultivarea ostentativă a prozaismului, a clișeului, a banalității jurnalistice, în vederea efectelor grotești etc.

Poezia modernă s-a transformat într-o adevărată „mașină infernală” căreia își cade ea însăși victimă. Poetica *poeziei pure* a lui Mallarmé și poetica rimbaldiană a antipoeticului, atât de distante, dacă nu chiar opuse, ajung ambele în același impas: cea dintâi pe calea unei austere meditații, prelungită ani de-a rândul; cea de-a doua pe calea abruptă a unei experiențe convulsive, trăite cu o intensitate mistuitoare. Așadar, poezia se vrea practică, spre „a reveni la sursele imaginației poetice și, ceea ce e mai important, a rămâne la ele”, constată Matei Călinescu [10, p.166].

Limbajul poeziei moderne nu a apărut din neant sau dintr-un imbold sincronizator vanitos, ci dintr-o necesitate *internă* de a manifesta o altă *interioritate*, dominată de crize. Acesta este, ideal vorbind, limbajul cel mai ambiguu și, în același timp, cel mai literal, iar întregul paradox al poeziei moderne rezidă în faptul că aceasta spune infinit mai mult decât spune și, totodată, numai ceea ce spune până la absoluta intractabilitate.



Exersează!

1. *Definiți* raportul *reflexiv – tranzitiv* cu referire la poezia modernă.
2. *Dezvăluți*, în baza poemului propus, trăsăturile poeziei tranzitive.
3. *Argumentați* eclecticismul poeziei moderne.

Ora fântânilor

*Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune.*

*Vocile, sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote, când legănate,
trec în nunteștile rochii.*

*Ora fântânilor lumii,
înger șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre.* (Ion Vinea)



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Călinescu Matei. *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*. Ed. a III-a. Pitești: Paralela 45, 2009.
2. Crăciun Gheorghe. *Aisbergul poeziei moderne*. Iași: Polirom, 2017.

8. PLANURILE EVOLUTIVE ALE LITERATURII ROMÂNE MODERNE

Obiective:

- să stabilim tipurile de canon în literatura română modernă;
- să analizăm specificul „bătăliilor canonice” în spațiul literar românesc;
- să argumentăm rolul „bătăliilor canonice” în procesul evolutiv al literaturii române.

Cuvinte-cheie: *canon literar, bătălii canonice, canon romantic-național, canon clasic-victorian, canon modernist, neomodernism, postmodernism.*



Informează-te!

Literatura română a străbătut, în evoluția ei, mai multe etape, cărora le-au fost circumscrise mai multe tipuri de canon. Criticul Nicolae Manolescu identifică, în diacronia literaturii române, următoarele tipuri: *canonul romantic-național* sau *pașoptist* (1840-1884), *canonul clasic-victorian* sau *junimist* (1867-1917), *canonul modernist-lovinescian* (în perioada interbelică), *canonul neomodernist* (anii '60-'70) și *canonul postmodernist* (anii '80). Se mai poate vorbi despre un paracanon dogmatic-socialist, care a întrerupt evoluția firească a literaturii române după al Doilea Război Mondial, și despre un canon douămiist (pe cale de cristalizare).

Exegețul precizează că, în afară de primul (cel „romantic-național”, fundamentat de Mihail Kogălniceanu prin celebra *Introducere la Dacia literară*), următoarele tipuri dominante – „junimist sau clasic-victorian” și „modernist lovinescian” – s-au impus printr-o „bătălie canonică” ce a stimulat afirmarea valorii estetice, cel din urmă fiind retrezit la viață de neomodernismul anilor '60-'70” (după „canonul proletcultist” al anilor '50, lipsit de „criteriu axiologic”) și prelungit de postmodernism, pentru că „paradigma

postmodernă care succede celei moderne nu a impus și un canon postmodern” [41, pp.16-17].

Potrivit lui Nicolae Manolescu, „canonul se face, nu se discută” [41, p.16], prin urmare, „bătăliile canonice” nu se reduc la înlocuirea unui canon cu altul, ci implică confruntări și mutații relevante pentru evoluția literară. Prima „bătălie canonică” din cultura română a stat sub semnul *estetismului junimist*, manifestându-se în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin confruntarea canonului *romantic-național* (1840-1883) și a celui *clasic-victorian* (1867-1916).

Canonul romantic-național (pașoptist) anunță începutul revoluției estetice în cultura română, cu miza pe crearea unei literaturi naționale, marcând un moment important în afirmarea literaturii române moderne. El este legitimat, după cum se știe, prin cunoscuta *Introducere la Dacia literară* din 1840 a lui Mihail Kogălniceanu, care direcționează procesul literar prin: combaterea imitației și a traducerilor mediocre, imprimarea unui spirit critic, crearea unei literaturi originale, cu specific național (inspirată din istoria patriei, din pitorescul obiceiurilor populare, din contemporaneitate etc.).

Articolul introductiv al revistei marchează și „legiferarea” estetică a romantismului românesc, care, în pofida eclecticismului său, determinat de „arderea etapelor”, „amestecul vârstelor literare și al modelelor” (Paul Cornea), reprezintă curentul dominant în epoca pașoptistă, cunoscând mai multe faze în evoluția sa: 1) etapa incipientă, preromantică (1830-1840), subordonată spiritului depresiv; 2) etapa progresivă, revoluționară, inaugurată de programul *Daciei literare*, inclusă de Paul Cornea în cadrul „romantismului răsăritean, proiluminist, național, idealist, folclorizant, militant” și circumscrisă, în linii generale, romantismului *Biedermeier* (din taxonomia lui Virgil Nemoianu), presupunând: „înclinare spre moralitate și moralizare, cultivarea valorilor domestice, idilism, intimitism, pasiune temperată și confort spiritual, socialitate, conservatism, ironie, resemnare”; 3) o fază postromantică, situată sub semnul romantismului High (ilustrat de Mihai Eminescu).

Afirmarea *canonului clasic-victorian* (1867-1917), care a declanșat prima „bătălie canonică” în literatura română, a avut un impact revelator pentru tendința de consolidare a valorilor și de modernizare a procesului literar. Combătând „direcția de astăzi” și militând pentru o

„direcție nouă” în cultura românească, teoreticianul Titu Maiorescu semnala nu doar perimarea vechiului canon, ci și necesitatea de a impune unul propriu, a cărui dominantă era „critica generală”, primatul adevărului și al valorii. Deși unele dintre obiectivele *Junimii* se regăseau și în articolul-program al revistei *Dacia literară* (promovarea unei culturi și a unei literaturi originale, combaterea imitației sub orice formă, educarea publicului pentru receptarea culturii), cele două canoane atestă diferențe semnificative, atât de ordin literar, cât și cultural-național. Canonul *pașoptist* era unul eclectic, având drept dominantă specificul național, în timp ce canonul *clasic-victorian* impunea o orientare clasicizantă, caracterizată prin luciditate critică, promovarea criteriului estetic și valoric. Noul canon pleda, așadar, pentru afirmarea conștiinței de sine a literaturii și constituirea unui spațiu estetic propriu, pentru crearea valorilor literare în spiritul timpului (ca principiu al modernității), pentru promovarea esteticului și a spiritului critic, pentru o perspectivă integratoare a culturii europene etc.

Literatura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea atestă o nouă polaritate literară: pe de o parte, afirmarea *canonului clasic-victorian* (a „convenției clasicizante”, în terminologia lui Mircea Scarlat), ilustrat de Titu Maiorescu în plan teoretic și de Mihai Eminescu în plan artistic; iar, pe de altă parte, emergența *canonului modernist-lovinescian* (a „convenției reformatoare”, după Mircea Scarlat), ilustrat inițial de Alexandu Macedonschi, dar afirmat plener în secolul următor prin marii poeți George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga ș.a.

Cercetătorul Mircea Scarlat, care analizează pe larg manifestările celor două convenții poetice, precizează că prima, cea „clasicizantă”, este una „tipologică” (nu „istorică”, fără legătură cu paradigma clasicismului), „relativ rigidă”, ceea ce „face din ea, neprogramatic, un element (...) dinamizator în dezvoltarea poeziei românești” [64, p.9]. Este relevant și faptul că cele două direcții opuse sunt totuși interdependente, așa cum argumentează exegetul: „Un rol important în cristalizarea tendinței reformatoare revine convenției clasicizante («oficializate», practic, grație junimismului și poeziei eminesciene)”; „Crearea polarității celor două tendințe este de o importanță capitală pentru întreaga dezvoltare a poeziei românești. Căci numai acționând simultan ele își pot juca, în mod plener, rolul” [64, p.10].

Modernismul românesc (implicit *canonul modernist-lovinescian* afirmat în perioada interbelică) se naște ca o reacție absolut firească și necesară la clasicism, la valorile consacrate, încercând să schimbe modelele, paradigmele acreditate și să le înlocuiască cu altele noi, care ar compensa inerția literară. În numele modernismului s-a declanșat a doua „bătălie canonică” din literatura română, susținută de Eugen Lovinescu, chiar dacă începutul afirmării conștiinței moderne în spațiul literar autohton este legat de numele lui Alexandru Macedonski, care rămâne un promotor de seamă al modernismului. Noul canon se caracterizează prin spirit de inovație, voință de sincronizare cu sensibilitatea și literatura occidentală, cu spiritul timpului, asumarea sintezei ca argument al coerenței și organicității estetice.

Totodată, între clasic și modern se instituie o relație dialectică. Clasicii pot și trebuie să fie abordați dintr-o perspectivă modernă, să fie mereu reactualizați și reinterpretati, în timp ce modernii sunt supuși unui inevitabil proces de clasicizare. „Modernii de azi devin clasicii de mâine”, susține Adrian Marino, relația dintre clasic și modern rămânând, așadar, una deschisă.

Canonul estetic al unei perioade este, cum am remarcat, rezultatul unui moment de criză, afirmându-se prin opoziție cu cel precedent, inefficient în plan estetic și susceptibil de remanieri în vederea afirmării unei literaturi inovatoare. Acest fapt nu anulează însă interferența între tradiție și inovație în cadrul canonului, astfel că „bătăliile canonice”, relevante pentru evoluția poeticului, sunt totuși convenționale, noul canon estetic păstrând un raport de continuitate cu cel precedent.

În evoluția ulterioară a procesului literar românesc, primul deceniu postbelic reprezintă un moment distinct ce sfidează continuitatea literară firească, prin discreditarea esteticului și impunerea unui paracanon dogmatic proletcultist. Aici teza lipsei de organicitate a literaturii române, lansată de Eugen Negrici, își capătă justificare, autorul afirmând că „anul 1948 anunță începutul unei epoci perfect delimitate, cu legi de funcționare proprii, și nu a unei etape într-o evoluție literară lină” [54, p.127].

În condițiile lipsei de autonomie a sistemului literar, scriitorii sunt prinși între literatură și ideologie, delimitându-se o categorie de autori *dogmatici*, fideli crezului înaintat de autorități, și o categorie a

subversivilor, disidenților, conștienți de necesitatea radicalizării eforturilor contra-ideologice și afirmării priorității esteticului în domeniul literar. În acest sens, anii '60-'70 ai secolului al XX-lea sunt de o importanță deosebită pentru dezvoltarea literaturii române contemporane, scriitorii manifestând „rezistență prin cultură”, căutând modalități prin care să compenseze *golul* instaurat, inclusiv strategii de legitimare a esteticului. Cercetătorul Eugen Negrici susține că acest *gol* a fost umplut cu grăbire, prin „modalități și formule poetice interbelice ușor de recunoscut”, modernismul însuși fiind „redescoperit cu entuziasm” [54, p.128]. Aceste modalități ar putea indica însă și tendința de racordare la firul modernității întrerupte, de refacere a traseului literar organic pereclitat de impunerea dogmei proletcultiste. Sub aspectul evoluției literare, se produce astfel o relansare a tiparului canonic abandonat (cel modernist-lovinescian din perioada interbelică), sub forma unui neomodernism, fapt ce ilustrează istoricitatea canonului literar.

Ideea este susținută de mai mulți istorici literari, printre care N.Manolescu, D.Micu ș.a., cel din urmă afirmând că „lirica nouă” (termen prin care exegetul desemnează poezia de după 1947 – *nota D.R.*), în tentativa sa de emancipare în raport cu modelele interbelice, „evoluează pe trasee deschise anterior: unele de către înșiși declanșatorii spiritului poetic modern”.

Relevante, în ordinea dată, sunt și concepțiile/principiile promovate de grupările literare din această perioadă, care formează nuclee iradiante ale unei noi viziuni asupra actului creator, subsumate ideii de generație literară, ca ansamblu de scriitori de aceeași vârstă (deși nu neapărat) care, pășind concomitent în literatură într-o situație istorică nou-creată, sunt determinați de ea și se autodefinesc ideologic și artistic în raport cu aceasta. O astfel de „situație istorică” a consolidat generația șaizecistă (atât din spațiul transriveran, cât și interriveran), determinând caracterul ei unitar, comunitatea de idealuri etice și estetice asumate programatic („lupta cu inerția”, respectiv „întoarcerea la izvoare”), fără a afecta însă profilul expresiv al individualităților creatoare.

În spațiul basarabean, confruntat cu o dublă ruptură (literară și ontologică), efortul de reabilitare a lirismului este subordonat imperativului „întoarcerii la izvoare” în plan cultural și național, care

determină notele specifice ale creației literare (patriotismul manifest și regresia spre trecutul protector). În configurația stilistică a acestei perioade coexistă două tendințe complementare: neotraditionalismul și neomodernismul. Resurecția tradiționalismului în literatura română postbelică a fost circumscrisă, în general, tendinței de surmontare a crizei culturale („un efort de regăsire și dănuire”) sau percepută ca „un fundamental *modus vivendi*”. Pentru poezii basarabeni, tradiționalismul a însemnat, în mod cert, recuperarea tradiției, fiind o expresie a imperativelor contextuale, dar și o manifestare a specificului etnic, a structurii psihologico-arhetipale a scriitorilor, pentru care adeviziunea la tradiția națională constituie o dimensiune fundamentală a poeziei. Acest fapt nu exclude însă prezența elementelor moderne; or, scriitorii din acest spațiu literar nu sunt străini ideii de modernitate, racordându-se la imperativul timpului și la noile tendințe dictate de evoluția poeticului.

Generația șaptezecistă, înscrisă în același canon neomodernist, continuă demersul de „reabilitare a esteticului”, căci, după ce șazeciștii pun în libertate „îndelung reținutele energii ale confesiunii, dar și ale limbajului însuși”, șaptezeciștii „încep operații metodice de exploatare a zăcămintelor, trecându-se astfel de la frustețe la rafinament, de la exuberanță la calcul, de la emfaza persoanei întâi la discreția tuturor nuanțelor, de la jubilație la contemplația calmă, de la frenezia instinctuală a imaginilor la imagistica strâns controlată, de la experiență la experiment” [65, p.32].

Afirmarea libertății imaginarului și valorificarea unor modalități insolite de exprimare artistică de către scriitorii celor două generații (înscrise în canonul neomodernist) orientează poezia spre un alt „tărâm” poetic, cel al experimentelor lirice, care anticipează scriitura postmodernistă. Sub aspectul continuității canonice, mutațiile din domeniul poeticului ilustrate de generația șazeciștă și șaptezecistă au constituit o fază de acumulări necesare pentru apariția în scenă a postmoderniștilor, care ilustrează o nouă paradigmă literară. Dacă unii cercetători (Ion Simuț, Iulian Boldea ș.a.) consideră că aceasta impune și un alt canon (postmodernist) prin includerea în zona lui a unor valori recente, atunci Nicolae Manolescu susține că paradigma poetică instituită de această generație reprezintă doar o altă fațetă (alături de cea neomodernistă) a „canonului modernist lovinescian” afirmat în

perioada interbelică, pentru că „paradigma postmodernă care succede celei moderne nu a impus și un canon postmodern” [41, pp.16-17].

Postmoderniștii, chiar dacă radicalizează modul de asumare a actului creator (prin textualizare excesivă, ludic, ironie, parodie, experiment, inserarea structurilor realului și ale livrescului etc.), continuă totuși „operațiile” poetice începute de predecesori în vederea compensării rupturii literare. De precizat însă că această *continuitate* se realizează exclusiv la modul parodic, ironic, metatextual, ilustrând mecanismul firesc al evoluției literare – continuitate prin discontinuitate.



Exersează!

1. *Definiți* tipurile de canon în literatura română.
2. *Analizați* specificul „bătăliilor canonice” în epoca modernă.
3. *Estimați* rolul „bătăliilor canonice” în procesul evolutiv al literaturii române.



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Manolescu Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008.
2. Negrici Eugen. *Iluziile literaturii române*. București: Cartea Românească, 2008.
3. Spiridon Monica, Lefter Ion Bogdan. *Experimentul literar românesc postbelic*. Pitești: Paralela 45, 1998.

9. PARADIGMA MODERNISMULUI EUROPEAN ROMÂNESC ȘI FORMULA MODERNISMELOR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Obiective:

- să deteminăm specificul modernismului european;
- să ilustrăm manifestările modernismului în literatura română;
- să estimăm originalitatea formulelor estetice ale modernismului românesc în context european.

Cuvinte-cheie: *modernism, sincronism, experiment literar, simbolism, expresionism, ermetism etc.*



Informează-te!

Modernismul este un fenomen de mare complexitate. După decenii de controverse, deși există o literatură extrem de bogată dedicată modernismului, acesta rămâne în continuare un concept aproximativ. Orice tentativă de a înțelege modernismul ca fenomen cultural nu poate să nu țină seama de faptul că acesta aparține modernității (ca fenomen social) și că această apartenență este una determinantă, chiar dacă modernismul se definește în mod esențial ca un fenomen de opoziție.

Modernitatea, în sens estetic, se confundă cu modernismul, care își face apariția la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca amalgam eclectic de mișcări artistice inovatoare și contestatate, într-o continuă schimbare și o permanentă reactualizare, fapt ce implică, inevitabil, o instabilitate latentă a definiției ce le cuprinde. Reabilitarea termenului are loc, amintește Matei Călinescu, în ultimele decenii ale sec. al XIX-lea. În sensul cel mai larg posibil, noțiunea de modernism se aplică tuturor curentelor și tendințelor inovatoare din istorie (religioase, filosofice, artistice etc.); ansamblul mișcărilor de idei și de creație care aparțin epocii recente. În domeniul istoriei și criticii literare, modernismul reprezintă o etichetă generală aplicată și aplicabilă

tuturor mișcărilor estetice literare postromantice. Corelația dintre cele două noțiuni apare încă la Baudelaire, pentru care romantismul este „expresia cea mai recentă și mai modernă a frumuseții”. Prin extensiune, au fost încorporate și asimilate succesiv modernismului totalitatea curentelor literare „moderne” (simbolism, expresionism, dadaism, suprarealism, abstracționism, purism, *modern style*, în artele decorative etc), conturate după 1880 și până în epoca actuală.

Moderniste devin toate mișcărilor ideologice de orice natură, care tind să rupă legătura cu tradiția, adoptând atitudini anticlasice, antiacademice, antitraditionale, anticonservatoare, ajungându-se astfel la negativism radical. Modernismul comportă un puternic caracter negativist. Această vocație duce, de cele mai multe ori, la cultivarea spiritului estetic baudelaireian, la „valorizarea nonvalorii estetice”.

Raportat la culturile occidentale, modernismul este o direcție extrem de eterogenă, subordonând curente literare dintre cele mai diverse: simbolismul, expresionismul, futurismul, apoi curentele literare avangardiste din primele două decenii ale secolului al XX-lea – dadaismul, suprarealismul, cubismul, abstracționismul, ermetismul etc., cu prelungiri și în perioada dintre cele două Războaie Mondiale. În pofida diversității și a diferențelor majore, elementele lor comune sunt: nonconformismul, negarea tradiției, adeseori în forme virulente, inovația la nivelul limbajului și eliberarea de orice constrângere formală, afirmarea unei subiectivități accentuate, echivocul noțional etc.

Cei mai mulți comentatori susțin că modernismul a devenit paradigma dominantă între anii 1900 și 1940 și, dincolo de anumite nuanțe naționale, a fost un fenomen în mod esențial internațional și citadin. Din punct de vedere estetic, nu există o coerență a modernismului. Ea există și se regăsește la nivelul răspunsurilor pe care le dau artiștii problematicii pe care ei o percep ca fiind definitorie pentru lumea în care trăiesc. Iar aceste răspunsuri creative, chiar dacă nu pot fi reduse la unul singur, nu sunt atât de diverse și de neomogene încât să facă imposibilă construirea unei imagini coerente a modernismului. De aici necesitatea definirii permanente și mereu atente a modernismelor, în funcție de toate particularitățile specifice ale literaturilor naționale.

Adevărata înțelegere a modernismului implică depășirea coordonatelor strict cronologice, negative și de conjunctură istorică.

În esență, modernismul constituie un act spiritual, definit printr-un dinamism specific și caracterizat, potrivit lui Adrian Marino, de mai multe note tipice:

a) Asimilarea și cultivarea ideilor și valorilor moderne, prin adaptare și sincronizare continuă la „spiritul timpului”, la stilul, idealurile și tendințele cele mai noi ale epocii. Modernismul este expresia evoluției celei mai recente, pe diferite planuri, efectul progreselor spirituale celor mai înaintate.

b) Modernismul transformă ideea de modern într-o valoare de șoc. El nu se mulțumește cu recunoașterea și cultivarea unei stări de fapt, ci urmărește afirmarea sa energetică, în forme radicale, intensificate la maximum. Modernismul este agresiv, avangardist, „furios”. A fi modern cu orice preț și în orice împrejurare, a face din modernism un principiu activ și intransigent de creație, acesta este resortul său interior.

c) În egală măsură modernismul reprezintă un fapt de conștiință și de voință. Modernismul se vrea actual, modern, integrat epocii. Spiritul său este voluntarist și imperativ. „Trebuie să fim absolut moderni”, iată o declarație de principii cum nu se poate mai modernistă.

d) Gustul, necesitatea și voința de a fi modern se transformă în și prin modernism într-un adevărat program teoretic de acțiune. Modernismul tinde să se sistematizeze într-un corp, chiar dacă foarte elastic, de principii. El își fixează anumite jaloane, trece la teoretizarea unor situații de fapt. Conștiința de a fi modern îmbracă forme lucide, nete, bine definite.

e) Din toate aceste motive, modernismul se caracterizează și printr-un accentuat spirit de manifest. El vine și aruncă proclamații, sloganuri, cuvinte de ordine. Face agitație și propagandă literară. Formulează și răspândește mesaje. Vocația sa este declarația de principii, profesiunea de credință, proclamația solemnă, actul justificativ și explicativ [43, pp.199-200].

La fel de importante, în opinia lui Adrian Marino, sunt obiecțiile cu caracter estetic, pe care teroreticianul le rezumă în câteva teze:

a) Fenomen în bună măsură de modă intelectuală, modernismul își asumă toate servituțile și superficialitățile modei: perimare capricioasă, inevitabilă, snobism, mimetism, fără aderență reală. „Modernismele” vin și pleacă. Ele sunt emblema vie a efemerului literar.

b) Produs al sincronizării imediate, tradus prin acte mecanice de imitație și mimetism, modernismul introduce adesea în literatură articole de import, exotice, neasimilate, total exterioare substanței sale specifice. De unde inevitabile acte de adeziune superficială, pastișă, contrafacere literară, lipsită de orice valoare.

c) Eroarea devine posibilă, deoarece modernismul se reduce, nu în puține împrejurări, la simple gesturi de afectare, lipsite de orice originalitate reală, fapt semnalat și de A.Macedonski: „În domeniul artei, ce importă este ca curente să nu fie false și nesincere. Literatura modernă a ajuns deja sau tinde să ajungă la un rezultat nefericit, dezastruos pentru spiritul omenesc”.

d) Exagerarea acestei atitudini, mult mai frecventă decât s-ar crede, transformă orientarea modernistă într-o adevărată mistificație literară. Unii autori, avizi de succes, se complac în poze și gesticulări zgomotoase, stridente, de o afectare insuportabilă. Simularea, sub orice formă, nu poate fi decât antipatică, detestabilă.

e) Pseudomodernitatea se dublează, nu o dată, cu atitudini de exorbitanță și intoleranță, adevărată tiranie a modei și a modernismelor în succesiune, profund disprețuitoare pentru valorile clasice, stabile, solide ale culturii. Unii merg cu infatuarea până acolo încât întrețin mitul talentului prin simplă apartenență la o estetică modernistă oarecare. Numai că modernismul nu conferă nimănui, din oficiu, geniu și talent. A fi „modernist” este una, a fi creator–alta. Noțiunile nu se exclud, dar nici nu se implică obligatoriu.

f) În mod analog, modernismul nu poate fi asimilat, cum frecvent se constată, nici esenței poeziei. În această accepție, noțiunea se dovedește, o dată mai mult, improprie. Modernismul se referă, cel mult, doar „la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat de poezie” [43, pp.200-201].

În literatura română modernismul se definește în termeni specifici, având în vedere că, în istoria și în critica literară, acest concept se folosește la noi cu referire la perioada interbelică, fiind teoretizat de Eugen Lovinescu, critic literar, conducător al revistei *Sburătorul* (1919-1922, 1926-1927), în paginile căreia au și fost promovate opere moderniste. În viziunea lui Eugen Lovinescu, influențat de filosofia francezului Gabriel Tarde, există un „saeculum”, adică un „spirit al veacului”, definit ca „o totalitate de

condiții materiale și morale, configuratoare ale vieții popoarelor europene, într-o epocă dată”. În virtutea acestui „spirit al veacului”, există o „lege a sincronismului”, bazată pe o primă etapă a „imitației” culturilor apusene.

Mai exact, Eugen Lovinescu sugera adoptarea noilor formule artistice mai întâi prin imitație, deoarece „orice formă de artă apărută într-un centru cultural dezvoltat se propagă aproape instantaneu peste toată Europa”, ulterior sincronizarea producând „mutații” ale valorilor estetice, având în vedere că valorile artistice nu sunt imuabile, iar frumosul nu se definește la fel pentru toate timpurile și spațiile culturale. Gândirea critică a lui Eugen Lovinescu, precum și literatura nouă, de factură modernistă, au exercitat o influență benefică asupra literaturii românești interbelice, considerată un moment de vârf în cultura românească, atât în poezie, cât și în proză.

Primul mare poet român care reușește să sincronizeze în mod definitiv formele poetice românești cu cele europene este Lucian Blaga, a cărui poezie, cel puțin cea din primele volume, stă sub semnul expresionismului german, implicit al modernismului. Din expresionism vin, în lirica blagiană, sentimentul absolutului, exacerbarea eului, elanul dionisiac, interesul pentru fondul mitic primitiv, spiritualizarea peisajului etc.

Și poetul Tudor Arghezi ilustrează paradigma modernismului. Fără a-l putea raporta pe poet la un anumit curent literar, opera sa îmbină modernismul și tradiționalismul interbelic într-o expresie poetică inconfundabilă. Temele consacrate ale literaturii – condiția creatorului, relația cu sacralul, universul rural, iubirea, jocul etc. – sunt valorificate și exprimate într-un limbaj de o excepțională modernitate, bazat pe metaforă, sugestie, ambiguitate. Alte teme – creștinismul în ruină, urâtul, starea agonică, însingurarea, coborârea *ad inferos* corespund așa-numitelor „categorii negative”, obsesiv cultivate de modernismul european. Cel mai pregnant aspect de modernitate adus de Tudor Arghezi în poezia românească interbelică este „estetica urâtului”, după modelul scriitorului francez Charles Baudelaire în *Les fleurs du mal (Florile răului)*. Poetul român a căutat frumosul în zonele abjecte ale închisorii, periferiei, transformând trivialul, grotescul în valori estetice și surprinzând „suavitatea sub expresia de mahala” (George Călinescu).

Ion Barbu este „modernistul” prin excelență. Pornind de la modelul poeziei franceze parnasiene, trecând printr-o etapă „baladic-orientală” (ilustrată de creații precum *Riga Crypto și Iapona Enigel, Domnișoara Hus, Isarlâk* etc.), în care structura narativă a baladei culte îi servește ca pretext pentru dezvoltarea unor ample alegorii despre cunoaștere, iubire, timp etc., scriitorul interbelic atinge apogeul modernității prin poezia ermetică (*Joc secund, Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare* etc.). Modernismul lui Ion Barbu se caracterizează, la nivelul limbajului, printr-o accentuată incifrare, iar la nivelul conținutului, dincolo de teme dense în semnificații, prin permanentul drum simbolic, spiritual și inițiat, între *apolinic* (în sensul armoniei, echilibrului, rațiunii) și *dionisiac* (elan vitalist, exces, hybris). Modernismul barbian este exprimat cel mai elocvent în poeziile sale ermetice, în care discursul liric este incifrat în simboluri și metafore (după modelul francezilor Stéphane Mallarmé și Paul Valéry). *Joc secund* este o astfel de expresie metaforică și ermetică a ideii că poezia (prin care poetul repetă „jocul prim”, jocul divin) este imaginea unei lumi „purificate în spirit până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”.

Modernismul literaturii românești interbelice, manifestat în poezie și în proză deopotrivă, ilustrează efortul de sincronizare cu literatura occidentală prin asimilarea firească și originală a unor formule literare inovatoare. El a marcat valoric evoluția culturii românești, care a trebuit să facă mereu (cel puțin până în a doua jumătate a secolului al XX-lea) efortul de a recupera sau de a „arde etape”, pentru a nu rămâne o cultură izolată și inertială.

După cum sublinia Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești*, „Acțiunea modelatoare a operelor lăsate de Arghezi, Barbu, Blaga va fi îndelungată, cei trei scriitori rămânând, până astăzi, clasici necontestați ai modernismului poetic românesc, nu doar în sensul exemplarității, ci și în acela (mai profitabil în dezvoltarea literaturii) al stimulării energiilor creatoare vizând diferențierea. (...) Provocatoare la data apariției, operele lor au devenit, în timp, elemente de stabilitate în sistemul complex al poeziei naționale”.

Concluzionăm că modernismul românesc a dus la largirea fără precedent a orizontului tematic și de viziune, a impus formule literare noi și este prima desprindere categorică de prelungirile

tradiționalismului din secolul al XIX-lea. În poezie, expresionismul și suprarealismul, ermetismul, poezia chtonică (a teluricului) sau a fiorului metafizic, din operele unor scriitori precum Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, reprezintă repere valorice până astăzi.



Exersează!

1. *Stabiliți* particularitățile definiției ale modernismului (după Adrian Marino).
2. *Ilustrați*, prin exemple relevante, manifestările modernismului în literatura română.
3. *Estimați* originalitatea formulelor estetice ale modernismului românesc în context european.



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*. Iași: Polirom, 2005.
2. Bădărău George. *Modernismul interbelic*. Iași: Institutul European, 2005.
3. Marino Adrian. *Dintr-un dicționar de idei literare*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010.

10. MODELE INTEGRATOARE ALE MODERNISMULUI ROMÂNESC: SIMBOLISMUL ȘI EXPRESIONISMUL

Obiective:

- să relevăm diversitatea manifestărilor modernismului românesc;
- să analizăm specificul simbolismului în literatura română;
- să argumentăm originalitatea formulei expresioniste în discursul liric blagian.

Cuvinte-cheie: modernism, simbolism, expresionism, model integrator etc.



Informează-te!

Conceptualizări ale simbolismului în literatura română

Pentru simbolism, istoria noastră literară manifestă o simpatie aparte. Este, din multe puncte de vedere, primul nostru moment de sincronizare, chiar dacă doar parțială. Simbolismul a însemnat salvarea de un anacronism ce tindea să se generalizeze. Oricât de mari, poeții Vasile Alecsandri sau George Coșbuc nu mai puteau rămâne etaloanele liricii autohtone într-un sfârșit de veac în care, în restul Europei, se forja un nou limbaj poetic.

Simbolismul a trebuit, în mod firesc, să înfrunte toate obstacolele unui conservatorism literar bine înrădăcinat. Așa cum remarcă exegeta Rodica Zafiu (în studiul *Poezia simbolistă românească*), „lipsa de coerență a teoriilor și atmosfera pe care o răspândea – în care se amestecau deopotrivă vitalitatea și «greața» sfârșitului de secol –, toate acestea au fost resimțite la noi drept semnele decadentei” [67, p.21]. Relația simbolismului cu modernitatea, pe de-o parte, și cu tradiția literară, pe de alta, relevă felul în care a fost receptat simbolismul în spațiul cultural românesc, încă puternic marcat de ecourile eminescianismului, dar tentat, cel

puțin la fel de mult, de noutatea altor orientări: parnasianismul, decadentismul, instrumentalismul ș.a.

Potrivit lui Adrian Marino, „dacă, din punct de vedere artistic, literatura română exclude opozițiile ireconciliabile între orientări estetice diferite, nu același lucru e valabil în plan ideologic, unde disputa între tradiție și modernitate capătă uneori inflexiuni polemice violente” [43, p.190]. Cel mai adesea, ele vizează curentul care va deveni principala orientare a epocii, „poezia nouă” și noul criteriu al esteticului, așadar simbolismul. Nașterea acestui curent este legată de ceea ce însemna *mal du siècle* în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceasta este și cauza pentru care a fost inițial respins la noi; or, în pretinsa ei universalitate, „limba simbolistă” era socotită drept neadevătată pentru sufletul românesc, legănat de alternanța deal-vale.

Cu o tradiție literară autentică de mai puțin de un secol și cu un clasicism și un romantism încă neconsumate, literatura noastră a adoptat cu reticență simbolismul. Fără pregătirea teoretică necesară, ceea ce se importa era adesea parțial sau defectuos înțeles, cel mai adesea prin tehnici de suprafață, doctrina neacționând puternic și unitar asupra creatorilor. În critica de specialitate se vorbește despre „un transplant simbolist în cultura noastră” sau despre o tendință „de import” [67, p.13]. În cele din urmă, simbolismul românesc va aparține cu adevărat minorilor – celor care au încercat, pe alocuri cu exces de zel, să pună în practică doctrina simbolistă, așa cum s-a conturat ea la noi. Spre desosebire de aceștia, marii simbolști români (Ion Minulescu, care ilustrează simbolismul „exterior”, și George Bacovia, care e reprezentantul simbolismului de profunzime) se situează, voit sau nu, în afara curentului, ca și marii creatori din Franța – Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, care nu sunt considerați, astăzi, drept simbolști decât cu o sumă de amendamente. Ceea ce se produce însă ca efect al simbolismului „de împrumut” este captarea suflului modernității, foarte important pentru evoluția literaturii noastre. Simbolismul trebuie privit, așadar, ca o revoluție de la flacăra căreia se aprind alte torțe. Obsesiile pe care le aducea cu sine vor contribui, alături de fondul original al autorilor noștri, la conturarea a ceea ce se va numi *modernism românesc*.

Sunt cunoscute câteva etape ale simbolismului românesc ce vizează devenirea, plenitudinea și intrarea în istorie a acestui curent.

Etapa teoretico-estetică (1880-1899) este dominată de figura lui Alexandru Macedonski, mentorul cenaclului și redactorul revistei *Literatorul*. În această perioadă apar o serie de reviste: *Duminica* (1890), *Revista modernă* (1897), *Revista literară* (1885), care contribuie la consolidarea principiilor estetice simboliste. Poeții care publică în *Literatorul* sunt simbolști doar la nivelul alegerii temelor și motivelor, expresia nefiind încă simbolistă. Între poeții care aparțin acestei etape se numără: Mircea Demetriade, Alexandru Obedenaru, Traian Demetrescu, Gabriel Donna ș.a.

Autohtonizarea (1899-1908) reprezintă cea de-a doua etapă a simbolismului românesc, în care noua orientare își face simțită prezența în cultura noastră. Apar revistele de orientare simbolistă: *Revista celorlalți* (1908), *Forța morală* (1901-1902), *Viața nouă* (1905-1925). În jurul celei din urmă se coagulează un grup format din noua generație de simbolști, între care: Al.T. Stamatiad, M.Cruceanu, I.M. Rașcu, E.Isac, N.Davidescu, N.Bundurescu, V.V. Paraschivescu, Al.Colorian ș.a.

În următoarea etapă, ce marchează *plenitudinea (1908-1916)*, numărul de articole și studii publicate crește, iar principiile simboliste își cizelează forma și pătrund în straturile profunde ale conștiințelor creatoare moderne. Numărul revistelor care promovează curentul este în creștere: *Versuri și proză* (1911-1916), *Farul* (1912), *Insula* (1912), *Viața socială* (1910), *Fronța* (1912), *Grădina hesperidelor* (1912), *Forța morală* (1901-1902), *Simbolul* (1912), *Absoluțio* (1913-1916) etc. Figurile centrale ale acestei perioade sunt George Bacovia și Ion Minulescu, scriitori profund diferiți atât ca structură umană, cât și la nivelul operei. Dacă pe primul îl caracterizează profunzimea, cel de-al doilea este acuzat de multe ori de superficialitate; dacă primul este o fire introvertită, izolată social, cel de-al doilea este exuberant și extrovertit.

În ultima etapă, *simbolismul devine din practică fenomen de istorie literară*. Mesajul simbolist se consumă, astfel încât după 1920 curentul devine parte din istoria literaturii. Anumite principii rezistă, ne referim la preocuparea continuă a lumii artistice pentru adaptarea formulelor la profilul afectiv și intelectual al creatorului de artă.

În literatura de specialitate există mai multe teoretizări ale simbolismului românesc de la începutul secolului al XX-lea. Prima voce critică privind simbolismul este Alexandru Macedonski, prin

revista *Literatorul*, pe care o înființează și o conduce. Atmosfera din jurul acestei reviste și a cenaclului cu același nume descrie fidel debutul acestui fenomen literar în spațiul autohton. Revista își propune, pe de o parte, continuarea tradiției pașoptiste, iar, pe de alta, promovarea unei direcții moderniste. Macedonski publică o serie de articole programatice, în care sunt expuse puncte de vedere simboliste: *Despre logica poeziei* (1880), *Despre poemă* (1881), *Poezia viitorului* (1892), *Simțurile în poezie* (1895), *Simbolismul* (1895) și *În pragul secolului* (1899). Chiar dacă textele teoretice macedonskiene nu sunt mereu caracterizate de rigurozitate și de fluenta argumentării, intuițiile sale sunt remarcabile.

În fața unui viitor incert al poeziei, școala simbolistă propune schimbarea strategiei. Retorica poeziei simboliste este rețeta de succes a unei tehnici care a făcut posibilă evoluția atât la nivelul imaginii poetice (prin sondarea diferitelor disponibilități de sugestie și simbolizare), cât și la nivelul formal (prin regenerarea vocabularului poetic și recăpătarea supleței versului).

Concluzionăm că în spațiul literar românesc simbolismul a avut o configurație aparte, caracterizându-se prin eclecticism și eterogenitate. În lipsa unei sincronizări adecvate, marii simbolști români au fost fie cei veniți din romantism, fie cei aflați în drum spre expresionism, în timp ce simbolismul autentic a aparținut, în mare parte, poezilor minori.

Simbolism și antisimbolism în creația lui George Bacovia

Bacovia, în ciuda diferitelor clasificări și încadrări într-un curent sau altul, ilustrează paradigma modernismului de la începutul secolului XX, atât prin noutatea tematică, cât și prin originalitatea limbajului poetic. De la primul volum, *Plumb* (1916), până la ultimul volum, *Poezii* (1957), poetul George Bacovia, modern în viziune și scriitură, încearcă permanent noi experiențe artistice, trecând prin decadentism, simbolism, expresionism, avangardism etc. Opera sa, cu toată monotonia și monocromia ei, se instituie pe o structură contradictorie, de aceea poetul a stârnit, de la debutul său, polemici și atitudini adverse, fiind privit de unii critici și colegi de breaslă cu admirație, de alții cu destulă circumspecție.

Sunt delimitate câteva etape ale creației bacoviene:

1. Începuturile lirice, situate aproximativ între 1898 și 1900, stau sub semnul tradiției literare (în special prin cele dintâi poezii publicate: *Și toate...*, *Furtună*, în care se percep clare ecouri din Alecsandri și Bolintineanu), iar între 1900 și 1905 se resimte influența decadentismului, după moda poetică a vremii.
2. Etapa simbolistă (volumul *Plumb*, 1906-1916) ilustrează o formulă poetică vizibil modernă, în special prin utilizarea sugestiei, a simbolurilor, prin atmosfera deja inconfundabilă, reiterarea temei prin variațiuni etc., fiind urmată de depășirea „simbolismului tutelar” (1916-1936).
3. Ultimul Bacovia (după *Comedii în fond* din 1936 până la ultimul volum *Poezii* din 1957) se caracterizează printr-un proces al „destructurării limbajului poetic”, al fragmentării și dislocării discursului liric.

O personalitate artistică atât de puternică precum George Bacovia nu putea fi străină de contextul în care a apărut, existând un mod particular în care poezia lui s-a raportat la tradiția poetică românească. Poetul realizează un fascinant periplu de la „tradiție” la „modernitate”, instituind o relație complexă cu acestea. Deși profund inovator în poezie (atât la nivelul imaginarului artistic, cât și al limbajului poetic), nu se poate spune că Bacovia se raportează la tradiția literară românească prin negarea ei. Însemnate sunt „trădările creatoare” ale modelului eminescian, necesare pentru depășirea complexului cultural pe care l-a creat precursorul. Există filiații de profunzime ale poeziei bacoviene cu tradiția poetică eminesciană: atât analogii ușor observabile la nivelul temelor și al motivelor poetice, al imaginarului artistic, conceput ca o sinteză complexă între conținut și formă, cât și la nivelul tipului de sensibilitate artistică, al viziunii poetice.

Timbrul eminescian s-a făcut simțit în poezia sa întregă, variațiile de intensitate și mijloacele artistice (de exprimare a lui) fiind absolut firești pentru Bacovia. Se atestă o rezonanță eminesciană la nivelul *lexicului poetic*, al *figurilor de stil*, al *configurației structurale* a textelor și al *tiparelor prozodice*. Dominantele tematice eminesciene atestate în poezia bacoviană sunt: *demonismul*, *moartea*, *timpul*, *iubirea*, *geniul*, *relația poetului cu lumea* etc. Relația intra-poetică instituită de George Bacovia cu precursorul relevă, pe de o parte,

damnarea în a continua o tradiție poetică, iar, pe de altă parte, „corecția” creatoare operată de poetul interbelic prin mixarea stilului eminescian cu o viziune anti-romantică și anti-emesciană. Tendința bacoviană a îndepărtării de modelele poetice existente este semnalată de Theodor Codreanu, criticul relevând sinteza de „anti-emescianism și de anti-simbolism” în creația bacoviană, precum și statutul de „întârziat” al poetului interbelic în raport cu aceste modele.

În aceeași ordine de idei, criticul Mihai Cimpoi relevă „asemănarea structurală” a celor doi autori, etalând, contrapunctiv, câteva dominante ale creației lor: un „abis ontologic” vs un „abis psihic”/al „nefiindului”, „pictura luminii” vs „pictura întunericului”, „nemarginile universului” vs „marginea existenței”, caracterul „tonal” vs „atonal” etc. [14, pp.93-94]. Acest fapt îi permite să concluzioneze că „bacovianismul este continuarea și ducerea la extremă a emescianismului, căruia îi subordonează și întregul arsenal mitopo(i)etic” [*ibidem*, p.97].

Explorarea noului, dominantă a modernismului atât de trâmbițat în epocă prin Macedonski sub influența școlii decadentă-simboliste franceze, va deveni pentru George Bacovia o perspectivă tot mai irezistibilă. Pentru cei mai mulți, apartenența lui George Bacovia la curentul simbolist e un lucru de domeniul evidenței. Totuși, exegeza bacoviană nu a fost scutită de controverse în această problemă. Poezia bacoviană este înscrisă de unii cu fermitate în estetica simbolistă, argumentele nefiind limitate la o statistică a temelor și motivelor simboliste regăsite în creația poetului, ci vizând straturile de profunzime ale operei: simbolistica, imaginarul artistic și expresia poetică etc.

Potrivit lui Alexandru Ciocan, „toate aceste posibile analogii, la nivelul temelor, motivelor, al simbolurilor sau chiar al muzicalității, ca principiu al lirismului simbolist, rămân aproape ridicol de străine de spiritul poeziei bacoviene – și asta cu atât mai mult cu cât clișeele curentului sunt parcă aglomerate intenționat în poezia sa, ca pentru a fi arătate cu degetul (poetul însuși trimitând de câteva ori la modelele sale: Rollinat, Verlaine, Poe, Baudelaire ș.a)” [15, p.59]. Așa că frecvența lor, din punct de vedere statistic, nu are practic nicio relevanță. Afinitățile organice, ontologice, dintre Bacovia și „poetii blestemați” sunt cele care contează într-adevăr, filiațiile reale fiind, în fond, cele dintre tipuri înrudite de sensibilitate artistică. Și asta explică

de ce se poate vorbi despre „spiritul” și nu „litera” simbolismului în ceea ce are mai autentic și mai valoros această orientare estetică.

Se atestă mai multe filiații între Bacovia și simbolisții francezi (Ch.Baudelaire, P.Verlaine, A.Rimbaud, St.Mallarmé, M.Rollinat). Bacovia și-ar fi impus postura de „ucenic” al poezilor decadenți francezi, ba chiar de „imitator” al lor (potrivit lui Dumitru Micu) în neputința de a „inventa”, de a „inova”, pentru că, în termenii lui N.Manolescu, ar fi ajuns la poezie „ca impas”.

Aspirația lui Bacovia spre înnoirea continuă a poeziei sale explică de ce se poate vorbi atât despre *implicare*, cât și despre *distanțare* de convenția estetică simbolistă. Încă din primele sale texte, aparținând perioadei 1898 - 1900, dar și în cele dintre 1900 și 1916, Bacovia își creează un *stil* al său, folosind „recuzita” de teme, motive, simboluri, atitudini simboliste. Încă din 1966, Lidia Bote lansa ideea *autohtonizării* simbolismului românesc prin poezia lui Bacovia (dintre 1900 și 1908, în special), având ca argument principal sentimentul funciar al *dorului* românesc, care ar hrăni subteran întreaga sa viziune artistică. Alte opinii (depreciative), printre care și cea a lui George Călinescu referitoare la presupusul simbolism minor, epigonic „pastișat” și transplantat, au în vedere acele poezii bacoviene în care se poate totuși vorbi despre o „ucenicie” la școala decadentismului francez și care poartă amprenta unui „manierism insuportabil”, la care se referea fără menajamente criticul (în *Negru, Marș funebru, Cuptor, Panoramă ș.a.*).

Dincolo de atracția evidentă a poetului pentru estetica simbolistă (mai ales în perioada 1898 - 1907), nu se poate vorbi despre o circumscriere exclusivă a poeziei sale în paradigma simbolismului, așa cum niciun alt curent nu-l poate monopoliza pe Bacovia. Tot atât de adevărat e și faptul că scriitura bacoviană, deși nu se desprinde niciodată radical de simbolism, înseamnă și *altceva* decât cantonarea în estetica acestui curent. Iată de ce s-a scris, în cazul său, despre o existență simultană a decadentismului și a unei „parodii a simbolismului decadent” sau despre *simbolism* și *antisimbolism*. Continua *căutare* exclude orice limitare și face posibilă revendicarea poetului George Bacovia de către cele mai diferite curente și școli literare.

Critica de dată mai recentă admite cel mult ideea unui simbolism „de suprafață” (C.Trandafir), a unui „fals simbolism” sau chiar a unui simbolism iluzoriu, datorat convingerii greșite a lui

Bacovia că se aseamănă cu poeții simbolști (I.B. Lefter). Alți critici cred că el încearcă să se elibereze de sub fascinația decadentismului și a altor convenții estetice (Adriana Iliescu). Mai radical, N.Manolescu lansa încă din 1966 ideea unui Bacovia „antisimbolist”, care parodia deliberat clișeele curentului, ajungând chiar la „antipoezie” și deschizând astfel porți uriașe celor mai extremist moderniste orientări ale vremii (curente avangardiste). Oricare ar fi explicația adoptării modelului simbolist de către poetul român, acest lucru este o realitate incontestabilă. O lectură „obiectivă” poate ajunge la câteva certitudini: poezia primelor două volume bacoviene (*Plumb* și *Scânteii galbene*), conținând inclusiv creațiile de început (publicate inițial în diverse periodice), atestă o puternică înrăurire a curentului simbolist asupra poeziei bacoviene (indiferent cum s-ar explica aceasta).

După 1916, poezia bacoviană începe să se îndepărteze deliberat de „mentalitatea decadentă” și de simbolism, pentru că, după Primul Război Mondial, acestea se încorporează tradiției, nu mai reprezintă o forță creativă novatoare. Autohtonizat sau nu (ipoteză controversată), simbolismul bacovian reprezintă expresia cea mai autentică și mai valoroasă dintre toate ipostazierile acestui curent literar în spațiul poeziei românești. Pentru Bacovia, „despărțirea” de simbolism se justifică și prin faptul că acesta nu-i mai oferea posibilitatea de a fi „anarhist în poezie” (simbolismul își epuizase resursele de noutate), dar și pentru că, asimilându-l organic, îl depășise.

Odată cu volumul *Scânteii galbene* (1926), poezia bacoviană începe să evolueze spre *altceva*, imposibil de prins într-o (unică) formulă. În orice caz, simbolismul devine, tot mai mult, numai o „ramă” sau, uneori, un model parodiat. Deși subtil interferate, registrele poetice tot mai evident „nesimboliste” încarcă poezia bacoviană de o neliniște specială, prefigurând acel „stil al suferinței”, în care „suferința și expresia ei există contopite”. Poate la niciun alt poet român poezia nu este *trăită* într-un asemenea grad. Ca urmare, George Bacovia devine un poet simbolist, dar cu sensibilități expresioniste (cu deschidere spre metafizic), cum îl numește criticul clujean Ion Simuț. Ecourile expresioniste se îmbină cu cele existențialiste sau din teatrul absurdului, ca să nu mai vorbim de avangardă, în special de suprarealiști, care și l-au revendicat.

Includerea lui Bacovia printre expresioniști, prin studiile lui Nicolae Manolescu, Laurențiu Ulici și eseuul lui Ion Caraion, va antrena o modificare importantă în reconsiderarea expresionismului românesc, prin descoperirea și evidențierea unei tendințe până atunci absente, marcată de distorsiune, disonanță, ruptură, angoasă, alienare în mediul citadin. Potrivit exegetei Georgeta Moarcas, expresionismul bacovian se caracterizează prin: peisajele apocaliptice cu accente grotești, viziunile angoasante, stridența peisajelor, alienarea și „sentimentul de totală incomunicare”, anxietatea generată de un univers ostil, „sentimentalismul și melancoliile de solitar [50, p.21]. Relevantă este și afirmația lui Nicolae Manolescu: „Dintre poeții români, Bacovia e singurul care s-a coborât în infern. Vedeniile aduse la suprafață sunt, la lumina zilei, stranii și tulburătoare, fulgurante ca imaginile de la panoramă”; „Omul care s-a coborât în infern și căruia întunericul i-a ars ochii nu poate fi un disperat oarecare. Cântarea lui e obsesivă, monotonă, dar uneori auzim adevărate strigăte de teroare. Vocea se umple de un plâns sfâșietor ce urcă din străfundurile ființei și încearcă să se articuleze”.

Expresionismul poeziei bacoviene e susținut și de M.Petroveanu, L.Ulici, Alexandra Indrieș și C.Trandafir. Pe de altă parte, criticul I.B. Lefter consideră că „ultimul Bacovia” (poetul *Stanțelor burgheze*) a evoluat spre un modernism extrem, afirmând că *tensiunea* din primele două volume, generată de „scindarea permanentă a poetului între aspirația raliei la simbolism și vocația notației stricte”, s-a rezolvat în ultimele sale volume în favoarea „scriiturii directe, antimetaforice” [34, p.241]. Este motivul pentru care criticul vede în Bacovia un poet care a parcurs traseul tranziției de la modernism către postmodernism”, fixând astfel „un nou model”, preluat de poeții „generației optzeciste”, care se consideră „bacovieni, desigur...” [*ibidem*].

Mircea Scarlat e de părere că „din perspectiva convenției simboliste, poezia bacoviană a involuat, dar a făcut-o în sensul de evoluție al poeziei interbelice”, pentru că „Bacovia a rămas același, dar modernitatea poetică a mers în spiritul poeziei sale” [64, p.331]. Teoria „involuției” creatoare a poeziei bacoviene și, implicit, a unei deliberate renunțări la „modelul” simbolist o adoptă mai mulți exegeți, deși părerile rămân împărțite în privința presupusei secătuirii a filonului creator bacovian. Fără a intra în dezbatere pe această temă, ni

se pare de domeniul evidenței că poezia „ultimului Bacovia”, creația lui postsimbolistă, nu excelează prin valoarea ei intrinsecă, în schimb are meritul de a fi creat uriașe *deschideri* prin evoluția ei anticipativă în direcția postmodernismului. Pentru Bacovia, simplitatea exprimării și, în ultima fază, destructurarea limbajului, înseamnă apropiere de expresionism sau chiar postmodernism *avant la lettre*. E ceea ce explică revendicarea lui Bacovia chiar de către *curentul postmodernist*, în special prin reprezentanții săi optzeciști. Trăsături ca intertextualitatea, autoreferențialitatea sau indeterminarea sunt doar câteva dintre cele susținute de aceștia în tentativa de a și-l revendica pe Bacovia ca precursor.

Din perspectiva acestei ultime orientări, Ion Pop consideră că abordarea cea mai interesantă a poeziei bacoviene e „cea a re-citirii ei prin intermediul tehnicii palimpsestului, tot mai evidentă în creația poetului de după 1920, în care textul pare scris peste « ștersăturile » altuia, anterior – de cele mai multe ori cel simbolist și, mult mai rar, decadentist (macabru); deseori însă se pot reconstitui frânturi dintr-un text chiar mai vechi, în cheie romantică”. Poate că faptul nu e lipsit de legătură cu restructurarea radicală a imaginarului poetic (la care se referea Mircea Scarlat), care a precedat-o pe cea a „expresiei”. Chiar dacă în cazul lui Bacovia nu se poate vorbi despre o estetică explicită, prin faptul că „tehnica palimpsestului” se poate recunoaște în cea mai mare parte a creației sale din toate etapele ei, poetul se dovedește, din nou, creator al unor *deschideri* de mare anvergură în timp, prefigurând una dintre cele mai interesante trăsături ale postmodernismului.

Același lucru este valabil și în cazul „influenței” *avangardismului* (în special a suprarealismului), motivată mai ales prin faptul că multe dintre poeziile bacoviene din ultimele etape (*Stanțe burgheze* din 1946 și postumele) sugerează tehnica *dicteului automat*. Dumitru Micu, în capitolul dedicat lui Bacovia (*Solitarul avangardist*) din *Modernismul românesc*, consideră că „poetul este primul care, anticipând pe Kafka, Artaud, Beckett, Camus, face antiliteratură, camuflată până la *Stanțe burgheze*, deghizată sub literaturizări convenționale, nedisimulată începând cu acest volum” [46, p.141]. „Bacovia, consideră criticul, adoptă un stil nu anticarlofil ci, mai mult, o parodiare subtilă a stilului calofil. De aceea, și lexicul bacovian este sărac (multe cuvinte se repetă), redus ca dimensiuni, care nu excelează prin bogăție și varietate:

Bacovia utilizează termeni uzați, forme neliterare, licențe poetice, rime sărace, cuvinte desuete” [*ibidem*, p.142].

În schimb, legăturile cu *existențialismul* și *absurdul* sunt mult mai profunde, căci țin de însuși *spiritul* poeziei bacoviene. O demonstra, încă din 1958, Svetlana Matta, în prima monografie despre Bacovia, publicată în străinătate și netradusă în română nici până astăzi. Ideea „vinei tragice” (despre care scria Agatha Grigorescu-Bacovia) sau a maximei intensități a tragicului existențial în poezia bacoviană e adoptată de foarte mulți dintre exegeții ei: M.Petroveanu, L.Raicu, N.Manolescu, D.Micu, M.Popa ș. a. Această dimensiune general-umană e încă un argument al *actualității* fără limite a poeziei bacoviene, cu atât mai mult în contextul contemporaneității, agitate de tot felul de crize, tot mai traumatizante pentru conștiința umană.

Având de-a face cu o mare poezie, e normal ca ea să provoace atitudini diverse, iar din dialectica acestor opinii încercăm să conturăm *stilul* inconfundabil care-l unicizează pe creatorul român: *bacovianismul*. Există mai multe trăsături ce definesc acest stil complex. Una dintre ele, mult invocată de critică, este *atmosfera* bacoviană, imposibil de confundat. Trecând în revistă *dominantele tematice* și principalele *motive literare* prin care se realizează, exegeza insistă asupra ideii că importanța acestora în poezia lui Bacovia nu vine din utilizarea lor ca elemente de „recuzită” pentru crearea unui „decor”, ci din „relațiile complexe în care intră prin intermediul limbajului poetic care le proiectează în perimetrul mai multor *registre lirice*, uneori chiar în contextul aceleiași poezii”. Interesant e faptul că aceste interferențe lirice, de mare subtilitate uneori, se pot observa în poezia bacoviană chiar de la începuturile ei (când simbolismul decadent este convenția estetică dominantă) și se vor menține în toate etapele ulterioare de creație ale poetului.

Ele determină *originalitatea* structurilor imaginarului artistic bacovian, expresie a unei *sensibilități* de excepție, o trăsătură cu adevărat definitorie pentru bacovianism. Potrivit lui Ion Bogdan Lefter, „această sensibilitate, exacerbată până la patologic, va genera acea constantă a operei denumită *viziune*, a cărei amprentă inconfundabilă se va regăsi la nivelul întregului „univers poetic” bacovian” [34, p.54]. Este ceea ce explică *unitatea* remarcabilă a operei, care se verifică și prin existența unor *constante* ale ei în toate

etapele creației: e vorba de acele laitmotive, atitudini, sentimente și posturi ale eului liric, coordonate ale spațialității, cromaticii și muzicalității versurilor bacoviene, definatorii, la rândul lor, pentru conceptul de „bacovianism”: obsesiile (cea a *morții* fiind dominantă), melancolia, lumea în *cădere*, disperarea ontologică, simțul tragicului, dar și al derizoriului etc.

Surprinzător este faptul că definirea bacovianismului a fost făcută uneori paradoxal, concluziile referindu-se doar la evidențe ca: austeritatea și simplitatea mijloacelor poetice, frecvența procedeelelor mecanice, împărtășirea unui existențialism de fond, exploatat simbolic și expresionist. De la contradicțiile de opinii ale lui Lovinescu și Călinescu, până la concluziile diametral opuse ale lui Ion Caraion, această atitudine este evidentă. Sâmburele bacovianismului rămâne astfel inefabil, el poate fi mereu aproximat și doar aparent surprins.

Poezia bacoviană, inedită în epocă și controversată, respinsă de unii critici pentru modernitatea discursului liric, este și astăzi uimitoare prin interesul pe care îl stârnește, dar și prin permanenta ei putere de refacere, reînnoire și fascinație. Oricât de interesante și de strălucit susținute au fost variantele interpretative ale operei poetice bacoviene, această poezie are darul de a-și transcende propriile limite (deci și exegeza), pentru că se află într-un proces de (auto)generare continuă. E și motivul pentru care își caută întruna „orizontul așteptării”, Bacovia rămânând un etalon al modernității fără limite, cel mai capabil să rezoneze, peste timp, cu epoca noastră.

Conceptualizări ale expresionismului în literatura română

Fenomen artistic de mare complexitate, expresionismul a luat naștere în preajma Primului Război Mondial, în Germania, dintr-o atitudine de protest social, care a precedat-o pe cea de protest artistic. Orientarea e tributară filosofiei lui Nietzsche și Spengler, psihologiei abisale a lui Freud și C.G. Jung, reflectând o atmosferă de criză spirituală. Celebrul *Strigăt* al lui Munch își revendică forța și în poetică, ajungând până la stridență și disonanță, în căutarea originilor, timpurilor primordiale, atunci când ființa și cosmosul erau o unitate. Esența expresionismului rezidă, așadar, în aspirația covârșitoare spre absolut, subiectivitatea flagrantă, nevoia de transcendere a fenome-

nelor, fascinația cosmicului, a ilimitatului, nevoia de esențializare și de abstractizare, trăirea până la extaz a sentimentelor umane etc. Influențele lui Nietzsche, precum frenezia dionisiacă a trăirii, stihia, dezlănțuirea eului, sunt și ele modelatoare.

De-a lungul timpului s-au impus două perspective de abordare a expresionismului: una istorică, care plasează fenomenul în dimensiuni spațiale și temporale concrete, cele ale Germaniei antebelice și alta decontextualizată, care prezintă expresionismul drept un fenomen neîncadrabil în limite spațio-temporale. Exegetul Andrei Langa explică originea acestei mișcări în spațiul cultural german în prezența unui anume spirit specific acestei națiuni: „cultura germană veche, miturile și legendele locale, barocul medieval, imaginile arhitectonice gotice și, în fine, capacitatea germanului de a transforma realitatea, de a o revoluționa” [31, p.5]. „În literatura română, potrivit lui Crohmălniceanu, receptarea expresionismului a răspuns unor nevoi sociale și spirituale proprii: „Dacă în Germania, ca atitudine socială, expresionismul a însemnat revoltă împotriva războiului și a revoluției, în România, observă Crohmălniceanu, tocmai nivelul redus de dezvoltare economică și o anumită predilecție pentru un substrat rural care a caracterizat întotdeauna societatea românească, a constituit climatul favorabil pentru dezvoltarea expresionismului” [23, p.34]. De remarcat și faptul că, noul stil a satisfăcut nevoia de specificitate, punând accent pe tradiții locale, mituri, credințe etc.” [ibidem, p.32]. Așa se explică și faptul că el a fost mai ușor acceptat și asimilat decât simbolismul.

Expresionismul românesc, la fel ca cel german, s-a manifestat în direcții și forme diverse, fiind perceput, succesiv, drept, „atitudine”, „permanență a spiritului uman” (Șt. Aug. Doinaș), curent artistic (Ov.S. Crohmălniceanu), mișcare, stil, fenomen. Istoria literaturii nu înregistrează prezența unor grupări sau școli care să propună vreun manifest expresionist, totuși la afirmarea expresionismului în spațiul literaturii române au contribuit mai multe reviste, între care: *Gândirea* (Transilvania, 1921-1944), *Contimporanul* (București, 1922-1932, sub conducerea lui Ion Vinea), dar și revistele tipărite de minoritatea germană din Sibiu, Brașov și Cernăuți: *Ostland*, *Klingsor*, *Das Ziel*, *Der Nerv* și *Das Licht*.

Primele referințe despre expresionism apar în critica românească în perioada interbelică, între anii 1918 și 1920, și aparțin,

în mare parte, celor care au avut contact cu spațiul cultural german: Lucian Blaga, Tudor Vianu ș.a. Acești autori au fost influențați de Whilem Worringer prin accentul pus pe transcenderea realității și tendința spre absolut, de aceea considerațiile lor vor fi de natură filosofică, evidențiind dimensiunea metafizică a curentului. În opinia lui Lucian Blaga, formulată în *Filosofia stilului*, o trăsătură definitorie a expresionismului este transcenderea realității și relația cu absolutul. Însă nu orice exaltare ține de expresionism. La fel, suferința tragică nu este neapărat o trăsătură expresionistă, dacă nu are însușirea de a sugera absurdul existenței și neputința de a atinge idealul.

Blaga a avut meritul de a integra expresionismul într-o viziune universală și națională în același timp, de aceea el va deveni modelul expresionist cel mai reprezentativ în literatura română, urmat de poeți precum Ion Alexandru, Gheorghe Pituț, George Alboiu, Ion Gheorghe, al căror lirism cosmic și preferință pentru arhaic se revendică din modelul blagian. Și conceptualizările expresionismului românesc vor avea ca punct de plecare concepția blagiană. De exemplu, Ștefan Augustin Doinaș consideră că expresionismul este „dincolo de o orientare culturală, aproape sincronă în mai multe țări europene, fiecare păstrându-și caracterul propriu – o *permanență a spiritului uman*, o atitudine fundamentală față de viață și univers” [25, p.27]. Potrivit acestui autor, expresionismul va fi perceput prin prisma a două perspective (ca atitudine spirituală și ca atitudine socială care cultivă revolta și protestul față de ororile războiului): „Ca atitudine spirituală, expresionismul se hrănește din conștiința acută a unei *profunde crize*, dintr-un halucinant *presimț al catastrofei*: unitatea primordială dintre Om și Natură a fost ruinată, raportul intim cu Transcendentul a fost rupt” [*ibidem*, p.37].

Ovidiu Cotruș pune accent pe dimensiunea istorică a fenomenului, considerând definiția dată de Lucian Blaga ca fiind prea largă și aplicabilă, la fel de bine, și romantismului. Un alt exeget, Ov.S. Crohmălniceanu, care elaborează un studiu despre expresionismul românesc, relevă influența istorico-literară a acestui curent în perioada interbelică. Autorul precizează că nu atât expresionismul în sine, ca mișcare literară europeană, a fost întâmpinat cu rezerve, cât ecoul esteticii expresioniste în literatura română, considerat nesemnificativ și irelevant, cu excepția operei lui Lucian Blaga. Concluzia lui Crohmălniceanu este că în România

expresionismul nu s-a manifestat ca o mișcare literară și artistică distinctă, cu un program clar, ci a existat subteran, eclipsat de alte direcții literare. Totodată, lipsa unui program explicit l-a transformat într-un curent deschis pentru diverse inițiative: „Fiindcă a conținut *in nuce* atâtea sugestii de dezvoltare viitoare a artei și literaturii moderne, a cunoscut o răspândire relativ rapidă și foarte întinsă. *Fiecare și-a luat din expresionism ce i-a convenit*. Expresionismul a fost mai ușor acceptat, exercitând o influență foarte largă și adâncă” [23, p.52].

Într-un alt context critic, Georgeta Moarcas, în studiul *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*, semnaleză multitudinea de reflexe ale curentului, sugerând că în poezia contemporană am putea vorbi despre *expresioniști și expresionisme*, ca manifestări individuale în funcție de subiectivitatea creatorului: expresioniști metafizici, expresioniști nihilști, expresioniști suprarealiști, expresioniști cubiști ș.a. [50, p.34]. Lipsa unui manifest expresionist e văzută de autoare drept un avantaj ce a oferit libertate experiențelor individuale și a făcut din expresionism o structură caleidoscopică, care renaște mereu în forme noi.

Influența expresionismului s-a manifestat și asupra unor poeți care nu au avut tangențe directe cu expresionismul istoric, german, ci l-au perceput ca un spirit general. Acesta este motivul pentru care Georgeta Moarcas se referă la poeți aparținând diferitor generații literare. Autoarea susține, argumentat, că manifestări expresioniste se resimt în poezia română postbelică și chiar în cea actuală, dar ele nu se revendică doar din creația lui Lucian Blaga, ci și din poezia bacoviană [50, p.35].

Un scurt parcurs al receptării și evoluției expresionismului românesc a realizat Andrei Langa în *Expresionismul în poezia română: de la Lucian Blaga la Leonard Tuchișlatu*. Exegețul delimitează trei etape în receptarea expresionismului în spațiul românesc și trei forme de manifestare a acestuia:

1. Prima etapă pornește de la sursă prin asimilarea elementelor expresioniste specifice artei germane și caracterizează generația interbelică a poezilor români care a contribuit decisiv la conștientizarea și promovarea fenomenului.

2. A doua etapă vizează perioada postbelică și poezii în a căror creație pot fi detectate elemente neoexpresioniste (Nicolae Labiș, A.E. Baconsky, Petre Stoica, Ion Alexandru, Ana Blandiana și Dan Laurentiu). La această etapă, susține Andrei Langa, expresionismul e trecut prin filieră autohtonă, pentru că poezii enumerați îi au ca modele expresioniste pe Blaga sau Bacovia.
3. Cea de-a treia formă de manifestare a expresionismului românesc este reprezentată de poezii echinoxisti (Vasile Igna, Ion Mircea, Adrian Popescu, Horia Bădescu), și, potrivit exegetului, își pierde din originalitate [31, p.17].

Nu putem fi de acord cu cea din urmă opinie, întrucât anume începând cu anii '80 expresionismul trece printr-un proces de decantare în inițiative creative realmente inovatoare, evoluând de la simpla frenezie la vocația liberă a creativității.

Expresionismul metafizic blagian

Lucian Blaga este promotorul principal al expresionismului în arealul literaturii române interbelice, poetul selectând din oferta atât de bogată a mișcării anumite elemente în acord cu propria sensibilitate, iar sinteza realizată fiind rezultatul unei decantări survenite în timp. În cazul operei bliagene, se vorbește despre un expresionism metafizic prin excelență. Autorul însuși afirmă că a încercat să evite riscul absolutizării unui program împovăraător ce limitează libertatea creatoare: „Punctul vulnerabil al oricărui curent de artă sau poezie este cel mai adesea programul, orientarea teoretică, voința artistică; dar aproape în toate curentele s-au putut crea opere valabile – aceasta în ciuda programului. E o dovadă și a puterniciei geniului creator” (*Fetele unui veac*).

Trăsăturile expresionismului german au fost, așadar, „aclimatizate” de poetul român în concordanță cu propria structură sufletească și mai ales cu spiritul culturii autohtone. Adevărul e că pentru Blaga expresionismul nu reprezintă doar un curent literar, ci o veritabilă „năzuință formativă”, extinsă la întreaga creație umană. Filosoful român consideră expresionismul nu atât un fenomen cultural deteminat de un context, cât o năzuință ideală, universală spre absolut, care se manifestă în culturi diferite, în epoci diferite, sub forme diferite

și chiar opuse, dar având același conținut – năzuința spre absolut. Potrivit poetului și filosofului, o operă de artă expresionistă e rezultatul unei „tensiuni interioare” care „transcende lucrul, trădând relațiunile cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul” (*Fețele unui veac*). Așadar, expresionismul este înțeles drept nou spiritualism, nouă religiozitate, animată de dorința eului de a căuta „cu pasiune crescândă” „nucleul vieții, lucrul în sine, transcendentul”.

Poetul român vine către expresionism din direcția unui „tradiționalism metafizic autohton”, cum singur îl definește. Legătura cu tradiția e o nuanță ce diferențiază expresionismul blagian de cel german. Autorul reabilitează și tradiția respinsă violent de modernitatea occidentală. Este vorba despre tradiția înscrisă organic în structurile intime ale matricei stilistice românești: „În apus tradiția e semn de vârstă, de multe ori o povară: despărțirea de ea înseamnă revoluție liberatoare. Tradiția noastră e fără vârstă ca frunza verde: ca matrice stilistică ea face parte din logosul inconștient. O despărțire de ea ar însemna o apostazie” [7, p.295]. Și aceasta pentru că nu folclorul reprezintă tradiția românească autentică, solidă, viguroasă, ci matricea stilistică pulsând din rădăcinile ei arhaice în plâsmuirile culturii majore sevele sănătoase ale unui demonic autohton: „Această matrice stilistică, mănunchi secret de puteri eficiente, este de altfel singura noastră mare *tradiție*” [*ibidem*].

Pentru Blaga expresionism înseamnă descoperirea gândirii mitice și a unui fond vitalist, irațional, interpretat prin gândirea nietzscheană a dionisiacului. Misterul și mitul (principii fundamentale ale operei bliagene) sunt specifice și poeziei expresioniste germane, dar niciun alt reprezentant al expresionismului nu le-a consacrat un sistem filosofic așa cum a făcut-o Lucian Blaga. Tematizată ulterior în eseurile din trilogiile filosofice, problema misterului constituie celula germinativă a întregii lirici bliagene. Interesant e că Blaga se raportează la mister nu ca la un prag de neatins al cunoașterii sau ca la o simplă ipoteză metafizică. Ființa umană însăși se află ținută în „orizontul misterului”, iar structurile cognitive sunt modelate și ele de acest cadru ontologic primordial. Lucian Blaga susține că omul, neavând acces la revelația divină, e condamnat la creație.

În viziunea poetului, tainele trebuie protejate și potențate, fiindcă o taină nu poate fi cunoscută decât printr-o taină și mai mare.

Poemele însele nu destramă misterul, ci produc, la rândul lor, mister. Relația cu realul, cu interioritatea misterioasă a lucrurilor, este una pur extatică în poetica lui Blaga. La totalitatea realului poetul răspunde cu totalitatea neliniștilor și potențelor sale sufletești, iar unitatea eului cu lumea face din creație un factor integrant hotărâtor, încărcat de magie și iluminare spirituală. Tocmai revelarea poetică a misterului face ca elementele lumii să se manifeste strâns laolaltă, mai mult în imanența lor, în chip absorbant și provocator totodată, într-un joc inepuizabil al substituirilor posibile (eu – lume).

În expresionism, valoarea supremă o constituie absolutul. De aici dorința de pierdere în anonim, regresivitatea spre originar, transcendentul, apocalipticul, gustul stihialului și, în general, prevalarea unui vizionarism poetic opus oricărui sentimentalism vag și decadent. Rând pe rând, la Blaga, atitudinea lirică e modelată de stări și aspirații supraindividuale ale eului, precum dionisiacul (în *Poemele luminii*) sau panismul (în *Pașii profetului*). În poemele de maturitate, începând cu volumul *În marea trecere*, poetul se inspiră îndeosebi din eshatologia expresionistă.

Exegeza blagiană este de părere că primele volume *Poemele luminii* și *Pașii profetului* întrunesc evidente trăsături expresioniste, dar ulterior evoluția liricii blagiene elimină treptat interferențele cu literatura germană, orientându-se spre un stil singular, care nu poate fi încadrat în vreun curent literar. Cum arăta Ion Pop, ar trebui „să asociem momentul *Poemelor luminii* și al *Pașilor profetului* unor direcții pre-expresioniste ca *Jugendstil*-ul, *Art nouveau* sau *Sezession*, trădând un anumit gust pentru ornamentică și imageria încărcată” [61, p.23]. Căutările tânărului Blaga au de la început o vădită tentă expresionistă mitică și spiritualistă. Gestul poetic este investit clar, pe lângă aspirația vitalistă și expansionistă, cu funcții magice și liturgice.

În prima etapă a creației blagiene, care include volumul *Poemele luminii* (1919), *Pașii profetului* și drama *Zamolxe. Mister păgân* (1921), misterul are un sens prin excelență ontic și vitalist. Potrivit lui Ion Pop, „*Poemele luminii* sunt poeme ale vieții și ale freneziei descătușate. Nu misterul divin, transcendent, îl preocupă acum pe poet, ci misterul uman, intensificând până la epuizare trăirile eului – *obosit de prea mult suflet*” [61, p.25]. În acest volum notele expresioniste sunt pregnante, năvalnicul eu blagian fiind avid de

integrarea în totalitatea cosmică (*Dați-mi un trup voi munților, Vreau să joc !, Lumina, Noi și pământul, Nu-mi presimți*). Eul blagian se vrea integrat în universul „corolei de minuni”, în întregul energiilor cosmice, tinzând să-și depășească limitele provizorii ale trupului, într-o dezlănțuire explozivă de energii abia controlate. Eul blagian tânjește după dezmărginire, iar natura este un receptacol pentru entuziasmul eului dornic să se reverse dincolo de limitele propriei corporalități.

Volumul *În marea trecere* (1924) marchează o altă etapă a creației bliagene, când se produce așa-numita „ruptură ontologică” în universul liric blagian, accentuată în *Laudă somnului* (1929). Unele trăsături expresioniste se accentuează: vocea poetului devine tot mai mult „un strigăt de Cassandră” în pustiu. După Ion Pop, acesta e „momentul dominat de ipostaza interogativă a eului, al excesului de problematizare și al suferinței provocate de pierderea contactului imediat cu universul” [61, p.43]. În timp ce primele două volume descopereau o descătușare dionisiacă a unui eu însetat de viață, versurile următoarelor două volume aduc surpriza unei răsturnări de perspectivă, relevând latura malativă a existenței.

În a treia etapă, *schimbarea de zodie* (cum spune poetul) se produce odată cu volumul *Nebănuitele trepte* (1943), dar se manifestă plenar în poemele postume. Așezată sub semnul „mirabilei semințe”, al puterilor latente trezite din nou la viață, această etapă a liricii bliagene se remarcă printr-o vădită accentuare a clasicizării viziunii și expresiei poetice. Este, potrivit lui Ion Pop, „o recuperare a armoniei pierdute, în sensul depășirii tristeții metafizice și al descoperirii unui univers simili-paradisiac” [61, p.27]. În mod surprinzător își face acum simțită prezența erosul, identificat cu „eternul feminin” goethean: iubirea mântuie de neliniștile existenței și, purificându-le, deschide o fereastră în plus spre paradis. Nu dispare cu totul sentimentul sfârșitului, dar acesta capătă accente de calm și seninătate.

Remarcăm faptul că ipostazele eului se succed conform unei logici interne a raportului cu sine și cu lumea, evidențiind unele variante ale eului stihial, așezat sub semnul sacralității dionisiace (în primele două volume), după care urmează eul problematic, al alienării tăgăduitoare (în poemele de până la *Nebănuitele trepte*), și, în sfârșit, eul reconciliat din ultimele creații, mai ales în postume. Detașarea de expresionism în volumele finale presupune, în fond, distanțarea de

manierismul în care eșuează această mișcare. Profilul clar pe care a reușit să și-l contureze Lucian Blaga grație individualizării expresionismului o determină pe Melania Livada să concluzioneze că „Blaga ar fi fost expresionist și fără expresionismul german, prin propriul lui fond spiritual și prin puternica înclinație pentru absolutul expresiv” [38, p.178].

Viziunea criticilor e în opoziție cu cea a poetului, care se consideră cu adevărat expresionist în volumele de maturitate. „Expresionismul meu, susține Blaga, dacă vrei cu orice preț să-l numești așa, e – mai ales în ultima fază a *Laudei somnului* – un ce atât de organizat și tinde așa de mult spre cristal, încât i s-ar putea, cred, da și atributul de neoclasic” (*Fețele unui veac*).

Concluzionăm că expresionismul blagian este unul temperat, care, cu tot pesimismul și tristețea lui metafizică, nu degenerază în nihilism sau grotesc ca în cazul expresionismului german. Se poate vorbi, așadar, la Blaga despre un „expresionism individualizat” prin faptul că atât teoretizările, cât și realizările artistice, deși păstrează structuri similare expresionismului german, se metamorfozează în structuri poetice proprii. În lirica poetului român are loc o mișcare în dublă direcție: pe de o parte, elementele stilului autohton sunt valorificate prin prisma dimensiunii metafizice (proiectarea satului în zări cosmice); pe de altă parte, excesele și duritatea expresionismului german sunt atenuate de viziunea etnică, mitică, arhaică, rezultând o lirică armonioasă și echilibrată.



Exersează!

1. *Stabiliți* particularitățile definitorii ale simbolismului și expresionismului în literatura română.
2. *Ilustrați*, în baza textelor bacoviene propuse, manifestările simbolismului și ale antisimbolismului în lirica autorului.
3. *Argumentați*, prin exemple concludente din poeziile de mai jos, originalitatea formulei expresioniste în opera blagiană.

În parc

*Acum, stă parcul devastat, fatal,
Mâncat de cancer și ftizie,
Pătat de roșu carne-vie -
Acum, se-nșiră scene de spital.*

*Atunci, râdea,
Băteau aripi de veselie;
Parfum, polen și histerie, -
Atunci, în parc, și ea venea.*

*Acum, cad foi de sânge-n parcul gol,
Pe albe statui feminine;
Pe alb model de forme fine,
Acum, se-nșiră scene de viol... (George Bacovia)*

Poemă finală

*Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni
Ascuns în pivnița adâncă, fără a spune un cuvânt
Singur să fumez acolo neștiut de nimeni
Altfel, e greu pe pământ...*

*Pe stradă urla viața, și moartea
Si plângă poezii poema lor vana...
Știu...
Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis --
Plumb, și furtună, și pustiu,
Istoria contemporană...
E timpul... toți nervii te vor...
O, vino odată, măreț viitor.*

*Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu știe nimeni
Mâhnit de crimele burgheze, fără a spune un cuvânt
Singur să mă pierd în lume neștiut de nimeni
Altfel, e greu pe pământ... (George Bacovia)*

Peșteră

„Peșteră, peșteră!/ Mi-ai împlânzit iernile și mi-ai dospit trecutul/ sub ocrotirea ta./ Unde-mi sunt amintirile rănite/ pe care mi le-ai mângâiat până la uitare?/ Dă-mi-le, să fiu din nou răzvrătitul!/ M-așteaptă soarta,/ nerăbdarea mă sugrumă./ Tremurând, îmi iau viața-n mâni/ și plec spre viitor, spre mâne veșnicul!// Ție, peșteră, nu-ți las decât aceste urme/ de călcâie tari și, dacă vrei, un strigăt./ Un strigăt de izbândă ori de cădere – / cine ar putea să spună?/ Zorile s-aseamănă atât de mult cu-amugul!// Oamenii, Zamolxe, pacinicul, reintră-n patimile voastre!/ Lume șarpe și copac/ au năpârlit sub ochii mei,/ și am văzut ce-i cheag în haos/ și ce-i sâmbure în orice fruct/ căzut în poala vremii./ Sunt sătul de vis.// O, stânci, de mult ce v-am privit,/ m-am prefăcut și eu în stâncă./ Vajnic mă topesc/ și mă revărs din matca mea, nebun,/ spre șesuri și spre oameni” (Lucian Blaga).

Mi-aștept amurgul

În bolta înstelată-mi scald privirea
Și știi că și eu port în suflet
Stele multe, multe,
Și căi lactee,
Minunile întunericului,
Dar nu le văd,
Am prea mult soare-n mine
De aceea nu le văd.
Aștept să îmi apună ziua
Și zarea mea pleoapa să-și închidă,
Mi-aștept amurgul, noaptea și durerea
Și să răsară-n mine stelele,
Stelele mele
Pe care încă niciodată
Nu le-am văzut... (Lucian Blaga)



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Crohmălniceanu Ov.S. *Literatura română și expresionismul*. București: Minerva, 1978.
2. Langa Andrei. *Expresionismul în poezia română: de la Lucian Blaga la Leonard Tuchilatu*. Chișinău: Prut Internațional, 2001.
3. Micu Dumitru. *Modernismul românesc*. I. *De la Macedonski la Bacovia*. II. *De la Arghezi la suprarealism*. București: Minerva, 1984-1985.
4. Moarcas G. *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2011.
5. Pop Ion. *Lucian Blaga. Universul liric*. București: Cartea Românească, 1981.
6. Zafiu Rodica. *Poezia simbolistă românească*. București: Humanitas, 1996.

11. AVANGARDA – MANIFESTARE A SINCRONISMULUI LITERATURII ROMÂNE CU CEA EUROPEANĂ

Obiective:

- să definim conceptul de *avangardă*;
- să analizăm notele de avangardă în diverse curente literare;
- să argumentăm principiile și manifestările estetice ale avangardei în literatura română.

Cuvinte-cheie: *avangardă, ruptură, dadaism, constructivism, suprarealism etc.*



Informează-te!

În măsura în care ideea de modernitate presupune o critică radicală a trecutului și un angajament clar în favoarea schimbării și a valorilor viitorului, este ușor de înțeles de ce modernii au încurajat aplicarea unei metafore antagonice, *avangarda*, în diferite domenii, inclusiv în literatură. Termenul *avangardă* și-a cunoscut parcursul implicând conotațiile militare de care a fost atașat istoric („avant-garde”), armele fiind instrumentele retorice (arta în diversitatea ei: literatura, pictura, teatrul etc.), iar scopul – de a căuta (tocmai *a căuta* mai mult decât *a găsi*) noul. Implicațiile militare evidente ale conceptului indică, pe bună dreptate, atitudini și orientări pe care avangarda le datorează conștiinței mai largi a modernității – un simț acut al militantismului, elogiul nonconformismului, o vocație a vizionarismului și, într-un plan mai general, încrederea în victoria finală a timpului și a imanenței asupra tradițiilor care încearcă să se prezinte drept eterne și imuabile.

Din punct de vedere istoric, avangarda a început prin a dramatiza câteva elemente constitutive ale ideii de modernitate, afirmă Matei Călinescu, transformându-le în „pietre unghiulare ale unui *ethos revoluționar*” [9, p.102]. Avându-și originea în utopismul romantic, dominat de zeluri mesianice, avangarda urmează un curs al dezvoltării

similar, în esență, celui al modernității, mai vechi și mai cuprinzătoare. Acest paralelism se datorează, desigur, faptului că ambele se bazează, la origini, pe aceeași concepție asupra timpului linear și ireversibil și, în consecință, se confruntă cu toate dilemele și paradoxurile pe care le implică. Probabil că nu există nici măcar o singură trăsătură a avangadei, în variatele ei metamorfoze istorice, care să nu fie implicată sau chiar prefigurată în sfera mai generală a modernității.

Este limpede că avangarda ar fi fost greu de conceput în absența unei conștiințe distincte și pe deplin conturate a modernității. În orice caz, admiterea acestui fapt nu îndreptățește confuzia dintre modernitate sau modernism și avangardă. Există diferențe semnificative între cele două mișcări. În toate privințele, avangarda este mai radicală decât modernitatea, susține Matei Călinescu, mai puțin flexibilă și mai puțin tolerantă la nuanțe, ceea ce o face, bineînțeles, mai dogmatică, atât în sensul autoafirmării, cât și, invers, în sensul autodistrugerii: „Căci nu este oare adevărat că nonconformismul sistematic al avangardei generează un nou tip de conformism (chiar dacă iconoclast)?” [10, p.115]. Avangarda își împrumută practic toate elementele de la tradiția modernă, dar, în același timp, le dinamitează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le adesea aproape de nerecunoscut. Ea radicalizează modernitatea, împotriva căreia luptă, ducând-o la extremă.

În cadrul literaturii, ceea ce numim avangardă nu este reductibil la un curent literar sau la o mișcare dotată cu o estetică și cu metode de creație clar și sistematic formulate și asumate, ușor recognoscibile și simplu de definit. Avangarda este o mișcare amplă, plurală, eterogenă și contradictorie. Într-un important text privind chestiunea avangardei, Adrian Marino relevă cu sagacitate: „Dacă există avangardă, există mai ales avangarde, în sensul că sub aceeași etichetă verbală se ascunde un număr considerabil de manifestări și programe extrem de diferite, nu o dată de-a dreptul contradictorii, greu de adus la unitate. Heterogenă, pulverizată, adesea haotică, avangarda sfidează, prin însăși natura sa, descrierea, clasificarea, definiția precisă” [44]. Avangarda desemnează, așadar, un ansamblu de mișcări sau curente (dadaiismul, futurismul, imagismul, cubismul, expresionismul, constructivismul, productivismul, suprematismul, elementarismul, letrismul, suprarealismul), diferite ca amploare,

durată și importanță, convergente sau înrudite în ultimă analiză, dar, în chestiuni de detaliu, deseori contradictorii, concurente, adversare, care s-au manifestat pe plan mondial mai ales în primele decenii ale secolului XX.

În literatura română de la începutul acestui secol, marcată de *neosămănătorismul* lui Nicolae Iorga și de *modernismul moderat* al lui Eugen Lovinescu, avangarda era un soi de „esperanto liric”, un mecanism anorganic, fiind repudiată des din motivul imaturității, al gratuității ludice, al incoerenței și al experimentelor lingvistice care nu depășeau statutul de experiment. În ciuda acestor blamări, Ion Pop explică importanța mișcării prin faptul că oferă „exemplul unei libertăți de spirit catalizatoare (...), al unei voințe de adevăr și autenticitate” [59, p.481], în consonanță cu modul nou de a simți și a percepe lumea (amintim aici concepția lui Baudelaire despre „modernitate”, faptul că timpul istoric este o succesiune de modernități și că este necesar să fii autentic în etapa cronologică în care trăiești). Prin avangardă, literatura română se sincronizează cu cea din întreaga Europă, ba chiar poate să-și revendice, într-un anume fel, un rol premărgător. Primele semne ale orientărilor de avangardă apar încă din perioada premărgătoare Primului Război Mondial, dar manifestările propriu-zise se atestă abia în perioada interbelică, prin intermediul mai multor reviste reprezentative: *Contimporanul* (1922), *75 H.P.* (1924), *Punct* (1924-1925), *Integral* (1925-1928).

Dintre atributele definitorii ale mișcării de avangardă cel mai specific este caracterul ei radical și deliberat inovator. Avangardismul proclamă ostentativ și polemic necesitatea înnoirii, asumându-și la fel de ostentativ rolul de precursor, de deschizător de drumuri. Înnoirea preconizată se vrea radicală, spectaculoasă, violentă, revoluționară. Ca premisă a înnoirii necesare e proclamată respingerea totală a canoanelor artei tradiționale și, în general, a valorilor și normelor tradiționale, convenționale, conservatoare. Înainte de a fi înnoitoare, avangarda literară e demolatoare, negatoare, contestatoare, insurgentă. E anticlasică, antitradițională, antiburgheză, antifilistină, antioficială, antiautoritară (chiar dacă prin ironia sorții generează chiar în sânul ei propriul sistem de autoritate, cu lideri, programe, disidențe, rebeliuni externe, excluderi, după maniera sectelor religioase) [5, p.11]. Refuzul convențiilor, al constrângerilor de orice fel, al oricărui fel de autoritate

(nu numai estetică, dar și socială) fixează în manifestările cele mai radicale ale avangardei nihilismul absolut.

Avangarda nu se limitează la exercițiile de atelier, ea abordează și promovează o ideologie. Insurgența, contestarea, demolarea, respingerea formulelor artistice perimate, istovite sunt practicate de avangardiști nu doar prin textele literare, ci sunt susținute explicit, prin recursul la manifeste, apeluri și alte texte teoretice programatice, în unele cazuri și prin gesturi publice de răsunet, prin manifestații ori înscenări menite să provoace perplexitate în rândul spiritelor conservatoare. Unii avangardiști renumiți s-au impus în istoria literaturii mai mult prin programele pe care le-au lansat [5, p.17]. Există, așadar, un anumit mesianism al mișcărilor de avangardă. Fiecare manifest ori proclamație e presupus a aduce revelația a ceea ce ar putea fi mântuirea literaturii, regenerarea exprimării: „În legătura cu discursul teoretic și programatic, uneori cu accente mesianice și bogat în îndemnuri libertare și în apeluri la autenticitate și disponibilitate, la evitarea academizării procedărilor radical-novatoare preconizate, se cuvine semnalată o situație oarecum paradoxală, avangarda nu aspiră, în principiu, să impună canoane și rețete literare noi în locul celor perimate și contestate, însă o face, inevitabil” [*ibidem*, pp.20-21].

Manifestele, programele, discursul publicistic teoretic, explicativ și predictiv, rămân definitorii pentru demersul avangardei propriu-zise. Textele-program ale avangardei, așa cum au fost ele elaborate, pot fi percepute ca opere literare. Există o întreagă *literatură a manifestelor* atribuită avangardei, care se aproprie de ontologia unui text literar. Asemuită cu revolta luciferică a romanticilor, *literatura manifestelor* cultivă paradoxul, calamburul, jocul teatral sub masca revoltei și a ironiei. Se cere ca literatura să fie un act existențial. Se cere o pliere convingătoare a actorului cu personajul său. Exemplul lui Virgil Gheorghiu care s-a îmbrăcat într-o salopetă creată din manuscrisele exemplarului unic de poeme certifică această aspirație. Mai mult, implică și sacrificiul manuscriselor, deci o deliberată supunere față de autocrația limbajului însuși.

Trebuie reținute și procedeele avangardei literare, excerptate din studiul lui Ion Pop: dicteul automat, montaj, colaj, tehnica *reportajului*, asociația liberă, spontană, tehnici „simultaneiste” ce

surprinz dinamica „spiritului vremii”, spontaneitatea impulsurilor lăuntrice, libera mișcare a imaginației, la care mai adăugăm sintaxa sacadată și militantă, efectul iluziilor optice, amestecul de real și ireal, de posibil și imposibil etc.

Unul dintre meritele majore ale avangardei este reconsiderarea noțiunii de „operă” cu toate implicațiile sale sociale, retorice și estetice, conștiința acută a incompatibilității cu tiparele moștenite. Mai mult, autorul nu mai „reprezintă” în operă, ci „este”, trăiește efectiv în cadrul ontologiei literare: „Arta nu este cea mai prețioasă manifestare a vieții (...). Viața este cu mult mai interesantă” [51, p.11]. Nu interesează poezia-literatură, ci poezia-trăită într-o stare de spirit contradictorie, tulburată în refuzul ei față de tradiția culturală și literară. Interesează mai mult tensiunea vie a creației, decât produsul însuși – o lume a „mereu posibilului”, Antiartă pentru Antiartă. Versul „Să ne ucidem morții” din manifestul lui Ilarie Voronca este simptomatic în acest sens. Dar și mai simptomatic este „să numești brânza brânză”; să numești bastonul „baston”; odată pentru totdeauna. / Și nu viceversa” (Eugen Ionescu în *Nu*) [48, p.346].

Niciuna dintre literaturi nu și-a explicat atât de bine, în cadrul propriilor texte, mecanismul de funcționare, aproape algoritmul textelor. Această totală deschidere față de public relevă și deschiderea față de posibilitățile retorice de care dispune limbajul. Textele avangardiste pot fi definite drept „jocuri experimentale de metalectură”, în alți termeni, „a citi cititul (...) sau a citi împotriva cititului, a explora în mare măsură inconștientele ambiguități, labirinturi și complexități ale lecturii, precum și fascinantele absurdități, accidente, epifanii ale lecturii conștient și deliberat greșite” [Călinescu M. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, București: Humanitas, 2017, p.299]. Asemenea texte sunt denumite de Roland Barthes „texte de desfătare”, care „descurajează (...), care fac să se clatine temeiurile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistența gusturilor sale, a valorilor și a amintirilor sale, pun în criză raportul său cu limbajul” [2, p.15]. În cheia lui Paul Cornea, asemenea texte se încadrează în grupul „autoreferențial” (AR), „unde asimetria atinge pragul ilizibilității (textele nu mai au semnificație, conținutul lor e indescifrabil)” [20, p.389].

Avangarda românească a avut un precursor excepțional în persoana lui Urmuz („Urmuz premergătorul”, în cuvintele lui Geo Bogza), care anticipează *dadaismul*, *suprarealismul* și *absurdul*. Având o acută conștiință a convenției literare (fapt care îi permite să o încalce până la nimicire), scriitorul deschide calea spre o nouă sensibilitate, caracterizată de: pseudo-conținuturi, inerția automatismelor expresiei, parodie, mișcări gratuite ale cuvintelor, contaminări sonore, *ars combinatorica*, ludic, hazard atât retoric, cât și ontologic. Cum observă Constantin Cubleşan, Urmuz a fost un scriitor „singular în literatura noastră”, admirat și prețuit în cercurile scriitoricești ca un temerar al potrivirilor aberante de cuvinte, fapt ce a și cântărit greu în considerarea lui ca promotor, dacă nu cumva *chiar părintele suprarealismului* [24, pp.10-11]. Opera sa se remarcă prin straniețea absurd-fantastică a universului, umorul negru, calamburul lexical, asociațiile insolite de cuvinte, șocante prin surpriza neprevăzutei împerecheri, prin depășirea logicii normalului și plonjarea într-o altă ordine a reprezentărilor existențiale, de un fabulos grotesc și parodic.

Aceeași libertate în raport cu convențiile literare se remarcă în opera lui Gellu Naum, considerat cel mai reprezentativ autor al suprarealismului românesc. Acesta neagă tradiția și îndeamnă la o nouă formulă estetică, prin mijloace de limbaj baudelairiene (estetizarea urâtului și a banalului). Urâtenia nu este copiată, ea este produsă. Poetul coboară în registrul parodic-burlesc, trece spre jurnalism frizând senzaționalul, ajunge la un limbaj pamfletar și virulent. El respinge orice dulcegărie clasică idealizantă și orice pretenție de artă literară. Totodată, știe să ironizeze, să persifleze, atât arta, cât și pe sine însuși, și după acest „număr reușit își va depune memoria la garderobă”.

Un alt exponent al avangardei este Benjamin Fundoianu, „un poet care nu seamănă cu nimeni și nimic”, „un poet elegant și dement, inclasabil”, potrivit lui Dan Coman [5, p.16], care știe exact ce se întâmplă în literatură, lucrând cu formule deja existente, dar răsturnând mereu așteptările, nepăsător și lucid. Aparent Benjamin Fundoianu este un bucolic, ademenit de sufletul naturii, dar, totodată, în opera lui natura este o reacție a cetățeanului în criză morală, o violentare a intelectualismului, un flux vital și frenetic, melancolic.

Potrivit lui George Bădărău, poezia descriptivă exprimă o neliniște adâncă, sufletul demonic al naturii, mugetul vacilor, țipătul cucușilor, zeama perelor, mireasma fânului. În fond, Fundoianu a inventat un paradis pierdut, un peisaj material și moral întunecat și inaccesibil, o liniște grea și un gol existențial. Poet vizionar și tragic, Benjamin Fundoianu reușește să modifice substanțial maniera de a vedea și de a lucra cu realitatea. Felul atipic și curajos de a folosi imaginile și prezența ființelor vii a lăsat loc și pentru urâciune, și pentru răceală, dar și pentru dezumanizare.

Și Ilarie Voronca, îmbrățișând mișcarea de avangardă, devine unul dintre cei mai importanți promotori ai acesteia pe plan național și internațional. În opera sa se întâlnesc atât viziuni onirice în linie tradiționalistă, cât și creații în manieră dadaisto-simultaneistă. Reprezentant al avangardei imagistice, atras de voluptatea senzorială, Ilarie Voronca a inventat, împreună cu Victor Brauner, noțiunea de pictopoezie. În opera poetului realul și imaginarul nu cunosc granițe, iar idealismul romantic este transformat în unul pragmatic, umanitarist.

Avangarda, ca stare de insurgență ofensivă, nu putea dura indefinit, în formele ei de rebeliune paroxistică. După o etapă dinamitardă, de feroare înnoitoare și contestatară, nu puțini dintre avangardiști și-au continuat activitatea pe coordonatele unui modernism mai temperat. Reprezentanții avangardei, în special cei mai talentați, au fost, cu sau fără vrerea lor, clasicizați, devenind din răzvrățiți nihilști mari valori ale patrimoniului culturii. Însuși promotorul exploziei dadaiste, Tristan Tzara, s-a manifestat în ultimele decenii ale vieții ca un distins poet modernist. În același timp, o bună parte din elementele novatoare pe care le-au promovat avangardiștii – la nivelul tehnicii, al viziunii, al concepției despre identitatea și rostul fenomenului artistic și literar – au fost asimilate fluxului artistic dominant.

În timp, avangarda a devenit un mit cultural (anii '50-'60). Roland Barthes anunță „moartea avangardei”, de fapt, ispășirea ei prin istoricizare, dar și prin impactul pe care l-a avut, uzându-și propriile arme. S-a clișeizat în urma propriului succes. În orice caz, amintim poziția critică a lui Hugo Friedrich față de nestatornicia conștiinței artistice a avangardei, susținând faptul că adevărații avangardiști au fost clasicii modernității. Însă misiunea de a surprinde prin noutate e din ce în ce mai dificilă, întrucât însăși schimbarea în sine devine previzibilă.



Exersează!

1. *Stabiliți* particularitățile definatorii ale avangardei.
2. *Ilustrați*, prin analiza textelor propuse, manifestările poetice ale avangardei românești.
3. *Argumentați* asemănările și deosebirile dintre modernitate și avangardă.

Pentru a face o poezie dadaistă

Luați un ziar.

Luați o pereche de foarfeci.

Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți s-o dați poeziei voastre.

Decupați articolul.

Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț.

Agitați-l încetișor.

Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage. Copiați-le conștiincios. Poezia vă va semăna.

Și iată-vă un scriitor înfinit de original și înzestrat cu o sensibilitate încântătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari.

(Tristan Tzara)

Oglinda Oarbă

Firul de sânge care îmi iese din buzunar

firul de lână care îmi iese din ochi

firul de tutun care îmi iese din urechi

firul de flăcări care îmi iese din nări

Tu poți crede că urechile mele fumează

dar oamenii au rămas țintuiți în mijlocul străzii

pentru că în noaptea asta se vor vopsi în negru toate statuile

și va fi insomnia mea aceea pe care o vei cunoaște

*o insomnie oarecare de cretă și de argilă
o insomnie ca o sobă sau ca o ușă
sau mai bine ca golul unei uși
și în dosul acestei uși vreau să vorbim despre memorie*

*vreau să mă miroși ca pe-o fereastră
vreau să mă auzi ca pe un arbore
vreau să mă pipăi ca pe o scară
vreau să mă vezi ca pe un turn. (Gellu Naum)*



Documentează-te !

Bibliografie la temă:

1. Bădărău George. *Avangardismul românesc*. Iași: Institutul European, 2006.
2. Bârnă Nicolae. *Avangarda literară românească*. Chișinău: Știința, 2017.
3. Pop Ion. *Avangarda în literatura română*. Chișinău: Cartier, 2017.

12. MUTAȚII PARADIGMATICE ALE MODERNISMULUI: NEOMODERNISMUL

Obiective:

- să relevăm specificul neomodernismului în literatura română;
- să analizăm mutațiile de viziune ale creatorilor șazecești și șaptezecești;
- să argumentăm continuitatea paradigmatică modernism – neomodernism.

Cuvinte-cheie: *paradigmă literară, modernism, neomodernism, continuitate literară etc.*



Informează-te!

Deși acreditat de numeroși critici și istorici literari, termenul *neomodernism* este privit cu multă suspiciune. Pentru unii, acesta nu are substanță diferită de cea a modernismului (paradigma dominantă a literaturii din a doua parte a secolului al XIX-lea încoace), ci reprezintă doar o fațetă a aceluiași fenomen. Pentru alții, nu ar fi decât o soluție terminologică adoptată de scriitori și critici literari cu scopul de a se delimita și legitima în raport cu modernismul. Adevărul este că granițele care le separă sunt destul de fluide pentru a alcătui fenomene deosebite ca substanță, dar aceste curente literare, în succesiunea lor istorică, sunt manifestări ale unor realități culturale și ale unor generații de creație diferite.

În contextul dat, precizăm că neomodernismul este denumirea locală a unui fenomen literar manifestat în spațiul românesc, dar și în alte țări est-europene, după depășirea *proletcultismului*, iar semnificațiile pe care acesta le comportă din punct de vedere conceptual se referă la deschiderea față de proliferarea unor forme și expresii artistice noi, care promovează autonomia esteticului. Criticul optzecist Ion Bogdan Lefter folosește primul termenul *neomodernism*

ca „reîntoarcere la estetic”, atribuindu-l perioadei cuprinse între anii 1960/1965 și 1980, denumire mai potrivită decât cea de *tardomodernism* propusă un an mai devreme de Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, care consideră această perioadă doar o „clonă” a modernismului interbelic, pentru întârzierea pe care a marcat-o în evoluția literaturii noastre spre postmodernism. Ion Bogdan Lefter remarcă totuși că postmodernismul s-a manifestat „cu antecedente izolate începând din a doua parte a anilor '60”, fiind adoptat de generația '80, odată cu care literatura română s-a resincronizat cu cele occidentale, „anticipând și apoi însoțind prin filosofia sa pluralistă ieșirea de sub regimul comunist și trecerea la democrația actuală”.

Generația neomodernistă se caracterizează printr-o explorare asiduă a noilor modalități de exprimare literară, încercând să recupereze teritoriul estetic/valoric al poeziei și să restabilească legătura cu interbelicul, însă cu un „relief tematic și stilistic extrem de diversificat”. Așa-numita „vremea reconquistei” (Eugen Negrici) este asociată cu anii '60, când începe abolirea dogmatismului și se afirmă efortul de dezideologizare a literaturii. În opinia lui Iulian Boldea, „anii '60 sunt marcați, fără îndoială, de o revigorare a lirismului „pur”, după o perioadă aridă, în care dogmatismul lozincard impusese o poezie didacticistă, materializată în simple reportaje lipsite de fior afectiv ori de profunzime ideatică” [68].

Evident, poezia neomodernistă nu poate fi înțeleasă la adevărata ei dimensiune dacă neglijăm rolul unor grupări ori al unor creatori ce au anunțat-o. În acest context, trebuie să subliniem importanța *Cercului literar de la Sibiu*, care a formulat noile idealuri expresive și estetice – asumarea unui lirism novator, marcat de atracția spre cotidian, spre o viziune expresionist-simbolică a realității. De remarcat și meritul poezilor aparținând așa-numitei „Generația războiului” (Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru și Ion Caraion), considerați de către Mircea Cărtărescu *pre*-postmoderniști în virtutea trăsăturilor importante ale optzecismului (ironia, sarcasmul, prozaismul, gustul pentru derizoriu și mistificare [11, p.154]), precum și rolul poezilor adunați în jurul revistei *Steaua* (A.E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău), care redescoperă esența lirismului și refac legăturile organice cu marea tradiție a literaturii interbelice.

Veritabila resurecție a lirismului are loc însă odată cu Generația '60, anticipată de Nicolae Labiș și reprezentată de poeții Ștefan Aug. Doinaș, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu ș.a., prozatorii Marin Preda, Ștefan Bănuțescu, Mircea Horia Simionescu, Nicolae Breban ș.a., dramaturgul și poetul Marin Sorescu, iar în spațiul basarabean de Grigore Vieru, Liviu Damian, Dumitru Matcovschi, Ion Vatamanu, Anatol Codru ș.a. „Generația salvatoare a literaturii române contemporane” (după Ion Simuț) reabilitează valoarea estetică și revine la marile teme lirice, tratate în manieră subiectivă. „Se produce astfel, cum observă Iulian Boldea, o mutație extrem de importantă și fecundă sub raport valoric; mutația de la epicul festivist și exterior la un lirism interiorizat și de la elanurile patriotard-dogmatice la notația confesivă care caută să pună în acord – dar nu în armonie – ființa intimă a creatorului cu stihiiile” [68].

În contextul în care literatura română se racordează sistematic la literatura europeană, cea din urmă servind, în mod evident și necesar, drept model, se poate remarca faptul că întreaga paradigmă a modernității mizează pe o literatură ce se conduce după principiul decanonizării și al inovației. Noile direcții din literatura europeană atestă o mișcare de liberalizare masivă a actului creator, reclamând tendința de manifestare a independenței auctoriale față de orice șabloane etice, estetice sau sociale. Însă la această etapă literatura română nu putea să ajungă decât printr-o reabilitare, în condițiile în care realitățile social-politice au distanțat tranșant poezia de poeticitate și valoare estetică. Astfel, rolul neomodernismului rezidă în asigurarea unei continuități firești, prin reînnoirea unei tradiții literare prestigioase, aceea a epocii interbelice. Nicolae Manolescu, în *Istorie critică a literaturii*, atribuie poeziei generației '60 termenul *remake modernist* (preluat de la Mircea Cărtărescu), prin care conturează fenomenul continuității și relevă mutațiile de atitudine și viziune ale noii poezii.

Asimilarea experienței creatoare interbelice se conjugă, în anii '60, cu redimensionarea, dintr-o perspectivă proprie, a unor modele novatoare ce tind să redea poeziei prosperitatea, vigoarea și profunzimea pierdute în proletcultism. După Iulian Boldea (*De la modernism la postmodernism*, 2011), principalele trăsături ale poeziei neomoderniste sunt: apelul la tradiția lirică autentică, autonomia

esteticului (întoarcerea la poeticitate), antropocentrismul, descoperirea trăirii și rostirii cu subtext etic (dar deloc moralizator, dogmatic, supus unor directive politice). Pătrunderea în dinamica eului, evaluarea tectonicii abisale a miturilor, reinventarea confesiunii, cu valențele sale subiective și reflexive adiacente, accentul acordat erosului, sunt teme și constante ale lirismului ce au conferit identitate neomodernismului.

Poezia neomodernistă este, așadar, însuflețită de idealul noutății expresive, al unor mutații de viziune, de atitudine și de stil. Problema fundamentală a generației este eul și resorturile sale interioare, noile optici prin care percepe lumea, căile întortocheate ale propriei ispășiri într-un univers maladiv și descentralizat. Totodată, limbajul poeziei neomoderniste tinde spre autoreferențialitate, este ambiguu, deseori abstract, dar și sugestiv-expresiv. Inovațiile de natură lingvistică au fost șocante pentru poezia de la acea dată, ele fiind o expresie a dorinței de eliberare de sub dictatura conformismului, a constrângerilor la care era supus insul (ca și ființa poetică), dar și o prelungire a tradiției modernității, a avangardismului românesc.

Potrivit lui Iulian Boldea, „două ar fi liniile de forță esențiale ale poeziei anilor '60”. „Mai întâi, e vorba de un vitalism exuberant, de sorginte blagiană dar și orfică, prin care eul liric aspiră la integrarea în fluxul elementelor, căutând rădăcinile cosmice ale propriei ființe și aducând în spațiul dens al poemului un senzualism extrem de elocvent (...). O a doua dominantă a generației '60 este cea a descoperirii trăirii și rostirii cu subtext etic (dar deloc moralizator, ca înainte!). Poetii generației percep fondul grav, tragic, al existenței, al universului și caută să se insereze în dinamica acestuia, așezând în text o problematică de extremă acuitate. Acest subtext etic provine dintr-o stare de criză, dintr-un dezacord între ființa rațională și interogativă și iraționalitatea universului, între bine și rău, între puritate și maculare” [68]. În ambele cazuri, se atestă o încercare de reabilitare a condiției creatoare a ființei, de revelare a esențelor din perspectiva unei rostiri ce se caută neîncetat pe sine.

Liderul generației șaizeciste, Nichita Stănescu, reușește să consacre o lirică antropocentrică, în care universul gravitează în jurul ființei creatoare, și să impună *O (nouă) viziune a sentimentelor*, un alt fel de a fi al poeziei. El a revoluționat întreaga poezie românească din anii '60-'80, prin modernitatea unei viziuni și a unui mod poetic de o

excepțională originalitate, prin formula lirică individuală, prin mutații estetice în sfera metaforei și a limbajului poetic, printr-o nouă ordine a (ne)cuvintelor, dar și printr-o nemaîntâlnită îndrăzneală a ideilor și sentimentelor vehiculate, prin insolitul contactului cu realul. „Recunosc că după Arghezi, singurul mare poet român care a deturnat fundamental poezia spre izvoarele ei este Nichita Stănescu”, susține Ștefan Augustin Doinaș. Totodată, exegetul Eugen Simion opinează că Nichita Stănescu înscrie întreg programul poetic următor, și anume – „voința de a atinge, prin intensitatea gândirii poetice, neauzul, nevăzul, nemirosul, negustul, nepipăitul, de a exprima inexprimabilul și mai ales suferința pe care el o provoacă”.

Generația șazecistă basarabeană se află, de asemenea, sub semnul regăsirii sale spirituale după o perioadă în care a fost supusă ideologizării forțate și exclusă din cadrul culturii general-românești. Pleiada basarabeană a „copiilor anilor '30” a avut de depășit mai multe goluri, descoperind mult mai târziu poezia clasicilor și cea interbelică. Mihai Cimpoi menționează că „descoperirea conștiinței de sine a literaturii basarabene înseamnă, efectiv, (re)descoperirea frumuseților și puterii de expresie ale limbii române, ale „verbului matern” [13, p.191]. Revirimentul estetic produs în anii '60 marchează o etapă de resurrecție creatoare, de experiențe literare, în care predomină o depășire substanțială a eforturilor artistice din perioadele anterioare.

Demersul de „reabilitare a esteticului” este continuat de generația șaptezecistă, care promovează libertatea imaginarului și valorificarea unor modalități insolite de exprimare. Cum observă pertinent exegetul Iulian Boldea, „o viziune aparte, extrasă din experiența generației '60, aduce literatura și, în special, lirica anilor '70, care stă sub semnul tutelar a două imperative onto poetice”: 1) acela al ficțiunii, al revalorizării referențialității din perspectiva ficționalității și a literarității; 2) acela al exigenței morale, poate mult mai acut resimțită și asumată decât înainte. În cărțile de poezie ale unor autori, precum Mircea Dinescu, Dinu Flămând sau Ileana Mălăncioiu, se produce un fel de radicalizare a discursului, a tonului și a timbrului liric, radicalizare provocată, fără îndoială, de contextul social-istoric, mult mai sumbru, mai apăsător de dogmatismul comunist [68].

Are loc o substituție a manierismului liric și a exercițiului livresc printr-o „lectură” a universului mai intransigentă și mai

„implicată”. Laurențiu Ulici observă acest fenomen de radicalizare, constatând analogia și, în același timp, contrastul de sens cu literatura anilor '50: „Văzut din afară și în lipsa unei imagini integrale a procesului literaturii din ultimele două decenii, transferul cu pricina se arată paradoxal și poate fi suspectat de uzurpare a literarității înseși, în accepțiunea ei estetică. Într-adevăr, refuzul ficțiunii, în speță al imaginarului epic autoreferențial și al manierismului poetic e paradoxal la o promoție de scriitori care s-a format, s-a maturizat și s-a definit tocmai în perimetrul ficțiunii astăzi refuzate. Mai mult, el seamănă cu o întoarcere la o idee proprie anilor cincizeci, bazată pe heteronomia fără autonomie a esteticului, pe critica estetismului și a evaziunii literare. În fapt, avem a face cu o adaptare a instrumentului literar la context; aparenta întoarcere este, în fond, o evoluție în spirală, cum era și aceea descoperită de conștiința morală a scriitorilor la nivelul realității politice de după 1970, de net aspect totalitarist. Diferența care anulează practic asemănarea este că ideea de literatură a anilor cincizeci s-a instaurat ca dogmă favorizantă a oportunistului și ipocriziei, pe când ideea de literatură rezultată din transferul amintit reprezintă, la promoția șaptezeci, o opțiune menită să învingă deopotrivă dogmatismul și ipocrizia” [apud 68].

Ca rezultat se produce și o mutație a relațiilor dintre literatură și putere, generând o adevărată „vocație esopică” (L.Ulici), prin care opera literară era structurată pe două paliere de semnificații (de suprafață și de profunzime): „A rosti adevăruri interzise cu aerul că rostești ceea ce este permis devine în scurt timp ținta dicțiunii scriitoricești, în slujba căreia vor fi puse inteligența, imaginația, subtilitatea și expresivitatea, într-un cuvânt talentul literar în toată puterea. Uneori, înfățișarea fabulistică a textului n-a trecut neobservată de cenzură care, decodificând înțelesul secund, a oprit apariția cărților sau (când, totuși, ele erau tipărite) difuzarea și comentariul critic. De cele mai multe ori însă vocația esopică a putut fi actualizată fără prea mari seisme în relieful operelor, cu toate că, prinși ei înșiși în mrejele gândirii duble, cenzorii obișnuiau să vadă sensuri ascunse chiar și acolo unde acestea lipseau cu desăvârșire. Inducerea în eroare a controlorilor ideologici căpătase un aspect de competiție, cu performanțe răsunătoare uneori, cu contraperformanțe alteori, într-un climat din ce în ce mai enervant, pentru scriitor, din ce

în ce mai derutant și buimăcitor, pentru cenzură” (Laurențiu Ulici) [apud 68].

Printre cei mai importanți poeți ai „promoției” ’70 se numără: Mircea Ciobanu, Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Șerban Foarță, Ileana Mălăncioiu, Cezar Ivănescu, Dan Laurențiu, Virgil Mazilescu, Ion Mircea, Adrian Popescu, Dorin Tudoran, Daniel Turcea, Mihai Ursachi ș.a., iar în spațiul interrivan: Leonida Lari, Nicolae Dabija, Eugen Cioclea, Andrei Țurcanu etc., scriitori destul de diferiți ca viziune, ca formulă estetică și expresivă. Ceea ce îi unește este însă revenirea la tradiția lirică autentică, la poeticitate și autonomia esteticului, degajarea trăirilor și insolitul limbajului artistic. Așadar, cum remarcă Iulian Boldea, „harta neomodernismului poetic românesc este una de o extrem de mare diversitate, fiind alcătuită dintr-o pluralitate de voci lirice care însă au aderat la o viziune ontologică similară, cu firești nuanțări și diferențieri” [68].

Prin intermediul esențializării traseului liric și odată cu orientarea spre mitic și mistic, spre noi viziuni și cosmogonii, literatura românească se transformă într-un spațiu al ambiguității, al aluziei, al conotativului, se revine la formele de expresie metaforică, la imagini artistice, la reflecții filosofice, rafinament compozițional și stilistic, asociații lexicale neobișnuite. Or, indiferent de perspectiva de orientare a poeziei neomoderniste, fie că este vorba despre obscuritate absolută sau suplețe metafizică, intelectuală și sentimentală, din stânga sau din dreapta Prutului, generația neomodernistă are un rol incontestabil pentru istoria literară românească, întrucât în jurul ei se va cristaliza nucleul postmodernismului românesc.



Exersează!

1. *Stabiliți* particularitățile definitorii ale neomodernismului românesc.
2. *Ilustrați*, în baza textelor de mai jos, manifestările neomodernismului în poezia română.
3. *Argumentați* continuitatea și mutația paradigmatică modernism – neomodernism.

Op

*Timpul scrie versuri pe trupul meu
Atât de complicate încât
Aproape de necitit,
Își notează pe pielea mea ideile
Fără să mă întrebe.
Literale lungi, răsucite, superbe
Mi le încolăcește de gât,
Îmi mângălește în jurul ochilor,
În jurul buzelor, raze subțiri,
Le îngroașă.
Apoi, ca la sfârșitul unui op,
Se iscălește pe fruntea mea încă rotundă.
Fără să mărturisească
În ce scop
Trimite prin mine
Aceste mesaje
Și cine
Va trebui să mă citească
Și să îi răspundă. (Ana Blandiana)*

Necuvintele

*El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete.
Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinți.
El a întins spre mine o ramură ca un braț.
Eu am întins spre el brațul ca o ramură.
El și-a înclinat spre mine trunchiul
ca un măr.
Eu am înclinat spre el umărul
ca un trunchi noduros.
Auzeam cum se-nțetește seva lui bătând
ca sângele.
Auzea cum se încetinește sângele meu suind ca seva.
Eu am trecut prin el.
El a trecut prin mine.
Eu am rămas un pom singur.
El
un om singur. (Nichita Stănescu)*



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Boldea Iulian. *Neomodernismul poetic românesc*. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/neomodernismul-poetic-romanesc-2/> [Accesat: 17.08.2022]
2. Cimpoi Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: ARC, 1997.
3. Mândru R. *Neomodernismul în istoria literaturii române*. Târgu-Mureș: Universitatea „Petru Maior”, 2016.
4. Varvara D. *Neomodernismul – de la teorie la text. Poezia și poetica neomodernismului românesc*. Disponibil: <https://lazar-edeleanu.do.am/index/corespondente/0-4> [Accesat: 13.07.2022]

13. POSTMODERNISMUL ROMÂNESC ÎN CONTEXT EUROPEAN

Obiective:

- să definim conceptele de postmodernitate și postmodernism;
- să analizăm specificul poeziei postmoderniste românești;
- să argumentăm continuitatea paradigmatică modernism – postmodernism.

Cuvinte-cheie: *paradigmă literară, modernism, postmodernism, ludic, parodie, ironie.*



Informează-te!

Bibliografia postmodernismului este foarte amplă, majoritatea textelor critice stârnind polemici și asigurând termenului o carieră impresionantă. Unii autori au susținut ideea schimbării de paradigmă, alții au fost reticenți față de ea și chiar au negat-o cu înverșunare.

Cronologic, istoria curentului postmodernist începe în anul 1920, odată cu emergența mișcării dadaiste, care propunea colajul și accentua rama obiectelor sau a discursurilor ca fiind cea mai importantă, dar și ca rezultat al impactului existențialismului, care postula centralitatea narațiunilor individuale drept sursă a moralei și înțelegerii. Cu toate acestea, abia la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial atitudinile postmoderne au început să se profileze. Istoricul Arnold J. Toynbee, cel care propune termenul „post-modern”, este de părere că încă din ultimul sfert al secolului al XX-lea civilizația occidentală a intrat într-o fază tranzitorie, iar postmodernul vine să desemneze o accepțiune negativă, fiind echivalentă cu termenii de anarhie, perioadă tulbură, iraționalitate, amenințare, nesiguranță.

În Statele Unite ale Americii, dezbaterile în jurul termenului *postmodernism* încep prin deceniul șapte al secolului trecut, dar termenul este consacrat în 1979, prin apariția tratatului *La condition postmoderne* al lui Jean-François Lyotard. În fond, în Occident,

utilizarea termenului de postmodernism aduce o interesantă „relaxare conceptuală”, pentru că, date fiind fluctuațiile sale, termenul ajunge să desemneze un fel de punere a crizei sub semnul crizei. Remarcată în mod distinctiv în plan american și european, evoluția concepției postmoderniste este interpretată diferit. În timp ce pentru teoreticienii francezi postmodernismul oferea mai mult o arheologie a modernității, în Statele Unite se atestă o serie eclectică de poziții ale unor teoreticieni celebri care merg de la acceptarea viziunii radicale a „agonisticii generale” (de tip Lyotard) până la adoptarea poziției recuperatoare, pacifiste (promovate de Jurgen Habermas).

Unul dintre răspunsurile esențiale la întrebarea „ce este postmodernismul?” îi aparține lui Lyotard, în accepția căruia curentul capătă dimensiuni surprinzătoare atunci când devine evident că autorul inversează chiar polaritatea obișnuită a relației modernism – postmodernism, spunând: „Nicio operă nu poate deveni modernă înainte de a fi mai întâi postmodernă” (Lyotard 1983). Și cercetătorul Harry Levin (în *Ce a fost modernismul?*) analizează distincția modern – postmodern, pentru el postmodernismul reprezentând mai mult o judecată de valoare decât un concept general istorico-social.

Incontestabilă este contribuția lui Ihab Hassan la impunerea termenului de postmodernism în teoria americană, rămas însă marginal în dezbaterile anilor '80-'90. Acesta pledează pentru perceperea postmodernismului în corelație cu „anarhia și dezmembrarea lucrurilor” și accentuarea prezenței unui „spirit postmodern” în „corpusul mare al modernismului”. Ihab Hassan distinge câteva secțiuni importante: urbanism, tehnologism, dezumanizare (cea din urmă fiind diferită față de modernism). Dacă în modernism dezumanizarea se producea la nivelul elitelor, în postmodernism se produce un sentiment antielitist și antiautoritar. Dacă modernismul avea forme proprii ale autorității, postmodernismul preferă anarhia, dezmembrarea. Putem observa că postmodernismul, așa cum îl înțelege Hassan, este o extindere a avangardei, dadaismului și suprarealismului. Antielitismul, antiautoritarismul, gratuitatea, anarhia sunt specifice dadaismului la nivelul formulei lui Tristan Tzara „antiartă pentru antiartă”.

Postmodernismul, ca epifenomen cultural, artistic și literar al postmodernității, este o prelungire firească a paradigmei modernismului, articulându-și totuși o fizionomie proprie (existența și

abolirea granițelor dintre lume și text), afirmată în consens cu deconstructivismul lui Jacques Derrida, cu teoriile poststructuraliste ale lui Michel Foucault și Roland Barthes, cu feminismul, postcolonianismul și teoriile receptării. Paradoxal, tocmai pentru că astăzi postmodernismul este o prezență de la sine înțeleasă, mulți cercetători îl neagă. Pentru Umberto Eco și Jean Barth, postmodernismul este un postromantism, o reîntoarcere la formele istoricizante, o continuitate, dar într-un mod ironic, parodic, metatextual, ceea ce este o ruptură. Modernismul este rejectat nu pentru că reprezintă trecutul, ci pentru că disprețuiește trecutul. Postmodernismul este, așadar, o reacție la izgonirea din poezie, de către moderniști, a plăcerii lecturii, a fabulației, a digresiunii. Alți comentatori văd în prefixul „post-” mai mult ruptură decât continuitate. După un modernism clasicizant, postmodernismul este cu mult mai experimentalist, în spiritul neoavangardismului francez.

Cert este că postmodernismul nu se abate de la revelații, chiar dacă se complace „în inima neantului”, după afirmațiile lui Mircea Cărtărescu. „Dacă omul modernist era prin excelență tragic, strivit, ca personajele existențialiste, de confruntarea cu neantul, vehiculând o mistică a suferinței și o paranoia intelectualistă centrată pe omniprezența (sau omniabsența) sensului, postmodernul, în schimb, pare să-și fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului” [11, p.65].

În literatura română, conceptul de postmodernism s-a impus și a luat amploare după 1980, cu douăzeci de ani mai târziu decât în Occident. După Ion Bogdan Lefter, pătrunderea târzie a fenomenului în spațiul nostru literar se datorează structurii interne care nu era pregătită să se asimileze și să se ajusteze noului „canon”. Prima manifestare a curentului se remarcă la un grup de poeți, format în jurul criticului literar Nicolae Manolescu, ce a constituit *Cenaclul de luni*, și la un grup de prozatori, coagulat în jurul profesorului Ovid S. Crohmălniceanu, la *Cenaclul Junimea*. „Cenaclul de luni” a fost pista *underground* de manifestare a noii generații, nucleul bucureștean. „Lectura în cenaclu a unui grupaj de versuri sau a unei povestiri, ca și critica literară de cenaclu au fost, pentru mulți ani, formele principale de exprimare publică ale tinerilor scriitori, iar această oralitate esențială nu a rămas fără consecințe, la fel ca și alte componente ale experienței *underground*” [11, p.143].

Cu toate acestea, ca orice alt curent artistic, postmodernismul a intrat în literatura română mult mai devreme, în a doua jumătate a anilor '60, desfășurându-se până la începutul anilor '80, în mod subteran. Primele reacții au venit de la „grupul oniric” – Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Ivăncescu, Dumitru Țepeneag – și de la gruparea prozatorilor cunoscută drept „Școala de la Târgoviște” (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa).

Noul curent se situează în descendența modernismului, care continuă să iradieze, generând noi reverberații, fapt surprins de criticul Nicolae Manolescu care susține că „paradigma postmodernă nu a impus și un canon postmodern” [5 secole, p.16]. Criticul oferă două premise ale justificării termenului de postmodernism. Prima privește „sentimentul și, mai târziu, conștiința poeților contemporani că epoca modernă trebuie considerată încheiată”, iar a doua postulează faptul că „poezia postmodernă prelungește poezia modernă, se întoarce la ea” [ibidem]. Pentru Nicolae Manolescu postmodernismul este un fel de modernism mai tolerant, poezia postmodernă împrumutând „criteriul poeticului” din poezia modernă. Dacă moderniștii au redus poezia la o expresie aproape pură, postmoderniștii au înlăturat toate barierele din calea expresivității, care, din punctul lor de vedere, trebuie să fie șocantă, nu pură. Postmodernismul „este fâțiș, nu secret, este agresiv, persuasiv, primitiv, nu retractil, muzical, esoteric, enigmatic”; e, în același timp, „ironic, histrionic, ludic și asianic” [41, p.102]. Atitudinea postmodernă înseamnă, în primul rând, la Manolescu, o viziune metaistorică asupra lumii, care ar rezulta în planul reflexelor literare într-o „literatură de gradul al doilea”.

Poetica optzecistă a fost centrată și pe coexistența a două orientări: cea textualistă (din jurul grupului *underground* numit *Nou*, asemuită cu neoavangarda franceză, unde survin experimentele de limbaj, metaficțiune, intertextualitate, punere în pagină etc.) și cea (micro)realistă, biografistă. Amintim aici cele trei volume colective celebre: *Aer cu diamante* (Mircea Cărtărescu, Traian Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan. București: Litera, 1982), *Cinci* (Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Romulus Bucur, Alexandru Mușina. București: Litera, 1983) și *Desant '83* (Proză scurtă de șaisprezece autori tineri. București: Cartea Românească, 1983). Mircea Cărtărescu adaugă și direcțiile *minimalistă* (poeți cerebrali, abstracti, parabolici,

eliptici) și *neoexpresionistă* (care abordează problematica metafizică și se individualizează prin agresivitatea limbajului, ce duce, de multe ori, la efecte de o concretețe halucinantă ținând de temele suferinței, abjecției, nebuniei și morții, în timp ce sensul rămâne până la urmă unul transcendent și impersonal) [11, p.155].

Portretul-robot al generației postmoderne ar subsuma: *antropocentrismul* (mod în care se opune dezumanizării artei, promovată de Ortega y Gasset, atenția fiind centrată pe ființa umană); *biografismul* (descoperirea valorii proprii biografiei, a micilor întâmplări cotidiene, a privirii directe și nemediate, poetul angajându-se existențial și trăind de rând cu textele pe care le scrie); *recuperarea* (tradiției și a spiritualului transpus în arealul mundan); *textualismul* (care vizează o transcendență culturală: divinitatea este un scrib, creația sa e scriitură, casa – bibliotecă, iar lumea un text; universul devine o totalitate de hârtie, care uzează de tehnici precum metatextul, hipotextul, paratextul, intertextul, autoreferința etc.); *sincronia stilistică* (un „Babel stilistic”, mixând procedee diverse într-un text eterogen și coerent deopotrivă); *conștiința ironică și ludică* (prezența unui intelectualist, însă nu în varianta gravă, ci ludică).

Criza limbajului, ca apanaj definitoriu al poeziei moderniste, dobândește în postmodernism alura ludicului, prin care se reevaluează tradiția în manifestările ei. Are loc prozaicizarea liricii, instituirea unui contact cu banalul și artificialul, prin conștiința acută a meșteșugului auctorial. Prin urmare, se definesc o multitudine de posibilități de contact cu istoria, precum ludicul, eclecticismul stilurilor, parodia, rescrierea și intertextul, aluzia, abrogarea canoanelor, fragmentarismul, abundența scriiturii, respingerea linearității etc. Sintetizând caracteristicile literaturii postmoderniste, decelăm următoarele trăsături: fragmentarea, depersonalizarea, ironia, hibridizarea, informatizarea, caracterul proteic, inventivitatea, reciclajul, reculul în trecut, imanența și ignoranța metafizicului, viziune apocaliptică, experimentalismul, textualismul („lumea se dizolvă în limbaj și limbajul în lume ca într-o bandă a lui Mobius” [8, p.24]).

Reprezentativă pentru noua poetică postmodernistă este creația lui Mircea Cărtărescu, unul dintre cei mai emblematici creatori din întreg spațiul românesc. Pe lângă procedee ca textualismul și intertextualitatea, impuritatea genurilor, resurecția realului, ironia și

parodia, în poezia postmodernistă se folosesc din plin elemente care țin de domeniul tehnicii contemporane: monitoarele video, arta *ready made* și altele mai sofisticate. De regulă, textele se deschid într-o dimensiune metaliterară, teoretică, în care instrumentele de lucru – viziunile și procedeele – sunt denudate, ca, spre exemplu, în poemul *Levantul*: „Ticluim, cu muzichie dă clavir și dă spinetă, / Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă, / Plictisit fiind de joasă poezie-a vremii noastre... / Cum sucește cofetarul acadele roz, albastre / Împleteam și eu la fraze, umilitul condeier / Ridicând nu Turnul Babel, ci doar tortul lui Flaubert”.

În spațiul basarabean, postmodernismul s-a impus prin cărțile lui Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Emilian Galaicu-Păun, Eugen Cioclea, Vasile Gârneț, Valeriu Matei, Andrei Țurcanu, Teo Chiriac și alți autori care au căutat, po(i)etic vorbind, „cuvântul edificator” (marcă stănesciană a poeziei), capabil să redea o stare autentică, să-i ofere exprimării măiestria pierdută. Ecouri ale neomodernismului stănescian vom identifica îndeosebi în poezia Lorinei Bălțeanu (care, în placheta *Obstacolul sticlei*, explorează anumite „senzații de toamnă”), a lui Eugen Cioclea (cărui poezia i se „întâmplă”) și a altor autori din valul optzecist.

Încă de la începuturile afirmării lor, poeții generației '80 s-au distins printr-o dorință de sincronizare cu valorile artistice românești și europene, deși „desprinderea din aerul dens, nițel cam onctuos, al suavităților imnice și al debordantei fantazării romantice specifice generației premergătoare s-a făcut lin și aproape insesizabil în timp, rămânând unul al probabilităților” [40, p.9]. Criticul basarabean Nicolae Leahu, în finalul articolului *Fețele și măștile optzecismului din Moldova*, susține că poeții noștri optzeciști au debutat în trei „valuri”, gândite ca grupe(ări) defalcate cronologic pe următoarele intervale: 1983-1986: regruparea pe fondul desprinderii de poezia anilor '70 (Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Emilian Galaicu-Păun); 1988-1989: momentul constituirii sintezei lirice în atac (Eugen Cioclea, Andrei Țurcanu, Vsevolod Ciornei, Leo Bordeianu); 1990-1994, consolidarea redutei postmodernismului basarabean (Grigore Chiper, Nicolae Leahu, Vasile Gârneț, Ghenadie Nicu, Irina Nechit, Aura Christi, Dumitru Crudu ș.a.).

În formula lui Grigore Chiper, poetica optzeciștilor are o structură dialogică, devenind un spectacol de voci cooperante ale poezilor din diferitele generații ale literaturii române. În urma acestei participări colective, se profilează câteva dominante ale poeziei optzeciste basarabene, pe care cercetătoarea Aliona Grati le asimilează cu denumirea capitolelor din studiul lui Grigore Chiper *Poezia optzecistă basarabeană. Schimbare de paradigmă*. Printre acestea se remarcă: „trecerea de la eul modernist, profund, arhetipal, esențial, prescris, la parada unui surplus de euri (*De la eul arhetipal la pletora de euri*), afirmarea conștiinței teoretice, a profilului metaliterar în chiar corpul poeziei (*Arte poetice*), disiparea lirismului exterior liricoidal (*Antilirism și anticalofilie*), interesul pentru inovațiile tehnice precum inserțiile textualiste, citatul, referința livrescă, poemul producerii poemului (*Resurecția intertextualității*), privilegierea ca ton și ca atitudine a ironiei și ludicului (*Derapaje ludice, ironice și parodice*), gustul pentru crearea unor universuri pe de-a-ndoaselea (*Universul răsturnat*), teatralitatea poeziei care elimină hotarul dintre scenă și auditoriu, dintre artă și viață (*Spectaculum mundi*)” [28, p.119].

Preocupați de autenticitate, optzeciștii stăruie în necesitatea prezenței autorului „cu trupul său viu în text”. Corpul cu senzorialitatea lui individuală, cu vorbirea lui particulară asigură autenticitatea literei, a textului, care e sistemul osos al codurilor retorice. În felul acesta, este justificată recurența „gestului” la Emilian Galaicu-Păun. Totodată, optzecismul basarabean, cum este în cazul lui Arcadie Suceveanu, Eugen Cioclea, Andrei Țurcanu sau Emilian Galaicu-Păun, implică cititorul în actul creator prin prisma intertextualității, și nu oricare receptor, ci unul avizat, capabil să participe la dialogul intertextual (între texte, coduri culturale etc.) și, implicit, interacțional (între autorii diferitor viziuni asupra poeziei).

O trăsătură comună mai multor poeți afirmați după 1990 s-ar conține în „viziunea dizgrațioasă asupra realității”, cei mai expresivi la acest capitol fiind Vsevolod Ciornei și Eugen Cioclea (cum zicea ultimul, într-un distih: „Cei patru mari poeți erau trei/ Cioclea și Ciornei”). Nicolae Leahu semnală faptul că în poezia lui Vsevolod Ciornei nu lipsește „lexicul licențios, chiar dacă în cele trei volume ale autorului atestăm doar tripla convocare a unui singur cuvânt care încearcă rezistența tradiției pudice”. La Eugen Cioclea remarcăm

îndeosebi miza pe corporalitate și prezența limbajului abject: „Pot să descopăr sub rochia-ți ieftină și de celebră/ mahalagioaică/ cum te cam freacă flagrant/ printre coapse/ doar cultul/ falusului/ indian” (*Vâj*) sau „După o zi de muncă, oh! iubesc/ barbar femeii bolovănoase,/ când impotenții poligloți scâncesc/ în patul orașencelor/ frumoase” (Eugen Cioclea. *Impertinența poetului*).

Scriitura optzeciștilor basarabeni va împrumuta de la cea a omologilor din Țară biografismul, prozaismul, ludicul, livrescul, dialogul cultural, ironia, morbidul și alte elemente, care-l vor determina pe Mircea Cărtărescu (și nu doar) să recunoască faptul că poezia optzeciștilor basarabeni „este perfect sincronă ca atitudine literară cu cea din România”. Poeții acestei generații „scriu versuri îndrăznețe estetic, uneori minimalist-biografice, altele ample, totemice, arhetipale, intersectate de unde de umor negru și de grotesc”. Toate acestea vor constitui o punte de trecere spre acea vehemență a defulărilor estetice, care va marca substanțial poezia nouăzeciștilor și a douămiiștilor.



Exersează!

1. *Stabiliți* particularitățile definitorii ale postmodernismului românesc.
2. *Dezvăluiți*, prin analiza textului de mai jos, valențele ludice și parodice ale intertextului în poezia postmodernistă.
3. *Argumentați* continuitatea paradigmatică modernism – postmodernism.

Poema chiuvetei

*într-o zi chiuveta căzu în dragoste
iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie
se confesă mușamalei și borcanului de muștar
se plânse tacâmurilor ude.
în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea:
- stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița*

*dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine
ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri
te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri
și paratrăznete.
stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit
tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el
vasele cu resturi de conservă de pește
te-au și îndrăgit.
vino, și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de
linoleum
crăiasă a gândacilor de bucătărie.*

*dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări
căci ea iubea o strecurătoare de supă
din casa unui contabil din pomerania
și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi.
așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire
la sensul existenței și obiectivitatea ei
și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei.
... cândva în jocul dragostei m-am implicat și eu,
eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste.
am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată...
dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari
și tot ce a fost mi se pare un vis. (Mircea Cărtărescu)*



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Boldea Iulian. *De la modernism la postmodernism*. Târgu-Mureș: Editura Universității Petru Maior, 2011.
2. Cărtărescu Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 2010.
3. Grati Aliona. *Fenomenul literar postmodernist* (Note de curs). Chișinău: UPS Ion Creangă, 2013.
4. Lungu Eugen. *O altă poezie. Prefață la Portret de grup: O altă imagine a poeziei basarabene*. Chișinău: ARC, 1995.

14. O NOUĂ PARADIGMĂ A MODERNITĂȚII LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE: DOUĂMIISMUL

Obiective:

- să determinăm contextul literar douămiist;
- să analizăm diversitatea orientărilor literare în poezia douămiistă;
- să estimăm valențele estetice ale formulelor poetice actuale.

Cuvinte-cheie: *poezie contemporană, douămiism, autenticitate, biografism, neoexpresionism etc.*



Informează-te!

Din punct de vedere paradigmatic, literatura contemporană atestă o configurație bogată de concepte încă analizabile în știința literară: postmodernism, metamodernism, hipermodernism, digimodernism, altermodernism, cosmomodernism, transmodernism, post-postmodernism. Dincolo de diversitatea formulelor prin care se încearcă a defini fenomenul literar actual, din punct de vedere estetic acesta se situează în descendența modernismului (așa cum probează și conceptele de mai sus), care continuă să iradieze, generând noi reverberații.

Încercările de coagulare teoretică, ideologică și tipologică a generației 2000 sunt la fel de diverse și polariza(n)te ca poeticile din peisajul literar al primului deceniu milenarist. Începute în *underground*, propagate în cenacluri și în periodice de nișă, dezbaterile și polemicile referitoare la o nouă poetică împiedică formarea unui consens în abordarea panoramică a acestei perioade problematizante. Totuși, chiar dacă „douămiismul” este un instrument critic provizoriu, o etichetă aplicată din comoditate sau inerție ce fixează doar coordonatele cronologice ale fenomenului literar contemporan, fără pretenția de a desemna o paradigmă estetică

articulată, discursurile exegetice recente au „clasicizat” deja generația 2000. Acest fapt nu anulează „diversitatea caleidoscopică a poeziei anilor 2000”, lipsa coerenței de grup a unor poeți cu personalități distincte și cu limbaje artistice diferite. În contextul pluralismului de voci specific acestei perioade, este relevantă aprecierea dată de Daniel Cristea-Enache, potrivit căreia „generația 2000 pare mai mult un termen umbrelă, adecvat varietății de poetici și tendințe, pluralității de coduri artistice” [22, p.333].

Sunt amendate, totodată, unele dintre atributele poeziei douămiiste impuse în conștiința critică (mizerabilism, biografism, neoexpresionism, limbaj corporalizat ș.a.), observându-se gradul lor de generalitate și, implicit, posibilitatea de a fi aplicate la o multitudine de texte, chiar și unora din alte generații literare. Se atestă, așadar, mai multe aspecte controversate privind fenomenul literar douămiist, în speță, care este relația lui cu optzecismul, cum se manifestă continuitatea neoexpresionismului, în ce constă „noul realism” și biografism față de cel propus de generația '80 etc.

Pe fundalul numeroaselor dezbateri culturale, atestate, în special, după publicarea primei antologii douămiiste (Marin Mincu. *Generația 2000. Antologie*. Constanța: Pontica, 2004), au apărut mai multe lucrări de sinteză ce explorează vastul teritoriu literar al anilor 2000. Între acestea, studiul Grației Benga (*Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Timișoara: Editura Universității de Vest, 2016) și recenta istorie literară a lui Mihai Iovănel (*Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*. Iași: Polirom, 2021) sunt, prin excelență, expresia mentalității și ideologiei douămiiste, reconstituind fidel și credibil întreaga hartă a generației. Platforma valorică este constituită din autori reprezentativi, inclusiv din Republica Moldova (Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Miruna Vlada, Moni Stănilă, Ion Buzu ș.a.), fiind o dovadă certă că putem discuta despre un câmp literar comun și despre o sincronizare reală după generațiile postoptzeciste. În același context, exegetul Bogdan Crețu susține că „scriitorii douămiști basarabeni au dat nu o dată tonul, s-au fixat în avangarda mișcărilor poetice românești”, câmpul literar fiind același, indivizibil, iar ideile răspândindu-se dintr-o direcție în alta.

Elocvent este și faptul că unul dintre primele manifeste douămiiste (*Manifestul fracturist*, 1998) este semnat de scriitori de pe ambele maluri ale Prutului, Marius Ianuș și Dumitru Crudu, care anunță orientarea împotriva constrângerilor estetice (a „negustorilor de idei depășite”) și primatul „autenticismului” și al „ingenuității”, ca trăsătură paradigmatică. Autorii expun liniile de forță ale întregii generații: adevărata poezie trebuie să provoace fracturi, să violenteze discursiv, să expună fără mediere culturală sau reticențe expresive cele mai intime trăiri, mizând pe riscul asumat de a leza sensibilitățile cititorului. Iar acest dicton va fi preluat generos de poeții perioadei, care găsesc în teza lui Marius Ianuș o oportunitate de defulare cu mare potențial artistic.

Dacă fracturismul, disprețuind cotidianul (postmodern) și jocurile textualiste, se impune ca primul model de ruptură radicală față de optzecism, atunci criticul Radu Vancu optează pentru teza unei singure generații, cu două faze distincte, optzecismul și douămiismul, ambele mișcări reprezentând două extreme cronologice opuse ale aceleiași generații poetice, „coagulată în jurul unor poetici biografiste și tranzitive, cei din urmă transferând în registrul grav masivul proces de tranzitivizare inițiat de cei dintâi în registrul ludic și parodic” [71].

Despre tipul de literatură propus de scriitorii care au debutat la sfârșitul anilor '90 și la începutul anilor 2000 se poate susține că s-a dezlănțuit nu doar ca reacție la contextul sociopolitic postdecembrist, dar și ca replică la poezia experimentală și livrescă, care a funcționat ca model pentru cohorte de epigoni. Pe de altă parte, prin marginalitatea literaturii pe care o scriu în raport cu *mainstream*-ul vremii, prin latura ei oarecum subversivă, tinerii scriitori prelungesc, într-o oarecare măsură, modelul optzecist pe care îl denunțau la nivel discursiv (și este firesc să o facă, ținând cont atât de traseul evolutiv al literaturii ca fenomen, cât și de principiul unei continuități literare, care, prin acceptare sau contestare, rămâne a fi liantul dintre generații). Totodată, limbajul argotic, hiperurban, pe alocuri trivial pe care îl valorificau poeții anilor '90 este împins până la limită. Astfel, replica tinerilor îmbracă două forme: una radicală, de ruptură/negare violentă (așa cum o propovăduiesc Dumitru Crudu, Marius Ianuș (în prima etapă a creației sale), Adrian Urmanov sau Elena Vlădăreanu) și o altă mai temperată (Claudiu Komartin, Radu Vancu, Gelu Vlașin), în care ruptura nu implică în mod necesar negarea unei tradiții cultural-artistice.

Poezia anilor 2000 atestă o serie de trăsături, unele asemănătoare cu cele ale optzecismului: autobiografismul vădit, prozaismul expus pe larg, prolix, alteori concis, metaforic, limbajul tranzitiv, colocvial, influențat de mediu, caracterul visceral, naturalismul în descrierea exuberantă a corporalității, sinceritatea care confruntă tabuurile și le „digeră” ca pe un exercițiu vital ș.a. Spre deosebire însă de poeții optzeciști, „tehnicști, ironici, ludici, livrești, textualiști și evazionști” [49, p.25], douămiiștii promovează refuzul imageriei complexe, agresivitatea limbajului, ignoranța, implicarea în realitatea imediată și atitudinea subversivă în raport cu aceasta. De asemenea, renunțând la alura ludică, aceștia par mult mai serioși, „prea serioși, aproape amuzant de serioși” (Radu Vancu).

Elementul cu adevărat novator al acestei generații este *autenticismul*, derivat din nucleul programatic al fracturismului. „Scrisul [lor] e autentic, e plin de viață, e mărturie a ființei de carne [...] a celui care scrie”, conchide cercetătoarea GrațIELA Benga [6, p.18]. Tentați să confere o cât mai mare autenticitate scriiturii, douămiiștii mizează pe experiență și pe întâietatea cunoașterii nemediate. Autenticitatea irizează din explorarea fondului biografic (cu tot mizerabilismul pe care îl implică), dar și din contactul direct al corpului cu realitatea, pulsionând o „metafizică a simțurilor”. Astfel, se conturează cele două direcții de bază ale poeziei de la 2000, complementare și, până la un punct, convergente, care reprezintă, totodată, fenomene de continuitate literară: *mizerabilismul* (sau autenticitatea unui autobiografism brutal), prin care „«douămiiștii» împlinesc, în fond, sloganul autenticist-biografist al celor de la '80, la ei doar în parte realizat” [60, p.27]; și *neoexpresionismul*, cu rădăcini mai îndepărtate, dar afirmat pe fondul recuperării unor formule șaptezeciste (Mariana Marin, Angela Marinescu, Ion Mureșan) și nouăzeciste (Cristian Popescu și Ioan Es. Pop).

În acest context, Al.Cistelean observă cu subtilitate că expresionismul refulat și contestat de criticii optzeciști se întoarce deplin și se distinge prin *sentimentul crizei* și prin *limbajul intens corporalizat* care exprimă această criză. De remarcat și faptul că neoexpresionismul douămiișt înseamnă, în anumite situații, o gamă de sensibilități, frisoane, turbulențe, iar, în altele, o atitudine, anumite teme și un imaginar specific. Chiar dacă se definește printr-un

imaginar violent, marcat de criză, ruptură, convulsie, spaimă viscerală, noul expresionism nu exclude gingășia, candoarea, proștețimea, ca veșminte ale epifanicului negativ.

O figură importantă pentru poezia douămiistă este Angela Marinescu, considerată precursora acestei generații, care prin intermediul volumelor, unele ignorate până nu demult (*Probleme personale, Sânge albastru, Limbajul dispariției, Structura nopții, Cocoșul s-a ascuns în tăietură, Parcul, Blindajul final* etc.), a influențat evoluția poeziei tinere actuale. „Fără poezia Angelei Marinescu, nici douămiistii noștri n-ar fi întru totul douămiști” sau „Angela Marinescu a fost douămiistă înainte ca douămiismul să existe”. Această afinitate poetică se reflectă în tematica negativistă, în atitudinea brută față de real și prezența visceralului, care reprezintă nota dominantă a poeziei Angelei Marinescu și a celei douămiiste, deopotrivă.

În poezia douămiistă din Republica Moldova se mizează pe conturarea unui nou realism și a unei noi realități poetice, caracterizate de conceptele de autenticitate, originalitate și subiectivitate. Generația 2000 este supusă deseori examenului critic, prin ipoteze neîntemeiate, de altfel, precum că „de prea multe ori, opiniile milenariștilor se reduc la clișee: toți tinerii poeți scriu la fel, sunt minimaliști, biografiști, sunt vulgari, ba chiar pornografici, iar rețeta lor comună e antipoetică, ei fiind agresivi”. Totuși, această generație marchează un moment zero al unei noi poetici care nu face altceva decât să continue ideologia optzeciștilor, provocând spargerea unor tabuuri, pulverizarea unor inerții de gândire și regândirea unor concepte operaționale.

Poezia douămiistă din Republica Moldova atestă același eclecticism al orientărilor aflate în plin proces de coagulare. Se poate vorbi, în acest sens, despre o „rețea”, prin care se definesc mai multe tipuri de poetici: minimalistă, de notație, mizerabilistă, cu accente sociale, a a-poeticului, marginalului și banalului etc. Pe fundalul acestora se remarcă o serie de autori, printre care Ecaterina Bargan, Aura Maru, Alexandru Cosmescu, Ion Buzu, Silvia Goteanschii, Maria Paula Erizanu ș.a., ce readuc substratul cultural-filosofic și sensibilitatea neoexpresionistă. Cum menționează criticul Lucia Țurcanu, „această *promoție* anunță schimbarea de paradigmă, trecerea de la o poezie preocupată de notația experienței cotidiene la o poezie în care banalul se vrea raportat la afectul profund și la gândirea ce

depășește limitele cotidianului, la trans-realul care umple cu sens existența de zi cu zi” [70].

Violența, agresivitatea și tensiunea viscerală persistă în creația acestor autori, se observă însă o estompare subtilă a valențelor, o rafinare neoexpresionistă a viziunilor ce-și au sorgintea totuși în suferință, în sentimentul precarității existențiale și în dezacordul eului cu lumea: „oprește-te doar să vezi cum / deasupra ta cerul / înghite păsările / e un îndemn să afli / câte trupuri au rămas / neatinsse în spatele tău” și că „panica ne-a tras deja / fermoarul peste creier” (*Panică*, Miruna Vlada).

De factură neoexpresionistă este și poezia Anei Rapcea, care configurează estetic un univers ontologic expus sub forma unor sentințe existențiale. Atât volumul *Dulceață de coarne* (2011), cât și cel mai recent *Când lumina se clatină* (2018), sunt o confirmare a faptului că poezia autoarei ține de combustia existențială, individualizându-se prin atmosfera dezolantă a lumii, prin surescitările și supliciile existențiale care se vor depășite cu vechile mijloace ale desuetului: „Mi-e dor de tine, aripă, să-mi zbor / tristețile și creierii odată; / să-mi spânzur, iată, noul meu amor / cu vechea mea eșarfă, demodată”. Înălțimile cosmosului reprezintă dorința împlinirii, a cunoașterii prin zborul ontic: „eu – nebuna / ce-și vrea pe-un deget soarele și luna”.

Poeta face incursiuni verosimile în ființarea feminină, percepută ca o explozie de lumină în detrimentul materiei perisabile sub chipul dragostei respinse: „Iubesc și sunt un om fără pereche / (...) / Îți cos în vis cămăși înaripate / și-ți prind cercelul nopții la ureche, / (...) / Sunt steaua ce se-alungă după tine - / nesuferită, totuși te-nlumină”. Persistă însă incapacitatea de a trăi plinătatea ființei, de a întrezări îngerii și măiestrea cosmosului, existând meschin într-o lume rămasă pe dinafară, în timp ce „Dumnezeu întinde și măsoară timpul în spațiu, spațiul în timp”. Unica falie prin care se transcende destinul insurmontabil al ființei rămâne *visul*. Constituția ontică a umanului se desprinde și se întoarce în metafizic sub marca inconfundabilă a visării, acel circuit universal în care se fac schimburi de imagini, de experiențe, de existențe: „am cerut să văd ochii / ce m-au visat cu atâta intensitate”, visul – o ardere în două lumi paralele, o ardere „izvorâtă totuși din mine”.

În poezia neoexpresioniștilor douămiști refuzul metafizicului transmundan este compensat de o „metafizică a simțurilor”, corpul devenind un mediator între eu și lume, un instrument care receptează dramele existențiale și le proiectează poetic. Criza eului și a identității se egalează, așadar, cu o criză a corporalității, percepută ca o alteritate a propriului sine: „eram doi în același trup / și ne înțelegeam de minune / ne înțelegeam așa de bine / că nimeni nu bănuia că suntem doi / într-un singur trup / ba chiar complet diferiți” (*Freud, Ofelia Prodan*).

Corporalitatea invocă trecerea de la dimensiunea metafizică la dimensiunea intimă a omului ca ființă biologică, fapt exprimat în mod brut și direct în versurile poetei Aura Maru: „încă nu / încă nu / se întâmplă nimic / în afară de lucruri / foarte viscerele” (*încă nu*) sau „parcă nu e totuna dacă mâna ta o să fluture / din valurile hudsonului / sau dintr-o mare de sânge de care ai fi avut nevoie / pentru că ai fost / în cel mai bun caz / o poetă viscerală” (*hudson*). Contactul cu lumea se realizează abraziv prin piele și duce spre interioritate. Limba corpului capătă o nouă estetică, răsturnând ordinea lumii percepută conceptual: „dacă vorbești limba cărnii să nu mai vorbești în cuvinte / dacă vorbești limba cuvintelor să nu mai doară” (*hudson*).

Miza douămiștilor pe experiență și cunoaștere nemediată se resimte și în cadrul autobiografismului poetic. Acesta schițează, pe de o parte, aluzia unei confesii subtile, iar, pe de altă parte, se postulează ca o salvare din neantul mundan, printr-o evaziune textualizantă în propriul eu, pentru redobândirea identității ființei în labilitatea existențială a lumii. Regăsim pregnant aceste manifestări în volumul *Cântece de la șase* al Ecaterinei Bargan, constituit din trei grupaje, cu poeme despre păpușile din copilărie, care respiră frenetic o dorință avidă de libertate, de regăsire a propriului sine în multitudinea de fapte și obiecte banale din jur. Observăm importanța vitală ce se acordă păpușilor: statutul de uvertură în fiecare grupaj, dar și semnalarea directă a influenței modelatoare pe care au avut-o păpușile asupra eului liric: „Suferea de claustrofobie, / când de fapt a fost martorul ocular / al întregii mele vieți”, devenind o „jucărie care face parte din mine” (*Sneg*).

La Maria Paula Erizanu, în volumul *Ai grijă de tine*, păpușile, jocurile, desenele animate au, mai degrabă, rolul păstrătorului de amintiri, care își jalonează prezența în universul copilăriei, impregnat totuși de o atitudine insurgentă, de revoltă: „Dar sunt și amintiri adevărate / când îți omori păpușa, îi arunci capul într-un coș de gunoi, / mâinile-n alta, picioarele pe fereastra mică de sus” (*Murga, Zorika, iPad-ul*).

În poezia Anei Donțu, autobiografismul capătă valențe gnostice. Cunoașterea de sine se reflectă în proiectarea obiectuală și explorarea altor măsuri de existență: „cine să-mi spună cum e pământul când îl arunci în groapă / cum e să fii un fir de ață și să atârni de paltonul cuiva / sau o jucărie de sub pat și să te acoperi de praf”. Interioritatea ambiguă dezvăluie procesul de inspectare lăuntrică, evocând un univers liric brăzdat de mărcile confesiunii biografice: „mă așez cu ceașca / fierbinte în mâini / lumina de la 5 / dimineața / în care mă simt / mereu / caraghioasă”. Autobiografismul capătă însă și valențe existențiale, insinuând o spaimă împăciuitoare, înăbușită în viața lipsită aparent de însemnătate, dar care conduce iremediabil spre moarte: „nu e chiar / o pierdere de vreme / am ieșit noaptea / să văd / ploaia de meteoriți / am privit cerul / 2 ore în șir / (...) / n-a fost chiar / atât de / fără sens / să stau / sub șuvoiul de apă / să mă întind pe terasă / și să curgă din mine / omul pe care îlucid / în fiecare zi”.

Concluzionând, putem menționa că apanajul definitiv al poeziei douămiiste este libertatea de expresie, care conduce nemijlocit la persistența concomitentă a mai multor formule estetice. Realul, ficționalul, biografismul necenzurat și neoexpresionismul, alteritatea eului, sinceritatea extremă, minimalismul autenticist, mizerabilismul, visceralul, abolirea totală a granițelor reprezintă câteva dintre părțile constitutive ale acestui melanj. Neputința de a identifica deslușit orientările literare ale perioadei este consecința faptului că mișcarea literară douămiistă este una eclectică, aflată încă în plin proces de coagulare.



Exersează!

1. *Determinați* principalele direcții ale poeziei douămiiste în literatura română.
2. *Ilustrați*, în baza textelor propuse mai jos, originalitatea formulilor poetice actuale.
3. *Argumentați* asemănările și deosebirile dintre poezia douămiistă și cea optzecistă.

viața cea adevărată

dimineța ieșind
am văzut în mulțime
femei duse de coapse
electric fericite torsuri
rotunjindu-se deasupra sexului
peste liniște lumea vine
ca un excavator
cu mii de guri în care
ele
se agită mereu la margine
gata să nască
și golurile din broderie au fost mânjite cu măduvă
și iată viața cea adevărată
ți se strigă
și fraza asta
peste liniștea dimineților
ca un deșteptător
înfipt în carne (Aura Maru)

Vino după mine

va fi o lumină moale, apoi una aspră,
apoi toate se vor întuneca.
Nu avem preț de răscumpărare în partea a treia.
Tot ce avem e o numărătoare inversă,
începe tu,
să ne săturăm unul de altul.

Nu te opri aici, nu te opri chiar dacă va fi
poticnire.
Deschidem o carte de la Dumnezeu,
uite, numele meu lângă numele tău
și multe animale frumoase care stau de pază. (Silvia Goteanschii)



Documentează-te!

Bibliografie la temă:

1. Benga Grațila. *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2016.
2. Pop Ion. „Douămiștii” împlinesc sloganul autenticist-biografist al celor de la '80. În: *Vatra*, 2009, nr.3.
3. Țurcanu Lucia, *Basarabeni și neoexpresionismul. Noul val*. Disponibil: <https://revistavatra.org/tag/lucia-turcanu/> [Accesat: 12.09.2022]
4. Vancu Radu. *Optzecismul – Biedermeierul douămiismului?* Disponibil: <http://www.lapunkt.ro/2013/05/optzecismul-biedermeierul-douamiismului/> [Accesat: 15.07.2022]

SARCINI PENTRU LUCRUL INDIVIDUAL

Sarcini	Strategii de realizare și modalități de prezentare	Produsul preconizat	Criterii de evaluare
<p>1. Realizați o recenzie la studiul lui Matei Călinescu <i>Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.</i></p>	<p>Strategii de realizare</p> <p>Lectura de profunzime a studiului recomandat. Evidențierea problemelor principale. Sinteza și interpretarea ideilor de bază. Evaluarea critică a actualității cărții. Redactarea științifică și stilistică a lucrării.</p> <p>Modalități de prezentare</p> <p>Prezentare sub formă de lucrare scrisă. Volumul lucrării (3 pagini).</p>	<p>Recenzie</p>	<p>Gradul de pătrundere în problematica studiului recenzat. Identificarea ideilor directorii. Abilitatea de evaluare critică a actualității studiului. Utilizarea adecvată a terminologiei literare. Coerența și corectitudinea stilistică. Volumul lucrării (3 pagini).</p>

<p>2. Analizați creația unui poet român (la alegere) prin prisma principiilor modernității formulate de Hugo Friedrich.</p>	<p>Strategii de realizare Sintetizarea principiilor modernității în baza cărții lui Hugo Friedrich <i>Structura liricii moderne</i>. Lectura analitică a operei unui scriitor român (la alegere). Relevarea și comentarea notelor moderne ale operei analizate în consens cu postulatele lui Hugo Friedrich.</p> <p>Modalități de prezentare Prezentare sub formă de lucrare scrisă. Volumul lucrării (4-5 pagini).</p>	<p>Miniproiect de cercetare</p>	<p>Gradul de documentare științifică și calitatea sintezei realizate. Identificarea pertinentă a trăsăturilor moderne din creația autorului selectat. Demonstrarea aptitudinilor de analiză și interpretare. Utilizarea adecvată a terminologiei literare. Coerența și corectitudinea stilistică. Volumul lucrării (4-5 pagini).</p>
---	--	---------------------------------	---

SUGESTII METODOLOGICE DE PREDARE-ÎNVĂȚARE-EVALUARE

• Privind formele de organizare a instruirii

Formele de organizare a instruirii utilizate în procesul de predare-învățare-evaluare în cadrul cursului dat sunt variate și corespund cerințelor învățământului contemporan axat pe cel ce învață. *Activități frontale* (prelegerea clasică/ prelegerea problematizată/ prelegerea dezbateri), care asigură învățarea prin receptare/ ascultare/ interacțiune.

Activități de grup (lucru în echipă, lucru în perechi) care favorizează învățarea prin cooperare, transferul de cunoștințe, confruntarea ideilor etc.

Activități individuale (studiul independent, fișe de lucru, referate, eseuri, proiect, studiu de caz etc.) care asigură implicarea activ-participativă la procesul de instruire, conștientizarea efortului propriu în descoperirea cunoștințelor, spiritul de autocritic și de autoevaluare etc.

• Privind strategiile/tehnologiile didactice de predare-învățare a disciplinei

Strategiile didactice folosite sunt adaptate specificului disciplinei și structurii cursului și implică multiple metode și procedee tradiționale și moderne. Se dă prioritate strategiilor didactice de tip interactiv-participativ (*învățarea prin descoperire, problematizarea, conversația euristică, studiul de caz, proiectul, brainstorming-ul* etc.), care îl plasează pe student în centrul procesului instructiv-educativ, stimulându-l să se implice în derularea activităților teoretice și aplicative, valorificând spiritul lui de inițiativă, independența și potențialul creator, solicitând capacitățile sale de investigare. În contextul învățământului mixt se valorifică diverse instrumente web, cum ar fi storyjumper, learningapps, kizoa ș.a., care asigură interactivitatea activităților de predare-învățare.

• Privind evaluarea disciplinei

Evaluarea inițială are ca obiectiv stabilirea nivelului de cunoștințe ale masteranzilor în domeniul studiat. Ea se desfășoară în

formă orală și include un chestionar privind principalele probleme circumscrise fenomenului modernității în plan european și românesc.

Evaluarea curentă se realizează pe parcursul semestrului după principalele unități de învățare, ilustrând calitatea asimilării conținuturilor din cadrul cursului. Ea include lucrări practice (referat, analiză, studiu de caz, elaborare de materiale etc.), prin intermediul cărora se vor dezvolta abilitățile de aplicare a sistemului de cunoștințe prevăzut de curriculum. În contextul învățământului mixt sunt practicate testele interactive pe platformele learningapps, kahoot etc. Se solicită elaborarea de materiale cu ajutorul instrumentelor web (prezentări PPT, Prezi, storyjumper, canva etc.).

Evaluarea lucrului individual se realizează prin adnotarea surselor bibliografice recomandate, prin selectarea materialelor, prin elaborarea și susținerea proiectelor de cercetare științifică. Evaluarea are loc în baza unor criterii anunțate prealabil (demonstrarea înțelegerii problemei abordate, nivelul de argumentare științifică, elemente de creativitate, coerența și corectitudinea stilistică).

Evaluarea finală (examenul) vizează aprecierea competențelor profesionale obținute în cadrul cursului. Testele de evaluare vizează toate problemele abordate în cadrul disciplinei și includ itemi la nivel de cunoaștere, aplicare și integrare. Testul va viza verificarea teoretică a cunoștințelor acumulate, dar și posibilitatea de a aplica aceste cunoștințe teoretice la situații de fapt. Nota finală se va constitui din două componente: *nota de la examen* – (40%) și *media semestrială*, constituită din notele obținute în cadrul seminarelor, la cele două testări și la lucrul individual – 60%.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu Sorin. *Privind înapoi modernitatea*. București: Univers, 1999.
2. Barthes Roland. *Plăcerea textului*. Chișinău: Cartier, 2006.
3. Bădărău George. *Avangardismul românesc*. Iași: Institutul European, 2006.
4. Bădărău George. *Modernismul interbelic*. Iași: Institutul European, 2005.
5. Bârnă Nicolae. *Avangarda literară românească*. Chișinău: Știința, 2017.
6. Benga Grațiela. *Poezia românească a anilor 2000*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2016.
7. Blaga Lucian. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
8. Boldea Iulian. *De la modernism la postmodernism*. Târgu-Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, 2011.
9. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Iași: Polirom, 2005.
10. Călinescu Matei. *Conceptul modern de poezie*. București: Humanitas, 2017.
11. Cărtărescu Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 1999.
12. Cistelecan Alexandru. *Top ten*. Cluj-Napoca: Dacia, 2000.
13. Cimpoi Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: ARC, 1997.
14. Cimpoi Mihai. *Secolul Bacovia*. București: Fundația Culturală Ideea Europeană, 2005.
15. Ciocan Alexandru. *Configurări obsesive în simbolismul românesc*. Alba-Iulia: Limes, 2011.
16. Codreanu Theodor. *Complexul Bacovia*. București-Chișinău: Litera Internațional-Litera, 2003.
17. Compagnon Antoine. *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. /Traducere din franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, prefață de Mircea Martin. București: ART, 2008.
18. Compagnon Antoine. *Cele cinci paradoxuri ale modernității*. /Traducere și postfață de Rodica Baconsky. Cluj: Echinoc, 1998.

19. Cornea Paul. *Delimitări și ipoteze*. Iași: Polirom, 2008.
20. Cornea Paul. *Interpretare și raționalitate*. Iași: Polirom, 2006.
21. Crăciun Gheorghe. *Aisbergul poeziei moderne*. Iași: Polirom, 2017.
22. Cristea-Enache Daniel. *Timpuri noi*. București: Cartea Românească, 2009.
23. Crohmălniceanu Ovidiu. *Literatura română și expresionismul*. București: Minerva, 1978.
24. Cubleşan Constantin. *Urmuz în conștiința criticii*. București: Cartea Românească, 2014.
25. Doinaş Ștefan Augustin. *Poezie și modă poetică*. București: Eminescu, 1972.
26. Friedrich Hugo. *Structura liricii moderne. / În românește de Dieter Fuhrmann, prefață de Mircea Martin*. București: Univers, 1998.
27. Grati Aliona. *Fenomenul literar postmodernist* (Note de curs). Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2013.
28. Grati Aliona. Poezia – o fiară cu două capete. În: *Metaliteratură* (Chișinău), 2012, nr. 1-2, pp.110-116.
29. Guardini Romano. *Sfârșitul modernității: o încercare de orientare*. / Traducere de Ioan Milea. București: Humanitas, 2004.
30. Iovănel Mihai. *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*. Iași: Polirom, 2021.
31. Langa Andrei. *Expresionismul în poezia română: de la Lucian Blaga la Leonard Tuchilatu*. Chișinău: Prut Internațional, 2001.
32. Lăcătuș Adrian. *Modernitatea conservatoare. Aspecte ale culturii Europei Centrale*. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2009.
33. Leahu Nicolae. *Poezia generației '80: Eseu*. Chișinău: Cartier, 2015.
34. Lefter Ion Bogdan. *Bacovia – un model al tranziției*. Pitești: Paralela 45, 2001.
35. Lefter Ion Bogdan (coordonator). *Scriitori români din anii '80- '90*. Dicționar biobibliografic, Vol. II, G-O. Pitești – București – Brașov – Cluj-Napoca: Paralela 45, 2001.
36. Lefter Ion Bogdan (coordonator). *Scriitori români din anii '80- '90*. Dicționar biobibliografic, Vol. III, P-Z. Pitești – București – Brașov – Cluj-Napoca: Paralela 45, 2001.

37. Liiceanu Gabriel. *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. Ediția a II-a revăzută. București: Humanitas, 1993.
38. Livadă Melania. *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*. București: Cartea Românească, 1987.
39. Lovinescu Eugen. *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*. București: Minerva, 1989.
40. Lungu Eugen. *O altă poezie. Prefață la Portret de grup: O altă imagine a poeziei basarabene*. Chișinău: ARC, 1995.
41. Manolescu Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008.
42. Manolescu Nicolae. *Metamorfozele poeziei. În: Poeți moderni*. Brașov: Aula, 2003.
43. Marino Adrian. *Dintr-un dicționar de idei literare*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010.
44. Marino Adrian. *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru Literatura Universală, 1969.
45. Mândru R. *Neomodernismul în istoria literaturii române*. Târgu-Mureș: Universitatea Petru Maior, 2016.
46. Micu Dumitru. *Modernismul românesc. Vol.I. De la Macedonski la Bacovia*. București: Minerva, 1984.
47. Micu Dumitru. *Modernismul românesc. Vol.II. De la Arghezi la suprarealism*. București: Minerva, 1985.
48. Mincu Marin. *Avangarda literară românească*. București: Minerva, 1983.
49. Mincu Ștefania. *Despre starea poeziei, Vol.2: Douămiismul poetic românesc*. Constanța: Pontica. 2007.
50. Moarcas Georgeta. *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2011.
51. Mușina Alexandru, Bucur Romulus. *Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie*. București: Leka Brâncuș, 1997.
52. Mușina Alexandru. *Eseu asupra poeziei moderne*. Chișinău: Cartier, 2017.
53. Mușina Alexandru. *Paradigma poeziei moderne*. Leka-Brâncuș, 1996.
54. Negrici Eugen. *Iluziile literaturii române*. București: Cartea Românească, 2008.

55. Patapievici Horia-Roman. *Omul recent*. București: Humanitas, 2020.
56. Pavel Amelia. *Expresionismul și premisele sale*. București: Meridiane, 1978.
57. Petrescu Ioana Em. *Modernism/postmodernism. O ipoteză*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2003.
58. *Poezia simbolistă românească*. /Prefață, antologie, secțiuni critice de Ion Bălu. București: Editura Fundației Culturale Române, 1999.
59. Pop Ion. *Avangarda în literatura română*. Chișinău: Cartier, 2017.
60. Pop Ion. „Douămiiștii” împlinesc sloganul autenticist-biografist al celor de la '80. În: *Vatra*, 2009, nr.3.
61. Pop Ion. *Lucian Blaga – Universul liric*. București: Cartea Românească, 1981.
62. Pricop Lucian. *Dicționar de teorie literară*. București: Cartex, 2009.
63. Rotari Dorina. *Eminescianismul: spirit tradițional și modern în poezia română contemporană*. Chișinău: CEP USM, 2021.
64. Scarlat Mircea. *Istoria poeziei românești*. Vol.II. București: Minerva, 1984.
65. Spiridon Monica; Lefter Ion Bogdan. *Experimentul literar românesc postbelic*. Pitești: Paralela 45, 1998.
66. Vattimo Gianni. *Sfârșitul modernității: nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*. /Traducere de Ștefania Mincu, postfață de Marin Mincu. Constanța: Pontica, 1993.
67. Zafiu Rodica. *Poezia simbolistă românească*. București: Humanitas, 1996.

Surse electronice:

68. Boldea Iulian. *Neomodernismul poetic românesc*. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/neomodernismul-poetic-romanesc-2/> [Accesat: 17.08.2022]
69. Dincă Irina-Lucia-Mona. *Lucian Blaga – deschideri transdisciplinare. Stil, metaforă, receptare* (Teză de doctorat). Disponibil: https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/irina_dinca.pdf [Accesat: 12.09.2022]

70. Țurcanu Lucia. *Basarabeni și neoexpresionismul. Noul val.* Disponibil: <https://revistavatra.org/tag/lucia-turcanu/> [Accesat: 12.09.2022]
71. Vancu Radu. *Optzecismul – Biedermeierul douămiismului?* Disponibil: <http://www.lapunkt.ro/2013/05/optzecismul-biedermeierul-douamiismului/> [Accesat: 15.07.2022].
72. Varvara D. *Neomodernismul – de la teorie la text. Poezia și poetica neomodernismului românesc.* Disponibil: <https://lazar-edeleanu.do.am/index/corespondente/0-4> [Accesat: 13.07.2022]

Dorina ROTARI

**MODERNITATEA LITERATURII ROMÂNE:
SPECIFIC NAȚIONAL ȘI CONTEXT EUROPEAN**

Suport de curs

Redactare – *Ariadna Strungaru*
Asistență computerizată – *Maria Budan*

Bun de tipar 10.11.2022. Formatul 60 x 84 ¹/₁₆
Coli de tipar 9,00. Coli editoriale 7,0.
Comanda 15. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD-2009