

OPTZECISMUL DIN BASARABIA ȘI POEZIA ȘAIZECIȘTILOR RUȘI

Nicolae LEAHU

Abstract

Afirmându-se într-un context social-politic și cultural determinat de anii de agonie ai dictaturii comuniste, optzecismul poetic își structurează demersul artistic pornind de la sugestii ce îi parvin dinspre modelul cultural anglo-american. Lucru firesc, de altfel, pentru că majoritatea poezilor acestei generații sînt fie absolvenți ai secțiilor de română-engleză (sau, pur și simplu, *etrangér-iști*), fie consumatori de produse culturale anglo-americane: emisiuni ale posturilor de radio „BBC” și „Vocea Americii”, scrierile generației *beat* și filmografia hollywood-iană, muzica rock, pop, jazz, dar și ai artelor „minore” ale momentului: fotografia, designul, vestimentația.

Afirmându-se într-un context social-politic și cultural determinat de anii de agonie ai dictaturii comuniste, optzecismul poetic își structurează demersul artistic pornind mai ales de la sugestii ce îi parvin dinspre modelul cultural anglo-american. Lucru firesc, de altfel, pentru că majoritatea poezilor acestei generații sînt fie absolvenți ai secțiilor de română-engleză (sau, pur și simplu, *etrangér-iști*), fie consumatori de produse culturale anglo-americane: emisiuni ale posturilor de radio „BBC” și „Vocea Americii”, scrierile generației *beat* și filmografia hollywood-iană, muzica rock, pop, jazz, dar și ai artelor „minore” ale momentului: fotografia, designul, vestimentația. Sintagma „generația în blugi” este, apropo, numele cel mai vehiculat, inițial, al ceea ce se va numi ulterior *generația '80*.

Adoptarea modelului cultural anglo-american survine, în spațiul culturii române moderne, după o influență constantă, de aproape un secol și jumătate, a modelului cultural francez în competiție (mereu inegală, e adevărat) cu modelul cultural german (de exemplu, în Momentul „Junimea” sau, în sens mai larg, în anii domniei lui Carol I, când România are un important aflux de tineri instruiți în universitățile germane). Reținem, de asemenea, pentru a favoriza discuția ulterioară, că, deși fusese „implementat” oficial (inclusiv cu ajutorul armelor!) aproape un sfert de veac, modelul cultural sovietic mai curînd bruiază decît modelează *linia valorică* a literaturii române postbelice.

Paradoxul este că o situație *oarecum asemănătoare* atestăm și în Basarabia, unde, dacă examinăm factorii modelatori de ordin extern, se va observa că operele relevante din punct de vedere estetic (romanele **Zbor frînt** de Vladimir Beșleagă, **Povestea cu cocoșul roșu** de Vasile Vasilache, **Povara bunătații noastre** de Ion Druță; poezia lui Grigore Vieru, Aureliu Busuioc, Nicolae Esinencu, Anatol Codru ș.a.) nu rămân îndatorate sensibil literaturii sovietice ruse, influența acesteia exercitându-se, în general, asupra acelor scriitori/texte, care odată cu temele preiau și tehnicile de lucru (maiakovskiene!, de pildă, la Em. Bucov), dar și tranșanța atitudinilor ideologice. Drept consecință, mimetismul se manifestă deliberat, într-un perfect acord cu ceea ce este *scris în program*, cum o și spunea, patetic, Andrei Lupan, un alt „clasic” al realismului socialist... resesemist.

Atentă ostentativ, odinioară, la circulația ideilor de extracție cremlineză în „operele” scriitorilor „sovietici moldoveni”, critica literară din Basarabia (debusolată și de prăbușirea Imperiului) uită (?) să revină, dintr-o perspectivă dezinhibată deja, asupra relațiilor literaturii române din Basarabia cu literatura rusă contemporană. Nu perseverează în

această direcție nici comentatorii literari afirmați în ultimii 10-15 ani. Un exemplu: consemnând, pasager, dărele de cenușă ale realismului socialist, Em. Galaicu-Păun (de altfel, un împătimit al explorărilor sursiere) face, în volumul de cronici literare și eseuri **Poezia de după poezie** (1999), doar... o referință – și aceea, în fond, generalizantă – la influența literaturii sovietice ruse asupra poeziei românești din Basarabia: „Felul său de a frînge coloana vertebrală a versului acolo unde ar putea obține cel puțin o aliterare, precum și tonul „recitativ”, de stadion, al poemelor „în dulcele (?) stil clasic”, îl apropie pe Ghenadie Postolache – paradoxal – *mai degrabă* (s.n., N.L.) de modernistul Andrei Voznesenski decît de tradiționaliștii autohtoni, de pe ambele maluri ale Prutului. Altfel spus, autorul nostru „traduce în viață” (brrr! ce sintagmă!!!) estetica șaizeciștilor ruși și mai puțin a celor români...” [1, 150].

Strălucesc prin absența referințelor *punctuale* la poezia rusă mai veche sau mai nouă și alte cărți ale criticilor afirmați după proclamarea Independenței Republicii Moldova, la fel cum nu descoperă afinități semnificative poeziei române cu cea rusă sau cu cea ucraineană nici Ștefan Hostiuc, autorul întîiului studiu panoramic [2,] dedicat liricii postbelice din Bucovina.

Oricît de adînci ar fi idiosincrasile noastre față de *paralelele obligatorii* (ținînd, în general, de sublinierea „trăiniciei relațiilor moldo-ruso-ucrainene”) de altădată, operate (repetăm: în exces), de critica obedientă fostului regim, ca și dorința de a reprima un segment traumatizant al memoriei individuale sau colective, anumite *ecouri, ticuri stilistice, jocuri de limbaj, reminiscențe tematice* din poezia sovietică rusă mai reverberează în cutia de rezonanță a liricii actuale din Basarabia. Cu atît mai mult dacă ne amintim că optzeciștii primului „val” (Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Emilian Galaicu-Păun), dar și alți poeți, debutați după ei (Andrei Țurcanu, Eugen Cioclea, Valeriu Matei, Vsevolod Ciornei ș.a.), mai vîrstnici însă, au făcut studii universitare sau postuniversitare la Moscova, adică în chiar epicentrul aceluia amplu – și criptic – proces de înnoire a artei ruse/sovietice (al cărui debut încercase să-l stăvilească însuși N.S.Hrușciiov, ideologul, practicianul și... groparul „dezghețului”, înfruntînd violent operele plastice și poetice ale *noii avangarde*), care va provoca peste ani, alături de acțiunea disidenței (A. Saharov, A. Soljenițin, V. Bukovski, A. Sineavski etc.) și de falimentul economiei planificate, fenomenele de *glasnost’* și *perestroika*.

Evaluată sintetic, lirica șaizeciștilor ruși (Evgheeni Evtușenko, Andrei Voznesenski, Bulat Okugeava, Robert Rojdestvenski, Bela Ahmadulina, Alexandr Kușner, Iunna Moritș ș.a.) este, potrivit unei percutante caracterizări formulate de E. Evtușenko, autorul poemului **Mama și bomba cu neutroni**, *anticultistă și detabuizantă tematic, respinge patriotismul festivist* („barabannîi patriotism”) și *limitarea națională, introduce un nou limbaj poetic* (bazat pe asonanțe, noi ritmuri, noi metafore, noi intonații, precum și pe sonorități argotice și cuvinte „nepoetice”). Se adaugă acestui *proiect poetic de generație* aspirația de a „extinde auditoriul poetic pînă la dimensiunile piețelor”, ca și aceea de lansare „triumfală a poeziei ruse pe arena internațională” [3, 80].

Deși e marcată, izolat (și în forme minore), și de compromisuri ideologice și politice, poezia șaizeciștilor ruși este, în fond, una a *maximalismului etic*. Șaizeciștii ruși nu vor fi susținuți însă, decît în spirit, de congenerii lor basarabeni (Grigore Vieru, Liviu Damian, Ion Vatamanu ș.a.), poate și pentru că primii afișează un aer zgomotos, cosmopolit, într-un flagrant dezacord cu obiectivele prioritare ale românilor din Basarabia: fortificarea filonului cultural matriceal (românescl, dar care, pînă la vremuri mai bune, se adăpostește îndărătul unor eufemisme: *național, matern(ă), plai mioritic, moldovenesc(-nească)*). Abia optzeciștii basarabeni vor avea răgazul să profite de extraordinarele deschideri lirice, pe care le oferea poezia rusă *de stadion/estradă*, cum i s-a mai spus, în acei ultimi ani ai „războiului rece”.

Cenzurați drastic și marginalizați de oficialități, șaizeciștii ruși reușesc totuși să se impună atenției publice printr-o remarcabilă libertate interioară și demnitate civică (exprimată, preponderent, ca atitudine *antibirocratică*) ce caracterizase și comportamentul beatnicilor, vocabularul de un „populism mistic” [4, 288] al cărora îi va influența și pe poeții Cenaclului de luni. Pe acest palier, al surselor formatoare, *anglo-americane la origine* (mediate, pentru basarabeni, de poezia rusă), se întâlnesc inițial optzeciștii de pe cele două maluri ale Prutului. Diferențele, numeroase, dintre cele „două optzecisme” sînt totuși neesențiale, și unul și celălalt eschivîndu-se să formuleze – atenție: asemeni șaizeciștilor ruși! – o critică directă a *sistemului*. De unde și nevoia optzeciștilor de a înlocui *gravitatea*, uneori ermetică, alteori grandilocventă a șaizeciștilor, cu o dominantă ludico-ironică a discursului: un efort de a conjuga *neputința* zdruncinării partidului-stat cu *tentația de a nu ceda* presiunilor ideologice.

O strategie similară avusese și bardul Vladimir Vîsoțki, al cărui nonconformism și individualism creator se va constitui într-un alt liant al viziunii *est-etice* a tinerilor (la acea oră) poeți basarabeni. Deloc întîmplător, prin urmare, faptul că poeți alegorico-parabolici (ca Andrei Țurcanu) sau iconoclaști și (auto)ironici (ca Eugen Cioclea sau Vsevolod Ciornei) vor debuta, în condițiile unui conservatorism cultural sufocant, abia aproape de sau dincolo de 40 de ani, adică la o vîrstă cînd congenerii lor, lunedìștii, beneficiari ai unui regim ideologic mai... tolerant, totuși, cum se vede(?!), editaseră deja cîte două-trei cărți.

Nereductibil la lirica șaizeciștilor, *dialogul* postmoderniștilor basarabeni cu literatura rusă este, în realitate, mai amplu, cuprinzîndu-i, în variate combinații intertextuale, pe A. P. Cehov (la Grigore Chiper, în **Abia tangibilul** (1988) și în **Cehov, am cerut obosit**, 2001), Nicolai Gumiliov (Valeriu Matei debuta sub semnul emblematic al titlului **Stîlpul de foc**, 1988, care este și titlul ultimei cărți – **ОГНЕНЬИЙ СТОП**, 1921 – a acestui poet rus), Ana Ahmatova (a cărei dicțiune – (tîrzie!) – sacadată, cu fracturi nervoase, convulsive, o atestăm în textele Aurei Christi, care a și tradus masiv din lirica mării poete), Velimir Hlebnikov și Igor Severeanin (al căror spirit „verbocreator” se repercutează în poezia lui Em. Galaicu-Păun și în ultimele cărți ale lui Leo Butnaru, cel mai activ traducător român din poezia avangardei ruse), Boris Pasternak (ale cărui cadențe prozodice par să fi contribuit la modelarea, subterană, a unei foarte ferme fraze poetice a lui Arcadie Suceveanu), Alexandr Blok (a cărui **Necunoscută** reapare, himeric, în poemele lui Galaicu-Păun, dar și în cele ale lui Adrian Ciubotaru, autor (și) al unui poem intitulat... evocator-polemic.... **Douăsprezece**) etc. etc. Referințe directe sau indirecte, polemice sau pioase se îndreaptă, dinspre optzeciști, și spre poezia lui Osip Mandelștam sau Konstantin Balmont, Nicolai Aseev sau Vladimir Maiakovski, Serghei Eșenin sau David Burluk. O cercetare minuțioasă a acestor rețele intertextuale ar arăta în ce măsură se poate îmbogăți, din subvenții externe, imaginarul unei generații.

Ocultat, din considerente strategice, în anii renașterii naționale (1987-1991), pentru ca, ulterior, să-și diminueze consistența, mai ales odată cu revelarea pe plan larg a paradigmei postmoderniste și integrarea (cel puțin) informațională a literaturii din Basarabia în spațiul literaturii române, *dialogul* optzeciștilor basarabeni cu poezia rusă, în general, și cu cea a șaizeciștilor ruși, în special, este unul semnificativ fie în linia angajării existențiale a eului poetic, fie în cea a dezvoltării unor teme, motive, mituri sau mărci exterioare ale discursului.

Ieșind din spațiul observațiilor generale, inevitabile cînd studiem ecourile unui model poetic (șaizecismul rus) asupra altuia (optzecismul din Basarabia), să plonjăm în apele concretului. Un fragment liminar, de 12 versuri, din secvența a 3-a a poemului **Mama și bomba cu neutroni** de Evgheni Evtușenko pare să-l fi *inspirat* pe Em. Galaicu-Păun la elaborarea excepționalului său poem **Înălțarea**. Cu o forță de creație amintind

performanța lui Nicolae Labiș de a fi rescris, polemic, în *Albatrosul ucis*, poemul baudelaireian *Albatrosul*, Em. Galaicu-Păun dezvoltă, într-o arborescentă metaforă, imaginea evtușenkoviană (prozaică, în fond) a unui Isus vlăguit de suferințe:

Но недавно
в итальянском городе Перуджа,
в совсем непохожей на избу муниципальной галерее
я увидел особенного Христа,
из которого будто бы вынули кости...
Без малейшего намека на плоть или дух,
Христос беспомощно,
вяло свисал,
верней, свисала его оболочка, лишенная тела,
с плеча усталого ученика,
как будто боксерское полотенце
или словно большая тряпичная кукла,
из которой кукольник вынул руку...

Întâmplarea (*hazardul literar*, în limbajul Irinei Mavrodin) făcea ca revista **Semn** să-i fi solicitat acum câțiva ani autorului o *autodescriere* a unui poem și el să fi ales – pentru autocomentariu – chiar textul cu pricina [5, 3], datat, după cum mărturisește însuși autorul, „23 august 1989, Moscova”. Dar iată și miezul interpretării auctoriale: „Întreg poemul e compus dintr-o frază – adevărat, ramificată aidoma arborelui genealogic al Mîntuitorului –, care frază evoluează de la așteptarea minunii creației („Grea” e chiar primul cuvînt din poem!) la împlinirea acesteia (ultimul cuvînt îi aparține, evident, lui „este”). Mișcarea spre întrupare nu poate fi decît una de **cădere în lume**, liniile gravitaționale ale primelor 22 versuri coborînd imaginea chistică nivel cu nivel („i se prelinge pe/chip, turnată, pe bărbie, gît/umerii aduși i se preling pe/brațe pînă-ajung la cel’lalt capăt/pumnii și pumnii i se vor prelinge-n/degete-lumînări, căci sfîntă ca/untdelemnul, din căușul nimbului/carnea trupului i se prelinge”), pînă la *imaginea pură* („doar ochiul treaz de-abia reușește-a ține trupu-n/balansare, să nu-l scape nici pe-o/clipă din vedere”), dincolo de care începe **viziunea** („cum nu-l scapă din/veninoșii ghimpi – vie – cunună/de albine, cea roind în jurul/frunții de copil din flori – polen/să culeagă? – fiecare dîndu-i/ac pentru-a-l înălța în zborul ei/măcar pe o clipă”). [...] Sentimentul împlinirii („și trupul lui/pluricelular e ca un fagure”), prin martiriu („nu-l mai ține cruce, chingi, nu-l țin/cuiele din palme”), **transfigurează carnea în spirit** („miere grea și ceară străvezie”), nu înainte însă ca această muritoare carne să aibă argheziana certitudine – „este”. Poemul începe abia acum, cu moarte pre moarte călcînd.”

Diferența (de elaborare artistică) dintre *sursa de inspirație*, evtușenkoviană, și **Înălțarea** este enormă, ea manifestîndu-se mai cu seamă în sofisticatele tehnici de *îmbogățire* a prefabricatului cultural din care își extrage, în general, sevele discursul galaichian. Întemeiat pe imaginea unui Isus „care nu admite vreo aluzie la carne și spirit”, altoiul evtușenkovian crește, la Galaicu-Păun, într-o *viziune* de o remarcabilă coerență și intensitate mistică. Topindu-și făptura revelată în fața neîncrezătoarei *priviri* a omului, Isusul întrupat și crucificat se desubstanțializează pînă redevine *spirit pur* Sus-Ținut doar de „cununa/de albine, cea roindă, a cărei/miere grea și ceară străvezie/carnea trupului prelins îi/este.” Parcurgînd drumul de la *pre-text* la *viziune*, creativitatea trebuie să ajungă, cu o sintagmă barbiană, „mîntuit azur”. Este singurul lucru ce merită să-l intereseze pe un comentator, dacă își pune problema originilor frumosului artistic sau pe cea a mecanismelor de producere a acestuia.

O etică a angajării, cu gesturi teatrale, maiakovskian-evtuşenkoviene, bîntuie în volumul **Ghid pentru cometa Halley** de Nicolae Popa. În acest moment (începutul deceniului al 9-lea) al liricii sale, pentru Nicolae Popa poetul e un om al faptei, un „vigilent”, care *protestează* împotriva cursei înarmărilor și a dezumanizării discursului politic. Mimetic, doar amplificînd sonurile poeziei militaro-patriotice, practicate și de șaizeciștii ruși (de la Okugeava și Rojdestvenski pînă la mai tînărul Vîsoțki), exercițiul va avea consecințe importante în cărțile ulterioare ale poetului în sensul aprofundării interesului pentru *rănile* omului, văzut ca o ființă vulnerabilă într-o lume precară, fără de speranță. Faptul că memoria culturală scoate la iveală alte și alte „legături tainice” (baudelaireian vorbind... în traducerea lui Radu Cârneli), cu poezia rusă îl atestăm la Nicolae Popa și într-un mai nou poem precum este *O mie de ani cu fața la soare* („O piatră masivă se scufundă în rîu,/se rostogolește o vreme prin apă,/apoi iese pe celălalt mal să se usuce”) „Întîmplarea” valorifică, adevărat că imprimîndu-i o altă perspectivă, viziunea „probabilistă” a lui Vladimir Tîbin din poemul *Камни земли* („А что если камни встанут заговорят вдруг камни/а что если их разбудит/вечной земли дыхание?... [6, 143]). Din folclorul rus, reinterpretat și de Andrei Voznesenski, în poemul *Бойни перед сном* „Отпеваю семь тощих буренок, /семь надежд и печалей районных...” [7, 143]), se strecoară, ca subtitlu la *Note-le* și *comentarii-le* la *Vaca* cele „șapte vaci slabe”, evocate și invocate de Em. Galaicu-Păun ca *semne...* paratextuale, ca vehicule ale literarității.

Poet grav, în substanța secretă a poeziei sale, Vsevolod Ciornei vîsoțkianizează și dinescizează (în **Cuvinte și tăceri**, 1989 – cu o mai apăsată, totuși, notă ironică) spiritul buf al reprezentăției *lingvistice*, conservînd însă miza etico-socială (și politică, în subsidiar) a șaizecismului rus. Pragurile limbilor atenuază această impresie, ea fiind deductibilă în forme mult mai coerente, din metamorfozele atitudinii civice: atît de discretă, de exemplu, în **Cuvinte și tăceri** (1989) și atît de exploziv-publicistică în **Istoria geloasă** (1990).

Declarativ și declamator, la început, ca și șaizeciștii ruși, singur Eugen Cioclea va avea o reacție inversă. În cea de-a treia carte a sa, **Dați totul la o parte ca să văd** (2003), limbușia de altădată a personajului poetic se repliază în forme compacte, tensionat-metaforice. E un fel de *a degbița*, de a înfrîna un model prea puternic, tentat să răbufnească, din molcomia sa, la suprafața discursului.

Faptul că acest scenariu de lectură nu e lipsit de un anumit temei îl confirmă și mutațiile ce vor interveni în poezia lui Andrei Țurcanu. Alegorico-parabolic în **Cămașa lui Nessos** (1988), spiritul protestatar erupe vulcanic, cu accente evtuşenkoviene, în **Elegii pentru mintea cea de pe urmă** (2000), o epopee a „tranziției” basarabene, atingînd pe-alocuri patetismul *Urlet*-ului ginsbergian. Pas cu pas recuperează poezia din Basarabia dreptul de a forța inertțiile *sistemului* social-politic. Reprezentat schematic, *procesul* poate să nu impresioneze, el păstrează însă în desenul interior al dramei convulsii ale unui neobișnuit de viguros elan al poezilor optzeciști de a îmbrățișa totul, mai ales *totul* unei expresivități niciodată împlinite în acest spațiu al *reluărilor*, al *refacerii* neîncetate a miturilor originare.

BIBLIOGRAFIE

1. Em. Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie. Ultimul deceniu*, Chișinău, Ed. Cartier, 1999.
2. Vezi Ștefan Hostiuc, *Scriitori români din Nordul Bucovinei*, Buc., Ed. ICR, 2005.
3. Felix Medvedev *Трава после нас* (culegere de interviuri), Москва, Изд. АПИИ, 1988.
4. Peter Conn, *O istorie a literaturii americane* (traducere și note de Cosana Nicolae și Dalida Pavlovici), București, Editura Univers, 1996.

5. Em. Galaicu-Păun, *Autodescrierea II*, în **Semn**, Anul II, nr. 3-4, 1998.
6. Владимир Цыбин, *Думы дальние*, Москва, Изд. Советский писатель, 1980.
7. Андрей Вознесенский, *Витражных дел мастер*, Москва, Изд. Советский писатель, 1980.