

THE 90ST LITERARY MANIFESTO

Sînziana Șipoș

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The generation of the 80s tried multiple times to extend its influence on the next generation, that of the 90s. The main arguments were that history had a significant influence on literature and as the regime was the same during the 70s and the 80s (the years when the writers found their own poetic voice), the literature influenced by it would be the same. The second argument has to do with the fact that poets forming the generation of the 90s had developed a type of poetry which is similar to the one written by the authors forming the generation of the 90s. This paper argues the poetry of the 90s has an implicit original character and so, it succeeds in obtaining the right to form a generation in its own.

Întrebarea frecventă care s-a pus în legătură cu scriitorii care s-au afirmat după 1989 este dacă se constituie sau nu într-o generație. Infirmitățile sunt mai numeroase decât confirmările și deși sunt numiți în bloc când se discută despre ei, criticii recunosc că folosesc termenul de generație într-un mod convențional. Unii dintre ei, dorind să-l submineze, utilizează conceptul de promoție, deși acesta nu a fost teoretizat suficient pentru a clarifica unele dubii care mai există în jurul lui.

Rezervele în ceea ce privește existența unei noi generații au la bază diverse argumente dintre care două mai importante ar fi: faptul că situația social-politică era aceeași în anii '80 (în care s-au format scriitorii nouăzeciști) cât și în anii '70, (perioadă de formare a scriitorilor optzeciști), și încadrarea poeticii ambelor grupări în paradigma postmodernismului; estetica poetică devine în acest fel comună, iar ca urmare, generația 90 este înglobată de lirica optzecistă. Scriitura celei dintâi ar conține în opinia exegezei aceleași trăsături regăsite în textele optzeciștilor, nouăzeciștii devenind în acest sens, așa cum afirmă Nicolae Manolescu, *niște optzeciști întârziați*. Prima perspectivă, conform căreia mediul social-politic este neschimbat, supune istoria unui proces de uniformizare; ea se trandormă în subiectul unei influențe puternice pe care a avut-o sistemul comunist asupra scrierilor. Însă chiar și în perioade care au ca model de guvernare același regim, respectiv cel comunist, putem oare afirma că istoria este constantă? Nu este aceasta doar o reducere simplistă?

Situația se complică și mai mult când unii dintre membrii grupării nouăzeciste, reneagă afinitățile poetice cu ceilalți nouăzeciști. Acest fenomen devine pentru critică un alt argument care susține afirmația conform căreia nouăzeciștii nu ar fi o generație. Scriitorii din *Grupul de la Brașov* declară că fac parte din generația 80 și pe urmele acestor aserțiuni, Mihail Vakulovski îi include în studiul său despre poezia optzecistă. Intervine în acest sens o tendință de acaparare a optzeciștilor, care inhibă propulsarea nouăzeciștilor. Lucrarea de față

își propune așadar să identifice și să discute problematica descrisă mai sus, stabilind în final dacă se poate afirma că autorii nouăzeciști sunt constituiți într-adevăr într-o generație.

Poeții optzeciști tind să monopolizeze scena literară a celor două decenii, plecând chiar și de la date neverificate, care se dovedesc a fi false. De exemplu atât Ion Bogdan Lefter, cât și Alexandru Mușina consideră în scrierile lor că cenaclul *Universitas* apare ca un înlocuitor al *Cenaclului de Luni*. Faptul că ar exista o generație 90 a fost contestat de critică până la oferirea argumentele ce urmează o direcție vicioasă în care a apărut fabricarea unor date care susțin faptul că nouăzeciștii nu reprezintă mai mult decât o prelungire a precursorilor lor. Simptomatic în acest caz este discursul lui Ion Bogdan Lefter întrucât criticul afirmă că Cenaclul *Universitas* este înființat imediat după dispariția *Cenaclului de Luni*, rolul celui dintâi fiind acela de a-l continua pe cel din urmă: „Pe urmă, a apărut foarte rapid un cenaclu înființat nu sub jurisdicția Centrului Universitar București, ci doar al Universității București, condus de Mircea Martin – Cenaclul *Universitas* – pe care noi l-am perceput ca pe o alternativă pe care sistemul a creat-o rapid pentru a nu apărea întrebarea de ce nu mai există Cenaclul de Luni».¹ După desființarea *Cenaclului de Luni* condus de Nicolae Manolescu, Ion Bogdan Lefter mărturisește că a apărut imediat cenaclul *Universitas* și a fost perceput ca înlocuitor al celui la care luau parte optzeciștii. Înființarea *Cenaclului Universitas* devine o alternativă pusă la cale de regim pentru a calma spiritele. Conspirația inventată are efect și asupra altor cercetători, care se lasă influențați de datele puse în circulație. Gheorghe Mocuța, de exemplu, preia această idee, formulând în acest fel premise pornite de la date inexacte: „Deschiderea postmodernă le-a priit creației, discursul lor s-a diversificat, chiar dacă ei nu fac decât să prelungească paradigma generației optzeci. Cât privește conceptul de generație, îl folosim în sensul de grupare literară legată prin criteriul biologic, al aspirațiilor, psihologic, cultural.”² Modul în care utilizează Gheorghe Mocuța termenul de generație este vag, întrucât deși susține pe de-o parte că e folosit în sensul de *grupare literară*, pe de altă parte, afirmă că formarea ei este determinată atât de criteriul biologic, cât și de cel psihologic, cultural și de importanța aspirațiilor. Fără să definească pe larg viziunea sa asupra acestei noțiuni, cercetătorul recurge la relatarea lui Bogdan Lefter și formulează un punct de plecare pentru discursul său, în legătură cu modul în care scriitorii nouăzeciști prelungesc paradigma optzecistă: „Începuturile nouăzecismului, ca grup de presiune distinct ce începea să se opună generației '80, aflată în defensivă la sfârșitul anilor nouăzeci, sunt legate de activitatea Cenaclului «Universitas», înființat în decembrie 1983 și condus de criticul Mircea Martin, considerat figura tutelară a acestei generații.”³ După închiderea *Cenaclului de Luni*, soluția s-a ivit în forma *Cenaclului Universitas*, care s-a format în decembrie, după ce, în toamnă, se desființase cel dintâi. Alexandru Mușina preia ideea de continuitate, susținând-o în mai multe contexte, și recunoaște existența unor diferențe de ordin minor între cele două forme de cenaclu care au rolul mai degrabă de a dăuna *Universitas*-ului: „În momentul în care Cenaclul de Luni a luat sfârșit, prin '85-'86, s-a

¹ Daniel Puia-Dumitrescu, *O Istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 378;

² Gheorghe Mocuța, *Printre nouăzeciști. Profil de etapă*, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 5;

³ *Ibidem*, p. 6-7;

înființat Cenaclul Universității din București. Acesta a fost condus de Mircea Martin, se numea Universitas, și a venit ca un fel de prelungire a Cenaclului de Luni. A fost gândit ca un fel de substitut al Cenaclului de Luni dar a funcționat chiar ca o prelungire a acestuia, fiind puțin diferit.»⁴ Influența cenaclului în care s-au format scriitorii optzeciști se întinde peste cenaclul *Universitas*, diferențele existente fiind în legătură cu numărul de persoane participante și nu cu poetica practică. Referindu-se în continuare la atmosfera din cadrul cenaclului, criticul afirmă că e una distinctă de cea din cenaclul condus de Nicolae Manolescu „„Era alt tip de cenaclu, foarte bun, dar mai restrâns, într-o sală mică, aproape de senzația de ilegalitate, așa, nu erau mai mult de 10-15 oameni, numai cei interesați. A mers în continuare, nu a mai avut impactul Cenaclului de Luni, dar centrul erau Caius, Marius, Simona, Caius fiind și președintele cenaclului, între alții. Deci Cenaclul de Luni a continuat cumva prin ei, dar era deja altceva»”.⁵ Fiind formați în *Cenaclul 19* de la Brașov, (condus de Alexandru Mușina), Caius Dobrescu, Simona Popescu, Andrei Bodiu și Marius Oprea sunt considerați de poet ca fiind continuatori ai formei de poetică practică în anii '80. Participarea lor la *Universitas* este interpretată ca având o importanță majoră asupra cenaclului, acesta devenind un al doilea *Cenaclu de Luni*. Așadar, Alexandru Mușina consideră la fel ca Bogdan Lefter că *Cenaclul Universitas* este o continuare a *Cenaclului de Luni*.

Din cauză că nu existau referințe clare cu privire la apariția cenaclului condus de Mircea Martin, confuzia a sporit, informațiile fiind preluate fără cercetări adiționale. Aflând de punerea în circulație a acestor false aserțiuni, Mircea Martin publică un articol care să ofere informațiile corecte necesare corectării acestor date. Criticul pornește de la afirmațiile lui Bogdan Lefter când afirmă: „Aveam să descopăr în continuare la el o tendință tot mai accentuată de a extinde limitele optzecismului mult dincolo de acelea ale generației propriuzise. Concepție împărtășită, de altfel, și de Alexandru Mușina, care, în *Antologia poeziei generației '80* (Editura Aula, 1993 și 2002), îi include – fără ezitare și fără vreo problematizare – pe Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Aurel Dumitrașcu, Marius Oprea, Cristian Popescu și pe Simona Popescu, autori sensibil mai tineri (cu excepția lui Cristian Popescu) și propunând fiecare o poetică greu reductibilă la «modelul» optzecist.”⁶ Criticul condamnă această dorință de răspândire a influenței generației 80 și înspre membrii generației 90 și susține că este nedreaptă includerea autorilor tineri din punct de vedere al creației în antologia realizată de Mușina. Acestea sunt câteva din motivele importante pentru care criticul Mircea Martin se hotărăște să clarifice situația, publicând în 2008, un proiect abandonat cu ani în urmă, sub numele *Universitas. A fost odată un cenaclu...* în care să traseze liniile principale ale direcției nouăzeciste prin intermediul amintirilor, operelor și cronicilor. Criticul declară: „Am descoperit cu acel prilej că, deși textele unor membri ai Universitas-ului erau pomenite într-o cronologie a anilor '80-'90 (Simona Popescu, Caius Dobrescu, Cristian Popescu), cenaclul ca atare nu figura, alături de *Junimea* și de *Cenaclul de luni*, printre

⁴ Daniel Puia-Dumitrescu, *O Istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 381;

⁵ *Ibidem*, p. 380;

⁶ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonator Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 11;

Punctele de convergență ale epocii. Ba chiar mai mult, I. B. Lefter a scris într-o paranteză următoarele: «Cenaclul de luni va fi împiedicat să continue în 1983. În locul lui va fi înființat cenaclul *Universitas* condus de Mircea Martin.»⁷ La fel ca *Cenaclul de Luni*, *Cenaclul Universitas* a reprezentat un spațiu al libertății, în care scriitorii se eliberau de povara regimului comunist prin procesul de creație. Ceea ce e notabil e faptul că această formă lipsită de constrângere, numită *Universitas* a contribuit la găsirea unor expresii poetice individuale. De aceea este semnificativ, ca rememorarea acelei perioade să se producă: deoarece în acest cadru la început restrâns, mai apoi mărit a avut loc formarea unor noi poeți. De asemenea, este esențial să fie cunoscute anumite informații, cum ar fi perspectiva scriitorilor asupra propriei activități. Mircea Martin soluționează încă de la început eroarea în care câțiva din scriitorii optzeciști intră: „Adevărul este că *Universitas* nu s-a înființat *după* desființarea Cenaclului de luni și nici «în locul» acestuia. *Universitas* și-a început activitatea în aprilie 1983, iar Cenaclul de luni și-a încetat-o în toamna lui 1983. Aveam, oricum, afilieri și subordonări instituționale diferite (Centrul Universitar București, respectiv Universitatea din București).”⁷ Criticul stabilește prin aceste afirmații individualitatea *Cenaclului Universitas*, care nu s-a format nici în descendența cenaclului condus de Manolescu și nici în locul acestuia. Faptul că aveau și afilieri instituționale diferite confirmă că era un cenaclu de sine stătător, care nega și nu crea legături prin vreo continuitate declarată. Martin mai afirmă: „Am fost teribil de contrariat de această aserțiune eronată – am și reacționat pe loc –, nu încetez nici acum să mă mir că I. B. Lefter, care a frecventat cenaclul *Universitas*, ca și alți optzeciști, a putut s-o facă, și încă atât de nonșalant.”⁸ Această tendință de a situa poezia nouăzecistă în continuarea celei optzeciste din punct de vedere estetic are o întindere mult mai largă, acaparând și mediul în care s-au format scriitorii afirmați după 1990. Mircea Martin se declară uimit de eroarea temporală ivită în legătură cu apariția *Cenaclului Universitas*, însă lipsa unor documente în acea epocă în care să fie specificate informațiile în discuție susțin eventualele greșeli.

Estetica poeziei optzeciste este transformată într-un spațiu uriaș în aria căruia ajung și scriitorii nouăzeciști. Cu o forță neînvinșă, scriitorii optzeciști îi asimilează pe cei din urmă, iar întrebarea care apare în acest caz este dacă nu cumva poate fi vorba de o ceartă nu între poetici, ci între puternica dorință de afirmare a scriitorilor foarte apropiați din punct de vedere temporal. Optzeciștii au intrat în istoria literară într-un moment dificil în care societatea era împinsă încet spre limitele suportabilului. Iar la câțiva ani, în 1987, apare Cristian Popescu, cu o poezie declarat și practic diferită, *Familia Popescu*. Recunoașterea unei poetici noi devine dificilă, deoarece eforturile creatoare nu s-au tocit, iar poeții nu sunt pregătiți să facă loc nou-veniților. În plus, criticii care încep să analizeze *poezia nouă* sunt și poeți optzeciști. Așadar, un alt motiv din cauza căruia generația 90 nu reușește să se afirme ca o grupare distinctă ar putea fi faptul că exegeții care s-au ocupat de acordarea judecăților de valoare erau și poeți optzeciști (Alexandru Mușina, Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu). Această posibilă presiune a orgoliilor este susținută de discuția inițiată de Terry Eagleton cu

⁷ *Ibidem*, p. 11;

⁸ *Ibidem*, p. 11;

privire la subiectivitatea critică: „Este mai curând vorba despre faptul că fiecare perioadă istorică și-a construit un alt Homer și un alt Shakespeare conform propriilor interese și a găsit în textele lor aspecte pe care să le aprecieze sau nu, care nu au fost mereu aceleași. Cu alte cuvinte, toate operele literare sunt «rescrise», cel puțin inconștient, de către societățile care le citesc. Într-adevăr, nu există lectură a unei opere care să nu fie și o «rescriere» a ei.”⁹ Orice cititor interpretează o operă în funcție de cunoștințele sale, de aspirațiile, obiceiurile sau de mediul cultural în care a trăit. Altfel spus, lectura și relectura nu relevă același univers și nu sunt niciodată obiective; perioadele de timp diferite în care actul lecturii este realizat, conferă rezultate cu atât mai diferite. Teoreticianul confirmă faptul că istoria își pune amprenta asupra operei; prezentul aduce anumite instrumente de cercetare a operei, pe când trecutul le are pe ale sale. Iar acestea nu sunt obiective, ci subiective propriilor interese. Mircea Cărtărescu, aducându-și aminte de perioada de formare afirmă: „Râdeam în pumni de boșorogii de treizeci de ani care se mai dădeau poeți tineri [...]. Aceași atitudine o aveam și față de cei cu doi-trei ani mai tineri: mucoșii n-aveau nici o șansă, nu puteau decât să ne imite pe noi, era clar, căci nu vedeam alt fel de a scrie poezie decât cel lunedist. Eram plini de noi, eram minunați, scriam cea mai bună poezie din lume și poate chiar singura.”¹⁰ Poziția luată de Cărtărescu poate aduce câteva lămuriri cu privire la modul în care erau văzuți poeții care încercau să scrie un alt tip de poezie decât cel practicat de optzeciști. Atitudinea zeflemitoare față de scriitorii tineri putea aduce cu sine un surplus al subiectivității în ceea ce privește mijloacele artistice de judecare a unei opere, aceasta din urmă fiind mai degrabă mobilul unei respingeri din partea predecesorilor inovatori. Așa cum afirmă Terry Eagleton „Așa că ceea ce am arătat până acum este nu doar faptul că literatura are o altfel de viață decât insectele și că judecățile de valoare întrețin o relație strânsă cu ideologiile sociale. În ultimă instanță, ele vorbesc nu numai despre gustul individual, ci și despre realitățile presupuse «adevărate», în virtutea cărora unele grupuri sociale își exercită și își mențin puterea asupra altora.”¹¹ Această negare a generației 90 ca generație de sine stătătoare poate fi rezultatul unui joc al puterii, putere pe care optzeciștii s-au obișnuit să o dețină, nedorind să renunțe încă la ea. Terry Eagleton definește relația dintre o judecată de valoare și situația politică dintr-o societate. Influența pe care socialul o are asupra criticului îl poate duce pe acesta la promovarea unor judecăți de valoare care să nu coincidă neapărat cu cele care ar favoriza opera respectivă. Dar acest lucru nu înseamnă că opera ar trebui abandonată sau supusă pe veci acelei judecăți. Ea este strâns legată de modul în care e împărțită puterea în societatea contemporană: „Prin *ideologie* înțeleg, în linii mari, modalitățile prin care ceea ce spunem și credem se leagă de structurile și relațiile de putere din societatea în care trăim. [...] Nu înțeleg prin *ideologie* doar acele credințe profund înrădăcinate, adesea inconștiente, ale oamenilor; înțelesul mai restrâns pe care îl dau se referă la felul de a simți, a percepe, a evalua și a gândi, care întreține o

⁹ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 27;

¹⁰ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonator Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 227-228;

¹¹ *Ibidem*, p. 31;

anume relație cu prezervarea și reproducerea puterii sociale.”¹² Regimul politic se află în strânsă legătură cu credințele indivizilor, și nu este vorba doar de acele crezuri de la nivelul înconștientului, ci de acțiuni concrete cum ar fi evaluarea și perceperea unei opere literare sau a unui eveniment.

Această reacție din partea optzeciștilor de a evalua operele nouăzeciștilor prin stabilirea unei lipse de inovații multiple, este susținută poate și de absența unor acțiuni puternice de susținere din partea îndrumătorului grupării nouăzeciste, Mircea Martin. Acesta nu se lansează într-o campanie de promovare a nouăzeciștilor și nu realizează nicio lucrare amplă în care să stabilească principalele trăsături care îi diferențiază de precursori. Într-un interviu luat de Jenica Stănciulescu, Mircea Martin își recunoaște pasivitatea în ceea ce privește promovarea operelor nouăzeciștilor, justificarea venind din dorința de a nu fi considerat părtinitor de către alți scriitori. Criticul susține că din cauză că s-a aflat la cârma *Cenaclului Universitas*, simte că nu poate fi obiectiv, și nu vrea să se ocupe de o critică de susținere, întrucât aceasta ar trebui să vină din partea celorlalți critici, odată ce valoarea scriitorilor va fi confirmată. Spre deosebire de Nicolae Manolescu, Mircea Martin preferă să rămână discret în umbra lor, lăsându-i să se afirme prin propriile forțe.¹³

De altfel, există printre discipolii săi scriitori care îi reproșează această neimplicare: Horia Gârbea îl compară pe Martin cu alți îndrumători de cenaclu și se simte defavorizat: „În comparație cu alți conducători de cenaclu sau mentori de tineri autori, Mircea Martin a făcut puțin pentru discipolii săi. Nu i-a prezentat elogios editurilor, nu s-a «zbătut» pentru ei și nu le-a dat «job»-uri când a ajuns director. Ne-am descurcat singuri sau cu ajutor de la alții sau, mai ales, sprijinindu-ne între noi. Nu cunosc niciun caz de recenzie a sa (fie și negativă) la cărțile scoase de «universitariști» după '90 deși, eu unul, cel puțin, aș fi simțit nevoia unui comentariu al său, oricât de aspru. De multe ori această atitudine m-a făcut să mă simt frustrat. Știu că nu e numai cazul meu.”¹⁴ Conducătorul cenaclului *Universitas* nu și-a creat un scop din a sprijini membrii grupării nouăzeciste prin cronici și i se reproșează faptul că nu a încercat să convingă editurile să publice operele nouăzeciștilor. Modul prin care scriitorii reușeau să se descurce în viața literară era condiționat de un ajutor reciproc sau prin ajutorul venit de la alți scriitori, străini grupării. Lipsa recenziilor creează frustrări în rândul nouăzeciștilor, această lipsă de susținere fiind percepută ca dăunătoare.

Un alt argument semnificativ care constituie o piedică în calea afirmării generației 90 ar fi că aceasta reprezintă o prelungire a optzecismului, o continuatoare a esteticii optzeciste, elementul de originalitate fiind absent. Mircea Martin abordează cu diplomatie teoria: „Nu doresc să mă pronunț acum asupra validității respectivei ipoteze, nici nu mă grăbesc s-o resping *de plano*. E incontestabil că în anii '80 s-a produs în literatura română o schimbare importantă – poate chiar o ruptură – și că rolul decisiv în această schimbare l-au jucat tinerii de atunci. La fel de adevărat este faptul că evoluția ulterioară a literaturii noastre a avut loc în

¹² *Ibidem*, p. 30;

¹³ Mircea Martin, *Radicalitate și Nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 456;

¹⁴ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonator Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 28;

sensul aprofundării acelei schimbări. Întrebarea care se ridică este însă dacă nu cumva – în chiar continuarea acelei direcții – s-a atins un stadiu, un prag care ne-ar putea face să ne gândim la o altă denumire, la o altă paradigmă.”¹⁵ Este de necontestabil modul în care optzeciștii au revoluționat poetica; de asemenea, nu se poate afirma că nu există similitudini între poezia nouăzeciștilor și cea a predecesorilor. Aceștia din urmă au respins lirismul practicat în anii '60 și '70, creând o poezie a cotidianului și a autobiograficului. Însă dacă poetica lor a luat naștere din opoziția cu textele antecesorilor, nu înseamnă că un nou tip de scriitură nu se poate forma decât urmând același tipar. O soluție în acest sens o dă chiar discursul lui Mircea Martin, criticul susținând că aprofundarea poeticii practicate în anii '80 poate duce spre ceva nou. Simptomatice în acest sens sunt și afirmațiile lui Tudor Vianu din *Generație și creație*, teoreticianul considerând că nu mereu scriitorii tineri au dezvoltat un mod original de a crea prin desființarea poeticii anterioare. Mai mult, Tudor Vianu vede în această opoziție „semnul unei suficiențe și a unei impulsivități barbare, care uită adevărul că cultura omenească nu poate fi opera unui singur șir de oameni, ci a unor șiruri nesfârșite pe linia indefinită a timpului.”¹⁶ Criticul descoperă o dovadă de imaturitate în atitudinea de respingere a tradiției poetice. Nici optzeciștii nu s-au format fără modele, chiar dacă au fost poate nu în imediata vecinătate decenală. Pentru ca o operă literară validă din punct de vedere estetic să ia naștere, nu e nevoie de o negare categorică a literaturii create anterior. Generația nouăzeciștilor a învățat de la generația optzecistă, fără ca acest fapt să aibă dreptul de a-i revendica legitimitatea. Condiția este desigur ca poetica să fie îndreptată spre descoperiri noi. Afirmațiile lui Vianu susțin că operele literare formează un tot organic la care contribuie *șirurile nesfârșite de oameni*. Existența continuă, sau elementul de *Dasein* cum l-ar numi Heidegger, este conectat de timp, care în accepțiunea lui Vianu, în planul creației devine un element abstract, imposibil de definit. Tradiția conține o structură unitară, la care contribuie o infinitate de opere, realizate de *șirurile* de creatori. De altfel, tradiția este privită de Hans-Georg Gadamer în opinia lui Terry Eagleton ca având „o autoritate căreia trebuie să ne supunem: nu putem contesta critic această autoritate și nici nu putem specula că influența sa poate fi altfel decât benefică. Tradiția, susține Gadamer, «are o justificare în afara argumentelor raționale».”¹⁷ Operele scrise înainte de momentul actual au o semnificație deosebită pe scena literară, iar influența lor se cere a fi respectată. Tradiția reprezintă o putere pozitivă și nu se supune argumentelor raționale, căci este în afara rațiunii; ea nu depinde de aceasta, ci de timp. În accepțiunea teoreticianului, istoria are un caracter de continuitate, iar istoria marchează spațiul cu ajutorul căruia individul ajunge la o cunoaștere de sine aprofundată. Așadar, o apropiere de tradiția imediată este un factor necesar și nu de condamnat. T. S. Eliot consideră de asemenea că este injust ca exegeza să caute cât mai multe puncte de ruptură între o generație și cea premergătoare: „Ceea ce ar putea rezulta de aici ar fi tendința de a insista, atunci când laudăm un poet, asupra acelor aspecte ale operei sale care îl fac să semene cel mai puțin cu oricare alt poet. În aceste aspecte sau laturi ale operei lui

¹⁵ *Ibidem*, p. 12;

¹⁶ Tudor Vianu, *Generație și creație*, Editura Universală Alcala and Co., București, 1937, p. 18;

¹⁷ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 93;

pretindem a găsi ceea ce e individual, ceea ce este esență specifică la omul acela. Insistăm cu satisfacție asupra diferenței dintre poet și predecesorii lui; în special la predecesorii lui imediați ne străduim să găsim ceva care să poată fi izolat de rest pentru a fi gustat. Pe câtă vreme, dacă abordăm un poet fără această idee preconcepută, vom descoperi adesea că nu numai cele mai bune, dar și cele mai personale părți ale operei lui ar putea fi socotite tocmai acelea în care poezii dispăruți, predecesorii lui, își manifestă cel mai viguros perenitatea.”¹⁸ Pentru a avea acces la tradiție este nevoie de o muncă asiduă întrucât ea nu poate fi moștenită, ci trebuie căutată și asimilată. „Ea presupune, în primul rând, un simț al istoriei de care, aș spune, cu greu s-ar putea lipsi cineva pentru a rămâne poet dincolo de vârsta de douăzeci și cinci de ani; iar simțul istoriei perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar și ca prezent;”¹⁹ Există o tendință atunci când o operă este trecută prin filtrul evaluării, de a încerca aflarea noutății, a elementului care produce o distanțare față de operele anterioare. T. S. Eliot o consideră o preconcepție, de care ne putem elibera și care poate fi înlocuită cu o căutare a fragmentelor în care se regăsesc textele precedente. Scriitorul consideră că operele literare au o existență simultană în timp, și trebuie asimilate cu această conștiință, conform căreia există un *simț al istoriei* „care este simțul atemporalului și al temporalului totodată și, de asemenea, al temporalului și al atemporalului în unitatea lor – este ceea ce îl face pe un scriitor să fie legat de tradiție. Și ceea ce face, totodată, ca scriitorul să fie pe deplin conștient de locul lui în timp, de propria lui contemporaneitate.”²⁰ O operă care conține ceva nou, original, dar care poate în același timp să-și găsească un loc printre operele care fac parte din tradiție, schimbă ordinea ideală constituită inițial și se integrează creând o nouă ordine. Un poem care conține urme de originalitate dar și toată poezia scrisă până atunci constituie *un poem viu*.²¹ Harold Bloom, în *Anxietatea influenței* construiește aceeași idee, poetul fiind individul constrâns mereu să se cunoască pe sine prin alte poeme. Deși e creator el însuși, și poemul se află înăuntrul său, găsește poemele în afara sa, la alți scriitori: „Întrucât poetul e condamnat să-și învețe jindul cel mai profund prin cunoașterea unor *alte euri*. Poemul e *înăuntrul* său, și totuși el trăiește rușinea și splendoarea de a *fi găsit* de poeme – de mari poeme – *dinafara* sa. A-ți pierde libertatea în acest centru înseamnă a nu ierta niciodată și a te învăța pentru totdeauna cu frica autonomiei primejduite.”²² Așadar nu există poem pur, eliberat de influențele celorlalte poeme și după cum afirmă și T. S. Eliot, nici nu trebuie să existe, căci în caz contrar, poemul nu rezistă. Mircea Martin, discutând *Anxietatea influenței* afirmă că „Influența e concepută, de fapt, de Harold Bloom ca intertextualitate activă într-un sens, anxioasă (dar nu mai puțin activă) în alt sens: acțiunea ei se desfășoară în vecinătate temporală sau la distanță) înăuntrul aceleiași limbi sau dincolo de frontierele lingvistice.”²³ Intertextualitatea reprezintă posibilitatea operei de comunicare cu alte opere, înglobându-le și

¹⁸ T. S. Eliot, *Eseuri alese: critica literară*, Editura Humanitas fiction, București, 2013, p. 34-35;

¹⁹ *Ibidem*, p. 35;

²⁰ *Ibidem*, p. 35;

²¹ *Ibidem*, p. 38;

²² Harold Bloom, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 72;

²³ http://www.romlit.ro/lista_lui_bloom, accesat 10.02.2017;

utilizându-le totodată pentru o mai bună definiție proprie. Așadar această anxietate datorată faptului că în textele nouăzeciștilor se pot identifica textele optzeciștilor, nu este un element care desființează legitimitatea unei generații de sine stătătoare. Obiecția poate că e adusă din cauza lipsei trecerii unei perioade suficient de lungi. Modelele nouăzeciștilor nu sunt însă restrânse la cele dezvoltate de optzecism. Pe de altă parte, intertextualitatea, așa cum observă Marko Juvan, este adusă pe scena literară de către Julia Kristeva odată cu apariția postmodernismului. „Owing to postmodern art and aesthetic reflections on it, intertextuality and its related notions such as «rewriting», «quotation», «imitation», «pastiche», «simulation», «double coding», and «palimpsest» penetrated theoretical-scholarly and public discourse.”²⁴ Ambele generații au fost încadrate în paradigma postmodernismului, intertextualitatea fiind una din trăsăturile cheie ale noului curent cultural și între ambele există o comunicare cu tradiția. Însuși postmodernismul are o legătură strânsă cu tradiția deoarece unul din conceptele de bază ale creației constă în absorbirea operelor scrise și transformarea lor în ceva nou. Odată ce au fost confirmate estetic, operele optzeciștilor au intrat în tradiție, iar regăsirea acestei tradiții în operele nouăzeciștilor nu ar trebui privită cu suspiciune.

Lărgind sfera de semnificații a conceptului, Nicolae Manolescu crede că „intertextualitatea este indispensabilă, fiind una din trăsăturile specifice ale poeticului: așa cum poezia nu poate fi definită formal în absența prozodiei, ea nu se poate dispensa de considerarea intertextualității. Ca operă literară, orice poem este totdeauna prozodic și intertextual.”²⁵ Așadar orice poem conține referințe la alte poeme, prin însăși natura sa. Textul poetic este deschis comunicării cu alte opere, această caracteristică fiind necesară pentru supraviețuirea sa. Prezența intertextualității e implicită într-un text poetic și devine în acest caz un mod de raportare la tradiție. În opinia lui Manolescu, nu există poem fără prezența intertextualității.

Însuși Alexandru Mușina, care s-a dedicat unei campanii de negare a nouăzecismului ca paradigmă, într-un eseu din *Poezia teze, ipoteze, explorări*, afirmă că imitația altor opere duce poezia spre progres: „Ne definim și prin ceea ce, conștient sau nu, admirăm și (automat) imităm.”²⁶ Deși în opinia criticului, valoarea unui text literar există doar în cazul în care procesul de imitație este realizat pe plan internațional, acțiunea de a imita o altă operă în sensul de a învăța de la ea pentru a dezvolta propriul scris este una extrem de importantă. Altfel spus, întoarcerea spre tradiție, preluarea unui limbaj artistic de la alte texte pentru a crea o scriitură originală este esențial pentru ca o operă literară să reușească să fie confirmată estetic. Ca și Eliot, Mușina specifică cât de semnificativă este alegerea celor pe care autorul îi imită căci Eliot susținea că tradiția este formată doar din acei oameni a căror operă a fost confirmată estetic.

Dacă este adevărat că tradiția este mereu prezentă, că textele comunică între ele, că scopul unui autor când se întoarce spre alte scrieri ar trebui să fie acela de a crea ceva nou, atunci asemănările între estetica optzecistă și cea nouăzecistă ar putea fi o problemă de acest

²⁴ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, Editura Purdue University Press, USA, 2008, p. 83;

²⁵ Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 71-72;

²⁶ Alexandru Mușina, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, Editura Aula, Brașov, 2008, p. 173;

tip, cu acea condiție discutată și mai sus ca elementul de originalitate să existe. Ne propunem în cele ce urmează să demonstrăm că acest caracter al originalității există în operele nouăzeciștilor, fiind confirmat atât de unii critici cu autoritate literară, cât și de textele poeților.

În ceea ce privește originalitatea, Mircea Martin afirmă că nu înțelege insistența optzeciștilor de a-i îngloba și pe scriitorii nouăzeciști: „Nu am fost și nu sunt însă de acord cu perspectiva anexionistă, asimilatoare a optzeciștilor pentru că, voit sau nevoit, ea neglijează ori minimizează *noutatea* literaturii nouăzeciste. Dacă optzecismul însuși e greu de unificat – și chiar lunedismul, nucleul său dur (să ne gândim la diferențele evidente între Ion Stratan, de pildă, și Romulus Bucur sau între Mariana Marin și Călin Vlăsie) –, cu atât mai greu de acceptat este asimilarea producției noului val. Ce ar fi asemănător între prozele lui Răzvan Petrescu și cele ale lui Iova sau Crăciun? Cu cine, cu care dintre optzeciști seamănă Cristian Popescu? Dar Ioan Es. Pop, dar Iustin Panța? Prezența *cotidianului* și a *autobiograficului* în textele ambelor promoții: de acord, dar câtă deosebire în tratarea lor!”²⁷ Criticul neagă posibilitatea ca noua grupare să fie asimilată de optzecism. Pentru o bună înțelegere a poeziei practicate, e necesară o analiză care să meargă în profunzimile textului. Când se afirmă că lirismul celor două generații este asemănător, privirea critică se oprește la suprafața textului, pierzându-se elementele de esență care oferă individualitate operei. Nouăzeciștii au încercat ei înșiși să se distingă de optzeciști și au enunțat un program în care indicau intențiile poeziei create. Estetica nouăzecistă a fost anunțată de scriitorii nouăzeciști, care, cu ajutorul criticului Laurențiu Ulici, și-au expus programul în suplimentul revistei *Luceafărul*, numit semnificativ *Nouăzeci*.

Făcând distincția între manifest și program literar, Felix Nicolau afirmă că există o politică a literaturii, la fel cum afirma și Terry Eagleton. În timp ce manifestul are o funcție de persuasiune, fiind profund teoretic, programul este mai limitativ, reprezentând un obiect al puterii sociale. „Un manifest literar nu este un program. Chiar și așa, mulți sunt cei iritați de constrângerile doctrinare ale vreunui manifest ori de imprecizia lui. Se face confuzie între armătura teoretică a manifestului, care are mai degrabă o funcție conativă (ca să folosesc un termen de lingvistică), de convingere. Predictiv și limitativ este programul. Politic vorbind, primul dovedește «indiferență politică creatoare» (Morris Janowitz), în timp ce al doilea, ca și limba în sine, este un «mediu al dominației și puterii sociale» (Jurgen Habermas). Căci, bineînțeles, există o politică a literaturii.”²⁸ Chiar dacă există confuzie de ordin terminologic în ceea ce privește diferența dintre manifest și program, rolul manifestului, chiar de e sau nu însoțit de un program este acela de a contesta genul de literatură anterior și crearea unui nou stil de a scrie. Însă această opoziție nu este condiționată de un anumit moment. Ea poate apărea în urma unei asimilări a stilului, la finalul procesului de imitație (cum îl numește Alexandru Mușina). Așa cum privea și Mircea Martin la procesul de formare a unei noi

²⁷ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonat de Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 13;

²⁸ Felix Nicolau, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook*, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 113;

poetici se poate ajunge prin continuarea unei paradigme și transformarea ei în altceva: „Dar chiar persistând în confuzie terminologică, problema de fond este aceeași: manifestul, însoțit sau nu de program, practică delimitarea de alte generații și grupări, contestă și propune ceva nou. Cel puțin ca intenție. [...] Gloanțele oarbe nu sunt excluse: manifeste care nu se verifică în creații propriu-zise și rămân simple documente de istorie literară.”²⁹ Una din condițiile principale ca manifestul să devină mai mult decât un document care aparține istoriei literare, este să fie reflectat de creația literară. Scopul manifestului devine așadar acela de a face cunoscute tehnicile care vor fi utilizate în scrierea unei opere. Îmi propun astfel să studiez punctele pe care manifestul nouăzeciștilor le anunță, precum și verificarea lor de către operă. Atenția îmi va fi distribuită în principal înspre grupul care a frecventat *Cenaclul Universitas*, deoarece consider că centrul poeziei nouăzeciste este reprezentat de acesta.

Criticul care le-a oferit nouăzeciștilor oportunitatea de a publica un manifest este Laurențiu Ulici, iar cel care i-a îndrumat spre dezvoltarea unei conștiințe poetice a fost Mircea Martin. În cadrul cenaclului se vorbea deja de la început de o trecere dinspre poetica practică de optzeciști înspre *altceva*: „Optica noastră diferea uneori și în legătură cu optzeciștii. Având o acută conștiință a noutății textelor lor sau poate pur și simplu dintr-o impaciță a autoafirmării, unii au vorbit în cenaclu despre «postlunedism» și despre o retorică optzecistă «deja oficializată». Remarcând caracterul concurențial al acestei viziuni am încercat să le inculc tinerilor mei prieteni ideea unei *continuități* necesare, a unei continuități a valorilor, dincolo de sacadarea generațiilor.”³⁰ Mircea Martin s-a străduit, conform spuselor sale, să domolească acest avânt al afirmării care nega poetica optzecistă, al tinerilor scriitori și a încercat să îi stimuleze în urmărirea unei continuități. Însă unul dintre participanții la cenaclu își amintește o stimulare în direcția opusă: Iulian Costache afirmă că „Profesorul continua să ne întrebe mai de fiecare dată dacă noi credem că se poate scrie și altfel decât în manieră optzecistă.”³¹ Dincolo de rememorările diferite, ceea ce rămâne de necontestat este modul în care scriitorii încercau să experimenteze o nouă poezie, care să se deosebească de cea a predecesorilor. Poeții nouăzeciști căutau, așa cum ilustrează Ioan Es. Pop într-o proză de-a sa, o ieșire din vechiul sistem, o ieșire din vechea poetică: „Sau e poate o neîmplinire de alt fel. E poate unul care, până acum, n-a fost primit, pentru a se naște, de către nici un pântec femeiesc. Poate că cel ce șade acum în pântecul din perete s-a străduit de generații să se nască: își dorește nașterea cu orice preț.”³² Exprimarea metaforică relevă sensul unei nașteri poetice, o naștere în libertate care să se manifeste în modul ales.

În câteva din articolele din rubrica *dinastia caragiale* semnat de *redacția Nouăzeci*, scriitorii anunță caracteristicile care fac din poezia nouăzecistă una originală: „literatura revaluează genurile minore. Publicistica de zi cu zi reflectă mai direct realitatea, deci

²⁹ *Ibidem*, p. 113-114;

³⁰ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonat de Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 203;

³¹ *Ibidem*, p. 153;

³² Ioan Es. Pop, *Două figuri și Glossă în Nouăzeci*, nr. 11, martie 1993, p. 6;

opțiunea pentru o literaturizare a publicisticii este absolut firească.³³ Poezia cultivă un limbaj comun textelor publicitare, deoarece este considerat ca fiind stilul cel mai apropiat de realitate, iar nouăzeciștii își doresc o poezie care să exprime realitatea necontrafăcută, în care existența se desfășoară în ritmul ei propriu. Este realizată o legătură între epoca socială și conștiința poetică: „Însuși spiritul timpului obligă la o percepere acută a cotidianului. Literatura, în acest context, n-o putem înțelege decât ca o transcriere directă a realităților. (nu neapărat a Realității).”³⁴ Realitatea cuprinde mai multe realități care se vor explora de către scriitorii nouăzeciști într-un mod autentic. După revoluția din 1989, toată lumea aștepta marea schimbare, care însă întârzia să apară. Dezamăgirile care au urmat au fost simțite acut, poezia voindu-se una la fel de intensă.

Tradiția literară de la care se revendică nouăzeciștii îi cuprinde pe autorii care practică o poezie tranzitivă, în consens cu teoretizarea lirismului lor. „În acest fel este lesne explicabilă afinitatea noastră pentru modalități literare de gen Radu Cosașu, Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu din poemele epice, precum și lipsa de aderență la formule estetice de tip Ana Blandiana, Ion Stratan, sau Nichita Stănescu. [...] Preferăm, în locul patetismului, atât comicul în stare pură, cât și sarcasmul și autoironia. Căutăm, de fapt, acea tensiune înaltă a literaturii care sublimează tragicul cu comicul în expresia plină de forță a valorii estetice.”³⁵ Mijloacele pe care le utilizează textele nouăzeciste sunt parodia și comicul, care iau locul tragicului. Chiar și subzistența tragicului este mascată de comic, cum se întâmplă de exemplu în poezia lui Cristian Popescu: „Și adormitul a strâns visul în brațe, l-a mângâiat, se simțea bine, dar în zori, vezi, nu s-a mai trezit și a rămas visul închis acolo în el în loc de suflet... Așa și cu tine: nu știu cum le mângâi, nu știu cum le strângi în brațe că rămân visele în tine și după ce te trezești, își pierd săracele capul și nu mai vor să plece.”³⁶ (*poem vorbit II de la un cititor*) Mască purtată de moarte are un rol inițial de înfrumusețare, transformându-se în final într-o mască comică ce stârnește însă nu un râs *hazliu*, ci unul grotesc. O altă caracteristică a poeziei din programul semnat de nouăzeciști este, în formula criticului Laurențiu Ulici, radicalismul moral, care reprezintă o sinceritate dusă până în punctul final: „Radicalismul moral înseamnă, în primul rând, lipsă de inhibiție. Ni s-a sugerat, în ultima vreme, de către unele zone ale vieții literare, că ar fi bine, dacă nu avem, în genere, nici o inhibiție, atunci să ne inventăm câteva. [...] Să ne înțelegem: radicalismul moral nu înseamnă în niciun caz eticism, nu înseamnă valorizarea literaturii pe puteri etice, politice etc., și nu depinde de diferența între opiniile politice ale unuia sau ale altuia.”³⁷ Radicalismul moral nu are semnificații legate de împărțirea literaturii în funcție de politică sau social, ci se raportează la renunțarea la inhibiții, la un discurs care a ieșit de sub cenzură și e liber să se manifeste. Ceea ce își propun scriitorii nouăzeciști este o denunțare fățișă a non-valorilor, revoltarea față de prostia în fața căreia până la revoluția din 1989 au trebuit să își aplece capul. În opinia lor, „radicalismul moral

³³ *Dinastia Caragiale*, în *Nouăzeci*, nr. 11, martie 1993, p. 3;

³⁴ *Ibidem*, p. 3;

³⁵ *Ibidem*, p. 3;

³⁶ Cristian Popescu, *Opere I*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 83;

³⁷ *Dinastia Caragiale*, în *Nouăzeci*, nr. 11, martie 1993, p. 3;

înseamnă: demascarea demagogiei, a oportunistului, a prostiei și a nonvalorii, indiferent de «prestigiul» persoanei în sânul căreia ar sălășlui aceste nobile trăsături: și, pe de altă parte, afirmarea dezinhăbită a valorii pe orice baricade pe care am întâlni-o. [...] Probabil că toate acestea nu vor fi ușor acceptate de către cârmacii vieții literare de la noi, prea îndelungă fiind exersarea d-lor în astfel de chestiuni. Dar nici nouă nu ni se va putea impune obediență, față de nimic și față de nimeni.”³⁸ Dorința nouăzeciștilor este o poezie în care nimic să nu mai păcălească; totul trebuie să fie la vedere, transparent. De asemenea, este necesar ca existența valorilor false să fie dată la iveală, iar adevăratele valori se vor a fi scoase în evidență, fiind ilustrat de asemenea faptul că acestea se pot regăsi în orice arie. Este declarată de asemenea libertatea absolută a exprimării, lipsa constrângerii în scrierea poeziei.

Criticul Michael S. Roth, discutând la un curs despre opera lui Flaubert, *Madame Bovary*, accentuează că în opinia autorului, realizarea și asumarea evenimentelor istorice determină o retragere spre artă: „For Flaubert, when you wake up to history, you realize you should retreat to art. Get rid of your illusions and go to art, go to aesthetics and a great example of that is, *Madame Bovary*”.³⁹ Singurul mod în care individul scapă de sub stăpânirea iluziilor, este acela de a se retrage în artă. *Madame Bovary* este și un roman despre deziluzionare, iar soluția autorului la finalul procesului de dezamăgire și de pierdere a acestor închipuiri este încercarea de scriere a frazelor perfecte. Creația este spațiul în care trebuie ca individul să ajungă odată ce renunță la iluzii. Flaubert considera că iluzionarea este o formă de prostie, iar combaterea prostiei nu poate fi realizată decât prin artă. Ceea ce este interesant e faptul că nouăzeciștii declară aceeași luptă împotriva prostiei, și aceeași soluție de a o face prin artă. Ca răspuns la o scrisoare a lui Dumitru Țepeneag care transmite admirația sa pentru gruparea nouăzecistă considerându-i pe membrii săi nonconformiști, răspunsul lui Cătălin Țîrlea vine ca o reconfigurare a acestui nonconformism: „D. Țepeneag ne găsește nonconformiști. Cred că are dreptate, în fond deși eu nu sunt chiar de acord cu termenul. Nonconformismul are în el ceva gratuit, un soi de răspăr fie și în lipsa argumentelor. Pe noi ne enervează prostia, și dacă reacția la prostie este un semn de non-conformism, atunci da, suntem non-conformiști.”⁴⁰ Consider că poezia nouăzecistă vizează același lucru, cu câteva diferențe. Poeții nu mai caută să evadeze într-o realitate care să-i protejeze de un sistem politic nedrept, vor să renunțe în poezie la iluzii și să demaște realitatea cu ceea ce are ea vicios. După revoluție, oamenii s-au trezit în fața unei istorii care-i zdrobea, care trebuia îndreptată pe un alt drum, iar reacția poezilor este să se retragă în artă nu pentru a se ascunde, ci pentru a reacționa. Eugen Negrici analizează aceste iluzii în studiul său *Iluziile literaturii române*: „Și, de parcă nu ar fi fost de ajuns, în ultimele decenii ale național-socialismului ceaușist a devenit vizibil felul cum poate fi provocată, demagogic, reactivarea mitului patriei primejduite prin serviciile de propagandă și cum poate fi controlat și dirijat procesul infestării conștiinței colective (prin școală, învățământ ideologic, armată, presă, cenacluri itinerante,

³⁸ *Ibidem*, p. 3;

³⁹ <https://www.coursera.org/learn/modern-postmodern-1/lecture/bpr4r/modernism-and-art-for-arts-sake-i>, accesat 1.02.2017;

⁴⁰ Cătălin Țîrlea, Scrisoare de la Dumitru Țepeneag, în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p.3;

televiziune etc.)”⁴¹ Toate iluziile care lansau stări de anxietate, de panică, de îngrijorare sau de nelinişte au fost utilizate pentru a ţine populaţia sub control. Manipularea se desfăşura prin intermediul tuturor categoriilor sociale. Însă odată cu revoluţia care a dus la căderea comunismului, se simte nevoia unei schimbări în poezie; crearea unei lirici care să rezoneze cu ceea ce se petrece în universul imediat. Aşa cum arta şi întoarcerea spre estetică reprezintă armele lui Flaubert, la fel şi reflectarea realităţii în opere şi dezbărarea societăţii de iluzii reprezintă instrumentele cu care operează scriitorii nouăzecişti. Prin expunerea anumitor obiceiuri, credinţe sau practici, scriitorii îşi arată dezacordul şi dorinţa de schimbare. Şi aşa cum promit, găsesc punctele nocive ale societăţii şi le expun. Într-unul din textele din suplimentul *Nouăzeci*, este expusă condiţia modestă a scriitorilor. Cătălin Țîrlea denunţă lipsa unei răsplăte financiare a muncii lor: „În fond, ce să faci scriitorul cu banii?! El e așa, un fel de giumbușluc, un capriț al societății, un clown întors pe dos, care enervează și întristează, în loc să înveselească. Ce nevoie să aibă ea, ditamai societatea, de un amărât de scriitor? Nici o nevoie!”⁴² Ironia monopolizează textul, mesajul ascunzând factorul tragic care definește situația scriitorului în societatea contemporană a anilor '90. Autorii nouăzeciști erau preocupați de prezentarea realității atât în poezie cât și în articole. Erau implicați în politică și în viața socială, fiind interesați de ceea ce se petrecea în jurul lor. Bine ancorați în realitate, ei încearcă să aducă în fața cititorilor autenticul evenimentelor. De exemplu, o altă critică adusă de Cătălin Țîrlea este îndreptată în direcția naționalismului dus spre extreme atât în România, cât și în Europa. Scriitorul vede *conștiința apartenenței etnice* ca fiind contorsionată și eșuată într-un naționalism dăunător. Cele două cauze ale apariției naționalismului sunt pe de-o parte lipsa de cultură la care a fost supusă populația în timpul perioadei ceaușiste și *fascinația confortului* populară în vest, iar pe de altă parte *alterarea conștiinței etnice*, prin discreditarea ei de către comuniști în partea estică a Europei și prin apariția dezinteresului față de *problema etnică* în vest din cauza unei *cvasiegălități a standardului de viață*.⁴³ Așadar, implicarea scriitorilor era realizată atât la nivel național, cât și internațional.

În articolul *Singurătatea Ideologică*, Cristian Popescu vorbește despre daunele regimului comunist asupra individului. Sinele este înăbușit, și chiar dacă nu adoptă credințele comuniste, ignorând ideile promovate de regim, individul se simte depersonalizat, și ca urmare încearcă deznădăjduit să se reconstruiască: „Toată tinerețea (până la 30 de ani) trăită sub pseudo-comuniști. Spun «pseudo-» pentru că această perioadă din viață mi-a fost marcată de **formalismul absolut** din jur. Nimeni din familia mea, nici unul din prietenii mei, nici unul din profesori nu credeau în morala comunistă, în realizările economiei comuniste, în ideile de filosofie comunistă a istoriei. [...] Moral, ideatic și practic, caracterizant pentru perioada tinereții mele a fost **chiulul social**. [...] Dar foarte mulți am chiulit și de la noi înșine, de la propriile noastre întrebări și soluții. (Și mă refer în primul rând la raportul creativ dintre individ și lumea în care el trăiește.)”⁴⁴ Deși noțiunile comuniștilor nu erau asimilate, acestea

⁴¹ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 17;

⁴² Cătălin Țîrlea, *dinastia caragiale, Banii și literatura*, în *Nouăzeci*, nr. 12, aprilie 1993, p. 1;

⁴³ Cătălin Țîrlea, *dinastia caragiale, Criza de proiect*, în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p. 1;

⁴⁴ Cristian Popescu, *Singurătatea ideologică, dinastia caragiale* în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p. 1;

interferau cu procesul de creație. Realitatea nu putea fi explorată în poeme într-un mod autentic. După revoluție lucrurile se schimbă dar în același timp rămân aceleași. Cristian Popescu simte o izolare a celor care credeau în schimbările care urmau să vină după comunism. „Cred că generația mea este pur și simplu condamnată la **singurătate ideologică**, la **o ideologie a turnului de fildeș!** Ce să te atragă din spectacolul politic românesc de după '89? Neo-comunismul, noul legionarism?! Politicianismul meschin care caracterizează orice «culoare» parlamentară?! Te pot atrage anumite personalități, dar oglinda societății românești a rămas tot o oglindă de bâlci, deformantă. Tot singuri am rămas față de România și – în ceea ce mă privește – nu întrevăd posibilități viitoare de-a fi socialmente – român, pe cât sunt de **Cristian Popescu.**”⁴⁵ Ceea ce rămâne actual este căutarea unei schimbări care să țină de esență, nu doar de formă. Ceea ce este numit progres, e de fapt o formă goală, de suprafață, iar Cristian Popescu are un simț acut al istoriei care îi permite să vizualizeze situația reală în care se găsește societatea. Poezia generației 90 încearcă să demaște această formă goală, iar titlul *dinastia caragiale* este unul sugestiv în acest sens. Într-o scrisoare adresată lui Cătălin Țirlea de către Dumitru Țepeneag, acesta din urmă îi spune că admiră particularitățile *pariului caragialian*. Ce implică acest pariu? „diferența exprimată prin bășcălie. A lua totul în derâdere. Politețea disperării dusă până la capăt. A lua totul în bășcălie și în special ideile dominante ale momentului. A scoate limba la idoli. A da cu tifla sfinților, consacraților, autorităților etc.”⁴⁶ Recuperarea lui Caragiale este importantă întrucât ea aduce toate aceste semnificații ale *jocului serios*. Arma cea mai bună împotriva tragicului este râsul, ironia, bășcălia.

Când vine vorba de o afirmare a unei noi generații, Cătălin Țirlea neagă orice relație cu generația 80, argumentul lui principal fiind acela că scriitorii nouăzeciști nu încearcă să formeze o generație. „Eu nu-i înțeleg pe cei care se încapățânează să stabilească o relație între promoțiile literare '80 și '90, astăzi! Indiferent că această relație este una de opoziție, de continuitate sau de identitate, ea rămâne o relație aberantă.”⁴⁷ Însă Cristian Popescu, în articolul-program scris în 1990, susține despărțirea de perioadă culturală precedentă, întrucât „Pentru generația noastră nu s-a mai pus, astfel, problema «comerțului» cu cenzura și cu întregul sistem coercitiv la care era supusă literatura pentru a putea deveni, sub formă de carte, un obiect social.”⁴⁸

În ceea ce privește descrierea *suplimentului* revistei *Luceafărul*, „Nouăzeci, ca revistă, încearcă să fie o fațetă a spiritului literar al acestei decade, așa cum apare el unui grup de scriitori de vârste diferite, dar cu afinități literare comune și care trăiesc și scriu în simultaneitate temporală.”⁴⁹ La fel ca în poezie, revista dorește să aibă rolul unei oglinzi care reflectă realitatea, fără dorința de a o ascunde sau deforma în vreun fel. Transparența, imitarea realității *așa cum este*, au nevoie de un limbaj ale cărui sensuri să nu fie constrânse. Iar

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1;

⁴⁶ Cătălin Țirlea, Scrisoare de la Dumitru Țepeneag, în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p.3;

⁴⁷ Cătălin Țirlea, *Un spirit al decadei, dinastia caragiale* în *Nouăzeci*, nr. 14, iunie 1993, p. 1;

⁴⁸ Cristian Popescu, *Un punct de plecare*, în *Nouăzeci*, nr. 1, noiembrie 1990, p. 1;

⁴⁹ Cristian Popescu, *Un spirit al decadei*, în *Nouăzeci*, nr. 15, iulie 1993, p. 1;

schimbarea adusă de căderea comunismului este tocmai această libertate a limbajului, de care poeții au nevoie pentru a exprima în poezie *adevărurile tari*.

Modul în care se raportează acest tip de poem la realitate a fost discutat de Lubomír Doležel în studiul său *Poetica occidentală*. Teoreticianul pornește de la o observație dezvoltată de Roman Jakobson, în care afirmă accesibilitatea artei reprezentationale. Reacția oamenilor la picturi abstracte este una de respingere, numită *violentă* de Jakobson, pe când picturile concrete, care au o imagine accesibilă, conform realității, sunt primite cu detașare. Nu același lucru se petrece cu muzica, la care Jakobson constată că oamenii reacționează fără să se întrebe ce reprezintă o melodie sau alta: „În istoria lumii, de puține ori oamenii s-au întristat și s-au întrebat: «Ce aspect al realității reprezintă oare cutare sau cutare sonată de Mozart sau de Chopin?»”⁵⁰ Pe urmele lui Jakobson, Lubomír Doležel face distincția între semnele auditive și cele vizuale, între care există un contrast tipologic: „În timp ce semnele vizuale au o tendință puternică de a fi «reificate», adică de a fi interpretate ca reprezentări ale lucrurilor și ființelor, semnele auditive sunt sisteme «artificiale», non-reprezentationale.”⁵¹ Cum poemul este în principal un sistem de semne vizuale, imitația realității îl transformă așadar, într-un element apropiat publicului. Abordând teoria dezvoltată de Mukařovský, Doležel face referire la textele literare: „În teoria lui Mukařovský, referința nu lipsește din textele literare; mai curând, se poate vorbi de o dublă referință, una particulară și alta universală: «Opera de artă ca semn este fundamentată pe o tensiune dialectică între două tipuri de legături cu realitatea: o legătură cu realitatea concretă la care se face referire direct și o legătură cu realitatea în general»”.⁵² Opera literară conține două tipuri de referință la realitate: prima ar fi relația cu lumea concretă, iar a doua cu realitatea universală. Teoreticianul discută despre fiecare în parte; primul tip de relație este gândit ca specific prozei, specific narațiunii. Însă poezia nouăzecistă nu mai este lirică, și nici puternic stilizată: „Referința particulară pe care semnul literar o are în comun cu semnul verbal neliterar (limba obișnuită) este limitată la genurile literare «tematice», în special la narațiuni; numai textele de acest gen se referă la «o realitate precisă, de exemplu, la un eveniment concret, la un anumit personaj etc.»”⁵³ Poezia prozaică practică de nouăzeciști înglobează acest tip de lume, o realitate concretă, cu care individul poate realiza conexiuni mult mai ușor.

Referindu-se la cel de-al doilea mod, și anume modul în care textul reflectă realitatea universală, teoreticianul afirmă că în ceea ce privește realitatea universală, Mukařovský devine vag, nereușind să clarifice problematica, deși îi oferă un spațiu destins: „Într-o formulare generală de mai târziu, Mukařovský arată că «textul nu «înseamnă» acea realitate care înglobează tema ei imediată, ci mulțimea tuturor realităților, universul ca întreg, sau – mai exact – întreaga experiență existențială a autorului sau a receptorului»”. A doua teorie se referă la capacitatea poemului de a îngloba întreaga realitate, compusă din realitatea experiențelor și credințelor autorului sau ale lectorului. Poemul devine în acest caz un univers

⁵⁰ Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, Editura Univers, București, 1998, p. 162;

⁵¹ *Ibidem*, p. 162-163;

⁵² *Ibidem*, p. 163;

⁵³ *Ibidem*, p. 163;

infinat în sine, care conține informații nenumărate, teme multiple, pe care inconștientul individului le dispune. Teoria aceasta transformă poemul într-un purtător de date inconștiente, și devine o legătură cu modul în care descrie Jung inconștientul colectiv: „Inconștientul colectiv este, spre deosebire de inconștientul individual, o achiziție filogenetică. Aici se concentrează nu experiența individuală, ci experiența speciei. De aceea inconștientul colectiv este un inconștient supraindividual, dimensiunea inconștientă universală.”⁵⁴ Deși a dezvoltat teoria pe larg, Doležel afirmă că „Până la urmă s-a dovedit că încercările repetate ale lui Mukařovský de a delimita conceptul de «referință universală» nu s-au soldat cu succesul dorit; ideea a rămas prea vastă, nedefinită și nu a fost introdusă într-un cadru teoretic”.⁵⁵ Așadar tipul de poem practicat de nouăzeciști înglobează, conform teoriei lui Mukařovský două feluri de realități: cea reală, concretă și cea universală, inconștientă.

Pe de altă parte, această tehnică de a exprima cât mai fidel realitatea este extinsă la artă în general după anii 90. Artista Liviana Dan publică un poem manifest în *Euphorion* în 1990 care descrie exact relația poemului cu realitatea și dorința artistului în general de a produce artă ca armă împotriva sistemului: „logică misterioasă care mai satisface pe câte cineva / teama că putem mișca numai în situații obișnuite / complexul față de putere / disoluția formei = disoluția voinței / artiștii sunt într-o corespondență specială cu realitatea / avem artă pentru ca realitatea să nu ne ucidă”⁵⁶

Toate aceste trăsături ale nouăzecismului, care pot fi regăsite în poezia practică, imitarea realității așa cum este, tinderea spre o poezie a socialului, autenticitatea, demascarea prostiei și a imoralității prin mijloace ironice, încercarea de reconstrui propriul sine, libertatea retoricii, limbajul simplu, lipsit de metaforă sau alte figuri de stil al căror rol este împoțonarea textului, experimentul, sunt specifice și curentului postmodern în care poate fi încadrat. Simptomatică din acest punct de vedere este opinia lui Mircea Cărtărescu, care deși afirmă că generația 90 nu este de fapt o generație⁵⁷, fiind o poetică ce continuă estetica optzecistă, el distinge între practicarea unui lirism specific unui postmodernism soft practicat de optzeciști, și practicarea postmodernismului hard, specific nouăzeciștilor.⁵⁸ Una din caracteristicile postmodernismului, valabilă și pentru poezia nouăzeciștilor este conform lui Fredric Jameson, *the waning of affect*, care aduce cu el „The end of the bourgeois ego, or monad, no doubt brings with it the end of the psychopathologies of that ego – what I have been calling the waning of affect. But it means the end of much more – the end, for example, of style, in the sense of the unique and the personal, the end of the distinctive individual brush stroke (as symbolized by the emergent primacy of mechanical reproduction).”⁵⁹ Conceptul de *waning of affect* reprezintă o domolire a emoțiilor la nivel textual și aduce cu ea o importanță scăzută a stilului, o lipsă a dominației amprentelor individuale. Poezia nouăzeciștilor este

⁵⁴ <https://www.slideshare.net/carmenionescu/carl-gustav-jung-in-lumea-arhetipurilor>, accesat 20.01.2017;

⁵⁵ Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, Editura Univers, București, 1998, p. 163;

⁵⁶ Liviana Dan, *Sibiu, 7 zile, iulie, 1986*, în *Euphorion*, Anul I, nr. I, Aprilie, 1990;

⁵⁷ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 462;

⁵⁸ *Ibidem*, p. 372;

⁵⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, USA, 2001, p. 15;

familiarizată cu această tehnică, practicând-o fără rezerve, și transformând poetica creată într-una aparent *calmă*.

În concluzie, poezia nouăzecistă are un manifest în care sunt specificate cu claritate intențiile ei, care le depășesc pe cele optzeciste. Textele devin libere de constrângeri, reflectă realitatea, sau, cu o expresie a lui Mircea Martin, textele *alungă poemul din poem*. Autenticitatea și anticalofilia devin trăsături cheie, iar reflectarea realității este un proces netrucat. Discursul este aluvionar, specific vorbirii cotidiene. Poemele lui Andrei Bodi, Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Iustin Panța, seamănă cu intrările dintr-un jurnal, în care intimitatea și autoironia coexistă.

Ceea ce își propune poetica practică de scriitorii care au reușit să se afirme după 1990 este să destabilizeze sistemele-impostoare într-o societate normală. În spatele textelor cu un stil aparent indiferent, se poate observa furia specifică individului revoltat. Cu aceste texte, autorii duc de fapt o luptă împotriva realității, prin reflectarea ei, *așa cum este*. Așadar, în textele nouăzeciștilor, este prezentă în spatele acestei *domoliri a emoțiilor*, descrisă de Fredric Jameson ca *the waning of affect*, o furie gata să izbucnească. Ea care poate fi percepută dincolo de stilul *temperat* deși e ascunsă în spatele autoironiei sau ironiei și este exprimată cu intensitate prin expunerea durerii în fața pierderii identității: „Și capul nostru și mâinile noastre sunt / închise sunt legate / nu se vede nimic. / nimic / Sunt aici aici aici / suntem puși unul lângă altul / ne învârtim în cerc / ne învârtim în cerc / simțim căldura și frigul și ploaia și ninsoarea / și ploaia și căldura și ninsoarea și frigul / atât / atât”⁶⁰ (Epilog) Poemul lui Andrei Bodi redă un cerc vicios, în care individul se simte neputincios. Tensiunea provocată de durere nu dispare, doar ordinea în care apar senzațiile. Forma este una specific postmodernistă, oferind impresia de ușurință, sau cum spune Fredric Jameson, de superficialitate: „The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms”.⁶¹ Poemul prezintă o lume în care nu dispare niciodată căutarea unui mod de a reface sinele pus în primejdie, dar de asemenea este modul prin care realitatea este deconspirată.

Pe de altă parte, poezia nouăzecistă e un tip de text *hiperconștient* de valorile promovate. Odată cu revoluția din 1989, s-a realizat o trecere la libertatea de expresie, pe care poezii și-au asumat-o, experimentând-o în diverse forme. În articolul *Poezia, azi?*, Iulian Boldea afirmă că experimentul devine atât de important, încât reprezintă o formă de viață și constituie opțiunea fundamentală a postmodernilor români: scriitorul se află „între viață și text, cu alte cuvinte, nu există separație fatală, nu se mai interpune o falie de netrecut. Textul e trăit cu nedisimulată feroare, după cum viața e ficționalizată, rescrisă de conștiința postmodernă, o conștiință de o luciditate extrem de disponibilă, dar relativizată în același timp

⁶⁰ Andrei Bodi, *Epilog în Oameni obosiți, Poeme alese de Claudiu Komartin*, Editura Cartier, Chișinău, 2016, p. 25;

⁶¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, USA, 2001, p. 9;

de ironie și impuls parodic.”⁶² Cu alte cuvinte, așa cum scriau nouăzeciștii în *Nouăzeci*, textul va fi subsumat existenței și scopul său va fi să servească unei cunoașteri de sine. Cum sinele individului este deconstruit în urma experienței traumatizante din perioada regimului ceaușist, viața devine mai importantă decât literatura, aceasta din urmă devenindu-i subordonată cu rolul unic de a încerca să reîntregească ființa.

Bibliografie:

Opere poetice:

1. Bodi, Andrei, *Oameni obosiți; Poeme alese de Claudiu Komartin*, Editura Cartier, Chișinău, 2016;
2. Nimigean, O., *Nu-ți garantează nimeni nimic*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2014;
3. Pop, Ioan Es., *Ieudul fără ieșire*, Editura Casa de pariuri literare, Cluj-Napoca, 2015;
4. Popescu, Cristian, *Opere I, Familia Popescu*, Editura Tracus Arte, București, 2015;
5. Popescu, Cristian, *Opere II, Arta Popescu*, Editura Tracus Arte, București, 2016;

-

-

Publicistică:

1. *Euphorion*, Anul I, nr. I, Aprilie, 1990;
2. *Euphorion*, Anul XIV, nr. 1-2 / ianuarie – februarie, 2003;
3. *Nouăzeci*, nr. 1, noiembrie, 1990;
4. *Nouăzeci*, nr. 11, martie, 1993;
5. *Nouăzeci*, nr. 12, aprilie, 1993;
6. *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993;
7. *Nouăzeci*, nr. 14, iunie, 1993;
8. *Nouăzeci*, nr. 15, iulie, 1993;

Opere critice:

1. Bloom, Harold, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010;
3. Doležel, Lubomír, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, Editura Univers, București, 1998;
4. Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008;
5. Eliot, T. S., *Eseuri alese: critica literară*, Editura Humanitas Fiction, București, 2013;
6. Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, USA, 2001;

⁶² Iulian Boldea, *Poezia, azi?*, în *Euphorion*, Anul XIV, nr. 1-2 / ianuarie – februarie, 2003, p. 8.

7. Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press, USA, 2008;
8. Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002;
9. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
10. Martin, Mircea, *Radicalitate și Nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015;
11. Martin, Mircea (coordonator), *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008;
12. Mocuța, Gheorghe, *Printre nouăzeciști. Profil de etapă*, Editura Tracus Arte, București, 2013;
13. Mușina, Alexandru, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, Editura Aula, Brașov, 2008;
14. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008;
15. Nicolau, Felix, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook*, Editura Tracus Arte, București, 2008;
16. Puia-Dumitrescu, Daniel, *O istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015;
17. Vianu, Tudor, *Generație și creație*, Editura Alcalay & Co., București, 1937;

Surse web:

1. <https://www.coursera.org/learn/modern-postmodern-1/lecture/bpr4r/modernism-and-art-for-arts-sake-i>, accesat 1.02.2017;
2. http://www.romlit.ro/lista_lui_bloom, accesat 10.02.2017;
3. <https://www.slideshare.net/carmenionescu/carl-gustav-jung-in-lumea-arhetipurilor>, accesat 20.01.2017.