

Cosmin Borza

MARIN SORESCU
Singur printre canonici

Colecția
Revizitări

Cosmin Borza

MARIN SORESCU
Singur printre canonici



Părinților mei

Mulțumiri

Această carte este o rescriere a tezei de doctorat. Mai mult, ea constituie un debut. Tocmai de aceea, realizarea ei este îndatorată observațiilor substanțiale, oferite cu generozitate de coordonatorul cercetării doctorale, domnul profesor Ion Pop, precum și de doamnele și domnii profesori-referenți din comisiile de îndrumare de la nivelul Facultății de Litere din Cluj-Napoca – Ioana Both, Gheorghe Perian, Călin Teuțișan – ori din cea de susținere publică a tezei – Sanda Cordoș (care m-a onorat și cu susținerea sa cordială în multe dintre etapele studiului), Alexandru Cistelecan, Eugen Negrici. Le mulțumesc tuturor. Profesori (fără ghilimele) mi-au fost și bunii mei prieteni: Claudiu Turcuș (care a consolidat critic-empatic toate fazele cercetării), Alex Goldiș (prezență salutară în punctele-nodale ale scrierii) și Nicu Berindeiu (care mi-a oferit motivante „cecuri în alb“, dincolo de lectura sa minuțioasă). Mereu recunoscător îi sunt și soției mele, Emilia, primul cititor al mai multor fragmente ale cărții, care, în toți acești ani, mi-a oferit un sprijin imposibil de răsplătit vreodată. Deloc în ultimul rând, gratitudinea mea se îndreaptă spre editura Art fără de care „revizitarea“ poeziei lui Marin Sorescu ar fi rămas de uz strict personal.

Introducere. Canonicul fără canon

Poezia lui Marin Sorescu experimentează de ani buni un complex al canonizării, reductibil, din păcate, la un calambur trist: în loc să fie (re)citită, ea este (re)citată. În prezent, cu excepția unor exegeți „șazeciști“ (în special Eugen Simion și Ion Pop), lirica soresciană este tratată cu condescendență de criticii literari. Considerația motivată de stilul nonconformist ori de faima poetului din ultimele decenii ale secolului trecut se rostește mai mereu de pe o poziție interpretativă superioară, de nu arogantă. Subiectul Sorescu pare definitiv clasicizat (a se citi „epuizat“). „Dosarul“ Sorescu este declarat închis și pecetluit cu însemnele canonizării. Poeziile sale se identifică, aproape fără rest, cu seria de clișee analitice încastrate lor încă din anii '60. Și mai dezolantă rămâne raportarea poezilor din generațiile ce-i urmează. Dacă „optzeciștii“ îl caricaturizează sau, în cele mai fericite cazuri, îl califică drept o pasiune adolescentină, „nouăzeciștilor“ și „douămiiștilor“ le este complet indiferent. De pildă, nu cunosc niciun scriitor contemporan notabil care să indice cărțile lui Sorescu drept factor de influență artistică. Tot astfel, monografiile sau studiile extinse (lipsite de tentații mitologizante localiste) pot fi, după 1990, numărate pe degetele de la o mână. Poemele soresciene au ajuns mai degrabă obiectul festivalurilor și recitalurilor comemorativ-omagiale, decât subiectul relecturilor profesioniste.

Tocmai de aceea, sintagma „singur printre poeți“ – din ironi-cul titlu al volumului de debut – aproape ajunge să încorporeze valențele unui veritabil concept teoretic. Experimentele formale

și stilistice inițiate de scriitorul „șaiyecist“, nonconformismul imaginarului poetic ori al „modelului cosmologic“ din majoritatea cărților de poeme favorizează plasarea sa ex-centrică în cadrul curentelor, formulelor, generațiilor/promoțiilor literare autohtone. Nu întâmplător, autorul *Tinereții lui Don Quijote* a constituit mai degrabă un punct de reper pentru teoriile sincroniste (chiar protocroniste), decât un argument al evoluției organice a literaturii române. Deși referințele la George Topârceanu, Tudor Arghezi, Geo Dumitrescu, Urmuz etc. nu lipsesc, mulți interpreți preferă să contureze un „stil Sorescu“ prin intermediul asocierilor (uneori doar sugerate) cu diverși scriitori ori orientări artistice occidentale: de la Walt Whitman la Jacques Prévert, de la T. S. Eliot la Edgar Lee Masters, de la neorealștii italieni la concretiștii și beatnicii americani. Unele comparații de acest tip dețin un vădit rol caricatural-minimalizator, însă, în general, efectul evidențierii influențelor respective este encomiastic. Venind și pe fondul traducerilor numeroase sau al invitațiilor constante primite pentru a participa la festivaluri de poezie, demersul transformării lui Sorescu în poet universal, nu doar național, se face remarcant încă de la finalul anilor '60.

Cu toate acestea, unul dintre cei mai populari scriitori postbelici, a cărui valoare estetică este evidențiată de criticii importanți ai perioadei și certificată instituțional de includerea sa în seria celor șaptesprezece scriitori canonici români (studiați obligatoriu în învățământul preuniversitar), își găsește cu dificultate locul în evoluția literaturii autohtone. În timp ce *close-reading*-urile dedicate creației soresciene generează cele mai variate etichetări (nu de puține ori contradictorii), panoramările critice conduc mai mereu la atenuarea (de nu chiar la anularea) mărcilor specifice pentru o integrare cât mai completă într-un tipar generalist. Poemele lui Sorescu se dovedesc fertile pentru etalarea instrumentarului stilisticienilor și teoreticienilor, ba chiar al semanticienilor, însă cadrează doar rareori cu mecanismele analitice ale criticilor și istoricilor literari.

Plasată în avangarda mai multor „bătălii canonice“, poezia soresciană sfârșește mereu în ariergardă, fiind inclusă artificial în panopia învingătorilor. Volumele din deceniul șapte sunt considerate decisive pentru înlăturarea monopolului literaturii realismului socialist, însă tipologia „șaiyecismului“ românesc pare a se scrie în lipsa autorului *Morții ceasului*, după cum rolul de predecesor ori de fondator al mutației estetice „optzeciste“ este pe cât de constant amintit, pe atât de subminat de teoretizările propriu-zise ale așa-numitului „postmodernism românesc“. „Anti-canonicitatea“ lui Sorescu tinde să se vizioneze de conținut, de vreme ce contextul cultural-literar în cadrul căruia și-ar putea dovedi specificitatea îl exclude constant. „Singularitatea“ printre poeți a lui Sorescu a fost, inițial, o autocaracterizare teribilistă, s-a metamorfozat într-o judecată critică valorizatoare, pentru ca astăzi (după recunoașterea valorii și exemplarității poetului) să riște transformarea într-un nonsens. Marin Sorescu tinde să se ipostazieze în exemplul artistic tipic al *canonicului fără canon*.

Canoanele esteticului

Un asemenea paradox este cauzat și de faptul că dezbaterile românești ce problematizează canonul artistic postbelic au vizat contestarea ori, dimpotrivă, apărarea criteriului estetic, adeseori fără a chestiona cu adevărat relevanța principiilor și metodologiilor analitice, particularitatea contextelor socio-culturale, relevanța conceptelor, valabilitatea argumentelor, pertinenta exemplificărilor care au contribuit la impunerea presupusei sale supremații. Cu alte cuvinte, canonul literar „neomodernist“ este atacat sau susținut preponderent prin judecăți „extra-estetice“, în timp ce recitirilor sau revizuirilor „intra-estetice“ – mai puțin spectaculoase poate – nu li se mai constată necesitatea. Dacă „Școlii Resentimentului“ i se pot găsi corespondențe românești (deloc stângiste, dar aproape la fel de marcate politico-ideologic), Harold Bloom cunoaște la noi exegeți afini mai degrabă

la nivel de poziționări publice care nu generează și demersuri istorico-critice complementare studiului său de la mijlocul anilor '90.

Astfel, destui au fost comentatorii autohtoni care s-au simțit reprezentați de judecățile exprimate de Sorin Alexandrescu în 1997, conform cărora canonul estetic „legitimează nu reînnoirea, ci reproducerea valorilor centrale, în fapt conservatorismul estetic – chiar dacă formulele lui istorice diferă –, scăderea catastrofală a preocupărilor metodologice, hermeneutice și cognitive – ce să mai căutam adevăruri, metode sau valori noi, din moment ce le avem deja pe cele eterne – și, în ultimă instanță, scăderea creației culturale înseși. Iată de ce nu doresc nici o (nouă) bătaie canonică, ci doar abandonarea oricărui canon. Și tânjesc după aerul pur care-i va urma.“¹

Deși sancționează radicalismul ori idealismul unei atare perspective, inclusiv critici din generațiile tinere susțin necesitatea delimitării de „reducția estetică“, Paul Cernat, de pildă, considerând-o un „impas“ comparabil cu „aberația dogmatică și represivă“ impusă de „reducția ideologică a realismului socialist“² deoarece „dacă acceptăm că specificul literaturii este,

¹ Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic“, în *Dilema*, nr. 245, 3-9 octombrie 1997, p. 9.

² Trebuie spus că această asociere a fost făcută și în sens invers, Ion Simuț (v. „Canon după canon“, în *România literară*, nr. 6, 15-21 februarie 2006, p. 15) raportându-i pe contestatarii canonului estetic „neomodernist“ (în special, „optzeciștii“ postmoderni) la activitatea nocivă a „proletcultiștilor“: „Și contestatarii proletcultiști, și contestatarii postdecembriști considerau, cu o la fel de vinovată obtuzitate și cu o la fel de înverșunată politizare a atitudinii, că totul este compromis, putred, în epoca anterioară și nicio valoare nu a scăpat neiradiată și neinfestată – prin urmare, nimic nu ar mai fi de recuperat. E celebra opinie a lui Ioan Petru Culianu (opinie a cărei paternitate s-a pierdut cu timpul), conform căreia România comunistă a fost «o Siberie a spiritului». Ne putem întreba ce e comunist în cele mai bune romane ale lui Nicolae Breban, Augustin Buzura, George Bălăiță sau în poezia lui Leonid Dimov, ce e comunist în cele mai bune poeme de Nichita Stănescu sau Marin Sorescu, ce e comunist în *Cartea*

totuși, esteticul, putem vedea literatura nu atât ca pe o insulă paradisiacă în mijlocul unei mări dezlănțuite, ci ca pe o formă a identității, într-un sens antropologic integrator, în care să intre deopotrivă istoricul, filozoficul, socialul, politicul, eticul, religiosul³.

Asumând perspective programatic generaționiste, Gheorghe Crăciun dezvăluie preferințe teoretice asemănătoare când constată că „optzeciștii“ au propus, dar nu au reușit să și impună, renunțarea la „critica literară de factură estetică“, „închisă în propriul ei purism“. În schimb, după 1990, afirmă Crăciun, devine un imperativ ca „soluția“ scriitorilor, criticilor și teoreticienilor deceniului nouă să devină principiu fundamental al cercetării literare. Pe de o parte, „valoarea estetică ar trebui să fie definită altfel“, „ținând adică seama și de componentele ei extraartistice, nonliterare, mediatică“, pe de cealaltă, se impune filtrarea canonului literar printr-o perspectivă nouă, „postmodernă“, anume nici „tipologică“, nici „cronologică“, ci – cu un termen preluat de la Genette – „tabulară“, care „presupune capacitatea de a te situa simultan în spațiul istoric al temelor și în cel non-istoric al formelor, în spațiul diacronic al valorilor de schimb și în cel imanent al valorilor de întrebuințare. Realitate totuși palpabilă, canonul e o hidră cu o mulțime de capete, unele adormite, altele (niciodată aceleași) aflate în acțiune“⁴.

Propensiunea „sinucigașă“ a canonului literar autohton fuse-se (în anul 2000) relativizată, chiar invalidată, de Mircea Martin.

Milionarului de Ștefan Bănuțescu sau ce e comunist în judecățile lui Nicolae Manolescu, care au impus sau au contribuit decisiv la impunerea unei ierarhii de valori durabile, care constituie canonul neomodernist? Deci nu toată literatura scrisă în timpul comunismului a fost infestată, nu toată e compromisă.“

³ Paul Cernat, „Dincolo de canonul estetic“, în *Observator cultural*, nr. 126, 23 iulie 2002, p. 3.

⁴ Gheorghe Crăciun, „Valoare și canon sau despre sinuciderea din grădina estetică a literaturii române“, în *Observator cultural*, nr. 57, 27 martie 2001, p. 23.

„Tabularitatea“ invocată de Crăciun nu se dovedește deloc o inovație a vreunei generații literare, ci constituie – indiferent de numele pe care îl poartă – chiar principiul de configurare a canonului literar al unei perioade. În viziunea lui Martin, „puri-tatea“ estetică ce ar institui o „ghetoizare“ a literaturii într-un anumit moment istoric constituie o falsă problemă pentru că atât creația literară, cât și interpretarea ei implică, întotdeauna, un complex de determinări „extra-estetice“. Considerând că viziunea „axiologico-estetică“ a lui Harold Bloom⁵ trebuie completată de „analiza sociologică a fenomenului artistic și a evoluției acestuia“, teoreticianul român nu uită să precizeze că o serie de „capricii“, „diverse imponderabile“ ale intrărilor și ieși-rilor din canon nu sunt „predictibile, nici pe deplin explicabile“⁶. Aceasta pentru că orice canon literar-artistic este mereu dublat sau „acompaniat“ de un altul teoretic și critic, cele două fațete complementare făcând ca el să nu se constituie doar ca o „autoreflexie a literaturii“, ci să fie o „sinteză trans-literară, un construct socio-cultural“⁷. De aici și inutilitatea, ba chiar artificialitatea periculoasă a concepțiilor care proclamă nevoia pulverizării ori a deschiderii sale haotic-pluraliste: „Canonul este, de fapt, mereu în act, el este canonizare, decanonizare, recanonizare, cu alte cuvinte, un continuum, în același timp, substanțial și relațional. [...] literatura și artele sunt pluraliste prin însăși natura lor, prin esența demersului și mesajului lor; ele

⁵ Aș adăuga că autorul *Dicțiunii ideilor* se dezice mai degrabă de retorica, de sentințele, de generalizările din *Canonul Occidental* (bine surprinse și de Ovidiu Morar în *Harold Bloom și nostalgia canonului estetic* din „Familia“, nr. 9, septembrie, 2011, pp. 111-118), decât de analizele propriu-zise care mizează (cum era și de așteptat) pe o concepție estetică destul de integratoare, trădând destule raportări la elemente din sfera psihologicului, religiosului, filosoficului, chiar politicului și socialului.

⁶ Mircea Martin, „Despre canonul estetic“, în *România literară*, nr. 5, 9-15 februarie 2000, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

n-au nevoie să li se inculce, să li se adauge principiul pluralist din afară, în virtutea unei ideologii sau a alteia. [...] Imaginarea mai multor canoane înlăuntrul aceluiași câmp literar înseamnă retragerea din acel câmp a mizei, abolirea concurenței, a luptei pentru întâietate și a oricărui efort de clasare. Mai exact, clasarea s-ar transforma dintr-o problemă axiologică într-una taxonomică, clasarea ar fi (numai) clasificare și nu clasament. Dar acest tip de multiplicitate și diversitate ar duce la o neașteptată... uniformitate, o uniformitate valorică, mai exact, la indiferența față de valori. Mulțimea operelor literare s-ar redistribui altfel, dar efectul nu va putea fi altul decât aplatizarea, declasarea.”⁸

Pe cât de raționale și de substanțiale sunt delimitările conceptuale inițiate de Mircea Martin (și de alți analiști care afirmă idei similare), pe atât de puțin s-a profitat în critica postcomunistă de nuanțările și deschiderile lor. De exemplu, dacă exclusivistul calificativ – „estetic” – acordat canonului poetic postbelic se dovedește uneori un „construct socio-cultural”, atunci reacția critică firească ar fi fost radiografierea impactului acestei „identificări” asupra receptării operei sau măcar a unora dintre etapele de creație ale scriitorilor reprezentativi pentru neomodernismul românesc. După cum, necesară ar fi fost și reevaluarea criteriilor/principiilor ce au decis canonizarea coordonatelor formal-stilistice, de imaginar artistic, axiologice, discursiv-retorice etc. ale „șazecismului” ori „optzecismului”: Care dintre ele au fost condiționate radical de presiunea ideologicului/politicului? Care se supun influenței modelelor sau chiar modelor vremii? Care sunt realmente cele mai inovative și influente estetic? Asupra căror creații au exercitat cele mai accentuate (artificiale?) constrângeri interpretative? ș.a.m.d.

Din păcate, astfel de recitiri critice sunt destul de rare, deceniile de după Revoluția din 1989 fiind marcate de un fel de monopol al revizuirilor (est)etice și al demitizărilor (unele, într-adevăr,

⁸ *Ibidem*, p. 15.

salutare), dublat de contraatacurile nu mai puțin generalizatoare ale exegeților degrabă etichetați drept „conservatori“.

Or, prinsă între aceste două grile interpretative, poezia lui Sorescu va fi „decanonizată“ sau „(re)canonizată“, fără ca lecturile analitice să o mai vizeze în vreun fel. Pentru succesul respectivelor demersuri, apelul la clișeele ori tiparele receptării critice se dovedește o condiție nu doar necesară, ci și suficientă. Faptul este regretabil cu atât mai mult cu cât volumele sale facilitează înțelegerea și, cred, reevaluarea mai multor problematici literar-culturale caracteristice inclusiv sau mai ales ultimelor decenii: de la dezbaterile și polemicile ce vizează „generația poetică“ ori „canonul estetic“, la revizionismul est-etic, la relația dintre ideologic și artistic, până la relativizarea configurațiilor clasicizate ale neomodernismului și postmodernismului românesc.

Tocmai de aceea, o revizuire estetică și contextuală a creației soresciene mi se pare relevantă și pentru reliefaarea dimensiunilor mai puțin abordate ale poezicii autorului *Lilieciilor*, dar și – având în vedere faptul că Sorescu devenise la un moment dat argument dinamitant al polemicii dintre (neo)moderniști și postmoderniști – pentru a înțelege (măcar parțial ori punctual) mai aplicat cum s-a scris literatură și despre literatură în România de după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Fiindcă, de vreme ce caracteristicile neomodernismului nu cadrează adeseori cu poetica soresciană, pe când particularitățile formale prin care este identificat postmodernismul autohton par a invada de-a dreptul poemele lui Sorescu încă din deceniul șapte, această stare de fapt solicită nu doar o reinterpretare a creației poetice, cât mai ales o reevaluare a principiilor ori contextelor care au generat configurația celor două orientări artistice din a doua jumătate a secolului XX. În plus, dacă autorul „șaiyecist“ nu scrie o poezie „ermetică“, „puristă“, „evazionistă“ și „elitistă“, nu inițiază un *remake* modernist exaltând „misticismul“ și „revelația“, atunci el și-ar depăși orizontul de așteptare al propriei epoci asumând o tipologie lirică

inedită, chiar revoluționară, aceea „referențială“, „tranzitivă“, „narativă“ și „enunțiativă“. Însă pericolul implicării judecăților sau terminologiei protocroniste amenință o atare demonstrație critico-istorică în lipsa unor lămuriri argumentate și nuanțate cu privire la cât de conștient se dovedește poetul de mutația pe care poemele sale ar institui-o, cât de familiare îi sunt cele mai recente direcții artistice occidentale, cât de permeabile au fost concepțiile sale artistice la directivele ideologice ale vremii sau la influențele congenerilor, care sunt deschiderile și limitele conceptualizărilor lui Sorescu despre poezie etc.

Fetele tranzitivității, chipurile poeziei în criză

Câștigurile conceptual-teoretice ale acestor incursiuni în contextul socio-cultural al anilor '60-'80 (vizând procesul canonizării estetice, dezbaterile ori polemicile generaționiste, receptarea critică, dar oferind o atenție specială – fără a le fetișiza relevanța – și autodefinirilor auctoriale din cărțile de critică literară, de eseuri sau din deloc puținele confesiuni autolegitimatoare) vor fi valorificate în comentariile de text dedicate creației poetice, urmărită prin intermediul permutărilor sale diacronice, așa cum cred că e și firesc pentru o relectură de critică și istorie literară care mizează atât pe relevarea metamorfazelor unui univers poetic, cât și pe decelarea rolului deținut de un scriitor în evoluția (sau, dimpotrivă, involuția) formelor și imaginarului literar dintr-o anumită perioadă.

Iar factorul de coeziune și nucleul analitic al întregii relecturi (care riscă – și din cauza numărului însemnat de volume semnate de Sorescu – să se dezvolte pe orizontală) va fi constituit de interpretarea inflexiunilor și avatarurilor a ceea ce consider a fi cea mai pregnantă componentă a poeziei soresciene: problematizarea blocajelor reprezentării literare sau, mai precis, înscenarea confruntării poeziei, dar și a umanului, cu propria criză creatoare. Mai conceptual spus, tranzitivitatea

poetică – teoretizată la noi⁹ de Gheorghe Crăciun¹⁰ – surprinde adecvat particularitățile vizionar-formale ce individualizează și conferă identitate poeziei soresciene în perioada postbelică.

Contrar opiniei comune, poezia „tranzitivă“ („anti-lirică“, „anti-reflexivă“, „cotidianistă“, „a realului“, „concret(ist)ă“, „denotativă“, „referențială“, „enunțiativă“, „narativă“, „prozaică“ etc.) nu se identifică – cum, din păcate, lasă să se înțeleagă uneori chiar *Aisbergul poeziei moderne* – doar cu un complex de valori umaniste „pozitive“ (pentru a se diferenția de categoriile „negativității“ dezvăluite de Hugo Friedrich): afirmarea vieții și realității imediate, comune, cotidiene, banale, vitalismul, reumanizarea artei, impunerea unui nou antropocentrism, deschiderea spre cititor și spre generalitatea umanului,

⁹ Fără a apela întocmai la acest concept ori la nuanțările inedite și consistente pe care le implică, dezbateră teoretică despre respectiva dimensiune a poeziei moderne are în cultura română o tradiție destul de îndelungată (de la manifestele avangardiste, la „generația războiului“ și până la conceptualizările din primii ani ai deceniului nouă datorate mai ales lui Mircea Scarlat). În Occident, printre criticii chemați să denunțe perspectiva restrictivă, unilateralizantă, monumentalizată de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* (1956) se numără Marcel Raymond care, în studiul său din 1933, *De la Baudelaire la suprarealism*, dovedește că direcția „vitalistă“, „prozaică“, „withmaniană“ impune mutația artistică necesară modernizării liricului (v. *Cartea a treia. Aventura și revolta*). Bineînțeles, odată cu primele manifestări ale postmodernismului, poezia „realului“ ori cea „denotativă“ devin aproape locuri comune ale cercetărilor europene și nord-americane.

¹⁰ După cum bine se știe, Crăciun pornește în *Aisbergul poeziei moderne* (Editura Paralela 45, Pitești, 2002) – delimitându-se marcat în ceea ce privește abordarea poeticului – de la sugestiile lui Tudor Vianu din *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* că orice fapt lingvistic presupune o relație de complementaritate între latura „reflexivă“ și cea „tranzitivă“: „Cine vorbește «comunică» și «se comunică». O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se echilibrează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme «reflexiv» și «tranzitiv».“ (în *Arta prozatorilor români*, ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 11-12.)

democratizarea ori renaturalizarea limbajului și discursului poetic etc. Contrapartida unei atare viziuni cvasi-idilice, morbul destructurării ei își are originea chiar în paradoxul referențialității ce subîntinde orice discurs literar marcat tranzitiv. Scriitorii care contestă ruptura insurmontabilă dintre cuvinte și lucruri, care încearcă să depășească solipsismul „jocurilor secunde“ moderniste (generate de conștiința intranzitivității limbajului literar), tânjind după „întoarcerea referentului“ (în termenii lui Peter Brooks), se văd nevoiți să recunoască și să se raporteze mereu la limitările drastice ori inclusiv la imposibilitatea/iluzoriul propriului demers. Încercând să reprezinte cât mai direct realitatea, ei ajung să se confrunte autodistructiv-sisific atât cu nenumăratele convenții ce le predetermină și le prejudiciază autenticitatea „reprezentării“, cât și cu pluristratificarea (adeseori artificială a) complexului existențial ce poartă numele de „real“¹¹.

¹¹ Chiar dacă anunță neproblematizant că doar postmodernismul și metaficțiunile sale istoriografice aduc o metamorfoză esențială în sfera referențialității artistice, Linda Hutcheon oferă poate cele mai substanțiale și nuanțate conceptualizări ale raportului dintre literatură și real (în cap. *Problema referenței din Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002): „Așa cum afirmă Nelson Goodman [...], cadrele referenței par să fie mai mult o problemă a sistemelor de descriere decât a lucrurilor descrise. Aceasta nu neagă faptul că materialul brut există (sau a existat), dar sugerează că înțelegerea de către noi a acestuia se întemeiază pe mijloacele noastre de descriere disponibile. Termenul însuși de referent implică, desigur, ideea că «realitatea» la care ne referim nu este un dat, un material brut, ci mai degrabă «aceea despre care vorbim». [...] Realul există (și a existat), dar înțelegerea lui de către noi este întotdeauna condiționată de discursuri, de modurile noastre de a vorbi despre el“ (p. 234, 252). De altfel, o tânără cercetătoare română, Catrinel Popa, descoperă conceptualizări similare în numeroase studii din a doua jumătate a secolului trecut, fapt ce o determină să adauge prefixoidul „meta“ termenului propus de Crăciun: „S-a vorbit mult despre coborârea poeziei în stradă, s-au vehiculat concepte ca acela de *realism poetic*, de *poezie a realului* etc., dar mai rar s-a observat că până și cea mai «transparentă» însemnare de acest fel se vrea implicit și

De aici, în cazul unor poeți „tranzitivi“ (printre care se numără Marin Sorescu), neîncrederea tot mai accentuată și în forța întemeietoare a literaturii, și în consistența identitar-spirituală a umanității. După cum, astfel pot fi explicate tentativele lor diverse – și, aș adăuga, din ce în ce mai experimentale – de a identifica soluțiile refundamentării poeziei sau lumii în lipsa postulării unor universuri compensatorii. Sceptici nemântuiți în raport cu propriile formule creatoare, problematizate până când (dau impresia că ori chiar) devin manieriste, descoperind dincolo de subversiunea tiparelor canonice aplatizante nu modelele împlinirii literar-existențiale, ci sceptrele unei noi apocalipse, acești poeți se află într-un continuu conflict cu convenționalizările eului interior și ale celui textualizat, ale lumii, ale paradigmatelor artistice trecute sau contemporane. Iată de ce am ales să urmăresc metamorfozele poeziei lui Sorescu implicând toate volumele sale de poeme. Deși repetitive uneori, analizele sper să nu fie și redundante, de vreme ce dau seama de căutările estetice ale unui scriitor care chestionează obsesiv limitele (inclusiv sfârșitul) literaturii într-o cultură mai mereu preocupată să-i reveleze funcțiile mesianic-misionare, mistice și metafizice.

teorie a poeziei, problematizând deseori (im)posibilitatea fidelității față de referent. [...] vom numi *poezie metatranzitivă* acel segment al creației poetice care, mimând transparența, își încurajează destinatarul să facă abstracție de «cadru teatrul» pe care îl presupune (în mod tacit) scrierea unui poem. [...] eul poetic încetează să se mai manifeste ca o instanță triumfală, superioară, fascinată de perenitatea artisticului și covârșită de importanța propriului rol. Obsesia autenticității existenței și limbajului, dublată de luciditate, adică de conștientizarea omniprezenței convenționalului (care nu se mai restrânge la sfera artei, ci domină toate celelalte sfere ale realului), îl determină să se folosească de idealul preciziei referențiale ca de o armă cu două tăișuri“ (în *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poezică a metatranzitivității*, cuvânt înainte de Mihai Zamfir, Editura Polirom, Iași, 2007, pp. 87-88, 268).

Marin Sorescu și neomodernismul

Neomodernismul în absența lui Sorescu

Pentru multe dintre tematicile schițate în *Introducere* simptomatic rămâne tocmai modul în care se configurează imaginea generației literare în care Sorescu e integrat atât din punct de vedere biologic, cât și creator. „Șaizecismul“ – cum arată convingător Sorina Sorescu – suferă de un deficit de teoretizare, care, aș adăuga, generează în bună măsură și eclecticismul de natură conceptuală ce caracterizează, de prea multe ori, receptarea critică a poeziei soresciene. Orientarea artistică a scriitorilor deceniului șapte – constată exegeta craioveană – se caracterizează prin „lipsa eșafodajului teoretizant“¹, mai precis prin absența manifestelor sau programelor literare care să le legitimizeze ideologico-teoretic principiile estetice. Faptul se datorează, bineînțeles, contextului social-politic în care sunt obligați să creeze, dar și viziunii critice asumate de majoritatea cronicarilor importanți ai perioadei, al căror proiect a fost mereu infuzat chiar de opoziția față de o ideologie – cea dictatorială. Nu e de mirare că generația literară următoare (care a profitat de „liberalizare“ pentru a impune o „politică

¹ *Passim*. Sorina Sorescu, *Metacritice. Critica de tranziție*, cap. *Un concept în așteptare. Neomodernismul*, Editura Aius, Craiova, 2008, pp. 187-208. Ideea e confirmată de aproape toți liderii generației „optzeciste“ (Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu, Radu G. Țeposu etc.), care au evidențiat constant lipsa de apetit conceptualizant al predecesorilor.