

DE ACELAȘI AUTOR

1. *Scriitori de la „Viața Basarabiei”* (Antologie și Prefață), Chișinău, Editura Hyperion, 1990 (în colaborare cu Alina Ciobanu)
2. *Critica în labirint*. Studii și eseuri, Chișinău, Editura Arc, 1997
3. *Mișcarea literară din Basarabia anilor '30: atitudini și polemici*, Chișinău, Editura CCRE Presa, 1999
4. *Proza basarabeană: fascinația modelelor*, Chișinău, Editura Cartier, 1999
5. *Poezia basarabeană și antinomiile ei*. Studiu monografic, Chișinău, Editura USM, 2001
6. *Literatura română din Basarabia. Anii '20–'30*, Chișinău, Editura TEHNICA-INFO, 2002
7. *Tentația sincronizării*. Eseu, Timișoara, Editura Augusta, 2002
8. *Texistențe, Vol. 1, Drama zborului frânt*, Chișinău, Editura ELAN-POLIGRAF, 2007
9. *Texistențe, Vol. 2, Scara lui Osiris*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2008
10. *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2009
11. *Texistențe, Vol. 3, Umbra lui Ulysse*, Editura Profesional Service, 2012
12. *Refracții în clepsidră*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2013
13. *Proza lui Vladimir Beșleagă. Hermeneutica romanului*, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2013
14. *Poezii și trandafirul*. Eseu, Iași, Editura Junimea, 2018
15. *Texistențe, Vol. 4, Ființa poeziei*, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2020
16. *Proba esteticului (neomoderniști basarabeni)*, Editura GUNIVAS, 2020
17. *Texistențe, Vol. 5, Generația „Ochiul al treilea”*, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2021

Alexandru BURLACU

TRECUTUL PREZENT

Secvențe critice



EDITURA **UNU**
Chișinău, 2024

Editura UNU

str. Ion Creangă, nr. 62/4,
Chișinău MD-2064, Republica Moldova
Tel.: (+373) 69 12 23 42
Email: editura.unu@gmail.com
Web: www.editura1.md

*Ediție apărută cu contribuția financiară
a Ministerului Culturii al Republicii Moldova în conformitate cu decizia
Comisiei de selecție pentru editarea cărții naționale.*

Editor: Igor Condrea

Autor: Alexandru Burlacu

Corector: Marcela Orjacovschi

Coperta și prezentarea grafică: Igor Condrea

Machetare: Grig Teodor-Anghel

Prepress: Editura UNU

Tipar: „Blitz Poligraf” SRL

© Text: Alexandru Burlacu, 2024
Prezentare grafică: Editura UNU, 2024, pentru prezenta ediție.
Toate drepturile rezervate.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova

Burlacu, Alexandru

Trecutul prezent : Secvențe critice / Alexandru Burlacu ; coperta și prezen-
tarea grafică: Igor Condrea. – Chișinău : UNU, 2024 („Blitz Poligraf”). – 654 p.

Apare cu contribuția financiară a Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

– [600] ex.

ISBN 978-9975-179-11-9.

821.135.1(478).09+821.135.1.09

B 94

Imprintrul **Editura UNU** este proprietatea companiei Fox Trading SRL.

CUPRINS

1. ÎNAPOI, LA PREZENTUL TRECUT

MODERNISM POETIC ROMÂNESC	8
MODERN, MODERNISM, MODERNITATE.....	14
CANONUL MODERNIST	15
NEOMODERNISM. RUPTURI RIZOMICE.....	21

2. TENTAȚIA SINCRONIZĂRII

BILDUNGSROMANUL LUI STERE:	
UNIVERS ARTISTIC, PERSONAJE, TEHNICI NARATIVE	28
O DISTOPIE DE LEON DONICI, „MARELE ARCHIMEDES”	41
PAN HALIPPA: POET ȘI PUBLICIST LITERAR	51
ION BUZDUGAN: IMAGINARUL ARCADIC	78
VLADIMIR CAVARNALI: POEZIA FAUSTICĂ.....	86
AL. ROBOT VS. ERMETISMUL LUI ION BARBU	89
MAGDA ISANOS: INSAȚIETATE DE VIAȚĂ ȘI TRANSFIGURARE.....	95

3. SCARA LUI OSIRIS

SCARA LUI OSIRIS SAU DESPRE	
BOUȚUL LUI VASILE VASILACHE	112
AURELIU BUSUIOC ÎNTRE POLIECRAN ȘI METAROMAN	125
VLADIMIR BEȘLEAGĂ: DRAMA ZBORULUI FRĂNT	141
VLADIMIR BEȘLEAGĂ: TRAGEDIA LUI FILIMON	184
PAUL GOMA: VOCI ÎN CALIDOR	235
PAUL GOMA ȘI HOLOCAUSTUL ROȘU	243
ION DRUȚĂ ÎNTRE <i>CERVUS DIVINUS</i> ȘI O MĂRȚOAGĂ	247
DRUȚĂ ȘI CĂRUȚA NAȚIUNII	253
VLAD IOVIȚĂ, NEOREALISTUL	273
ÎN AȘTEPTAREA NOULUI VAL	289
PULSUL PROZEI DE AZI	295

4. PROBA ESTETICULUI

GRIGORE VIERU: FIINȚA VIE A POEZIEI	304
LIVIU DAMIAN: CERCURILE VERBULUI	321
PAVEL BOȚU: ÎNTOARCEREA CĂTRE SINE A GEOMETRULUI	339
AURELIU BUSUIOC, HISTRION ÎN NOUL BABILON	360
DUMITRU MATCOVSCHI: COBORÂRE ÎN INFERN	373
GHEORGHE VODĂ: „ARIPI PENTRU CĂDERE”	385
ANATOL CODRU: MITOPO(I)ETICA PIETREI	398
VICTOR TELEUCĂ: POEZIA, LABIRINT DE OGLINZI	407
ION VATAMANU: ALCHIMIA VERBULUI	415
ANATOL CIOCANU, „AMANTUL A CINCI MAȘINI DE SCRIS”	427
TARDIVUL ARHIP CIBOTARU: DECANTAREA TRĂIRILOR	437
EMIL LOTEANU, POETUL „CU OCHII ARȘI DE FRUMUSEȚE”	442
PETRU CĂRARE: MIMETISM ȘI DISIDENȚĂ	452
NICOLAE ESINENCU, ERETIC ȘI TERIBILIST	457

5. ÎNTRE TEXTUALISM ȘI TRAGISM. TRANSGRESĂRI DE PARADIGMĂ

VASILE ROMANCIUC, PYGMALION AL CUVINTELOR NESCRISE	470
NICOLAE DABIJA: POETUL ȘI TRANDAFIRUL	484
LEONIDA LARI: ÎNTRE SPAȚIUL INTIM ȘI CETATE	497
MARCELA BENEĂ: EVADARE DIN FRESCĂ	506
LEONARD TUCHILATU, POETUL UMBRELOR	517
IULIAN FILIP: POETIZARE ȘI DEPOETIZARE	521
VALERIA GROSU: POEZIA, MIERE ERETICĂ	532
ION HADĂRCĂ: AUTENTICITATE ȘI ARTIFICIU	543
LEO BUTNARU: AUTOPORTRET CU PALIMPSEST	557
ARCADIE SUCEVEANU: ARS COMBINATORIA	574
EUGEN CIOCLEA: ESTETICA ANTI-POETICULUI	597
VSEVOLOD CIORNEI: AUTOFICȚIUNI CU MĂȘTI	610
ANDREI ȚURCANU: EXORCIZAREA DEMONICULUI	624

1)

ÎNAPOI, LA PREZENTUL TRECUT



MODERNISM POETIC ROMÂNESC

Dicționarele de estetică și teorie literară definesc *modernismul* ca un ansamblu de mișcări în care se includ artele vizuale, arhitectura, muzica și literatura progresivă, care s-a conturat în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, când artiștii s-au revoltat împotriva tradițiilor academice și istorice impuse și considerate standard ale secolelor anterioare. Un adevăr aproape general acceptat e că moderniștii au crezut că prin refuzarea tradiției ar fi putut descoperi noi și radicale feluri de a crea un „altfel de artă”. Se știe că artiști abstracti, inspirați de mișcarea impresionistă și de lucrările lui Paul Cézanne și Edvard Munch, au pornit conceptual de la presupunerea că atât culoarea cât și forma – nu reprezentarea lumii naturale – sunt elementele esențiale ale artei vizuale. Astfel, Wassily Kadinsky, Piet Mondrian și Kazimir Malevich au încercat să redefină arta ca și aranjamentul culorii pure.

O ruptură tranșantă cu poezia romantică are loc în opera lui Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valery, Paul Eluard, Eugenio Montale, T.S. Eliot etc. Charles Baudelaire, animat de poezia lui Edgar Allan Poe, este primul teoretician al modernismului tratat ca un construct al imaginației, în care poezia și matematica sunt legate intrinsec. Poezia modernă, în această ordine de idei, se caracterizează prin ermetism, elitism, fragmentarism, antimimesis, impersonalizare, simboluri și mituri personale. „Poezia modernă, scrie Alexandru Mușina, este profund diferită de toată poezia, reprezintă un alt tip de poezie decât poezia clasică, manieristă sau romantică; între Mallarmé și Giambattista Marino distanța e mai mare decât între același Mallarmé și Maiakovski sau Ezra Pound; cum Ezra Pound ne apare mult mai asemănător lui Rimbaud sau e.e. cummings, decât lui Homer, deși *Cantosurile* poundiene sunt, explicit, o reluare a *Odiseei*” (Alexandru Mușina. *Eseu asupra poeziei moderne*. Chișinău, 1997, p. 7).

Despărțirea de trecut se produce la început într-un chip radical și violent. Interpretările criticii autohtone sunt reductibile

la opoziția care domină reprezentările criticii de astăzi asupra interbelicului și asupra epocii anterioare – între modernism și tradiționalism; opoziție ea însăși întărită în chip exagerat, rigidizată și absolutizată. În descrierea specificului poeziei moderne, trebuie puși în evidență *factorii externi și factorii interni în reinventarea poeziei*; raportul dintre poet și savant în *explorarea realității*; *criza limbajului*, *criza eului* și *criza realității*. Poezia modernă e antimimetică, edifică o lume virtuală, artificială, o „lume în care omul (desacralizat), a devenit, el, sistemul de referință”, că poezia, în formula lui Kandinski, „e copilul timpului său și cel mai adesea, mamă a sentimentelor noastre”.

Adrian Marino atribuie curentului literar statutul de *idee-forță*, de germene ideatic și de sensibilitate care se generează aparent spontan, proliferază, lansează structuri și viziuni treptat acceptate, care anihilează și contaminatează incontrollabil modelul cultural anterior și apoi migrează din cultura care l-a ivit, sub forma unei „autonomii relative”, însă având un „coeficient anumit de agresivitate” în expansiunea sa. Actorii acestui spectacol al dinamicii literaturii sunt: „1. inițiatorii experimentali; 2. protagoniștii noului stil; 3. maeștrii; 4. artiștii (*polished craftsmen*); 5. decadenții, a treia „generație a maeștrilor” – fiind totdeauna „clasică”, moment de echilibru al forțelor în ascensiune și decadență.” (Adrian Marino. *Dicționar de idei literare*. Vol. 1. București, 1976, p. 487–488).

Primii, „inițiatorii experimentali” sunt spiritele novatoare, ei adoptă atitudini curajoase în ceea ce privește descoperirea unor noi zone despre care literatura să vorbească, își asumă ascuțitul spirit critic față de vechile valori, pe care le depășesc prin negare, indiferență, parodiare sau corectare (precum romanticii, cu privire la regulile celor trei unități). „Inițiatorii experimentali” și „protagoniștii noului stil” practică noi metode de creație, schimbă, inovează la nivelul formelor, sunt oamenii momentului literar, lecturile lor incită, stârnesc discuții în mediile avizate, pentru ca mai târziu să se decanteze puțini dintre ei printre valorile esențiale. „Maeștrii”, a treia categorie definită de Marino, propun și realizează marile sinteze din punct de vedere tematic,

stilistic și estetic, ei rezistă dincolo de timp, devenind canonici, de neegalat în rafinarea limbii literare și în sondarea psihismului uman. „Artiștii (*polished craftsmen*)” rafinează într-o singură direcție, sunt cei care excelează printr-o singulară manieră de spunere, ei rămân în istoria literară ca producătorii unui model poetic a cărui eleganță a limbajului va fi greu de atins, spre exemplu sonetiștii italieni din Trecento și Quattrocento, manieriștii Gongora, Quevedo, Giambattista Marino. Ultima categorie, a decadenților pe care A. Marino îi consideră drept o generație clasică, de reaşezare a echilibrului, de potolire a patosului novator, nu trebuie privită în fapt ca fiind, axiologic vorbind, concurentă ori similară maestrilor, ci mai degrabă aceștia sunt condeiele epigonice obosite, care au (ne)șansa de a se situa cronologic într-un moment de acumulare și decantare a valorilor, moment care îi aduce în poziția de „pitici” aflați pe umerii „uriașilor”, ei nu se pot rupe de atmosfera intelectuală care i-a produs și nici de modelul estetic generat de curentul cărui îi aparțin, însă îi simt apogeul, ei sunt, paradoxal, spiritele crepusculare prin care se deschid zorii unei noi sensibilități artistice. Conștiințe scindate, tragice, aceștia se află la răscrucea dintre marile mutații estetice, filosofice și stilistice.

Tipologia realizată de A. Marino este destul de rigidă pentru o definire concretă, empirică a faptelor literare, de aceea nu vom găsi decât rar autori care să poată fi definiți printr-o singură etichetă teoretică și nu trebuie pierdută din vedere nici situația neînregimentării în nici una dintre aceste categorii, atunci când scriitorul are o personalitate artistică atât de complexă și nu-și găsește posibilitatea afirmării identității în nicio zonă deschisă de curentul de gândire și sensibilitate contemporan lui. Abordarea teoretică a lui Marino urmărește existența curentului literar în genere, ca mod de viață culturală, exegeza sa conceptuală abstractizează, fără a eluda din definiția noțiunii ritmul său interior, istoria organică a fenomenului literar: „curent literar constituie un element viu, un *organism* care are ritmul, curba, istoria și destinul său ireversibil” (ibidem, p. 495).

Antologia-monument *Modernismul literar românesc în date (1880–2000) și texte (1880–1949)* în două volume de Gabriela Omăt restructurează reprezentarea noastră despre istoria modernismului românesc și despre protagoniștii lui. În critica și istoria noastră culturală „emergența unei obsesii a termenului „modern””, cum observă G. Omăt, începe de la utilizarea lui „modern”, cu sensul cronologic „recent”, „nou”, „contemporan”, „actual”. Odată cu apariția revistei condusă de Al. Macedonski, *Literatorul*, (după Adrian Marino) „o adevărată mină românească de principii estetice moderne”, pornește, pe lângă un eclectism asumat, „tradiția modernistă a literaturii române” (Gabriela Omăt. *Modernismul literar românesc în date (1880–2000) și texte (1880–1949)*. Vol. 1. Cuvânt introductiv, selecția, îngrijirea textelor și cronologie de Gabriela Omăt. București, 2008, p. 51). Nicolae Manolescu, în *Metamorfozele poeziei*, scrie: „Linia despărțitoare între vechi și nou taie în două pe Macedonski; dar Macedonski își asumă această metamorfoză neobișnuită, trăind-o ca pe propria lui metamorfoză, simbolizând un fenomen general printr-un destin individual. Macedonski nu pare a fi antrenat într-un proces străin, ci pare a provoca el însuși acest proces: a doua oară, de la Eminescu, destinul unui poet se identifică cu destinul general al poeziei. Nu ne putem imagina nașterea poeziei moderne fără cele două fețe de Ianus ale lui Macedonski, una îndreptată către trecut, alta către viitor” (Nicolae Manolescu. *Metamorfozele poeziei*. București, 1968, p. 9).

Macedonski e inițiatorul, experimentatorul și promotorul principiilor poeticii simboliste: al „armoniei imitative”, al versului liber, al „instrumentalismului” (teoretizat de Rene Ghil, discipol al lui Mallarmé), al corespondențelor muzicale ale „literelor” („Fiecare literă din alfabet reprezentând un ton muzical”). În eseu *Despre logica poeziei* (1880), unul din textele de căpătâi ale noii direcții poetice și memorabilă prin celebra aserțiune: „Logica poeziei este ne-logică față de proză și, tot ce nu e logic fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul”. În 1892, Macedonski publică în *Literatorul* manifestul simbolist *Poezia viitorului*,

în care simbolismul este proclamat etalon al „poeziei moderne”: „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de instrumentalism. [...] poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bălci ale *antitezei*, și că și-a creat în fine un limbaj al ei propriu...”. Ideea modernizării formelor literare e susținută prin experimentarea, traducerea și popularizarea poeziei parnasiene, simboliste și decadente de școală franceză, publică texte de referință pentru noua poezie, teoretizează procedeul simbolizării în articolul-replică *Simbolismul* (1895). În articolul În pragul secolului (1899), Macedonski pledează pentru simbolism, definit ca neoromantism: „Acea mișcare îndrăzneată, avântată spre ideal, a întrupat într-însa închiderea pentru profani a porților templului sacru; crearea unei limbi și a unor formule speciale acestor mari sacerdoți ce se numește *Poezie și Artă*; ținerea socotelii de valoarea de muzică și de culoare a semnelor grafice; deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări cu ajutorul formei, crearea de ritmuri noi, flexibilizarea și înavușirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată”.

Etapă de tranziție de la junimism la modernism între anii 1900 și 1910 e marcată de „începutul specializării „moderniste” a noțiunii de «modern»” (Gabriela Omăt). Printre momentele semnificative pentru modernismul din prima decadă de secol XX se remarcă: Ștefan Petică; programul „modern” de la *Vieața nouă*; Ion Minulescu, D. Caracostea, Ov. Densusianu, E. Lovinescu. Începutul vehiculării termenului de modernism, în critica literară de la noi, se datorește lui E. Lovinescu. În *Istoria literaturii române contemporane*, criticul face o disociație între „modernismul teoretic”, practicat de el la *Sburătorul*, sub forma unei „bunăvoințe principiale față de toate fenomenele de diferențiere literară”, și „modernismul de avangardă și experimental” al unor reviste de atitudine extremistă, precum *Contimporanul*, *Punct*, *Integral*, *unu* etc. Pentru E. Lovinescu, sincronismul cu mișcările novatoare din momentul prezentului literar european „implică

modernismul ca un principiu de progres”. Lovinescu plasează poezia nouă în descendența simbolismului. Nicolae Manolescu e de părere că „într-un anume sens, istoria poeziei românești începe cu simbolismul” (Nicolae Manolescu. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, 2008, p. 551).

În detectarea unor elemente relevante pentru istoria modernismului, Gabriela Omăt inserează o schemă „demarcatore în fluxul de date, sub caracterizările următoare:

- I. 1880–1889. Emergența unei obsesii a termenului „modern”.
- II. 1900–1910. Începutul specializării „moderniste” a noțiunii de „modern”.
- III. 1911–1924. „Modernism pe toate liniile”. „Modernismul” înțeles ca descătușare a formelor literare.
- IV. 1925–1935. Coagularea unei fizionomii contradictorii a modernismului. Modernismul devine instrument canonic și reper al conștiinței literare. „Modernisme” interferente și concurente: *Sburătorul*, avangarda. „Modernități contramoderniste”: *Gândirea*, generația '27.
- V. 1936–1944. Modernismul învingător și declinant.
- VI. 1945–1955. Dezintegrarea și demonizarea sociologist-vulgara a modernismului. Canonul politizat substituie canonul estetic.
- VII. 1956–1979. Resurecția modernismului printre „dezghețuri” și redogmatizări. Revalidarea lui, ca grilă canonică, în deceniile șapte și opt, între rezistență și compromis.
- VIII. 1980–2000. Reacția „protocronistă” și insurecția „postmodernistă” contra establishmentului modernist. Descentralizarea și policentrismul postdecembriste, culminație a contestării canonului modernist” (Gabriela Omăt. *Modernismul literar românesc în date (1880–2000) și texte (1880–1949)*. Vol. 1. Cuvânt introductiv, selecția, îngrijirea textelor și cronologie de Gabriela Omăt. București, 2008, p. 12).

În absența unei istorii a modernismului literar românesc, clasificarea dată constituie un reper orientativ în regândirea, reinterpretarea fenomenului poetic încadrat între anii 1880 și 1980.

MODERN, MODERNISM, MODERNITATE

Dificultățile și confuziile definirii conceptelor de modern, modernism și modernitate își au „biografia” și „istoria” lor. *Modernismul*, „de formație mai târzie, cum observă Adrian Marino, (dicționarele îi fixează apariția abia la sfârșitul secolului al XIX-lea), [...] este confundat adesea cu noțiunea, foarte înrudită, de *modern*, însoțit de aceleași dificultăți de analiză. [...] Ambele concepte participă din plin la sfera de idei de „nou”, „actual”, „prezent”, „recent”, în interiorul căreia tind să se identifice până la suprapunere. Conținutul lor imediat este temporal, cronologic, din care cauză *modernismul*, ca și *modernul*, preia toate caracterele și servituțile „noului”, de la „actualitate”, cu toate notele sale, până la „modă”. De unde instabilitatea latentă a definiției modernismului și, mai ales, pulverizarea sa permanentă, într-o suită de „modernisme”, unele mai noi decât altele” (Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, 1969, p. 98). Astfel se face că, pe parcursul anilor, modernismul înregistrează mai multe metamorfoze. „[...] Fiecare literatură, epocă, sau perioadă spirituală are sau afirmă „modernismul” său. [...] Modernismul românesc este oarecum sincron, nu însă și identic cu modernismul literaturilor occidentale. [...] Pot fi denumite în mod general drept *moderniste*, aparținând *modernismului*, totalitatea mișcărilor ideologice, artistice și literare, care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de „tradiție”, prin atitudini anticlasice, antiacademice, antitraditionale, anticonservatoare, de orice speță, repulsie împinsă uneori până la negativism radical. Ideea de „ruptură” este inclusă, de altfel, în orice secvență temporală care se substituie, prin negare și deci prin anulare, etapei precedente. Din care cauză, *modernismul* – produs al duratei, al devenirii istorice – implică în mod organic refuzul, contestația, antiteza trecutului. El introduce, în istoria spiritului și a literaturii, discontinuitatea, schimbarea [...] ori de câte ori literatura cunoaște răsturnarea unor poziții, modificarea bruscă a orientării, starea de spirit „modernistă” și-a făcut apariția. Acțiunea sa inevitabilă

nu poate fi, în planul confruntărilor literare, decât adversitatea, polemica” (ibidem, p. 101–102).

Aceeași ambivalență stă la baza teoriei lui Matei Călinescu despre cele două modernități (una progresist-emancipatoare, cosmopolită, burgheză, laică, diurnă, post-iluministă, alta reacționară, nostalgică, nocturnă). Cum rămâne totuși cu modernismul? Putem crede că avem de-a face cu mai multe modernisme, definibile în funcție de atitudinea lor față de tradiție, față de revoluție, de evoluție și de progres: există, de exemplu, un modernism prospectiv, în cadrul căruia accentul cade pe inovație și pe ruptură, după cum există un modernism retrospectiv, unde fidelitatea față de vechile canoane este cea care dă tonul.

Conceptul modern de poezie e marcat de o „substanțială întărire a „conștiinței lingvistice”; întregul statut clasic al limbajului e răsturnat: cuvântul poetic nu mai e un simplu mijloc de imitație a naturii, el *produce o nouă natură* în procesul propriei sale produceri. Poezia nu mai recurge la limbaj, ca la un instrument (fie el și de expresie), ci intră în limbaj, în dinamica lui internă, căutând să-l facă să-și semnifice propriul său principiu generator” (Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie. (De la romantism la avangardism)*, București, 1972, p. 5).

Modernismul și postmodernismul „nu sunt separate, scrie Ihab Hassan, printr-o Cortină de Fier sau printr-un Zid chinezesc; deoarece istoria e un palimpsest, iar cultura e permeabilă față de timpul trecut, timpul prezent și timpul viitor. Bănuiesc că suntem cu toții, într-o oarecare măsură, victorienii, moderni și postmodernii în același timp” (Ihab Hassan, *Sfâșierea lui Orfeu: spre un concept de postmodernism*, Caiete critice, 1986, nr. 1–2, p. 182).

CANONUL MODERNIST

În *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Nicolae Manolescu identifică trei tipuri de canon: „După canonul romantic-național” (1840–1883) și acela clasic-victorian”

(1867–1916), în care trebuie cuprinse și reacțiile de tot felul de la răscrucea secolelor XIX și XX, canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mișcarea simbolistă de la începutul secolului și nu doar prelungit până în 1947, dar trezit la viață de neomodernismul anilor '60–'70" (după „canonul proletcultist” al anilor '50, lipsit de „criteriu axiologic”) și prelungit de cel postmodern, pentru că „paradigma postmodernă care succede celei moderne nu a impus și un canon postmodern” (Nicolae Manolescu. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, 2008, p. 17).

Preocuparea pentru teoretizare e o condiție sine qua non și pentru marii lirici Tudor Arghezi (*Vers și poezie, Ars poetica*), Lucian Blaga (*Filosofia stilului, Fețele unui veac, Noul stil*), Ion Barbu (*Poetica domnului Arghezi, „Evoluția poeziei lirice” după E. Lovinescu, Poezia leneșe*) ș.a. „Ce s-a petrecut de fapt cu poezia, susține N. Manolescu, a explicat cel mai bine Croce, primul ei teoretician ca fantezie și intuiție, după ce Nietzsche prevăzuse evoluția spre dionisiac a stării de spirit a artistului și moartea apolinicului, determinând practic triumful expresionist” [...] „Schimbarea criteriului poeticului” s-a produs în urma prăbușirii sistemului metric, „odată cu abandonul prozodiei, de care tânărul Blaga, verslibrist declarat, era foarte mândru” [...] „Poemul în proză a fost legitimat în măsura în care era liric. Încăunarea lirismului a aruncat în afara poeziei nu atât proza, cât epicul, didacticul, moralismul, raționalul, considerate nonpoetice pentru că erau obiective și opuse intuitivului, fanteziei, adică celei mai depline subiectivități. E. Lovinescu avea dreptate: poezia va însemna tot mai mult subiectivitate și lirism” [...] „Poezia tradițională era clară și rațională, chiar și când miza pe emoționalitate” [...] „Abia modernii au făcut din obscuritate o condiție naturală a lirismului” [...] „Adâncindu-se în subiectivitate, irațional și obscur, poezia modernă a schimbat, odată cu sensibilitatea dominantă, teritoriul poeticului: în locul aceluia obștesc, comun și general-uman al clasicilor, ca și al romanticilor, a început să cultive unul individual, particular

și uneori singular. Privatizarea aceasta a sentimentului se află la originea unei enorme mutații artistice. Sentimentul poetic a încetat să fie nu doar colectiv valabil, dar tot mai personal nerepetabil” (ibidem, p. 552).

În prefața la prima ediție a *Structurii liricii moderne*, Hugo Friedrich nota: „Sunt trăsături comune ale unei structuri, ale unei alcătuiuri cu o surprinzătoare insistență sub aparențele schimbătoare ale liricii moderne” (Hugo Friedrich. *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann. Prefață de Mircea Martin. București, 1998, p. 7).

Însemnele structurii baudelairiene sunt evidențiate în: depersonalizare, concentrarea și conștiința formei; lirică și matematică, timp crepuscular, estetica urâtului, „plăcerea aristocratică de a dispăcea”, creștinism în ruină, idealitatea goală, magia limbajului, fantezie creativă, descompunere și deformare, abstracțiune și arabesc. Caracteristicile structurii rimbauldiene sunt reductibile la: dezorientare, transcendență goală, anormalitate deliberată, „muzică” disonantă, ruptura cu tradiția, poezie citadină, revolta împotriva moștenirii creștine, eul artificial; dezumanizarea, iluminare, realitate distrusă, intensitatea urâtului, irealitate senzorială, fantezie dictatorială, tehnica inserției, poezie abstractă, poezie monologală, dinamica mișcărilor și magia limbajului. În structura liricii lui Mallarmé sunt evidențiate următoarele caracteristici: evoluție stilistică, dezumanizare, iubirea și moartea dezumanizate, lirica înțeleasă ca rezistență, ca muncă și ca joc, neantul și forma, exprimarea inexprimabilului, apropierea tăcerii, obscuritate, poezie sugestivă, nu inteligibilă, schema ontologică (îndepărtarea de real, idealitatea, absolutul, neantul, neantul și limbajul), disonanța ontologică, ocultism, magie și magie a limbajului, poezie pură, fantezie dictatorială, abstracțiune și „privire absolută”, singur cu limbajul.

La examinarea liricii europene în secolul al XX-lea exegetul aplică toate acestea concepte definitorii negative. Ferindu-se de simplificări, el subliniază că „în tabloul de ansamblu se contu-

rează două direcții care permit o primă orientare. Sunt aceleași pe care în secolul trecut, le inițiază Rimbaud și Mallarmé. În linii mari avem de a face pe de o parte cu o lirică alogică a formelor libere, pe de altă parte cu o lirică a intelectualității și austerității formelor. Ambele direcții au fost programate în 1929, și chiar în contradicție tranșantă. Una din formule îi aparține Valéry: „Un poem trebuie să fie o serbare a intelectului” [...] Cealaltă formulă s-a născut din protest; autorul e suprarealistul A. Breton. Ea sună astfel: „Un poem trebuie să fie prăbușirea intelectului”, iar imediat după aceea urmează: «perfecțiunea e trândăvie» (ibidem, p. 140).

O bună parte din poezia nouă, în primul rând avangarda, este trecută cu vederea, omisă din câmpul de investigație. Marcel Raymond, cu două decenii înaintea lui Friedrich, în *De la Baudelaire la suprarealism* întrevădea două ramuri principale în poezia secolului al XX-lea: „*Florile răului* sunt unanim considerate astăzi drept unul din izvoarele vii ale mișcării poetice contemporane. O primă filieră, cea a *artiștilor*, ar duce de la Baudelaire la Mallarmé, apoi la Valéry; o altă filieră, cea a *vizionarilor*, de la Baudelaire la Rimbaud, apoi la ultimii veniți în rândul căutătorilor de aventuri” (Marcel Raymond. *De la Baudelaire la suprarealism*. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin. București, 1970, p. 61).

S-a afirmat și se afirmă că modernismul poetic nu se reduce la modelul elaborat pe linia Marcel Raymond – Hugo Friedrich, fenomenul este mult mai bogat decât întreg ansamblul de trăsături definitorii: Nenumăratele oscilații, ambiguități și confuzii în abordarea conceptului de modernism, tratat în opoziție cu cel de tradiționalism, au suscitat o serie de întrebări. Deocamdată, nu dispunem de o istorie a ideii de modernism în spațiul românesc. Apar mai multe semne de întrebare cu privire la modul de abordare al așa-numitei „modernități antimoderne” (al relațiilor dintre „modernisme” și „antimodernisme”). Pentru Antoine Compagnon, adevărații antimoderni sunt, în același timp, „niște moderni, încă și tot niște moderni fără voia lor” (Antoine Com-

pagnon. *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. Traducere din limba franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu. Prefață de Mircea Martin, București, 2008, p. 11).

În cazul clasicilor modernismului poetic românesc vom constata că Bacovia, Blaga, Barbu, Arghezi trec de la simbolism, expresionism, parnasianism la așa-zisele atitudini antimoderne. Azi ei sunt „mai moderni decât modernii”. Un antimodernism în plin modernism. Modernismul adevărat a fost totdeauna antimodern. Ioana Em. Petrescu leagă numele lui Barbu de poetica postmodernismului. Pot fi remarcate mai multe inconsecvențe în „raporturile de includere-excludere din modernism și avangardă”. Insuficient de convingătoare este „structura liricii moderne” propusă de Friedrich, o structură care nu acoperă decât o parte a poeziei moderniste („modernismul înalt”).

Așa cum s-a observat, critica interbelică a pariat aproape exclusiv pe *poezia artiștilor* (prin Mallarmé până la Valéry). Și G. Călinescu și E. Lovinescu au promovat *poezia pură* teoretizată de abatele Bremond”. Vladimir Streinu în studiul *Tradiția conceptului modern de poezie*, publicat în *Pagini de critica literară* (1938) trece în revistă istoria poeticelor din antichitate până la Edgar Allan Poe, care aduce marile inovații; el restituie poeziei noblețea aristotelică a plăcerii, combate ideea de inspirație, poemul construindu-se treptat, cu preciziunea și rigoarea logică a unei probleme de matematică. El pune pe primul plan chestiunea poeziei pure, a colaborării poeziei cu muzica, vorbește despre sugestie. Pe un asemenea drum, care deschidea o nouă epocă, aceea a modernismului, Poe va fi urmat în Europa de Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry. Toate aceste inovații, cărora le subscrie și Vladimir Streinu, își vor găsi ecou într-o măsură mai mică sau mai mare și în lirica românească din secolul XX și mai ales din perioada interbelică.

Modernismul poetic românesc nu poate fi conceput în afara eminescianismului. Se identifică un eminescianism latent. Marin Mincu afirmă că „are loc un fenomen permanent *de infuzie și transfuzie a eminescianismului în corpus-ul, trecut și viitor al*

literaturii românești”; eminescianismul reprezintă „un fundament al creativității românești”, „o invariantă specifică” alături de mioritic, „sub auspiciile categoriale” ale căreia „s-a modelat” „specificul nostru național”, exprimat odată cu apariția lui Eminescu (Marin Mincu. *Paradigma eminesciană*, Constanța, 2000, p. 296–297).

Marin Mincu e de părere că „vom descoperi un eminescianism oracular la Antim Ivireanu, un eminescianism alegoric la Dimitrie Cantemir, un eminescianism sociogonic și imnic la Heliade, un eminescianism preromantic la Vasile Cârlova, un eminescianism paremiologic la Ion Creangă, un eminescianism filosofic la Vasile Conta, un antieminescianism la Macedonski, un eminescianism epigonic la Vlahuță, un eminescianism mistic și pamfletar la Arghezi, un eminescianism mitic la Blaga, un eminescianism germanic la Ion Barbu, un eminescianism bacovian la Bacovia, un eminescianism inițiativ și vizionar la Sadoveanu, un eminescianism elin la Călinescu, un eminescianism elegiac la Nichita Stănescu, **un eminescianism viitor la un poet viitor, care deși nu s-a născut este deja marcat de aceeași ereditate**”. Rezumând, „Eminescianismul impune o *viziune categorială și un stil* cu rădăcini înfipte adânc în tot ce se referă la cultura *pre-* și *post-*eminesciană. După Eminescu se vor conștientiza treptat acele câteva traiecte creative ce vor căpăta o funcție canonizantă”. Mai mult: „Substanța ideologiei eminesciene va fi asimilată de cultura românească, iar sondajele vizionare și onirice ale eminescianismului vor marca definitiv orientarea discursului poetic modern” (Marin Mincu. *Scurtă privire asupra poeticității românești*. În: Marin Mincu. O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea. (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu), Constanța, 2007, p. 12–13).

Insistând pe dominantă estetică a lirismului, ca liant cu epoca, exegeta Ioana Em. Petrescu (*Eminescu și mutațiile poeziei românești*) demonstrează și fixează „reperele unui concept-etalon de « poeticitate »” pentru scriitorii de mai târziu, prin „instițuirea unui tip « metaforic » din care se vor revendica Tudor

Arghezi, Lucian Blaga și, în raport cu care, modificări structurale vor aduce doar Ion Barbu și Nichita Stănescu, poeți exersând alte modalități de depășire a rupturii „subiect-obiect”.

Ion Bogdan Lefter pledează pentru reconstrucția conceptuală a modernismului românesc. Exegetul susține că: „În cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar și cultural, își găsesc locul și simbolismul, și parnasianismul, și instrumentalismul, și preraphaelismul, și decadentismul [...], și poezia pură, și avangardele, ca și porțiunile nonreziduale ale sămănătorismului, poporanismului și mai ales ale ortodoxismului și ale tradiționalismului mai „neutru” (tip Ion Pillat, de exemplu)” (Ion Bogdan Lefter. *Recuperarea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Pitești, 2000, p. 182).

NEOMODERNISM. RUPTURI RIZOMICE

În poezia secolului XX, modelul eminescian stă la baza unei *noi imagini a lumii*. Toți marii poeți – Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Stănescu, Sorescu sau Cărtărescu – lau rescris în felul lor pe Eminescu, pentru că Eminescu nu e doar „un etalon al poeticității” (I. Em. Petrescu. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. Cluj-Napoca: Editura Dacia 1989, p. 17), dar și un model catalitic și stimulator în cele mai importante metamorfoze și bătălii canonice.

Un adevăr incontestabil e că și în poezia română din Basarabia este evidentă axioma: „Câte generații, atâtia Eminescu”. O teză care se impune de la sine e că modernismul, care înglobează toate curentele postromantice, de orientare reformatoare: parnasianismul, simbolismul, imagismul, avangardismul, expresionismul, existențialismul etc., coexistă concomitent, elementele cărora sunt reactivate în poezia șaizecistă.

Neomodernismul românesc, marcat de reprezentanții Cercului Literar de la Sibiu (Ion Negoitescu, Radu Stanca, Ștefan

Augustin Doinaş etc.) se impune prin reacția tranșant „anti-tradiționalistă”, prin „resurecția baladei”. Poezia generației lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov, Emil Brumaru etc. se caracterizează prin *ruptură* de dogma realismului socialist, renunțarea la poezia angajată, despărțirea de „spiritul veacului” și întoarcerea la „structura liricii moderne”, la valorile poeziei interbelice.

Nichita Stănescu, liderul generației șaizeciste, radicalizează din temelii limbajul, sistemul de convenții poetice. După Eminescu și Argezi, Stănescu se afirmă ca „întemeietor” al unui nou limbaj, al unei lumi de dincolo de cuvinte. O mutație fundamentală are loc în statutul poetului și al artelor poetice. Ies în evidență recuperarea „poeziei pure”, gratuitatea și „plăcerea textului”, reinterpretarea mitului, cultivarea metaforei, instaurarea individuației, a viziunii moderne, a fragmentarismului, ludicului, intertextului etc.

În contextul despărțirii de tradițiile golemice, artificiale de proveniență sovietică, dominante nu numai în „obsedantul deceniu”, efortul de conservare a identității naționale este, pentru scriitorul basarabean, mult mai important decât formele de expresie, inovațiile „poeziei lingvistice”, manierismele, ingineriile verbale, arabescurile virtuozitate ale neomoderniștilor din Țară. În spațiul dintre Prut și Nistru, „rezistența prin cultură” e reductibilă la „întoarcerea la izvoare” (Mihai Cimpoi), la folclor, la modelul eminescian (ca centru iradiant al canonului literar românesc), la oralitate, inocență sentimentală, la „directitatea, elementaritatea limbajului”, la amestecul de „notație etnografică, de idilism și de sentimentalism” (N. Manolescu. „*Mamă, tu ești patria mea*”, Grigore Vieru, poetul [monogr. colectivă; coord: Mihai Cimpoi], Chișinău: Editura Știința, 2010, p. 59–62), multe alte de acestea în conexiuni rizomice, depistate, de exemplu, în poezia lui Grigore Vieru, nu sunt tratate ca deficiențe irecuperabile. E adevărat: după marele modelele moderniste, „este greu să ieși din timp și să întorci roata poeziei românești”. Grigore

Vieru și generația sa, consideră Eugen Simion, „reprezintă pentru această provincie românească năpăstuită mereu de istorie ceea ce a fost, la începutul secolului, generația lui Goga pentru Transilvania. Similitudinea de destin are și o prelungire în plan poetic. Sub presiunea circumstanțelor, poezia se întoarce la un limbaj mai simplu și își asumă în chip deliberat un mecanism național pe care, în condiții normale, lirismul pur îl evită” (Eugen Simion, *Grigore Vieru, un poet cu lira-n lacrimi*, Caiete critice, 1994, nr. 1–3, p. 21).

Este un postulat valabil pentru o bună parte a poeziei șaizeciste, dar, totodată, trebuie reținut că generația lui Vieru și Damian a trecut prin câmpul de atracție al neomodernismului sau a adaptat neomodernismul la un tradiționalism deschis, receptiv, asimilator.

Generația șaizecistă din spațiul pruto-nistrean, generația lui Grigore Vieru și Liviu Damian, în virtutea mai multor împrejurări îl are pe un Eminescu al ei; e o generație care marchează revenirea la matricea tradiției, „descoperă” poezia lui Blaga, Argezi, Barbu, nu de rare ori, e adevărat, impunând „maximalismul etic” înaintea celui estetic. Șaizeciștii basarabeni, chiar dacă nu se arătaseră „periculoși”, rămâneau incozi pentru că, în opinia lui Big Brother, „se uitau peste Prut”. Evenimentele din Cehoslovacia, în primăvara lui 1968, au înspăimântat regimul totalitar accelerând, furibund, înghețul „dezghețului hrușciiovian”. E vremea în care se reinstaurează treptat „glaciația neostalinistă”. La București, dimpotrivă, se schițează un reviriment, e adevărat, pe scurtă durată, până la Tezele din iulie 1971. În schimb la Moscova, în centrul imperiului, aceste semne se resimt în toate formele vieții spirituale, dar mai cu seamă în schimbarea atitudinii față de „poezia de estradă” a unui Andrei Voznesenski sau Evgheni Evtușenko.

După „cortina de fier”, în a doua jumătate a secolului trecut, ia amploare literatura disidentă, un fenomen aproape nesperat sau total necunoscut plaiului mioritic. La marginea imperiului, repercusiunile campaniilor de la Centru se resimt cu întârziere

pentru că după *Numele tău* (1968) de Grigore Vieru și *Sînt verb* (1968) de Liviu Damian, volume cu câteva texte subversive, mai apar în inerția reabilitării și resurecției esteticului *Aripi pentru Manole* (1969) de Gheorghe Vodă, *Firul Ariadnei* (1970) de Anatol Ciocanu, *Melodica* (1971) de Dumitru Matcovschi, de fapt, o rescriere a *Descântecelor de alb și negru* (1969), arestate, se încheie, vorba lui Em. Galaicu-Păun, „primăvara pragheză” a literaturii române din Basarabia. Volumul *Săgeți* (1972) de Petru Cărare (de fapt, unicul disident al generației) e retras din vânzare, marcând deja ofensiva acerbă a cenzurii.

Neomodernismul, fie și prin rupturi rizomice, are un impact decisiv asupra metamorfozelor poeziei șaizeciste/ șaptezecești din Basarabia. Probarea/ proba esteticului produce o schimbare, prin continuare sau ruptură, a conceptului de poeticitate, o mutație de la est-eticul ardent al *reazemului* – „Dar mai întâi să fii sămânță” (Gr. Vieru) – la esteticul „eliberat de sentimentalitate”, la poezia imaginarului, a lumilor virtuale, a *modurilor poetice*.

Tradiționalitatea sau modernitatea unei poezii se stabilește, cum se știe, în funcție de doi factori, de 1) raportul dintre eul poetic și lumea înconjurătoare și 2) în funcție de sistemul de imagini. Schimbarea de paradigmă între anii '60 și '80 trebuie concepută ca o recuperare, o revenire la modernismul interbelic, fenomen definit de unii ca *neomodernism* sau „remake modernist” (Nicolae Manolescu), sau „tardomodernism” (Mircea Cărtărescu).

Ceea ce rămâne din literatura șaizecistă e poezia lirică, subversivă și evazionistă, unele texte de „poezie pură” din Gr. Vieru, A. Busuioc, Gh. Vodă, A. Codru, I. Vatamanu ș.a. Șansa de supraviețuire a avut-o lirica erotică și peisagistică. Șaizeciștii revin la statutul de poet orfic (Gr. Vieru, L. Damian, A. Codru), la baladă (Pavel Boțu, A. Codru, D. Matcovschi, I. Vatamanu, V. Teleucă), la lirica meditativă (Gr. Vieru, Gh. Vodă, V. Teleucă, L. Damian, A. Cibotaru), la limbajul metaforic dens (A. Codru, P. Boțu, L. Damian), adoptă formele indirecte de expresie, lim-

bajul esopic, alegoria, parabola și reinterpretează/ rescriu mitul.

În centrul universului poetic se situează un eu în criză identitară, figura privilegiată e bufonul, nebunul, singurul capabil să rostească adevărul. Astfel eul poetic al lui Liviu Damian se resemnează în ipostaza „nebulului ce scrie”, figura nebulului servindu-i drept pretext de a râde în gura mare de „veacul crunt, mișel”. Copilul teribil al generației „copiii anilor treizeci”, Nicolae Esinencu, merge pe urmele lui Geo Dumitrescu și M. Sorescu, cultivând o poezie în contra sens cu moda poetică. De altfel, V. Teleucă după 1989 se convertește la postmodernism, mostre postmoderniste atestăm la histrionul Aureliu Busuioc care, „suferind uneori de daltonism”, face teatru din orișice subiect (*Heraldică*), și oricât de paradoxal ar părea, chiar și la „pășunistul” Grigore Vieru (*Pictează-mi o miriște*).

Raporturile poezilor cu realitatea, cu destinul, cu timpul au trecut prin tratamente simptomatice, constituind scenăria unei mitopo(i)etice a „ochiului al treilea”. Poezia șaptezecești evoluează de la limbajul și convențiile moderniste, la ludicul de limbaj postmodernist, la poezia lingvistică. În plan epistemic, metaforele și simbolurile obsedante „degradează” în metonimii și oximorone, limbajul reflexiv e defavorizat de limbajul tranzitiv, iar în plan ontic, elementele noi, stihia timpului și nisipul pustiei, intensifică drama imposibilei împăcări ale sinelui cu o identitate certă.

Iulian Filip, care deschide colecția *Debut*, se situează între poetizare și depoetizare; Vasile Romanciuc e un Pygmalion al cuvintelor nescrise; la Nicolae Dabija literatura are chipul lui Dumnezeu, altădată, lumea lui e a unui „cerc de cretă”, o lume în „al cincilea anotimp”; Leonida Lari și-a creat o imagine de răzvrătită bine gestionată, stăruind între tentația orfică și cea mesianică, între discursul mistic și poezia sentimentului național; Marcela Benea repune în drepturi poezia minoră, înscrisă ca într-o asceză, mascând totodată și o teamă de risc în deconstruirea unei puternice tradiții a „poeziei de estradă”. Leonard

Tuchilatu, poetul umbrelor, meditează asupra morții, a omniprezenței ei, insistă pe efemeritatea și nimicnicia trecătorului pe pământ („umbrele noastre, duse după soare, s-au întors cu nimic”); scriitura Valeriei Grosu are un traiect oscilant de la poezia materială, vegetală, „referențială” la lirica spiritualizată, estetică și eretică în bună parte de modă retro; Ion Hadârcă restabilește dialogul cu divinitatea, imperativul acestei restabilirii își află expresie în cuvinte arhetipale, în timp ce haosul e raționalizat într-o artă combinatorie în stil manierist; Leo Butnaru își face un autoportret cu palimpsest; Arcadie Suceveanu se impune printr-o ars combinatoria; Eugen Cioclea cultivă o estetică a antipoeticului; Vsevolod Cernei face autoficțiuni cu măști; Andrei Țurcanu exorcizează demonicul.

Șaptezeciștii au mers pe linia artelor poetice ale șizeciștilor, ceea ce a dat apă la moara exegeților din vremea de pe urmă să-i inculpe de anacronism, kitsch ideatic, timiditate în experimentele poetice. Neomodernismul, foarte eclectic în momentele lui esențiale, adaptat la tradiționalismul intrinsec al poeziei anilor '60-'80 are un impact decisiv în metamorfozele tranziției de la modernism la postmodernism.



2)

TENTAȚIA SINCRONIZĂRII

