LUCIA ŢURCANU
Institutul de Filologie
(Chişinău)

ELEMENTE MANIERISTE ÎN POEZIA NEOEXPRESIONIŞTILOR ROMÂNI

Cum este şi firesc, poezia română a anilor ’70-’80 evoluează în mai multe direcţii, remarcîndu-se diferite tendinţe estetice. Atestăm autori de *poezie lingvistică* (Şerban Foarţă, de exemplu), pentru care cuvîntul este, întîi de toate, formă ce se pretează oricăror modelări sau jonglări; se impun onirişti şi suprarealişti (Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Brumaru), care apelează la imaginea insolită şi cuvîntul bizar pentru a crea suprarealităţi metaforice, evadînd, astfel, din realitatea schematizată şi sfidînd formulele clişeizate. Tot aici se încadrează şi poeţii ce vin în continuarea poeziei neoexpresioniste a lui A. E. Baconsky şi a Anei Blandiana şi pornesc de la acelaşi model liric – Lucian Blaga, cultivînd un bucolism spiritualizat, căutînd semnele transcendenţei, arhetipurile, manifestările magicului în spaţiul preponderent agrest şi elaborînd o poezie de meditaţie, ce descoperă ţări imaginare în care înfloresc speţele diafane. Aceştia sînt echinoxiştii Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, prin opera cărora se produce intelectualizarea structurilor lirice şi sporeşte interesul pentru preţiozitate, manierism, decorativism. Viziunea poetică de ordin estetic, împlinită prin bijuteriile lexicale, migălos şlefuite şi potrivite, comunică, la poeţii respectivi, cu viziunea de ordin existenţial. Printre imaginile compuse cu grijă se insinuează „un sentiment ontologic, o idee sensibilă, ceva semnificativ în ordinea viului, a naturalului, transformînd un întreg poem delicat, frumos, impecabil ca o bijuterie într-un tulburător ecou liric al unei tensiuni lăuntrice” [1, p. 108].

Adrian Popescu (volume de poezie: *Umbria*, 1971; *Focul şi sărbătoarea*, 1974; *Cîmpiile magnetice*, 1976; *Curtea Medicilor*, 1979; *Proba cu polen*, 1980; *Suburbiile cerului*, 1982; *Vocea interioară*, 1987; *Călătoria continuă*, 1989; *Pisicile din Torcello*, 1997; *Fără vîrstă*, 1998; *Umbria*, 2000; *Drumul strîmt*, 2001; *Ucenicul ascultător*, 2002) este poetul care îşi estetizează stările, în poezia sa observîndu-se, „în acord cu o reprezentare concettistă, de extracţie para-retorică”, „preponderenţa unui asianism flomboiant, cînd, acceptînd sugestiile lui Gracían, poemul pare să fie scris simultan «con alma» şi «con agudeza», fiind concomitent foc şi sărbătoare. Peste volutele graţioase, uneori artificiale, ale unor «criptografii cosmice», se lasă roua franciscană a unei intense afectivităţi, astfel că semnele culese din inter-regnurile grădinii botanice se animă brusc de o milă sălbatică” [2, p. 322]. Într-un poem din *Vocea interioară*, poetul formulează metaforic această tendinţă de a meşteşugi limbajul şi a rafina imaginea ce disimulează trăiri: „*Eu sînt un vechi şi uitat cuptor alchimic/ plămînii mei întreţin cu ardoare focul imnic/ unde se descompun şi se calcinează domol/ ură şi dispreţ, inerţii şi vorbe mărunte./ Le spală, le albeşte, le limpezeşte surîsul,/ pînă la incandescenţă le înconge iubirea/ pînă la starea sublimă de aur şi abur/ a rufelor întinse la soare într-o pădure*” **(*Imago*)**.

Principiul de bază al poeticii lui Adrian Popescu este cel al stilizării. Referindu-se la calofilia textelor acestui poet, Alexandru Cistelecan afirma că „deşi în registru suav,

angelic, metafora lui Adrian Popescu e de-a dreptul proliferantă, evoluînd în volute luxuriante şi numai o excelenţă a economiei edificiului împiedică dispersia poemelor într-o pastă de imagini preţioase" [3, p. 124]. Într-adevăr, autorul *Umbriei* caută frumuseţea rostirii, calofilia fiind un dat al sensibilităţii sale. Cu toate acestea, preţiozităţile nu înlătură profunzimea gîndirii şi starea de graţie a sentimentelor. Poetul decorativ este şi poet vizionar, lirismul său luînd chiar forma unei invocaţii a inefabilului. Lirismul lui Adrian Popescu, menţionează Gheorghe Grigurcu, „e dominat de artă". Conştiinţa poeziei se identifică cu rafinamentul nesăţios de performanţe, cu tehnica visînd asupra sa însăşi. Relevant la modul preţios, poetul aduce o spectaculozitate a motivului static, întors pe toate feţele ca un diamant. Poezia nu mai e biografie sau confesiune, ci materie autonomă, decorativism superior" [4, p. 485].

Adrian Popescu pune în funcţiune diferite atribute ale decorativismului manierist pentru a-şi meşteşugi discursul. Pe urmele unor „manierişti" (Macedonski, în special), el propune un spaţiu artificial, în care efectul fiecărei imagini e cultivat cu dexteritate. Asemeni lui Leonid Dimov sau Emil Brumaru, autorul *Umbriei* inventează suprarealităţi metaforice, spaţii lirice, învăluite în imagini preţioase, în care îşi găseşte refugiu eul preocupat de ontologic. Din îmbinarea *Umbrei* şi a *Ambrei* rezultă un Paradis plin de mistere, ale cărui clarobscururi deformează manierist realiile şi metamorfozează ordinarul în insolit: „*o mireasmă lîncedă te acoperă*/ *purpuriu norul picură peste tine*/ *Umbră şi Ambră*, *Umbria*/ *de care buzele mele nu sînt străine*…". *Curtea medicilor*, *Cîmpiile magnetice*, *Umbria* sînt spaţii labirintice, rezultat al abstractizării şi al artificializării realităţii concrete, naturale. Eul problematic se îndepărtează imediat, impunînd cu necesitate meditaţia: „*Ţestoasă brumată*, *perlă opacă*, *albastru*/ *cadran al desfrunzirii*,/ *o torţă în miezul labirintului pavat cu*/ *pulbere neagră*./ *Periplul negrelor ace de cadran*/ *spiţele roţii celeste*/ *şi înăuntru arcul gata să percuteze*/ *subţiratec*, *înfăşurat în inele*/ *ca viermele în măru-împurpurat*./ *Slujind anonim argintul cochiliei tale*" **(*cadran al desfrunzirii*)**. Autorul procedează la modul manierist, angajînd imaginea într-o expediţie ambiţioasă ce nu se mulţumeşte să găsească un corespondent plastic, încărcat de sugestii, pentru lucruri, fiinţe, stări, ci caută frumuseţea rostirii însăşi. Din acest punct de vedere, Adrian Popescu ilustrează o trecere de la clasicism la manierism, sau, în termenii lui Gustav René Hocke, de la modalitatea atică la cea asianică. Dacă structura morală a poetului ţine în bună parte de clasicism, atunci cînd e corelată cu un stil meşteşugit, rafinat, iscusit, „are loc o evoluţie către o apertură barocă, implicînd exagerarea, echivocul, pornirea artificiului de la neesenţial şi învăluirea vicleană în prolixitate a miezului, redarea subiectivă, trucînd în mod conştient unghiul de perspectivă" [5, p. 5]. În consecinţă, artificiul recomandă un univers al obiectelor; ontologicul (naturalul) face loc poeticului (artificialului).

Poemele lui Adrian Popescu relevă reunirea gîndirii cu poezia, a frumuseţii cu logica, autorul căutînd contiguităţi şi îmbinînd surprinzător imaginile. Din aceste îmbinări rezultă definiţii c*oncettiste*: „*Carnea mea toată este o lumînare*/ *dar eu sînt flacăra într-un ceas străveziu*/ *ca păsările mort*/ *voi cînta mai mult decît viu*" **(*Umbria*)**. Poetul elaborează imagini inedite atribuind însuşiri-podoabe unor elemente ale banalului şi realizînd acţiunea de intelectualizare a graţiosului: „*Cearcăn astral dintr-o altă viaţă*,/ *Văzduhul întreg se schimbă la Faţă*./ *Rouă*, *un strop*, *atît ţi-e tainul*./ *Ce greu e Uşorul*, *cum doare Puţinul*./ *Seara te-a ars dintr-un alt anotimp*,/ *În pădurea pierdută*, *în pădurea cu ghimpi*./ *În frunze şi muşchi*, *îmi eşti catedrală*,/ *Un înger căzut în lacrimi se spală*./ *În roua ta-mi spăl păcatul şi viaţa*,/ *Din rouă un strop îţi jertfesc dimineaţa*./ *Cearcăn astral*, *cît de dulce*

la gust/ *Cules într-o vară*, *îngeresc august*". Atunci cînd nu le creează, autorul evocă preţiozităţi, ornînd lumea ce provoacă nostalgii şi disimulîndu-şi regretele. Artificialul devine purtător sau provocator de sentimente, eul aspirînd la trăiri nemijlocite: „*Safir şi corindon*, *agate şi cinabru*. *mică şi calcedoniu*/ *oh*, *cristalele voastre sînt clape dulci de armoniu*,/ *şi spad de Islanda*, *eu nu din dicţionare vă invoc*,/ *o veşnică Vară întoarce în mine Amiaza de foc*" **(*poemul memoriei*)**. Este practicată, astfel, o poezie a fragilităţii, a materiei cu capacităţi deformatoare. Lirismul se conţine în intraductibil, în frumuseţea de bijuterie a imaginilor. Eul acestei poezii se manifestă, de cele mai multe ori, prin absenţă sau retractilitate, prin situarea voită într-un discurs *para-retoric*. Cuvîntul ca sonoritate, imaginea cu efect de *stupore* îl interesează pe poet. Preţiozităţile textuale sînd grupate, formînd adevărate blazoane manieriste, însemn al acceptării artificiului: „*Himeră dintr-un sacru tezaur*/ *Aur albastru dincolo de aur*/ *Cum stă la păun în coadă*/ *Ochiul ce ar vroi să vadă*./ *În penajul său stelar şi umbros*/ *Plimbîndu-se sub chiparos*./ *În mantia Păunului*, *Paonului*,/ *Afonului tragic*, *Faraonului*,/ *Ţipăt de moarte şi Vis*. *Semn e*/ *Stins şi lucind al Eonului*" **(*moneda*)**.

După o constatare a lui Marin Mincu, la o lectură primă a poemelor lui Adrian Popescu, „impresia de artificialitate şi sterilitate, de secetă a trăirii este puternică, făcînd din această poetică o adevărată *sărbătoare a stilului*; cît timp se ambiţionează să scrie o *poezie a realelor şi nu a realului*, poetul rămîne un remarcabil manierist. De la un moment dat însă, începînd cu volumul *Curtea medicilor*, poetul pare atras şi de alte semne, de expediţii ceva mai «prozaice» decît cele întreprinse în «ţinutul diamantului». Suavităţile, diafanităţile, evanescenţele, metaforele aerate, discreţia rostirii prime nu au dispărut definitiv, dar acum «proba cu polen» este mai acută; intermedierea nu se mai face abstract, doar între obiectele poetice pre-selectate, ci se simte mustind din ceaţa cuvintelor o tentaţie decisă a concretului" [2, p. 323]. Într-adevăr, poet al graţiosului, Adrian Popescu practică întrepătrunderea scrisului cu motive ornamentale. Limbajul poetic, elaborat migălos, înlocuieşte spontaneităţile naive. Prin aceste preţiozităţi se insinuează totuşi trăiri profunde, iar artizanatul, sau meşteşugul poetic, nu reuşesc să reprime total sensibilitatea şi lirismul. Caracterul marcat elaborat al versurilor, observa Ion Cocora încă în 1982, „caligrafia lor savantă, dar defel aridă, nu poartă amprentele mîinii *artifexului*, ci o aură de «lumină lină». Adrian Popescu este în primul rînd un poet de o dezarmantă candoare şi prospeţime. Forma subtilă şi profunzimea gîndirii, starea de graţie a sentimentului coexistă în poezia lui într-o deplină armonie. Cuvintele nu se complică, nu pendulează în gol, dezvăluie şi nu obscurizează, creează echivalenţe şi nu subtext" [6, p. 2-3]. Adrian Popescu ştie să păstreze candoarea şi inocenţa limbajului poetic, dar, în acelaşi timp, ştie să şi evite sentimentalismul, evadînd în rafinament. Imaginea preţioasă devine, astfel, o modalitate de disimulare şi de relativizare a problematicului. Chiar dacă practică metoda poetică a manierismului, autorul *Umbriei* rămîne un poet profund care, mizînd pe ambiguitate şi metaforism, lasă sugestiei mai multe posibilităţi de integrare în text. Manierismul său este semnul îndoielii de limbaj, al neîncrederii în valenţele orfice ale cuvîntului.

Un alt manierist ce epurează, sau filtrează, realul de corporalitatea naturală, un „alchimist medieval strecurînd sîngele îngroşat al poemului în atîtea eprubete şi alambicuri pînă cînd acesta devine o transparenţă neutră" [2, p. 326] este **Ion Mircea** (volume de poezie: *Istm*, 1971; *Tobele fragede*, 1978; *Copacul cu 10.000 de imagini*, 1984; *Piramida împădurită*, 1989; *Poezii*, 1996; *Şocul oxigenului*, 2002, *Pororoca*, 2004). Laurenţiu

Ulici vede în Ion Mircea un „poet al oximoronului” [1, p. 106], observînd că în textele acestuia se simte obstinaţia şi plăcerea de a uni elemente incompatibile pentru a crea *stupore*. Discursul lui Ion Mircea pare că se fereşte să exprime direct şi reprezintă prin figurare complicată, prin ingenioase schimbări de planuri sintactice şi semantice. Poemul este trecut „prin teorema unei spiţerii secrete” [2, p. 326], metoda fiind *concettistă*: „*Nu te mîhni dacă am să te învălui/ în tăcere cum numai oglinda poate/ eu te aleg dintr-o materie/ amintind lumina şi nesonoră ca ea/ imaginează-ţi pielea unei tobe îngăduind/ soarelui să o străbată prin foştii ochi ai animalului*”. Universul poeziei lui Ion Mircea este populat de elemente gracile, de materia fragilă, casantă şi preţioasă, care denotă şi predilecţia poetului pentru miniatural. Textele abundă în simboluri ale fragilităţii: *păpădia* şi *lebăda*, *peţiolul*, *corola*, *crinul*, *mestecenii de sticlă*, *bolta de cristal*, *gheaţa înstelată*, *libelula străvezie*. Poemele construite din aceste imagini sugerează, de cele mai multe ori, o lume desăvîrşită prin puritate. Urmînd modelul lui Lucian Blaga, poetul creează o mitologie a purităţilor originale, punînd trecerea şi liniştea în relaţie cu erosul: „*Dar ulmi cu pieliţa subţire/ ca în ureche la miei/ mestecenii de sticlă gri/ cînd se întinde-n somnul tău Etherul/ şi nu-l mai poţi opri./ Cu vremea şi ochii tăi vor ajunge/ două mari întunecate păpădii*” **(*Cu vremea şi ochii tăi*)**.

Universul preţiozităţii şi al fragilităţii, departe de a fi doar suficient sieşi, este un cod prin care se comunică altceva. Ion Mircea vede lumea prin suavităţi şi creează, cu ajutorul metaforelor preţioase, biografii ale spiritului călător prin labirintul vieţii; „cuvinte precum: *oglinzi*, *apă*, *lumini*, *chihlimbar*, *fulgerător*, *înstelat*, *lunar*, *transparent*, constată Ion Negoiţescu, alcătuiesc mediul infinit care adăposteşte sîngele, oasele, valvele, corpul şi limitele sale, totul simbolic, constrîns aici la imaginea templului scufundat, cu uşile şi sclavii lui, adică riturile implicate oricărei manifestări religioase, riturile care întreţes puntea dintre pămînt şi cer” [7, p. 290]. Problematica fiinţei este disimulată, manierist, prin utilizarea excesivă a metaforei. Se produce identificarea insolită a eului cu elementele cosmosului, realizîndu-se organizarea, uneori artificială, a unei lumi dezorganizate sau schematizate pînă la absurd. Metafora devine, astfel, un mijloc de evadare din social, dar şi din propriul eu, inocenţa rostirii transformîndu-se în invenţie artizanală: „*În/ clipa/ în/ care/ mă/ trezesc/ de/ pe/ mine/ cade/ o/ petală./* (*– N-a trecut nimeni în lipsa mea?/ – Nimeni.*)*/ Cum/ înainte/ de/ vreme/ s-ar/ fi/ scuturat/ corola*” **(*În forma păsării*)**. Ion Mircea este un caligraf care transcrie emoţiile într-un sistem de simboluri originale, asemănătoare unor japonezii delicate (uneori, creează *haiku*-uri). Textele-miniatură, alcătuite din comprimate metaforice sînt însă adesea dificile, prin lipsa cheii. Autorul îşi obscurizează discursul, inventînd adevărate *hieroglipha*: „*Cuvîntul/ peste sunete:/ Soarele/ pe creierul/ privighetorilor adormite./ Iată şi/ una moartă –/ în locul pliscului,/ un bot de lup:/ ŭ*” **(*Restituire*)**. Gravurile ornamentale inventate de poet sînt alcătuite din imagini care îşi caută sensul. Are loc o precipitare a imaginii în semn, în „siglă” (alegoria fiind o variantă a semnului). Semnele, la rîndul lor, pot fi comparate cu o oglindă care este totodată reprezentare şi obiect al actului vizual. Jocul oglindirilor este creator de serpentinate, în care imaginile se repetă, de fiecare dată uşor deformate, pînă la obţinerea chipului cu două feţe, ca simbol al problematicului.

Atunci cînd stilizează excesiv, Ion Mircea riscă să piardă tensiunea gravă a discursului. Vrînd să comunice ceva prin intermedieri prea sofisticate, poemul se consumă în sine, „devine frumos ca un păun înfoiat (şi împănat) căci frumuseţea exterioară, perfectă, te împiedică să ai senzaţia de ceva viu” [2, p. 328]. Să luăm drept exemplu poemul

Maşina de măcinat cafea. Prima parte a poemului, în care autorul interpretează la modul tragic condiţia umană, pornind de la un topos banal precum „maşina de rîşnit cafea", ar putea rămîne o metaforă vie, misterioasă, emblematică. Poetul însă divulgă în final scopul scenariului construit, introducînd un adevărat evantai *concettist* de imagini: „*mi-a încolţit în creier şi iată-i*/ *Pomul imens pe care urcă pitonul de aur al morţii în spirală*/ *spre imaginara-mi senectute*: *un mic animal*/ *pe care fascinaţia şi spaima l-au exilat acolo sus*/ *pe crenguţele cele mai fragile*/ *laolaltă cu fructele şi cerul*". Spaima existenţei individuale este comunicată cu multă ingeniozitate, autorul permiţîndu-i receptorului să observe procedeele „facerii"/ şlefuirii poemului.

Asemeni preţiosului Emil Brumaru, Ion Mircea sondează domenii din cele mai eterogene pentru a selecta elemente pretabile rafinării poetice: de la *crini*, *păpădii*, *aureole*, *centuri de rouă* şi *pleoape de orgă*, la *piperul* „*lăudat ca aurul*" sau „*dulăpiorul*/ *secret al contrabasului*/ *împodobit cu lumînări*/ *ca un templu cu logii*/ *şi clătinat de fluviul*/ *străvezie pendulă*/ *a morţii*/ *sub celestele orologii*". Delicateţea exprimării poetice substituie patetismul discursului angajat specific epocii.

Ion Mircea este şi un virtuos al structurilor textuale. Într-un poem de factură onirică, *Holograful sau semnţele călătoare*, el introduce, alături de definiţiile metaforice insolite („*Moartea e scîncetul acestei linişti*"; „*Eu atîrn de cuvîntul tău*, *cum atîrnă de genele morţilor o clopotniţă de lacrimi*"; „*Gura copilului e* ***u***, *trandafirul faraonului*"), jocuri onomatopeice (gratuite, credem), jonglînd cu învelişurile formale ale cuvintelor: „*Grruuuuuuuu grruuuu Grruuuuuuuuuuuuu*/ *Tiub tiub tiub tiub tiubu-ti tiub tiub tiubu-ti*/ *Tiup-ti tiup-ti*/ *Li uli ulici*/ *Li uli ulici*/ *Ţing iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii ţing*/ *Iiiiiiiiiiiiiiiiiiiii ţing*/ *Grruuuu Grruuuuuuuuuuuuuuuuu*/ *Tiub tiub tiubu-ti tiup-ti*/ *Grruuuuuuuu*". Efectul acestor trucuri de prestidigitaţie verbală e uluirea cititorului, dar şi atenuarea tonalităţii grave care îşi subordonase discursul. Abia în final, poetul redevine grav, introducerea eului în scenă realizîndu-se tot printr-o imagine manieristă: „*Iar eu eram timpanul*/ *acelui corb răniţ*". Căutarea/ inventarea imaginii, evitarea exprimării directe devin însemnul fugii de real. „Natura" artificială, care permite disimularea existenţialului, îl interesează pe poetul *Istm*-ului. Poezia sa manieristă, de bună calitate, impresionează „prin aerul ei atemporal, dat de ţesătura fină a semnelor tinzînd să configureze totdeauna o stare simbolică sau livrescă" [2, p. 328]. Ambiguizînd şi intelectualizînd, Ion Mircea ocoleşte formele vitale directe. Imaginea, odată rafinată, nu mai exprimă sentimente, ci se exprimă pe sine şi creează o atmosferă de irealitate, plină de sugestii şi aparente obscurităţi. Intenţia este de a pierde, printre orfevrăriile lexicale, elementul frust de la care s-a pornit, manierismul acestui poet fiind, astfel, o formă de evazionism.

Din familia graţioşilor, a poeţilor rafinaţi şi florali face parte şi echinoxistul **Dinu Flămînd** (volume de poezie: *Apeiron*, 1971; *Poezii*, 1975; *Altoiuri*, 1976; *Stare de asediu*, 1985; *Viaţa de probă*, 1998, *Dincolo*, 2000, *Migraţia pietrelor*, 2000, *Tags*, 2002, *Grădini*, 2005, *Frigul intermediar*, 2006), a cărui poezie este una de forme incerte, subtile, parcă strivite între pleoape, făcînd parte dintr-o lume blîndă, străvezie, nostalgică, mătăsoasă, cu lujeri albi care cîntă, cu plante reci, cu brume, ninsori şi rouă îmbobocită, cu crini ce-şi desfac corolele sub gheaţă, cu trupuri *pînă la gene* îngropate în flori. Poetul este interesat de sugestivitatea metaforei meşteşugite şi altoieşte imagini din ţesuturi diferite, contradictorii de cele mai multe ori: „*Poezia este organul care-şi creează necesitatea*/ *arbore uriaş cuprins de inflaţia frunzelor*".

Versul este, pentru Dinu Flămînd, mijloc de cenzurare a spontaneităţii, de domolire a elanurilor vitale prin calofilie, livresc şi artificiu. Bîntuit de sentimentul artificializării,

poetul preferă contemplarea în oglindă (a *vivariumului* sau a *dioramei*) şi încearcă să imite, de-/ trans-formînd, viaţa: „*Am întîlnire cu sepia de acvariu./ Ne certăm cu ventuzele*, *pompăm lichidul/ unei absenţe întunecate*:/ *ea în cochilie/ eu în carcasa fustei lui dumnezeu/ care-mi curge pe umeri* /…/ *Am întîlnire cu sepia/ să facem schimb de cerneluri*" **(*Sepia*)**. Construite, uneori, din imagini rafinate, poemele lui Dinu Flămînd sînt totuşi de un tragism alimentat de bogata încărcătură existenţială pe care poetul ştie să o dozeze printre versuri cu o intuiţie graţioasă.

Echinoxiştii Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, a căror *rafinatezza* şi *agudeza* deplasau orizontul de aşteptare al publicului obişnuit cu tipul tradiţionalist sau modernist de poezie, completează „desantul" manierist al literaturii române. Elaborînd preţiozităţi poetice, ei caută iluzia debarasării de sentiment şi evită angajarea în pseudomesianismul epocii. De multe ori, artificiul, în loc să fie ascuns, este pus în valoare şi rafinat în alambicuri succesive, pînă la a deveni el însuşi conţinutul liric propriu-zis. Se produce, astfel, dinamitarea clişeelor poetice şi se impune un climat artistic impregnat de cultură şi de imperativul estetic. În acest climat se vor forma şi cîţiva din scriitorii promoţiei '80 – Ioan Groşan, Ioan Buduca, Ion Mureşan, Marta Petreu – prin care se va intra într-o nouă eră estetică, cea a postmodernismului.

Pe segmentul basarabean al literaturii române, în această perioadă se produce aceeaşi evadare în metaforă, din motive etice, în primul rînd. Dinamismul intern al evoluţiei literaturii din Basarabia, o literatură condamnată la exil prin îndepărtarea de patria culturală adevărată, nu poate fi apreciat adecvat prin raportarea exclusivă la criteriul estetic, deoarece tirania înstrăinării suportată de basarabean generează formule specifice. Literatura din Basarabia este o literatură a sacrificiului esteticului în numele culturalului, socialului sau, nu în ultimul rînd, al etnicului, iar tipul reprezentativ al scriitorului în Basarabia este *homo civicus*, fiinţă ce are vocaţia şi obligaţia coborîrii în contingent şi a menţinerii sau a cultivării conştiinţei naţionale. Paşoptismul devine un *modus vivendi* pentru basarabeanul destinul căruia continuă să fie marcat de drama înstrăinării şi a frustrării naţionale, iar poezia civică este viabilă atîta timp cît situaţia românismului în acest spaţiu mai este precară. Scriitorul din Basarabia este impus permanent de circumstanţele social-politice să iasă din turnul de fildeş al literaturii şi să valorifice valenţele moralizator-militante ale cuvîntului, oricît de desuete ar părea ele într-o lume a post-istoriei. Astfel, esteticul este supus unei continue sacrificări în numele civicului şi al eticului. Odată cu apariţia cărţilor poeţilor Nicolae Dabija, Arcadie Suceveanu, Leonida Lari, Vasile Romanciuc, Leo Butnaru, Iulian Filip, Valeria Grosu, Ion Hadîrcă ş.a., în poezia română din Basarabia are loc sfidarea vechilor convenţii realiste, se „purifică verbul poetic", iar poetul este scos din „contingentul care-l ţintuia tiranic" şi transferat „în transcendent" [8, p. 222]. Acum, pentru a evita dialogul cu cenzura, dar şi pentru a nu se angaja social-politic, unii poeţi din Basarabia devin meşteşugari ai expresiei poetice. Spre deosebire de congenerii lor din Ţară, poeţii basarabeni nu creează o poezie de viziune manieristă, ci introduc elemente manieriste în poezia, de cele mai multe ori, de factură neoromantică. Pentru basarabeni, manierismul a însemnat şansa „întoarcerii la unelte" [8, p. 172] şi readucerea esteticului în albia poeziei, iar metaforismul, deşi excesiv şi artificializant uneori, a oferit poetului prins în schema realismului socialist libertatea exprimării.

Un adept al exprimării ornate, „neobosit vînător de *concetti*, de comprimate metaforice care să surprindă prin insolit" [8, p. 197], este Anatol Codru (volume de poezie: *Nopţi albastre*, 1962; *Îndărătnicia pietrei*, 1967; *Feciori*, 1971; *Piatra de citire*,

1980; *Mitul personal*, 1986; *Întîmplarea mirării*, 1998; *Ruperea de nefiinţă*, 1999). Deşi, biologic, face parte din generaţia şaizecistă, estetic, acest poet este încadrabil în categoria şaptezeciştilor neoexpresionişti, creatori de *mituri personale*, „orfevrari" ale căror metafore par a fi adevărate produse de artizanat. Versurile lui Anatol Codru demonstrează că, în anii '70-'80, în Basarabia, poezia recapătă conştiinţa de sine, îşi devine suficientă sieşi. Atestăm o serie de poeme în care autorul îşi expune programatic tendinţa de a metaforiza discursul: *Metafora*, *Plăcerea de a minţi cu flori*, *Asocieri vizual-comparative* etc. În *Metafora*, de exemplu, poetul declară: „*Dreptul de a metaforiza*/ *Presupune mai curînd şansa de a te omeni*/ *Pînă la coarnele plugului*,/ *Sporind astfel pîinile*,/ *Ca nişte planete în balanţa universului*". Mai jos însă, poetul recunoaşte că „*E riscant*, *totuşi*, *să metaforizezi*/ *Fără simţul pipăitului direct*/ *Pe inima copacului gînditor*". Metafora nu este deci simplu instrument de lucru; „bogată în sugestii şi dezvăluiri de adevăruri ontologice ascunse", ea sporeşte „semnificaţia, esenţializînd şi generalizînd la extrema preaplinului emoţional şi a preaprofundului psihologic" [9, p. 211]. Poet al „metaforicului electrocutant" [8, p. 197], Anatol Codru elaborează o reţea complexă de asociaţii libere şi inventează imagini poetice din cele mai insolite. El îşi asumă o estetică a înlănţuirii excesive de metafore, inventînd o lume armonizată artificial. Din îmbinarea contrariilor rezultă peisaje cu adevărat magice: „*Uite muntoaicele cum nasc*/ *Albi bivoli şi-i hrănesc cu piatră*./ *Şi bivolii suiţi în patru*/ *Imaşul cerului îl pasc*" **(*Triptic*)**. Finalitatea acestui tip de scriitură este evitarea mesajului civic clişeizat. Autorul evadează în „piatră", construind, manierist, lumi artificiale, ce ar putea substitui socialul deranjant. Lumea devine un labirint sau o *serpentinata* de piatră, în care se pierd (sau se ascund?) sentimentele. Se produce, de fapt, identificarea între realul palpabil şi trăirile inefabile, prin metafore de tipul: *piatră de dor*, *piatră – maică de plai*, *piatră – lacrimile ţării noastre mumă*; *răsărit de piatră*, *vis de piatră*, *zîmbet de piatră*, *patimi de piatră*, *piatră vădană*. Astfel, întreaga realitate este stilizată, transformată în artificiu. Anatol Codru este şi un poet al definiţiilor metaforice. Unele texte amintesc de *Poeme*-le *într-un vers* ale lui Ion Pillat sau, mai nou, de *Maşinării*-le *romantice* ale lui Gheorghe Tomozei. Impresionează spectacolul jonglărilor cu podoabele stilistice: „*Pasăre*,/ *Care*/ *Îşi*/ *Are*/ *Cuibul*/ *În*/ *Văzduh*,/ *Legănat*/ *De*/ *Respiraţia*/ *Pruncilor*/ *La*/ *Ora*/ *Laptelui*" **(*Dragoste*)**.

Asemeni lui Romulus Vulpescu sau Şerban Foarţă şi în buna tradiţie a manieriştilor postrenascentişti, Anatol Codru se arată interesat şi de poezia agramaticală, răsturnînd sau sfidînd regulile gramaticale şi nerespectînd concordanţa dintre semnificat şi semnificant. Pentru autorul *Pietrei de citire*, forma este purtătoare de sugestivitate, de aceea el inventează trucuri verbale sau prozodice, convingîndu-ne că are o încredere nestrămutată în puterea cuvîntului. Ieşit în afara convenţiei, cuvîntul devine purtător de noi semnificaţii, impresia de gratuitate fiind doar o aparenţă: „*Cine mă munte*,/ *Lacri-mă cine-mă*,/ *Cine mă frunte*,/ *Cine mă inimă*?" **(*Onomatopee*)**. Spre deosebire de „manieriştii" din Ţară, Anatol Codru este un „bijutier" grav. Pentru el, funcţia poetului este de a răzbuna „*încătuşările frumosului în piatră*", de aceea îşi asumă cu toată seriozitatea acest act şi „sapă" cu înverşunare „*În muşchiul pietrei*, *cu icniri*, *sălbatică*,/ *Ascunsă*, *piatra are ochi de fiară*,/ *Colţi ieroglifici şi labă să doboare*/ *Braţ ridicat încă din clipa antică*".

Mihail Dolgan a remarcat că „nu nemişcarea, nu împietrirea pietrei îl atrag pe Anatol Codru, ci dinamica pietrei în timp, spaţiu şi istorie, «despietrirea» ei pînă la intrarea în mitul personal, care închide mari energii şi care dă o impresie de perpetuă ţîşnire prin înfruntarea de rezistenţă, de durităţi, de noncreat" [9, p. 213]. Se atestă deci

o aparentă pietrificare, pe autor interesîndu-l manierista *deformare* şi *transformare*. Pentru literatura din Basarabia, această revenire la tehnicile manieriste de insolitare a discursului liric a constituit „un ferment al înnoirii poetice şi poietice". Versurile lui Anatol Codru, „dinamice, agitate, mereu tensionate" prin tendinţa poetului de a „trage mereu de sforile unor clopote aeriene", în care „aripile se desfac într-o febră susţinută de zboruri, sîngele ţipă ne-nduplecat, avan, capricios, ora fierbe, caii, taurii, pisicile ţin o goană neoprită, focurile înalţă flăcări uriaşe, mistuitoare, soarele se scurge pe frunţi", resuscită frenezia lirică, atît de necesară în epocă, şi salvează poezia de schematismul proletcultist.

Prin opera echinoxiştilor Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, dar şi a lui Anatol Codru, în Basarabia – autori ce promovează un neoexpresionism de descendenţă blagiană –, se produce intelectualizarea structurilor lirice şi sporeşte interesul pentru preţiozitate, manierism, decorativism. Viziunea poetică de ordin estetic, împlinită prin bijuteriile lexicale, migălos şlefuite şi potrivite, comunică, la poeţii respectivi, cu viziunea de ordin existenţial. Printre imaginile compuse cu grijă se insinuează un sentiment ontologic, o idee sensibilă, ceva semnificativ în ordinea viului, a naturalului, transformînd un întreg poem delicat, frumos, impecabil ca o bijuterie într-un tulburător ecou liric al unei tensiuni lăuntrice. Elaborînd preţiozităţi poetice, aceşti autori caută iluzia debarasării de sentiment şi evită angajarea în pseudo-mesianismul epocii.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. L. Ulici, *Literatura română contemporană*. Volumul I: Promoţia '70, Bucureşti, 1995.

2. M. Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, Constanţa, 2000.

3. A. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Bucureşti, 1987.

4. Gh. Grigurcu, *Poeţi români de azi*, Bucureşti, 1979.

5. Gh. Grigurcu, *Tradiţionalismul europenizat* // România literară, nr. 27, 9-15 iulie 1997, p. 5.

6. I. Cocora, *Utopia realului* // Tribuna, nr. 41, XXVI/1982, p. 2-3.

7. I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani*. Ediţie îngrijită de D. Damaschin, Cluj-Napoca, 1994.

8. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ediţia a II-a, Chişinău, 1997.

9. M. Dolgan, *Mitul personal – principiu structurator al lirismului lui Anatol Codru* // Un lingvist pentru secolul XXI, Chişinău, 2002.