

## Rebeli cu o cauză : elemente ale contraculturii americane în literatura generației optzeciste

**Abstract.** *The aim of this research is to provide a proper understanding of a phenomenon which has a marginal position, lying on the borderline of a literary critique and the history of communism. The object of this research is the reception of the American counterculture in the Romanian literary space. More accurately, we will discuss the influence of the Beat Generation (represented by Ginsberg, Keroauc, Ferlinghetti) in the poems of G80<sup>1</sup>. In order to understand the dynamics of this phenomenon, we have to ask ourselves to what extent the cultural identification is truly appropriated by poets like Mircea Cărtărescu and Florin Iaru. Within the academic fields (both literary critique, and historiography) there are some clues regarding this aspect, but further research is needed.*

*We will explain the cultural specific context that determined the late reception of the American counterculture in Romanian literature. We will describe the cultural discourse of the 1970s, dominated by a mixture of nationalism and communism. We'll also deal with the G80 reaction to the Establishment ideology.*

*Lastly, we will analyze the collective anthology Aer cu diamante, where we will be pinpointing the reference to LSD in the books' subversive title and cover photo. Through a hermeneutical reading of the poems, we will try to show that there is a huge gap between the cultural identification with the Beat Generation and the actual aesthetics (influenced by other sources).*

**Keywords :** *counterculture, Eastern Europe, beat generation influence, Mircea Cărtărescu*

---

1. G80 este generația poetică apărută la începutul anilor '80, care a marcat începuturile postmodernismului românesc.

Mecanismele de rebeliune și revoltă împotriva sistemului comunist se nasc dintr-o nemulțumire față de acesta. Pe de o parte, există revolta maselor, cu alte cuvinte cea a individului simplu, în fața atrocităților ce apar la sfârșitul anilor '40 și în timpul „obsedantului deceniu”. În primii ani de la instaurare, regimul comunist controla cu strictețe viața publică și privată a individului. Cu alte cuvinte, chiar și micile răbufniri sunt pedepsite cu asprime. Situația se detensionează abia spre mijlocul anilor '50, în momentul în care Nikita Hrușciiov citește, cu ușile închise, raportul în care acuză crimele lui Stalin<sup>1</sup>. De abia începând cu anii '60 sunt permise sincronizările culturale cu Europa de Vest. Astfel, după momentul destalinizării, apare o nouă formă de rebeliune împotriva Statului: *contracultura*.

Acest fenomen este recepționat în spațiul românesc începând cu anii 1961-1962, iar contracultura este menționată în reviste culturale emancipate, precum *Secolul 20*<sup>2</sup>. Din anul 1965, fenomenul este recepționat și la nivel de masă: apare o contrabandă puternică cu discuri, ziare precum *Scânteia* sau *Contemporanul* tratează acest subiect, dar se ivesc și promotori culturali care susțin noile idei (precum Cornel Chiriac). În anii '70, ea este deja asimilată. Desigur, nu putem discuta despre o sincronizare totală cu ceea ce se petrece în spațiul vestic. Pe de altă parte, la nivel muzical și de mentalitate, se produce o racordare destul de coerentă cu fenomenele similare din Europa de Vest. Ca dovadă a acestei perioade stă volumul de memorii al lui Cristian Pepino, intitulat *Cartea de la Vama Veche*<sup>3</sup>.

Dacă la nivel muzical și identitar adaptarea și asimilarea sunt rapide, constatăm un puternic clivaj între momentul apariției contraculturii literare (cunoscută ca *generația Beat*) în spațiul vestic și preluarea ei în spațiul românesc. În prezentul studiu ne propunem să explicăm care ar fi mecanismul care a generat această întârziere pe plan cultural. Într-o primă fază, vom prezenta situația culturii în anii '50-'60, pentru a înțelege care este sistemul împotriva căruia se vor revolta poezii optzeciști. Ulterior, vom aminti traducerile din literatura americană contemporană apărute în perioada 1965-1980, texte ce au format generația poetică a optzeciștilor. Odată explicat contextul cultural în care optzeciștii propun un nou concept poetic, vom realiza o hermeneutică a poemelor scrise în această perioadă. În atenția noastră a stat influența *generației Beat* în scrierile poezilor care preiau tardiv, doar

- 
1. Martin Malia, *La tragédie soviétique : Histoire du socialisme en Russie. 1917-1991*, Editions du Seuil, Paris, 1995.
  2. Primul articol, redactat într-un limbaj vetust, cu o poziție declarat-critică, este cel al lui Horia Bratu, „Ce este The Beat Generation”, *Secolul 20*, nr. 2/1961, pp. 116-123.
  3. Cristian Pepino, *Cartea de la Vama Veche*, Editura Humanitas, București, 2015.

în anii '80, linia estetică a contraculturii și ne vom întreba în ce măsură revendicarea culturală este cu adevărat însușită în poeziile optzeciștilor. Vom insista asupra poezilor Mircea Cărtărescu și Florin Iaru, cei care au promovat estetica americană în volumul *Aer cu diamante*.

## Metodologia. Concepte-cheie : *contracultura și optzecismul*

Pentru a oferi o perspectivă pertinentă asupra acestui fenomen literar, propunem metodologia istoriei alternative, a raportului dintre individ și comportamentul său într-o anumită societate. Considerăm că discursul (în special cel literar) poate reflecta mult mai bine situația contextului în care acesta a fost redactat. În domeniul teoriei literare, această metodă se încadrează în curentul mai amplu al post-structuralismului, linia promovată de Michel Foucault<sup>1</sup>. Filosoful francez consideră că între *text* și *con-text* există o relație de interdependență și orice tip de discurs reflectă funcționarea societății la un moment dat<sup>2</sup>. Dacă în domeniul științelor filologice această problemă este tratată aproape axiomatic (conform principiului „literatura reflectă realitatea istorică”), dezbaterea este mult mai intensă în domeniul științelor istorice. În această situație, vom apela la metodologia Școlii Analelor, care oferă textului ficțional credibilitate ca sursă istorică. Preluând această linie, disciplina *istoria ideilor* cizelează instrumentarul de lucru, oferind o precizie mai bună, apelând în permanență la substratul cultural din care apare un text.

Dorim ca prin studiul nostru să aducem o lămurire asupra fenomenului de contracultură în Europa de Est. Prin *contracultură* înțelegem fenomenul cultural, social și literar care a apărut în societatea americană de după al Doilea Război Mondial. Ea este reprezentată, *grosso modo*, în literatură de către *generația Beat*, dar preia numeroase influențe dintr-o paletă mult mai amplă : budism zen, Henry David Thoreau, Hermann Hesse, Friedrich Nietzsche sau Oswald Spengler. Pe plan cultural, ceea ce îi reunește pe autorii contraculturii americane este deziluzia față de modernitate. Astfel, este explicabilă diversitatea surselor : toate critică tehnologia și progresul industrial al secolului al XIX-lea, propunând diverse alternative. Mai precis, prin *contracultură literară* înțelegem textele poezilor Allen Ginsberg, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti și ale prozatorilor Jack Kerouac și William Seward Burroughs. În filosofie, ea este influențată de textele Școlii de la Frankfurt (în special Herbert Marcuse).

Vom considera esențială definiția contraculturii în spațiul american, dată de Theodore Roszak, ca reacție la excesiva tehnocrație existentă în anii '40-'60<sup>3</sup>.

1. Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008.
2. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
3. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, Anchor Books, Doubleday Company, Inc., Garden City, New York, 1969.

Contracultura literară, înainte de cea muzicală, utilizează foarte multe teme care refuză raționalitatea. În primul rând, ei caută soluțiile spirituale care nu pot fi găsite prin întoarcerea la societățile tradiționale. Compensații sunt necesare: Ginsberg utilizează un amalgam între hinduism, budism și moștenirea culturală iudeo-creștină (vizibil în poeme precum *Sunflower Sutra*, *Kaddish* sau *Howl*<sup>1</sup>). Jack Kerouac, pe baza pretextului *Beat Zen*, lărgeste înțelegerea acestui termen pentru a permite un nou tip de moralitate, axată pe spirit de camaraderie, în romane precum *On The Road*<sup>2</sup> și *Dharma Bums*<sup>3</sup>. Cea de-a treia soluție, a lui Timothy Leary, bazată pe lecturi din Huxley (*The Doors of Perception*<sup>4</sup>), duce argumentul drogurilor la un alt nivel. William Seward Burroughs, scriitor care face parte din acest grup social, dar nu și din aceeași orientare estetică, se va desprinde din generația *Beat* și va parcurge traseul înspre postmodernism<sup>5</sup>.

Prin poezii optzeciști înțelegem mișcarea literară ce preia, pentru prima dată în literatura română, paradigma postmodernismului. În poezie, ea este reprezentată de Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Eugen Suci, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Elena Ștefai, Traian T. Coșovei, Marta Petreu, Ion Stratan, Magda Cârneci și, probabil cel mai cunoscut membru al acestei generații literare, Mircea Cărtărescu. De-a lungul timpului, critica literară a insistat mai degrabă asupra schimbării aduse pe plan literar din direcția postmodernismului: spiritul ludic, pasiunea, intertextualitatea și poezia cotidianului<sup>6</sup>. În prezentul studiu, vom insista asupra receptării elementelor contraculturii la poezii din volumul *Aer cu diamante*, în special Mircea Cărtărescu și Florin Iaru. Pe baza acestora, vom analiza situația culturală existentă în spațiul românesc la începutul anilor '80, precum și revendicarea identitară venită din zona americană.

## Contextul

### Contracultura literară: împotriva cui se revoltă optzeciștii?

Ca fenomen, contracultura literară se naște ca reacție împotriva conformismului social existent în America anilor '40-'50. Revolta este împotriva statului, care în

1. Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, City Lights Books, The Pocket Poets Series, San Francisco, 1956.
2. Jack Kerouac, *On The Road*, Viking Press Inc., New York, 1959.
3. Jack Kerouac, *Vagabonzii Dharma*, Editura Polirom, 2009.
4. Timothy Leary, *Start Your Own Religion*, Millbrook, Kryia Press, New York, 1967.
5. William Seward Burroughs, *Junky*, Penguin Non-Classics, Londra, 1977.
6. Vezi Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ed. a III-a, prefață de Al. Cistelean, Editura Cartea Românească, București, 2006 sau Andrei Bodi, *Direcția optzeci în poezia română*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

viziunea acestor poeți oprimă individul și îi interzice manifestarea plenară a existenței. În Europa de Est, partitura este aceeași, dar interpretată într-o gamă diferită. Factorul care diferă este regimul comunist, ce a intervenit masiv în controlarea culturii. Urmând cu fidelitate la început modelul sovietic, care propunea concepte-cheie precum *realism socialist*, *cenzură*, Partidul Muncitoresc Român îngheață, practic, pentru un deceniu (1948-1958), funcționarea organică a literaturii române. Prin preluarea principiilor jdanoviste, se forțează apariția unor teme naive, care nu au avut niciodată un fundament real în cultura română.

Marxismul nu a constituit un interes major în dezbateră culturală interbelică, față de alte state din Europa de Est (mai ales, după cum observă Leszek Kołakowski, în Polonia, Ungaria, Cehoslovacia)<sup>1</sup>. Astfel, puține voci din cadrul intelectualilor puteau utiliza cu fluență și pertință un vocabular marxist. Drept consecință, se va dezvolta *un limbaj de lemn* care se va infiltra în primul rând în mediul jurnalist, dar mai apoi și în cadrul culturii românești. Taberele literare se dezbină, în funcție de raportul cu puterea centrală. Câțiva scriitori, precum Mihail Sadoveanu sau George Călinescu, acceptă compromisul unui nou vocabular și al unei noi conduite, fiind recompensați cu funcții și onoruri. Alții, dimpotrivă, trec prin teribilele experiențe carcerale, mai ales în perioada anilor '50<sup>2</sup>. O bună parte din intelectualitatea românească este epurată, din dorința de a stârni teamă și de a opri orice tentativă de revoltă. Listele bibliografice sunt reduse vizibil (dispar canonici precum Platon, Aristotel, iar din literatură înșiși poeții secolului al XIX-lea sunt interziși, deoarece aveau o linie naționalistă). În acest cadru destul de tensionat, practic singurul curent permis este *realismul socialist*. Sintagma a fost implementată la sfârșitul anilor '40 în cultura românească, pe principii jdanoviste târzii: „Utopie revoluționară și instrument în mâinile poporului”<sup>3</sup>.

În anul 1949, sub un nume voalat – Direcția Generală a Tipăriturilor Statului –, se oficializează cenzura și se impune forțat un nou tip de estetică. Sunt interziși mulți scriitori, cu precădere contemporani (Ion Barbu, Eugen Lovinescu, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu), față de clasici (Alecsandri, Ghica, Eminescu, Ion Creangă, Alexandru Vlahuță)<sup>4</sup>. În schimb, intră în forță militanții comunismului, ce abordează teme simpliste, precum muncitorimea: Anton Bacalbașa, N. Beldiceanu, Al. Sahia etc.<sup>5</sup>. Din repertoriul internațional sunt excluși moderniștii, dar sunt tolerați cei care participă la congresele internaționale comuniste și cochetează cu

1. Leszek Kołakowski, *Main Currents of Marxism. Its Rise, Growth and Dissolution*, vol. 3: *The Breakdown*, Clarendon Press, Oxford, 1978, pp. 170-172.
2. Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, Fundația Culturală Română, București, 1998.
3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 884.
4. *Ibidem*, p. 893.
5. *Ibidem*.

ideea marxistă într-o formă sau alta. În această logică, este explicabilă prezența unora precum Hemingway, A. Malraux, Feuchtwanger, Arangon sau G.B. Shaw<sup>1</sup>. Nicolae Manolescu este de părere că priza reală a textelor realismului socialist sovietic la marele public nu a fost prea mare. Într-adevăr, într-o societate emina-mente rurală<sup>2</sup>, puțin deschisă spre textele modernismului, realismul socialist ar fi putut avea un avantaj real. Textele simpliste, didactice s-au compromis tocmai prin militantismul prea puternic, prin *limbajul de lemn* care nu a pătruns în structurile de adâncime ale gândirii publicului. Justificarea și mecanismul acestor texte este dificil de realizat, existând câteva direcții explicative. Cea mai pertinentă perspec-tivă pentru această perioadă o are Eugen Negrici. El afirmă că textele funcționează pe baza utilizării unei retorici preluate din limbajul sacru<sup>3</sup>.

În anii '60, după ce trupele sovietice se retrag și influența se mai domolește, constatăm o diversificare a tendințelor culturale. Odată cu parțiala liberalizare, se recuperează canonicii, fiind republicați masiv. Totodată, se permite, atât prin intermediul presei culturale (cu precădere revista *Secolul 20*), cât și prin traduceri, importarea literaturii contemporane. O recalibrare totală cu spiritul epocii nu a fost însă posibilă. În primul rând, a existat constrângerea curentului depășit: realism-socialismul. Dacă în proză actualizarea a fost mai ușor de făcut, datorită faptului că în cultura interbelică nu a existat, la modul real, o puternică tradiție a romanului experimental sau radical modernist, în poezie situația stă diferit. Joncțiunea cu istoria literară s-a realizat, inevitabil, în punctul în care aceasta a fost tăiată: modernismul ermetic interbelic. Cea mai reprezentativă voce din acest grup a fost Nichita Stănescu, cu volumul *II elegii*. Ermetismul va fi înlocuit, spre sfârșitul deceniului, cu poezia „realități”. În anii '70, vocile sunt mult prea numeroase și diferite pentru a le sintetiza sub o direcție compactă, unică. Ieșirea de sub tutela modernismului este marcată vizibil abia în anii '80, odată cu concretizarea generației optzeciste, în care revendicarea de influență vine tocmai de peste Ocean, din

1. *Ibidem*, p. 896.

2. David A. Kideckel, *The Solitude of Collectivism. Romanian Villagers to the Revolution and Beyond*, Cornell University Press, Londra, 1993 (trad. rom. *Colectivism și singurătate în satele românești. Țara Oltului în perioada comunistă și în primii ani după Revoluție*, Editura Polirom, Iași, 2006).

3. Studii pertinente pe această temă au fost scrise de Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Biblioteca Apostrof, 1999, ediția revăzută și adăugită, 2002; Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008; Eugen Negrici, *Literature and Propaganda in Communist Romania*, The Romanian Cultural Foundation Publishing House, București, 1999. Mai menționăm singurele lucrări de istorie literară pentru perioada proletcultistă: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2002, și *Literatura română sub comunism. Poezia*, Editura Fundației Pro, București, 2003.

sânul contraculturii americane, prin *generația Beat*. În anii '80, în subterană, se iese din epistema *naționalism-comunismului* prin intermediul postmodernismului preluat de peste Ocean. În același timp, subsidiar, sunt preluate și teme din poezia *generației Beat*. Mai mult, raportarea culturală este în permanență față de contracultura americană.

### Încurcătura de concepte : revolta împotriva canonului, revolta împotriva sistemului

Receptarea contraculturii și a postmodernismului incipient se produce în bloc, odată cu generația optzecistă. Mircea Cărtărescu, de această dată ca teoretician, încearcă să identifice câteva dintre influențele optzeciștilor, afirmând că vin atât din direcția poezilor *generației Beat*, cât și a mai târziilor idoli rock<sup>1</sup>. În România, receptarea se realizează în bloc și sincretic. Cărtărescu încearcă să ofere câteva explicații pentru această întârziere de receptare a fenomenului cultural american în zona literaturii propriu-zise. Dacă în zona muzicală sau de mentalitate preluările au fost aproape sincronice, acest decalaj este explicat de apariția celui de-al doilea modernism, cu reprezentanți precum Nichita Stănescu, Leonid Dimov sau Marin Sorescu. Din cauza permeabilități reduse de idei de pe continentul nord-american, dublate de politica naționalistă de după Tezele din Iulie, se configurează un sentiment de grandoare, a unui mit de poezie pură, nealterată, „unică în lume”<sup>2</sup>. Într-un moment în care, la scară europeană, modernismul apunea, în spațiul românesc, el găsea noi rădăcini. Constituirea mitului poeziei lui Stănescu (o poezie altfel valoroasă) a fost unul dintre aceste exemple<sup>3</sup>.

În perioada de relativă liberalizare dintre 1968 și 1971, s-a permis o anumită ajustare față de anii '50 prin câteva cărți de mare calitate ale unor edituri precum Univers, Meridiane, Minerva<sup>4</sup> sau prin articole marginale din reviste precum *Secolul 20*, *Știință și tehnică*, *Magazin* sau *Scânteia Tineretului*. Reacțiile la modernismul târziu nu se pot contura decât printr-un filon subteran, aproape insesizabil de către public. De asemenea, literatura percepe inegal această schimbare epistemologică subterană. Dacă poezia devine mult mai receptivă la inedit (datorită înseși naturii ei dinamice), proza nu oferă mari mutații înainte de anul 1980. Mai mult, un alt detaliu, din zona sociologică mai degrabă decât din cea

1. „Influentele provin nu doar din direcția celor din generația Beat (Ginsberg, Ferlinghetti, Snyder), dar și a idolilor rock (The Beatles, Pink Floyd, Led Zeppelin). La nivel formal, se preia delirul textual, fascinația față de realitate și biografism” (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 374).

2. *Ibidem*, p. 131.

3. Apariția acestui mit a fost analizată de Eugen Negrici în *Iluziile literaturii...*, 2008.

4. *Ibidem*, p. 132.

tematică, cu dibăcie manipulată de către sistemul comunist, determină o întârziere culturală. În deceniul 8, scriitorii primesc o serie de privilegii, bonificații lunare, precum și case de vacanță. Datorită sprijinului sistemului, nu doresc să schimbe acest *status quo* suficient de avantajos. Subvenția a fost sistată spre sfârșitul anilor '70, când scriitorii, indiferent de evoluția universitară, erau plasați, după terminarea Facultății de Filologie în zone izolate, îngreunându-le situația. Cărtărescu propune sintagma „enclavizarea scriitorilor”, care, neavând ce pierde intelectual sau profesional, au propus un nou tip de poetică.

Tema sincronizării prin subteran apare recurent în declarațiile și interviurile optzeciștilor. Mircea Cărtărescu, cu mult curaj și avântat, ne spune chiar că, dacă pentru spațiul anglo-saxon și francez, punctul de cotitură ar fi fost mai 1968, pentru România ar fi anul 1980. Într-adevăr, o schimbare în mediul cultural s-a produs, fără a depăși ecourile largi în mediul public, cum se întâmplă în spațiile vest-europene. O nouă poetică răsare, însă elanul declarativ al acestei generații trebuie judecat în contextul epocii date<sup>1</sup>. De exemplu, mai moderați în declarații, Ioan Moldovan și Alexandru Mușina afirmă că optzecismul a revoluționat și dinamizat poezia, dar nu s-a constituit într-o mișcare de revoltă, ci mai degrabă o coabitare<sup>2</sup>. Tot Mircea Cărtărescu ne dă exemplul lui Traian T. Coșovei, care preia imaginarul contracultural nu doar la nivel formal, ci și la nivel tematic. Astfel, el devine foarte vulnerabil în momentul în care critică supermarketurile și autostrăzile, inexistente în spațiul românesc al anului 1982: „Un superstar – un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Și de Blue-Jeans”<sup>3</sup>.

Acest import de idei este foarte fragil, adresându-se practic unui public care nu poate percepe aceste realități prin prisma angoasei capitaliste, chiar dacă abordează cu ironie o temă pe care contracultura o utilizează cu gravitate, ca, de exemplu, în *America* lui Ginsberg: „America oare cum aș putea să scriu o litanie sfântă în

1. „Optzecismul pare a fi, într-adevăr, '68-ul întârziat al românilor, momentul în care, la fel ca în Occident cu vreo 10-15 ani în urmă, o întreagă generație și-a arătat diferența față de cele anterioare, și care nu poate fi redusă la banalul conflict dintre generații” (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul...*, p. 364) sau „este limpede azi că 1968-ul românesc a fost 1980 (și nu, cum s-ar părea, 1989) și că deceniul al nouălea a închis o epocă și a deschis alta, complet diferită” (*Ibidem*, p. 368).
2. „Rolul cel mai important al generației optzeci este că a apărut la timp, ca un protest, deși pieziș, la adresa molohului ideologic comunist. Sigur, nu trebuie optzeciștii să se înfumureze în acest sens, căci au fost și alți scriitori ai altor generații care n-au suportat și au protestat după firea și stilul fiecăruia”, (Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu generația 80. Interviuri*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 77) sau declarația mai incisivă a lui Alexandru Mușina: „Când aud că a existat opoziție prin cultură, îmi vine să râd. Tot acest discurs al opoziției «șmecherești» prin cultură... o conveniență între scriitori și sistem” (*Ibidem*, p. 87).
3. Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, *Aer cu diamante*, Editura Humanitas, București, 2010 (1982).



neghioabele tale acorduri? O să continui ca Henry Ford? Strofele mele sunt la fel de aparte precum automobilele sale și în plus sunt toate de sexe diferite”<sup>1</sup>.

Decalajul temporal permite astfel adoptarea în bloc a unor fenomene care, de altfel, sunt destul de îndepărtate unele de altele. Influențele contraculturale provin nu doar din direcția celor din *generația Beat* (Ginsberg, Ferlinghetti, Snyder), ci și din zona muzicii rock (The Beatles, Pink Floyd, Led Zeppelin). Pentru Caius Dobrescu, în mod clar, modelul care influențează scrisul optzeciștilor este cel al contraculturii, printr-o linie vag avangardistă, ca reacție la poezia metafizicului și la livresc<sup>2</sup>. Desigur, o adaptare culturală se produce datorită unei fascinații și a unui nou aer cultural vestic, mult mai tentant decât ideologia comunistă vetustă. În plus, apar primele traduceri din poezia contemporană, precum *Panorama poeziei universale contemporane* a lui Baconsky (citată ca fiind influență decisivă de Romulus Bucur și Florin Iaru)<sup>3</sup>.

### Cărțile americane de căpătâi ale optzeciștilor

Pentru a vedea care sunt sursele poetice de la care generația optzeci se revendică, vom prezenta principalele cărți care, în timpul formării lor intelectuale dintre 1968 și 1971, le-au determinat opțiunile. Recurgem la această modalitate deoarece numărul de antologii dedicate poeziilor americane este relativ restrâns, unii dintre acești poeți declară în mod deschis în interviuri faptul că aceste volume au stat la baza formării crezului lor poetic<sup>4</sup> și, nu în ultimul rând, putem observa prin grile de lucru legăturile dintre textele lor și cele ale *generației Beat* care au pătruns în spațiul românesc. Trebuie să precizăm că acestea au constituit surse de lectură într-un moment în care textele în limba originală au putut fi consultate de un numărul destul de restrâns de pasionați, din cauza mecanismelor cenzurii.

În 1979, la Editura Univers apare *Antologia poeziei americane*, alcătuită de Ion Caraion, alături de o echipă de traducători<sup>5</sup>. În acest text, primul de acest tip

1. Allen Ginsberg, „America”, în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 59.
2. „Modelele noastre erau poeții americani, Școala de la Black Mountain, Școala de la New York, Renașterea de la San Francisco”, Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul...*, p. 137.
3. Florin Iaru : „Curențele beat americane, atât cât puteam să le cunosc și eu” (p. 12) și „în clasa a XII-a, mi-a picat în mâini o antologie de poezie americană și am tradus masiv atunci T.S. Eliot, Cummings, Wallace Stevens, Conrad Aiken (...), apoi tot pe atunci (...), apăruse antologia lui Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, pe care, tot așa, o devorasem – astea ar fi influențele, să le zicem declarate” (pp. 40-41) (Mihail Vakulovski, *Portret de grup...*).
4. Vezi interviurile realizate de Mihail Vakulovski.
5. *Antologia poeziei americane*, alcătuită de Ion Caraion, tălmăciri de Ion Caraion, Vasile Nicolescu, Mihnea Gheorghiu, Petre Solomon, Irina Horea, Gabriel Gafița, Doru

din spațiul cultural românesc, Caraion oferă o viziune de eșantion asupra marilor texte din canonul american. El oferă câteva piste de pornire și de lectură pentru viitorii poeți (care amintesc recurent de acest volum ca fiind unul deosebit de influent în dezvoltarea lor intelectuală). După capitolele dedicate perioadei coloniale și celei clasice, un bogat capitol este reprezentat de mișcările moderniste (aici, antologatorul îi include pe Ezra Pound, Robert Frost, William Carlos Williams, E.E. Cummings), generația celui de-al Doilea Război Mondial (Robert Lowell, John Berryman) și noua generație (Ferlinghetti, Duncan, Olson, Corso, Ginsberg, Snodgrass etc.). În această antologie, poeții români au putut să ia contact cu scrierile lui Lawrence Ferlinghetti („Pictures of the Gone World”, „În cele mai grozave gravuri ale lui Goya” și „Euforie”). În textele expuse în această antologie, poetica lui Ferlinghetti este marcată de un intens descriptivism, cu o frazeologie încărcată, barocă. Ne întrebăm, cu justețe, cum a putut să treacă de cenzură un poem destul de explicit cu privire la psihedelism, precum „Euforie”, în care sunt traduse versuri precum : „Pe când mă apropii de starea euforiei pure/ ochii îmi sunt niște spioni străini”<sup>1</sup>. Probabil a trecut de liniile cenzurii datorită unei revendicări culturale mai ample privitoare la starea euforică, ce merge până la Baudelaire. Sau, de ce nu, din neatenția cenzorului. Astfel, în cele trei poezii expuse în antologie, regăsim *un amplu descriptivism*, precum și *critica societății industriale*.

Charles Olson apare tradus doar cu poemul „Maximus către el însuși”, în care constatăm o topică fragmentată, fisurată, ce ne duce mai degrabă cu gândul spre stilul modernist. Gregory Corso, în „Poet făcând autostop pe șosea”, mizează pe tehnica narațiunii în poezie, propunând un limbaj minimalist, în contradicție cu amploarea frazei, cultivată de Ginsberg și Ferlinghetti. Poemele evită astfel descrierea și se conturează pe linia narativă, fără a fi neapărat marcată de coborârea poeziei în stradă (se tratează, cel puțin în această antologie, teme destul de moderniste, în fond, precum sacrul). Allen Ginsberg, amfitrion al *generației Beat*, este și el prezent în această antologie cu poemele „Un supermarket în California”, „Cântec”, a doua parte a lui „Howl” și „Îndărătul realității”. Ne întrebăm din nou, de ce prima parte a emblematicului poem „Howl” nu a fost tradus în limba română, ci doar partea cu referințele la Moloch. Traducerea completă apare doar în anul 2000, în primul număr/manifest al revistei *Fracturi*. Oare din cauza referințelor explicite la alienare? Sau la droguri și la societatea deziluzionată a lui Ginsberg?

În orice caz, publicarea părții cu siguranță a suscitât atenția generației optzeciste pentru a citi, cel puțin în limba engleză, textul integral. Și Frank O’Hara este

---

Mielcescu, Emil Gulian, Note bio-bibliografice de Petre Solomon, Editura Univers, București, 1979.

1. *Ibidem*, p. 505.

prezent în antologie, cu poemele „Inima mea”, „Autobiographia literaria”, „Odă : salut poeților francezi de culoare” și „Chez Jane”. Din nou, la fel ca și în cazul lui Gregory Corso, domină narațiunea și autorefectivitatea. Constatăm uneori o voce ironică, amplă, largă, cu referințe din multiple zone poetice. W.D. Snodgrass, o altă influență declarată a optzeciștilor, este prezentă în antologie cu două poezii.

O voce distinctă, care este asociată *generației Beat*, dar care se distanțează de ea prin asumarea totală, autentică a budismului zen, este Gary Snyder. Temele pe care Snyder le abordează sunt din registrul bucolicului, al ruralului, mergând pe simplitatea recuperată mai târziu de către *hippies* (de pildă, în fascinația față de natura din spațiul american : „Indianul, băiatul ce trudește la fierăstrău/ Și-un șir de șase catări”<sup>1</sup>). Precizăm, de dinainte de a trata tema propriu-zisă, faptul că această recuperare a bucolicului nu constituie neapărat un interes pentru optzeciștii români datorită „neopășunismului” propus de ideologia oficială a Partidului Comunist.

În anul 1978, apare în colecția Biblioteca pentru Toți *Antologia de poezie americană*, în două volume, sub îngrijirea lui Leon Levițchi și Tudor Dorin, cu o prefață de Dan Grigorescu. Din prefață, putem desluși curente mari ale poeziei americane, cu destulă precizie, iar despre *generația Beat* se oferă o viziune pertinentă, onestă și echidistantă, în care se explică pe scurt chiar și contextul mcarthismului, fără a folosi o retorică anti-capitalistă. Pe lângă descrierea facțiunilor și a școlilor de poezie ce au fost angrenate de *mișcarea Beat*, se explică și un posibil eșec al acestei mișcări poetice în anii '60. Conform articolului, este contradictoriu faptul că poeții nu au ieșit în stradă în timpul mișcărilor sociale ale anilor '60. Într-adevăr, puțini scriitori au participat la proteste, dar au fost câțiva : amintim aici de exemplul lui Allen Ginsberg.

De ce propunem spre discuție și acest volum ? Chiar dacă scriitorii sunt cam aceiași, iar textele nu sunt prea mult schimbate, există câteva diferențe ce merită sesizate și interpretate. Ambele cărți apar cam în aceeași perioadă, tratează același subiect, dar această antologie este o ediție de masă, având un tipar de 20.000 de exemplare, spre deosebire de antologia lui Caraion, cu 7.000 de exemplare. Constatăm de pildă faptul că, în ediția pentru publicul larg, opțiunea editorială pentru Ginsberg sunt poemele „America” și „Un magazin cu autoservire în California”, texte care sunt importante în cadrul referințelor ginsbergiene, însă marginale în raport cu „Howl”. Scuza de spațiu de editare nu este viabilă deoarece și lui T.S. Eliot îi este editat întregul poem amplu „The Waste Land”. America este o referință explicită în cadrul Războiului Rece, un îndemn de dezarmare nucleară („Când o să-ncetăm, oare, războiul cu oamenii, Americă ? / Du-te la naiba cu bomba ta atomică”<sup>2</sup>) ; de asemenea, retorica anti-capitalistă convine de

1. *Ibidem*, p. 613.

2. *Ibidem*, p. 298.

minune cenzurii comuniste. Dacă ducem comparația mai departe, vedem că o singură poezie este diferită la Gregory Corso („Ochi”), iar pentru cazul lui Gary Snyder se oferă un soi de decalog anti-SUA, în care se află *în nuce* cam toate elementele marxiste ale contraculturii. Imaginile sunt captivante, dar ele nu reflectă esența poetică a lui Snyder. Chiar dacă principiile de antologare presupun deja o relativizare a grilei estetice, poemul propus pentru Gary Snyder nu prea are legătură cu bucolicul și fascinația pentru rural ce domină volume întregi de poezie scrise de dânsul. Astfel, vedem cum în volumul de tiraj mai mare se oferă texte selectate care să nu supere regimul din prisma sănătății mentale (prin problematizarea distincției dintre psihotic și psihopat), și care, pe cât posibil, să atace sistemul american, prin retorica marxistă (care nu este asumată în totalitate de către poeții *Beat*), exagerată prin optica parțială a textelor selectate.

Mai apar traduceri din literatura americană și în revista *Secolul 20*. De exemplu, în nr. 2/1962, apare tradus un fragment din *On The Road* a lui Jack Kerouac, iar ulterior Virgil Nemoianu publică în mod constant articole despre situația literaturii din Statele Unite ale Americii. Dacă ar fi să privim problema dintr-o perspectivă comparativă, putem sesiza faptul că în România, din punctul de vedere al traducerilor, situația a fost modestă. În Polonia, cu un sistem politic și un management cultural similar, s-a promovat mult mai bine literatura americană. Ginsberg a vizitat Polonia în 1965, revenind în 1986. Ca și în cazul românesc, poemele lui Ginsberg au fost prezentate în traducere pentru prima dată în cadrul unei antologii de popularizare. Tadeusz Rybowski publică în 1979 volumul colectiv *Wśród amerykańskich poetów (Printre poeții americani)*<sup>1</sup>. În 1984 se traduc *Howl and Other Poems* de către Grzegorz Musiał și *Poetic Works* de către Bogdan Baran. Vedem cum, chiar într-o perioadă mai sumbră din punct de vedere politic în spațiul polonez (odată cu instituirea Legii Marțiale), publicații destul de controversate reușesc să intre în atenția publicului.

Pe de altă parte, Jack Hutchens, în cercetarea lui despre traducerile din perioada comunismului, constată că referințele la homosexualitatea lui Ginsberg dispar<sup>2</sup>. Desigur, structurile de mentalitate determinate de Partidul Comunist și de Biserica Catolică determină o marginalizare și o puternică tabuizare a acestui subiect<sup>3</sup>. În alte cuvinte, Ginsberg este tradus, însă nu și adaptat. Ne întrebăm astfel, în ce măsură este înțeleș un astfel de scriitor pentru care, să nu uităm, identitatea homosexuală era un punct-cheie. De exemplu, în „America”, versul „America, I’m

1. *Ibidem*, p. 980.

2. Jack Hutchens, „Translating the Queer Voice: Problems with Polish Translations of Ginsberg’s ‘America’ and ‘Message’”, *Journal of Popular Culture*, Blackwell Publishing, 40, 6, 2007, pp. 979-993.

3. Janusz Mucha, „Getting Out of the Closet: Cultural Minorities in Poland Cope with Oppression”, *East European Quarterly*, 31, nr. 3/1997, pp. 299-309.

putting my queer shoulder to the wheel” este tradus ambiguu, ca forță de muncă, braț, nicidecum pe imaginea pe care poetul o propune la început. Astfel, mecanismul cenzurii funcționează *au ralenti*, dar își impune într-un mod aproape implicit patternul cultural dorit. Dincolo de cenzură, de probleme terminologice și de traducere, anumite structuri nu pot fi, pur și simplu, translatate. La fel ca și anticapitalismul vestic, acest discurs este adaptat, șlefuit și particularizat.

## Textul

### Grila de influență a contraculturii

Revenim în spațiul geografic românesc, având deja explicat „terenul” în care acești scriitori propun noua poetică. Mai concret însă, care ar fi marile elemente ale contraculturii care trebuie căutate în poezia optzecistă? Dincolo de o linie subversivă unitară, poeții contraculturii vizitează teme destul de diferite. La nivel formal se preia delirul textual, fascinația față de realitate și biografismul<sup>1</sup>. Printre reperele declarate, Mircea Cărtărescu recunoaște o influență directă a generației Beat, și anume „coborârea poeziei în stradă”<sup>2</sup>. Numitorul comun care îi adună poartă, la început, însemnele unei mișcări anti-moderniste. Ulterior, se preia treptat vizionarismul și fascinația pentru halucinant. Se mai mizează foarte mult pe ideea de biografism, în varianta lui Ferlinghetti, ca traducere a conceptului de personism. În schimb, nu se preia aproape deloc latura marxistă (sau cel puțin, discursul anti-capitalist, cu câteva excepții)<sup>3</sup>. Mistica *generației Beat* este mult mai potolită în cadrul poezilor optzeciști.

Astfel, scena literară românească este dominată, până în anii '70, de modernism, în diversele lui avataruri, de la avangardă la experimentalism. Mișcările care, intuitiv, s-au îndreptat înspre o direcție postmodernă au fost răsfirate și rareori și-au constituit un fundament temeinic. Ca nihiști ai modernismului, Constant Tonegaru, Ion Caraion sau Geo Dumitrescu pregătesc terenul pentru optzeciști<sup>4</sup>. Dacă neomoderniștii sunt propulsați în canon (Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu), scriitorii care impun alternativa funcționează în minorat, nefiind cenzurați, interziși, însă ieșind din canon, deci implicit din atenția unui public viabil. Delimitările în aceste mărunte insule sunt greu de trasat și nu constituie obiectul prezentei cercetări. Putem însă spune cel puțin faptul că există anumite aspecte ce aparțin postmodernismului, de la biografismul lui Ivănescu la

1. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul...*, p. 374.

2. *Ibidem*, p. 151.

3. *Ibidem*, p. 152.

4. *Ibidem*, p. 305.

poezia de limbaj a lui Dimov. La fel ca o grilă de lucru ce poate fi supusă unor schimbări pe parcurs, propunem urmărirea unor aspecte punctuale în comentariul de text propriu-zis. Astfel, cu precauție, pentru a nu risca să existe o relație de descendență de idei comună între optzeciști și poeții contraculturii americane (cum ar fi linia avangardei sau a suprarealiștilor), propunem grila de lucru de mai jos. Prin ea dorim să examinăm posibila preluare și prelucrare a temelor de către optzeciști :

La nivel stilistic :

- voluptatea, descriptivismul amplexarea frazei (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg) ;
- tehnica enjambamentului (Olson) ;
- narativizarea limbajului poetic (Gregory Corso, Frank O'Hara).

La nivel tematic :

- vizionarismul sau fascinația pentru halucinant (Ginsberg, Corso, Kerouac, Leary) ;
- critica societății industriale și citadine (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Jack Kerouac) ;
- marxismul (Allen Ginsberg) ;
- mistica și fascinația pentru spiritualitatea orientală (Ginsberg, Corso, O'Hara, Kerouac) ;
- angajarea politică (Ginsberg) ;
- elogiul bucolicului și al naturii (Gary Snyder) ;
- biografismul, pe linia *personismului* (Frank O'Hara).

### Mircea Cărtărescu, în umbra lui Ginsberg

Cu un debut în anul 1980 (*Faruri, vitrine, fotografii*), Mircea Cărtărescu se poziționează printre primii poeți postmoderni declarați și unul dintre principalii pioni ai generației optzeciste. Prin imaginarul său visceral, care, în repetate rânduri, preia imagini din sfera corporalului, autorul explorează diverse posibilități de legătură dintre senzorial și textual. Înainte să ne avântăm în constatarea similarității dintre fascinația corporalității purulente dintre *generația Beat* (îndeosebi Ginsberg, în poemul „Kaddish”, de pildă) și Cărtărescu, trebuie să ne amintim faptul că această temă a fost utilizată febril încă din modernismul incipient (pe linia lui Baudelaire), trecută și prin școala avangardei. Pe de altă parte, anumite imagini izolate sunt vizibil influențate de curente de gândire venite pe filiera contraculturii sau a postmodernismului incipient. De pildă, criticul literar Andrei Bodiș observă faptul că gestul lui Cărtărescu de a publica *Georgicele* este unul destul de îndrăzneț, în condițiile în care, în retorica prăfuită a comunismului, se

miza pe o resuscitare indirectă a curentelor tradiționaliste (sămănătorismul) – fenomen pe care poetul, cu ironie, îl denumește „neopășunism”<sup>1</sup>. Această fină ironie subminează pe o linie indirectă *establishment*-ul cultural al anilor '80, fără a constitui neapărat un punct spinos de atac împotriva sistemului.

Elementele de postmodernism sunt destul de ușor reperabile (ironia, pașișă, ludic), temă lămurită îndeajuns de către critica literară<sup>2</sup>. Stratul contracultural este mai vizibil la nivelul referințelor explicite, din domeniul cotidianului și al insolitului. În *Georgica* a IV-a, se expune teza *satului global* al lui Marshall McLuhan, bagatelizând tema și integrând-o în domeniul autohtonului : „Țăranul de când cu electrificarea/ înțelege cum stau lucrurile pe planetă/ se indignează grațios în mijlocul pogoanelor sale/ de situația din cipru și liban”<sup>3</sup>. Imaginarul vizibil ironic încearcă să sintetizeze o gândire anglo-saxonă implementată în cadrul românesc, alături de fenomenul migrației urbane. Alte referințe directe la contracultura americană apar și în alte poeme : „Te uită cum ninge, decembre, citește-mi/ ceva din marcuse”<sup>4</sup> sau „țăranul cosește/ de zor picioarele atacanților în tricouri/ cu jimi hendrix și abba”<sup>5</sup>.

În volumul din 1982, *Poeme de amor*, îndrăzneala de a aborda teme de sorginte americană este mult mai amplă. Tema iubirii se pretează mult mai eficient unei abordări lejere, mult mai narrative decât în precedentul volum. Cultural vorbind, influențele sunt eclecticice, având nuanță de bazar cultural. Pe de altă parte, Bodiu afirmă că „respirația poetică” este una vizibil de influență ferlinghettiană, lucru asumat și la nivel de poetică de către grupul Cenaclului de Luni<sup>6</sup>. Referințele directe la mișcarea contraculturii americane sunt abundente : „Vorba lui ginsberg : ți-am dat totul și acum sunt nimic”<sup>7</sup>, „era anotimpul dragostei/ era deceniul războiului nuclear”<sup>8</sup> și „în crivățul de pink floyd îmi beau cu orbire cafeaua”<sup>9</sup> („Era timpul florilor”), „o năclăire de cafele, brichete, dire straits, cenacluri, pahare”<sup>10</sup> („S-a dus amorul...”). Chiar dacă în declarație referințele situează volumul într-o zodie a contraculturii americane, la nivelul semnificației se mizează mult mai mult

1. Andrei Bodiu, Mircea Cărtărescu, *Monografie*, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, București, 2000, p. 18.
2. De exemplu, Radu G. Țeposu, *Istoria tragică...*, pp. 74-76, unde Țeposu accentuează la Cărtărescu conceptele de cotidian prozaic și bufonerie.
3. Mircea Cărtărescu, *Plurivers I. Volum antologic*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 79.
4. „Georgica a XI-a”, în Mircea Cărtărescu, *Plurivers...*, p. 88.
5. „Georgica a XII-a”, în Mircea Cărtărescu, *Plurivers...*, p. 89.
6. Andrei Bodiu, *Direcția optzeci...*, p. 20.
7. Mircea Cărtărescu, *Plurivers...*, p. 111, făcând referință la primul vers din „America” al lui Ginsberg.
8. *Ibidem*, p. 108.
9. *Ibidem*, p. 106.
10. *Ibidem*, p. 132.

pe un alt fond cultural, parțial romantic. Prea puțin din conținutul poeziilor mizează asupra mesajului adus de contracultura americană, prin dezinhibare, beatificare personală sau protest social. Excepție face poemul „Era timpul florilor”, care dincolo de referința la natură, mult speculată de către contracultură (și posibil și la Flower Summer, prin referința din ultima parte – „era timpul florilor/ era anotimpul dragostei/ era deceniul războiului nuclear”<sup>1</sup>), depășește granița declarativului „fără acoperire”. Imaginea „din zodiac, sateliții tăi mă fotografiază în mii de poziții, îmi spionează secreția insulinei”<sup>2</sup> este recurentă în poezia lui Ginsberg, anti-etatistă.

Imaginarul contraculturii americane mizează pe un stat amenințător, constituit pe baza paranoiei anilor '50 (prin vânătoarea de comuniști): „Moloh! Moloh! apartamente robot! suburbii invizibile! comori scheletice! capitale oarbe”<sup>3</sup> („Howl”). Desigur, dacă pentru Ginsberg această retorică este foarte acuzativă și angajată, Mircea Cărtărescu o folosește doar ca pe un pretext pentru a contura linia tematică majoră a volumului. La nivel de construcție, nu putem să nu sesizăm apropierea structurală dintre poemul „femeie, femeie, femeie...” și lungile poeme influențate de Ginsberg. Amploarea textului, dar și preocuparea către discursul aluvionar sunt fără îndoială o influență a poemului ginsbergian.

Chiar dacă apare în 1994, volumul *dragostea* adună poeme redactate în perioada 1986-1987. Putem observa în acestea maturizarea optzecismului<sup>4</sup>. Poemul ce deschide volumul deja propune un joc de cuvinte între obiectul *zeppelin* și formația Led Zeppelin: „Erau zepeline moi, cu elice (...), cu puterea de transport de 5.000 de tone, fabricate la Uzinele «Page, Plant & Sons», 1972” („Zepeline peste piața Bucur-Obor”)<sup>5</sup>. La fel de reperabil este și paralelismul sintactic, de sorginte ginsbergiană, asemănător precedentelor volume. De departe însă, cel de-al doilea poem constituie o declarație lirică ce poate fi văzută chiar ca un manifest de grup: „Am căpătat un exemplar din *howl* semnat de ginsberg”. Cu limitele metodologice de rigoare (discutăm, în fond, despre o operă artistică ce nu reflectă întotdeauna realitatea istorică), vom analiza acest poem tocmai din perspectiva ralierei culturale în vers.

Poemul evită, în prima parte, construcțiile stilistice complicate, în detrimentul unei narativități aproape jurnalistice. După ce în primele patru versuri se prezintă personalitatea lui Ginsberg, Cărtărescu își asociază filiația: „Relațiile mele sunt

1. *Ibidem*, p. 108.

2. *Ibidem*.

3. Allen Ginsberg, *Howl și alte...*, p. 43.

4. După cum susține Paul Cernat în postfața volumului *Plurivers 2*. Mircea Cărtărescu, *Plurivers...*, p. 309.

5. *Ibidem*, p. 179.



destul de întinse”<sup>1</sup>. După câteva paralelisme biografice („sunt născut în anul în care a publicat *Howl*”, „în acel an avea vârsta mea de acum, adică 30”<sup>2</sup>), se prezintă estetica ginsbergiană, poetul oferindu-ne aproape gratuit elementele ce le-a preluat: „Ritmul lui special și imageria lui halucinantă”<sup>3</sup>. După enunțarea și recunoașterea influenței în scrisul propriu, argumentația alunecă în mod natural înspre preluarea în grup a poeziei *generației Beat*: „mă obseda mai ales începutul din *Howl*: am văzut cele mai bune minți ale generației mele.../ fiindcă și generația mea tocmai se urnea încetul cu încetul”<sup>4</sup>. Este de luat în seamă conjuncția „fiindcă”, urmată de prepoziția „și”, ce marchează, aproape în surdină, existența unui *spirit de epocă* ca urmare a influenței *generației Beat*. Pe de altă parte, poemul a fost scris spre sfârșitul anilor '80 cu o doză de nostalgie, marcată de utilizarea verbelor la trecut, imperfect: „Traian și Florin, citeau poeme cu șine ferate și pietre tombale,/ Cușnarencu citea poeme interminabile, Nino Stratan/ citea poeme cu acțiunea pe Lună/ Sandu Mușina citea poeme despre o mașină de spălat”<sup>5</sup>. Sesizăm și repetiția verbului „a citi”, tot pentru a susține nostalgia timpului trecut în cenaclu. De altfel, această tristețe va fi mult mai acută spre finalul poemului „ah, visul s-a terminat./ vai, totul s-a dus...”<sup>6</sup>. În cea de-a patra parte („aici era ceva și din el...”) există o altă referință, de data aceasta vizuală, la moștenirea declarată a *generației Beat*: „Stau în umbra unei locomotive cu aburi.../ e tocmai locomotiva care apare pe spatele «Aerului cu diamante»”<sup>7</sup>. Astfel, chestiunea identitară a *Aerului cu diamante* este una voit *beat*, marcată atât prin titlu (referința lisergică oblică), cât și prin imagine, ce este folosită ca un pretext identitar.

Mircea Cărtărescu merge mai departe de linia declarativului, în continuarea demonstrației. El preia paralelismul sintactic și amplexarea verbală printr-o suită de comparații începute cu structura „de parcă...”. Pe de altă parte, nu preia mimetic o astfel de retorică, ci o adaptează propriului său discurs, presărat de referințe organice. În ultima parte, placheta primită drept cadou devine pretext pentru o scurtă, incisivă reflecție asupra condiției de poet debutant în epistema postmodernă: „Pătrătoasă, subțire, modestă cărticică/ pe când la noi atâția au obsesia operei/ plachetă de debutant tipărită cuminte/ iar înăuntru – *Howl*”<sup>8</sup>. Mai sesizăm și o altă chestiune, privitoare la poziționarea poemului în cadrul volumului. El

1. *Ibidem*, p. 184.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 185.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*, p. 190.

7. *Ibidem*, p. 186.

8. *Ibidem*, p. 189.

face parte din suita „Geneză”, alături de poemul „dragostea”, având tematica concepției și a nașterii vieții, „războiul stelelor”, unde se descrie începutul de dimineață și alte texte care exprimă debutul. Includerea poemului „am căpătat un exemplar din Howl semnat de Ginsberg” nu este astfel arbitrară, deoarece arată începuturile culturale ale poetului (sau cel puțin rădăcinile din care își revendică sursele poetice). Chiar dacă, la diferite paliere literare, există multe alte influențe (de la Dimov, Ivănescu sau Sorescu la Ezra Pound etc.), este curios de ce optzecistul alege această opțiune dintre multe alte posibile. Deși preia tehnici literare și din alte zone culturale, el nu amintește de ele aproape deloc într-un text poetic.

Punctual, Mircea Cărtărescu preia din estetica contraculturii în poezie următoarele aspecte :

- voluptatea, descriptivismul amplexarea frazei (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg) ;
- narativizarea limbajului poetic (Gregory Corso, Frank O’Hara) ;
- vizionarismul sau fascinația pentru halucinant (Ginsberg, Corso, Kerouac, Leary) ;
- critica societății industriale și citadine (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Kerouac) ;
- biografismul, pe linia *personismului* (Frank O’Hara) ;
- doar parțial și într-un mod neasumat total, el preia mistica și fascinația pentru spiritualitatea orientală (Allen Ginsberg, Gregory Corso, O’Hara, Kerouac).

### Alt tip de revoltă în poezia lui Florin Iaru

Din cadrul aceleiași generații poetice optzeciste, Florin Iaru se poziționează oarecum distinct în declarațiile teoretice referitoare la fenomenul postmodernismului. Înainte ca acest fenomen să fie punctat clar (sau, cel puțin, să fie supus dezbaterii) în numerele *Caietelor Critice* din 1986, într-o anchetă a aceleiași reviste, din anul 1983, nr. 3-4, Florin Iaru afirmă că noua generație (a aceluși moment) era văzută doar drept niște poeți tineri care aveau alte modele decât modernistii. O schimbare neașteptată de modele ne-o oferă Iaru, ignorând exemplul blagian, barbian sau argezean, în favoarea lui Caragiale. Trebuie să ne întrebăm în ce măsură o astfel de declarație teoretică poate fi credibilă (în măsura în care nu doar îl derutează pe cititor). La o primă lectură, am putea fi tentați să afirmăm că Iaru îl alege drept model intelectual pe Caragiale datorită fascinației pentru balcanism, miticism sau forme adiacente ale acestei mentalități levantine. Problema se complică deoarece poetul preia și dialogismul poetic, expresivitatea și ineditul<sup>1</sup>.

1. Gheorghe Crăciun, *Generația optzeci în texte teoretice. O antologie*, Editura Vlasie, Pitești, 1994, p. 160.

Andrei Bodiș merge pe această argumentație, spunând că ea devine „teatralizată”<sup>1</sup>. Astfel, celelalte influențe pe care poetul le invocă sunt puse în umbră față de Caragiale: „Mircea Ivănescu, Brumar, Nichita, *beat generation*, Tzara, suprarealiști... mă rog, cam tot ce e bun”<sup>2</sup>. Vedem cum, chiar și la nivelul structurii limbajului, Iaru nu este atât de avântat în exprimare precum Mircea Cărtărescu, din moment ce doar amintește de *generația beat*, dar nu o invocă drept o prezență paternă.

Răspunzând unei anchete a revistei *Contrapunct*, nr. 3/1990, Florin Iaru își amintește despre modelul și jovialitatea Cenaclului de Luni. Pentru el, acest grup a fost o imersiune necesară în cultura europeană curentă. Membrii ei, marginalizați de instituțiile culturale, au mizat pe autodezvoltare intuitivă, pe baza afinităților de lectură comune<sup>3</sup>. Din exterior, ei erau văzuți drept niște urmași minori ai *generației Beat* – o aserțiune ce este destul de relativă, în raport cel puțin cu Iaru, care își revendică o altă pistă culturală. Cu alte cuvinte, el se desprinde de paleta tutelară a contraculturii Cenaclului de Luni.

Astfel, partitura majoră a textului este plasată în spațiul est-european, geografic vorbind. Modelul caragialesc este devoalat în articolul programatic expus mai jos, dar poate fi ușor reperabil și în poemele din *Cântece de trecut strada* (1981): „Dom’le – chimicalele astea.../ Dom’le – universul e curb.../ Dom’le – înțelegeți necesitatea?”<sup>4</sup>. Dacă luăm ca reper istoria literară, următorul moment pe axa cronologică ce merită amintit este zona avangardei. Un imaginar tipic urmuzian, în care obiectele sunt însuflețite, se prefigurează: „Și ferestrele făceau ape și scaunele se înmulțeau/ prin sciziparitate și o pisică într-un magazin/ de pălării ne-a zis: / — Mergeți cu bine, feții mei” („O pisică într-un magazin de pălării”)<sup>5</sup> sau „samovarul râde/ și cu unghia îmi crapă ochii”<sup>6</sup>. De ce tocmai Urmuz? Alegerea este datorată dizolvării rapide de sens al realității ce apare în poezia de avangardă. Zona suprarealistă este și ea vizibil prezentă în discursul poetic al lui Florin Iaru (de exemplu, „Jocuri prea multe jocuri”). Radu G. Țeposu mai constată și o anumită cadență dimoviană<sup>7</sup>. În primul volum, rareori sunt preluate moșteniri contraculturale, poetul mergând pe o direcție paralelă. Nici măcar la nivel de retorică nu mai putem să constatăm avântul frazei ginsbergiene, nici fragmentarea frazei

1. Andrei Bodiș, *Direcția optzeci...*, p. 97.

2. Gheorghe Crăciun, *Generația optzeci...*, p. 161.

3. „Deși am terminat facultatea în 1978, am continuat să vin luni de luni, pentru a fi în mijlocul cenaclului, special pentru a fi în continuare în dialog și a-mi putea modifica/ ajusta modul de a mă exprima” (*Ibidem*, p. 93).

4. Florin Iaru, *Poeme alese. 1975-1990*, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 14.

5. *Ibidem*, p. 19.

6. *Ibidem*, p. 38.

7. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică...*, p. 89.

ce apare la Ferlinghetti. Mult declaratul biografism nu este asumat în totalitate, ci apare ca reacție împotriva unui modernism greoi, vetust. Pe de altă parte, unele structuri reziduale ale modernismului persistă în unele formulări („Mi-au pus în brațe zăpada/ nu-mi dați mie zăpada – i-am rugat –/ ce să fac eu cu memoria voastră pustie/ ce să fac eu cu această stradă pustie/ pe cine să aștept/ cu cine să vorbesc ? ”<sup>1</sup>).

Prin ironia și spiritul său zeflemitor, îl considerăm pe Iaru mult mai apropiat de Mușina decât de colegul său de antologie Mircea Cărtărescu. Pe de altă parte, în primul volum, din 1981, există inserate anumite elemente, mai puține, e drept, decât în cazul lui Cărtărescu, dar care merită cel puțin inventariate. Sunt prezente referințe de la titlul poemului „Aer cu diamante”, care va da numele viitorului volum colectiv al lunedìștilor, la anumite inteligente inserții din cultura americană, precum pacifismul („Zi ploioasă pe strada Păcii” sau „Comunicat”). În poemul „Zi ploioasă pe strada Păcii” se expune problema bombei atomice care, într-o clipită, poate pulveriza întreaga omenire. Această temă este o recurență în imaginarul *generației Beat* (de la imagistică la poezie) datorită amenințării reale care plana deasupra întregii lumi în contextul Războiului Rece. Desigur, această temă a fost vizitată și înainte de către optzeciști și oarecum independent de influența americană (de exemplu, „Surâsul Hiroshimei” de Eugen Jebeleanu). Ce aduce nou Iaru în prelucrarea acestei teme este faptul că sintetizează perspectiva interiorizantă cu colapsul lumii exterioare, într-o joacă ce se realizează în doi timpi : „Prin orașe vor chiui numai pieile roșii./ Pe neuronul pătrat câteva curbe căzătoare”<sup>2</sup>. Șocul exterior al bombei nu este resimțit în exterior, ci este prelucrat în rețeaua cerebrală (prin bogatele, repetitive referințe la domeniul neurologicului din poem). Progresiv, dezarticularea lumii se produce dinspre observatorul care asistă (nu întâmplător folosindu-se persoana a II-a : „Îți privești cu uimire degetul care sare din articulație/ sufletul care sare din articulație”) la întregul oraș „asfaltul meu e tot o strecurătoare/ sub umbrela cea mare”<sup>3</sup>. Miza finală a poemului este alta și poartă pecetea dezamăgirii în iubire : „Iar îți înșeli bărbatul cu niscai senzații celeste ? ”<sup>4</sup>. Cu alte cuvinte, tema bombei atomice este folosită cu ingeniozitate pentru a concepe un imaginar al panicii, doar pentru a-l abandona spre finalul poeziei. Putem afirma faptul că Iaru ține cont de o posibilă poetică omogenă a *generației Beat*, dar nu abuzează de ea, ci doar o folosește în atingerea unui alt scop estetic. Explorarea spațiului visului constituie și un pretext pentru structurarea – sau cel puțin încercarea de a structura – a unei lumi incoerente, pe baza sinesteziei

1. Florin Iaru, *Poeme alese...*, p. 53.

2. *Ibidem*, p. 13.

3. *Ibidem*, p. 14.

4. *Ibidem*, p. 15.

și a senzorialului: „Un scurtcircuit suprasexual din care/ visul se sparge posedat de această fidelitate”<sup>1</sup>. Criticii literari, după cum am văzut, au constatat o altă apropiere mult mai vizibilă și mai demonstrabilă decât cea din zona contraculturii americane: suprarealismul și evocarea balcanismului prin *modelul Caragiale*.

Astfel, poezia lui Florin Iaru preia câteva aspecte din contracultura americană, dar le integrează într-o estetică diferită. Cu alte cuvinte, față de Mircea Cărtărescu, el nu își etalează dorința de a fi asociat cu contracultura americană, dar în același timp preia, cu mai multă maturitate, elementele:

- narativizarea limbajului poetic (Gregory Corso, Frank O’Hara);
- vizionarismul sau fascinația pentru halucinant (Ginsberg, Corso, Kerouac, Leary);
- critica societății industriale și citadine (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Kerouac);
- biografismul, pe linia *personismului* (Frank O’Hara).

### *Rockstars* ai Estului Sălbatic

Mircea Cărtărescu, alături de Florin Iaru, debutează colectiv în 1982 alături de alți doi poeți promițători, Traian T. Coșovei și Ion Stratan, în volumul *Aer cu diamante*. Inițial publicată într-un tiraj restrâns, antologia este poziționată de critica literară drept piatră de hotar pentru începuturile postmodernismului românesc. Pentru cunoscători, însuși titlul este o referință la mișcarea *hippy*, într-un limbaj suficient de discret încât să treacă de cenzura comunistă. Astfel titlul, preluat dintr-o poezie a lui Florin Iaru, face referință la melodia „Lucy in the Sky with Diamonds”, cântată de The Beatles<sup>2</sup>. Trebuie să menționăm că revolta nu se manifestă doar prin limbaj, ci și prin imagine. Cu alte cuvinte, imaginea de pe coperta a patra denotă, într-un limbaj vizual ermetizat, opțiunea identitară a scriitorilor. Fotografia este dezvoltată alb-negru, fiind realizată de Tudor Jebeleanu, și reprezintă patru indivizi (poeții Cenaclului de Luni: Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei și Ion Stratan) care stau pe platforma unei locomotive cu aburi, numită Pacific Union. Aceasta a fost realizată la începutul anilor ’80, în București, în momentul în care cultura americană intrase în spațiul de dincolo de Cortina de Fier deja de mai bine de un deceniu. De ce ne interesează această fotografie, care, de altfel, poate să reprezinte doar patru prieteni într-un

1. *Ibidem*, p. 78.

2. Ștefan Borbély, „Contracultura și reflexele sale. Argument”, dosar tematic al revistei *Vatra*, nr. 10-11/2012, p. 40.

București al anilor '80? Pentru că atât la nivel explicit, cât și subversiv confirmă noua poetică și dorința de revoltă.

În spiritul canonic, în perioada modernistă, majoritatea pozelor autorilor îi reprezintă îmbrăcați în costum, cu cămașă încheiată (lucru valabil și în cazul avangardiștilor). Convenția vestimentară, mai ales în perioada comunistă, este clară: scriitorul trebuie să aibă o ținută sobră și este recomandabil să poarte cravată. De pildă, dacă parcurgem *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu<sup>1</sup>, unde apar și imagini reprezentative ale scriitorilor, constatăm că doar în cazul lui Marin Preda codul vestimentar este încălcat. Motivele generale de prezentare ale scriitorilor în acest fel sunt multiple: cenzura comunistă, dorința de a-i prezenta pe scriitori nu doar drept modele culturale, ci și etice și de comportament, toate acestea venind pe o filieră a imaginarului romantic. Cota privitorului este situată la picioarele poezilor, din punct de vedere fotografic. Constatăm aici câteva reziduuri ale imaginarului romantic. În cadrul acestui curent, artistul este idealizat și poziționat pe un piedestal. Chiar dacă la nivel declarativ ei renunță la orice pretenție de mitizare, acest proces de formare a imaginii artistului funcționează, cu toate că la niveluri mult mai scăzute și în acest caz.

Prin această nouă abordare vestimentară, volumul dorește să transmită un mesaj subliminal, de intrare violentă în canon, de provocare a acestuia, de înfruntare a lui. Ne susținem afirmația pe baza comparației cu poza emblematică a lui Walt Whitman din secolul al XIX-lea, care, și el, pentru prima dată în istoria culturii, propune o imagine cu gulerul descheiat. În momentul în care, în 1855, Walt Whitman a lansat volumul *Leaves of Grass*, cu conținut obscen, nu a uitat să adauge o poză provocatoare. Inițial, numele autorului nu era scris pe volum, astfel că cititorul era confruntat cu un text vulgar, pe lângă care stătea într-o postură „gata de atac” scriitorul<sup>2</sup>. Mai mult, generația poetică optzecistă (mai ales Mircea Cărtărescu) își revendică sursele poetice declarative dinspre zona lui Whitman. Ar fi hazardat să afirmăm că ar exista o influență directă între cei doi autori în imagistica de copertă, însă atitudinea pe care o reflectă și doresc să o transmită într-un spațiu cultural este fundamental aceeași: doresc să se integreze în canon prin provocarea acestuia. Un alt element din prim-plan care merită luat în evidență este purtarea blugilor. Dacă ne imersăm în contextul imediat al epocii, putem din nou să vedem faptul că purtarea lor este o revendicare identitară, venită pe filiera contraculturii americane.

Înainte de acest moment, o astfel de imagine ar fi fost imposibil de prezentat drept copertă de carte. Mai mult decât o poziționare de frondă, postura constituie

1. Nicolae Manolescu, *Istoria critică...*

2. David S. Reynolds, *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*, Vintage Books, New York, 1995.

și o revendicare culturală. Această imagistică pare cumva să reinventeze, cel puțin în spațiul românesc, pe fond occidental, abordarea și percepția asupra scriitorului. În textele lor teoretice, poeții militează pentru coborârea poeziei pe stradă, renunțarea la pretenții metafizice, combinarea diverselor surse poetice<sup>1</sup> (muzică, pictură etc.), influență venită prin domeniul *pop culture*. Cam același lucru par să facă și optzeciștii în această imagine. Așezarea celor patru poeți în prim-plan este asemănătoare nu cu scriitorii din canonul existent în România, ci cu modelele cu care rezonează. Chiar dacă este o convenție fotografică destul de veche și de des întâlnită, cea a grupului, putem afirma că ei sunt așezați ca într-o formație muzicală a contraculturii. Constatăm un fenomen reprezentativ pentru toate mișcările din Europa de Est influențate de contracultura americană: receptarea temelor în bloc, chiar dacă cronologic și tematic ele sunt la mare distanță unele de celelalte.

Ne vom referi în continuare la un alt text, de data aceasta literar, care vine în completarea revendicării culturale pe care generația optzecistă o realizează. Este vorba despre poemul „am căpătat un exemplar din howl semnat de ginsberg”, în care Mircea Cărtărescu descrie atmosfera de colegialitate ce a existat în interiorul aceluși grup. Se poate observa cu ușurință cum referințele textuale sunt împletite cu textul vizual și cu revendicarea culturală ce apare în poemul „Sunflower Sutra”. În această logică, imaginea locomotivei pare o ruptură de modernitate, de industrializare, prin supapa de ieșire a postmodernismului. Astfel, constatăm și o tentă ironică și ludică în această imagine.

Desigur, nu ne putem argumenta poziția doar pe baza referințelor din cadrul poemelor. Aducem ca argument suplimentar și numeroasele revendicări din textele teoretice ale optzeciștilor (prezente, de pildă, în antologia lui Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă*). Acestea, corelate cu prezenta imagine și cu textul poetic, ne determină să afirmăm faptul că fotografia susține crezul poetic de revendicare din zona Beat a optzeciștilor, la nivel identitar. La nivel de imagistică, cei patru se consideră a fi Beatles-ii români: Cărtărescu drept Lennon, Coșovei drept McCartney, Iaru ca Harrison, iar Ion Stratan drept Ringo Star<sup>2</sup>. Această identificare merge mai departe cu acronimul titlului „Lucy in the Sky with Diamonds”, care, dincolo de cripticul LSD, ne confirmă faptul că există o puternică dorință de sincronizare cu noile mode ale Vestului. O posibilă teoretizare ar putea fi realizată cu ajutorul instrumentelor propuse de Eugen Negrici în *Iluziile literaturii române*, unde explică acest sentiment de vacuitate și frustrare ce există în literatura română, în comparație cu ce se întâmplă în spațiul Vestului<sup>3</sup>. El folosește un aparat conceptual

1. Vezi, de pildă, antologia lui Gheorghe Crăciun, *Generația optzeci...*

2. [adevarul.ro/cultura/carti/aer-diamante-30-ani-1\\_50bd3d517c42d5a663c8dc7c/index.html](http://adevarul.ro/cultura/carti/aer-diamante-30-ani-1_50bd3d517c42d5a663c8dc7c/index.html) (accesat la 8.12.2014).

3. Eugen Negrici, *Iluziile literaturii...*

precis pentru a analiza fenomenul de mitizare și constituire a imaginarului, pe premisele *sincronismului* lui Lovinescu.

## Concluzii

Puternicul clivaj dintre asimilarea contraculturii la nivel muzical și la nivel literar este explicabil dacă analizăm problema din mai multe unghiuri. Am utilizat un demers de contextualizare (poststructuralism, istoria ideilor) pentru a explica această receptare întârziată a fenomenului literar american. Odată definiți termenii de lucru (contracultura, *generația Beat* și optzecismul), în prima parte a studiului am încercat să sintetizăm situația culturală a anilor '60-'70 în Republica Socialistă România.

După ce vechea intelectualitate este epurată sau închisă (1948-1960), în cultura română se impune cu ușurință un nou *limbaj de lemn*, reprezentat de melanjul dintre marxism și comunism. O diversificare a tendințelor culturale are loc în anii '60, suficientă doar pentru a permite recuperarea literaturii în punctul în care aceasta a fost întreruptă: modernismul târziu. Această situație va dura până la sfârșitul anilor '70, moment în care are loc o schimbare de paradigmă literară. Receptarea postmodernismului și a elementelor contraculturii se produce în bloc, dar în subteran. Am observat faptul că mișcarea de revoltă este discutabilă, chiar dacă la nivel declarativ ea este deseori utilizată. Sursele prin care poeți precum Mircea Cărtărescu sau Florin Iaru au cunoscut literatura americană contemporană sunt *Antologia de poezie americană* a lui Levițchi și *Antologia poeziei americane* de Ion Caraion.

În cea de-a doua parte, am demonstrat, pe baza unei grile de influență, recepțarea temelor ce apar în contracultura literară în poeziile lui Mircea Cărtărescu și Florin Iaru. Am observat cum Mircea Cărtărescu își însușește tutela lui Allen Ginsberg, atât prin teme și stil, cât și la nivel declarativ. Revoltat împotriva *establishment*-ului este și Florin Iaru, însă el nu preia atât de multe elemente precum Mircea Cărtărescu. Influența există, dar este integrată într-o poetică aparte. Volumul care anunță noua poetică și ralierea culturală față de mișcările de pe continentul american este reprezentat de *Aer cu diamante*. În această antologie, revolta nu se manifestă doar prin limbaj, ci și prin imaginea de pe coperta a IV-a. Contestarea este manifestată prin vestimentație, atitudine și referințe încrucișate.

## Limite și posibile direcții de cercetare

În această cercetare, nu am analizat decât câteva dintre textele lui Cărtărescu și Iaru, situația lui Traian T. Coșovei și Ion Stratan nefiind supusă discuției. Deși



am consultat o serie de articole și declarații de poetică, pentru a lămuri definitiv problema receptării contraculturii în poezia optzecistă, ar fi utile câteva interviuri care să punteze exact această temă. În plus, o altă limită este faptul că nu s-a realizat o abordare transnațională, pentru a vedea dacă un astfel de fenomen apare și în alte țări ale Europei de Est.

Pe viitor, o analiză a poemelor lui Traian T. Coșovei și Ion Stratan, precum și a altor optzeciști ar fi interesantă pentru a putea trasa „o hartă” a influenței acestui curent. Câteva mărturii orale ar lămuri problema, atât din punctul de vedere estetic al scriitorilor, cât și din prisma personală. O comparație cu cazul polonez al grupului bruLion, care abordează o estetică similară, ar fi de asemenea interesantă în înțelegerea dinamicii acestui fenomen.