

COSMIN CIOTLOȘ

Cenaclul de Luni

Viața și opera



Formăm *testudo*. După patruzeci de ani

Înainte de a se numi, jucat călinescian, *Cenaclul de Luni. Viața și opera*, cartea aceasta a purtat un alt titlu. Unul „de lucru“, cum se spune, care i-a însoțit scrierea și sub protecția căruia a stat inclusiv folderul în care am păstrat toate fotocopiile pe care urma să le tolesc aici. Îi spuseseam *Formăm testudo*, cu o sintagmă, recunosc, un pic prețioasă, dar extrem de sugestivă. Romanii numeau așa, *testudo*, adică „țeastoasă“, o formație tipică de luptă la care infanteria recurgea destul de frecvent: la un ordin scurt, scuturile se lipeau unul de altul, în prima linie, pe flancuri și deasupra capetelor, atât cât să rezulte un fel de paralelipiped impenetrabil și mobil. Imaginea e impresionantă coregrafic și cred că nu există film istoric în care ea să nu se regăsească măcar în trecere. Am aflat de curând că i s-a dedicat inclusiv un joc LEGO. Există, în plus, pe YouTube-ul nostru de fiecare zi, pasionante simulări care compară eficacitatea acestei dispunerii cu, de exemplu, aceea a falangei macedonene. Asta ca să nu-l invoc numai pe Plutarh sau să nu trimit, previzibil, la Columna lui Traian.

Mi se păruse potrivit să recurg la această metaforă, împrumutată dintr-un splendid poem al unuia dintre autorii de care mă ocup în carte, ca să rezum în două cuvinte (exact două) istoricul și morfologia unui fenomen de o aiuritoare complexitate. Cum altfel să fi explicat mai plastic solidaritatea generoasă, spiritul camaraderesc, lealitatea polemică, voluntarismul tineresc pe care poezii „optzeciști“ le-au întruchipat în primul rând prin scrisul lor? Cum să le fi redat mai bine curajul (nu lipsit de angoase) de a înainta umăr la umăr într-un mediu nu o dată ostil? Sigur, nu le-au lipsit aliații, sigur, câțiva dintre criticii de primă importanță ai momentului i-au adoptat și, după puteri, i-au

protejat. Dar mă tem că nicio altă generație înaintea lor n-a fost întâmpinată cu atâtea rezerve și n-a fost șicanată cu atâtea consecvență. Ar fi nedrept să n-o recunoaștem. Și probabil că dacă numele unui Traian T. Coșovei, de exemplu, spune astăzi mai puțin decât spuneau părinților noștri numele unor poeți semnificativi ai anilor '60 e și pentru că, vorba unei faimoase butade, din calomniile lui Eugen Barbu tot a rămas ceva. Cel puțin o anumită mefiență care vizează întreaga generație. Nici Alexandru Mușina nu e mai frecventat, nici Ion Stratan, nici Mariana Marin, nici, odată cu ei, mulți alții. În definitiv, până și Mircea Cărtărescu e cunoscut și admirat la scară largă mai degrabă ca prozator decât ca autor al unor volume ca *Faruri*, *vitrine*, *fotografii* sau *Poeme de amor*. Am fost surprins să observ, de pildă, câtă lume a aflat de emblematicul său poem „Căderea”, citit la Cenaclul de Luni și publicat în 1980, abia din romanul *Solenoid*, care-l ia, cum se știe, ca pretext.

N-am de gând să transform introducerea aceasta într-un „curs scurt” de poezie optzecistă. S-a scris mult pe subiect și, cum e firesc, le sunt recunoscător celor care au făcut-o înaintea mea, chiar atunci când se întâmplă să văd lucrurile (fundamental) diferit. Cei interesați și de alte abordări vor găsi, în note, destule trimiteri pe care să le urmeze. Ca unul care a parcurs sistematic manuscrise, volume de versuri, colecții de reviste și, nu în ultimul rând, multă literatură secundară, mi-am îngăduit să urmez aici un decupaj propriu și să tranșez preliminar câteva puncte nevralgice, evitând, de exemplu, să mă împotmolesc în discuții teoretice legate de postmodernismul pe care această poezie l-ar ilustra (sau nu). Ori întrebându-mă la nesfârșit dacă nucleul dur al optzecismului nu e mai degrabă unul difuz, dispersat egalitar în toate centrele universitare și chiar mult dincolo de granițele lor. Cineva propunea ca epicentru Becleanul. Hilar! Altcuiva i se părea că ea s-ar fi născut mai degrabă la Târgu Neamț. Fără să fie diplomatic, răspunsul meu la chestiune este, îmi place să cred, unul echilibrat: poezia acestei generații înseamnă, în primul rând, poezia bucureșteană lunedìstă, care a reușit să atragă de partea ei, asimilându-le și acomodându-le (nu fără inerente asperități) formule de expresie dintre cele mai diverse. De altfel, luat repede, nu găsesc un tânăr autor promițător al deceniului al nouălea care să nu fi trecut pe la Cenaclul de Luni.

Acolo s-a încheșat spiritul cu totul particular și irepetabil al unei poezii care se visa (au spus-o mai mulți) „cea mai bună poezie din lume”, acolo s-au trăit, în grupuri fluctuante, confruntările și emoțiile competiționale, acolo s-au încasat marile lovituri, culminând cu aceea a dizolvării lui; în fine, de acolo s-au revendicat elanurile nostalgice care

au condus, în cazul unora dintre foștii membri, la reveniri spectaculoase, ani buni după fatidicul moment 1983. Titluri astăzi atașante, ca *Ruleta rusească*, *Mutilarea artistului la tinerețe*, *Regele dimineții*, *Aerostate plângând*, *Nimic*, *Arta războiului* și altele, despre care va fi vorba în secțiunea a treia a cărții, de aici vin: din recuperarea, *malgré tout* (în ciuda însingurării, în ciuda distanței, în ciuda vârstei, în ciuda slăbiciunilor fizice), a unui moment auroral, trăit cândva *fără program*, dar având o formidabilă coerență emoțională. E motivul pentru care, repet, ca unul care a citit în mai multe etape această poezie, n-am cum să mă limitez la reducățiile ei publicistice sau didactice și la etichetele, uneori îndreptățite, care i s-au atașat. Dincolo de biografism, de emoție cotidiană, de minimalism, de amplitudini baroce, de dispoziție ludică, de ironism, de autoreferențialitate, de livresc sau, pe celălalt versant, de conștiința abisală a unei crize (poate politică, poate individuală, poate stilistică), rămâne ceva inelucidabil, o sensibilitate profund particulară.

Neputând-o defini rapid, am încercat s-o descriu metodic. Și anume, printr-o investigație în trei pași, corespunzând celor trei secțiuni ale cărții. Cea dintâi, *Marile speranțe*, urmărește „ecosistemul“ care a condus, începând cu mijlocul anilor '70, la cristalizarea unei atitudini literare comune în rândul, ca să zic așa, neofiților, la acea dată încă studenți, majoritatea (dar nu exclusiv) ai Literelor bucureștene. Un rol decisiv l-a avut, se înțelege, Cenaclul de Luni, singurul loc unde aceștia s-au putut produce constant, în deplină libertate și cu succes pe măsura așteptărilor lor. Nu e vorba însă de un monopol. Anticipându-l, dublându-l sau străduindu-se să-l continue, au existat și alte cenacluri favorabile acestor poeți *in statu nascendi*. În primul rând *Amfiteatru*, veritabil poligon de încercare pentru destui dintre cei care aveau să strălucească mai târziu sub îndrumarea lui Nicolae Manolescu. Dar nu numai atât: având în spate o revistă, cei de la *Amfiteatru* au oferit, vreme de mai bine de un deceniu, un spațiu tipografic semnificativ tinerilor ca Mircea Cărtărescu, Ion Stratan sau Magda Cârneci, publicându-le poemele și recenziile, comentându-le primele cărți, întreținând, în general, o atmosferă binevoitoare (chiar dacă naiv-paternalistă), cu atât mai prețioasă, cu cât singulară. Spre comparație, cu toată statura lui de cronicar *en titre*, Nicolae Manolescu n-a reușit să le deschidă decât sporadic și cu mari dificultăți paginile mult mai prestigioasei *României literare*. Nu insist. Cazuistica e, cred, suficient de bogată.

Secțiunea a doua, *Impactul cu realul*, vine să dezamorseze o legendă: se știe, s-a scris de nenumărate ori despre agresivitatea campaniei antiptozeceiste întreținute de *Săptămâna*, revista-fanion a capriciilor lui

Eugen Barbu și, nu mai puțin, ale Securității comuniste. Cu documentele pe masă, adică recurgând la colecția hebdomadărului, amintirile „victimelor“ se confirmă în bună măsură. Nu până la capăt, însă. În orice caz, comparația cu postdecembrista *România Mare* (care o moștenește) nu se susține. Departe de mine intenția de a-l disculpa pe Barbu. Trebuie admis totuși că, în cei zece ani cât i-a mitraliat pe luniști, umorile lui s-au manifestat mai degrabă satiric decât veninos. Și că, analizate astăzi la rece, ele revelează o strategie subtilă de discreditare, cu pași laterali și cu tăceri uneori mai semnificative decât atacul direct.

În sfârșit, a treia parte a cărții, cea mai consistentă cantitativ, conține o serie de studii de caz pe care le-am grupat sub un titlu, sper, elocvent, din același regim militar: *Situații tactice*. Îmi fac datoria de a preciza de la bun început că nu e vorba de o selecție valorică și nici, cu atât mai puțin, de o dispunere ierarhică a autorilor. Numărul de pagini rezervat fiecăruia nu e, deci, un criteriu. După cum absențele (câte vor fi fiind) nu reprezintă o formă de a-mi camufla eventuale îndoieli estetice. M-am ocupat și de asta la locul convenit și la timpul convenit în cei peste zece ani cât am ținut cronică literară săptămânală. Nu e cazul, aici, să încurc borcanele. M-a interesat mai curând să reconstitui un ansamblu dinamic, nu un catalog. Într-un fel, exercițiul meu are ceva din acele *historical reenactments* în care oameni de azi reorchestreză, cu tot echipamentul de rigoare, bătălii de-acum câteva secole. În cazul de față, e vorba doar de patruzeci de ani, cât au trecut de la pragul convențional al debutului acestei generații. Scopul, repet, este acela de a reanima o *sensibilitate de grup*, la care fiecare dintre cei de aici contribuie cu date care-i sunt temperamental proprii. Pentru asta, e adevărat, aveam nevoie să descopăr câte o amprentă distinctă și o sumă de posibili lianți, prin intermediul cărora șirul de medalioane monografice să lase locul unei rețele de relații. În foarte puține cazuri, acestea mi s-au oferit de-a gata. De cele mai multe ori a fost nevoie să apelez la instrumente istorice și detectiviste (de care m-am folosit cu o satisfacție pe care n-are rost s-o ascund), cercetând memoriale necitite de nimeni, verificând în paginile revistelor data și mai ales semnificațiile câte unui debut uitat, colaționând amintiri la prima vedere lipsite de relevanță. Mi-a surâs, recunosc, și șansa. Așa se face că o parte dintre demonstrațiile de aici includ și documente până acum inedite, unele dintre ele revelatorii.

Trăgând linie și legând nodurile, a rezultat în final un model discret, care nu mai păstrează prea mult din precedentele aliniamente critice. Nu l-am detaliat în cuprins pentru a nu vicia inginereste ceea

ce mi se pare că trebuie să rămână implicit. Menționez doar că e vorba mai degrabă de tendințe decât de categorii și că important e întregul: există, așadar, între cei paisprezece autori la care m-am oprit, nostalgici restitutivi (Traian T. Coșovei, Mariana Marin, Romulus Bucur), autotelici (Florin Iaru, Ion Stratan), reactivi, citindu-se unii pe alții și adaptându-se din mers (Alexandru Mușina, Marta Petreu, Bogdan Ghiu), proactivi (Ion Mureșan, Ion Monoran, Viorel Padina), mitologizanți (Daniel Pișcu), *wannabees* (cazul-școală al Ilenei Zubașcu, împărțit de mulți alții dintre marginalii acestei generații) și, în sfârșit, centrifugali (Mircea Cărtărescu, în *Levantul*). Asta, încă o dată, în raport cu poziția în contingent, nu cu realul, nu cu limbajul sau cu transcendența. Un ultim capitol, coloidal, privitor la dedicațiile pe care optzeciștii și le împart între ei cu larghețe, va clarifica, sunt sigur, această distribuție relativă în front.

*

În septembrie 2013 îmi susțineam, la Facultatea de Litere a Universității din București, teza de doctorat care stă la originea acestei cărți și a cărei secțiune finală conținea doar câteva dintre studiile de caz care alcătuiesc acum *Situațiile tactice*. Mă bucur că nu m-am grăbit s-o public atunci (așa cum îmi sugerase îndrumătorul lucrării, într-o ediție *pe înțelesul celor care citesc a Istoriei sale*): aș fi privat-o de câteva observații în lipsa cărora întregul ar fi fost debalansat. Țin să-i mulțumesc, deci, profesorului Nicolae Manolescu pentru minuția cu care mi-a parcurs lucrarea și pentru cuvintele calde pe care le-a scris despre ea. Sper ca această formă definitivă să-i amintească fidel perioada în care a condus Cenaclul de Luni. Le sunt recunoscător doamnei profesoare Ioana Pârvolescu, domnului profesor Ion Vartic și regretatului profesor Andrei Bodiș, ale căror sugestii și încurajări m-au făcut, atunci ca și acum, să mă simt critic literar. Nici mai mult, dar, vorba cuiva, nici mai puțin de atât.

Nu pot încheia fără un gând către echipa editurii Pandora M. Fără profesionalismul lor, fără generozitatea lui Bogdan-Alexandru Stănescu și fără grija fraternă a lui Alin Croitoru, cartea aceasta ar fi sfârșit acolo unde a început: în laptopul meu.

MARILE SPERANȚE

Inerții contemporane. Sinteze târzii

Într-un anume sens, *Postmodernismul românesc* e o carte nostalgică. Nu pentru că, așa cum s-a afirmat adeseori cu maliție, Mircea Cărtărescu ar scoate din pălărie un curent pentru a-și legitima propria carieră literară. Nu. Ci pentru că, înaintea oricui altcuiva, autorul ei se arată aici cel mai puțin încrezător în succesul de durată al optzecismului poetic autohton. Iar dacă pledează în repetate rânduri pentru o istorie a grupusculilor în dauna uneia majore și totalizante¹, o face, de bună seamă, și dintr-un interes strategic. Numai așa strălucirea nucleului dur al Cenaclului de Luni poate fi conservată, în ciuda evoluțiilor nu o dată decepționante ale componentilor lui². Lucrul n-a fost înțeles de comentatori. După cum n-a fost înțeleasă nici distincția, altminteri foarte clară, pe care Cărtărescu o face între postmodernism și optzecism: acesta vorbește răspicat despre opere postmoderne la, de pildă, Mircea Horia Simionescu, dar metaforizează din plin apartenența la curent a celor patru poeți din *Aer cu diamante*. Așa încât astăzi, când incandescența discuțiilor în jurul acestor concepte s-a mai diminuat (cu toate că rezerva de principiu a rămas), persistă încă în anumite medii ideea că, la noi, postmodernismul reprezintă doar marota, fragilă estetic, a câtorva (nici măcar a tuturor) membri de prim-plan ai Cenaclului de Luni. Pus laolaltă și confundat intenționat cu optzecismul în întregul lui, curentul acesta de import e respins sub diverse pretexte.

Nu se poate nega că și acești contestatari au partea lor de dreptate. Cu toate că operează, de cele mai multe ori, cu o vulgată a optzecismului (care s-ar rezuma la: „intertextualitate, ironie, parodie, textualism, tehnică, multă tehnică, cerebralitate, poezia cotidianului, biografism ș.a.m.d.”³), ei aduc în față argumentul, greu de combătut, al bursei

literare actuale. Sigur, argument nu lipsit de impurități, de vreme ce calculul se face cu dublă măsură: Florin Iaru a părut să abandoneze poezia vreme de aproape trei decenii; Ion Mureșan nu stă nici el mai bine, pauzele dintre cărțile sale urmând un ritm propriu, de hibernație. Numai că, se spune, Iaru e prestidigitator, în timp ce Mureșan — poet în toată puterea cuvântului. Totuși, dacă despre caracterul de curent literar al optzecismului se mai poate discuta, faptul că antiopozecismul (în varianta lui centrală, lunedistă) e în primul rând o *stare de spirit* apare drept indiscutabil. De unde această înverșunare?

O ipoteză interesantă oferă chiar Mircea Cărtărescu, care detectează, la cold, doi dintre caili troieni prezenți dintru-nceput în programul poetic al generației:

În privința poeziei, două au fost modelele care, prin prestigiul lor, au frânat înaintarea multor autori către o atitudine postmodernă. Cel mai important este modelul Nichita Stănescu. Poetul trăia încă și era frecventat de aproape toți tinerii optzeciști, atrași de el ca de o lumină orbitoare. Poezia sa era știută pe dinafară, iar omul avea o charismă unică. Ultimul dintre marii moderniști ai secolului, el impunea copleșitor nu numai propria sa lume poetică, ci și pe cea a lui Arghezi sau Ion Barbu, cu irezistibila lor vigoare muntenească. Forța de atracție a acestor lumi a fost atât de mare, încât a făcut ca opozecismul poetic să devină, de fapt, nu o mișcare pură, un curent sau o școală cu principii radicale și solide, ci o fermecătoare sinteză poetică între trecutul modernist și deja presimțitul viitor postmodern. Celălalt model, mult mai nociv, este cel ardelean, de asemenea modernist, care, prin poeți ai anilor '60 ca Ioan Alexandru sau Gh. Pituș și prin echinoxismul anilor '70, relua modul solemn și incantatoriu, ca și expresionismul metafizic al poeziei blagiene. De aici neoexpresionismul anilor '80, care, dacă a dat și poezie valoroasă (în cazul lui Ion Mureșan sau al lui Liviu Ioan Stoiciu), rămâne totuși sursa eșecului celor mai mulți opozeciști ardeleni⁴.

Ambele observații sunt scrise cu mână de prozator. Indiferent de doza lor de adevăr (căci o doză de adevăr au), ele se rețin fără dificultate. Prima fiind însă particulară în cel mai înalt grad, aș insista mai ales asupra celei secunde. Prin ea, Mircea Cărtărescu atinge, cumva à contrecœur, chestiunea delicată a specificului național. Argumentul nu e tocmai corect politic și, în tot cazul, nu e în acord cu ideologia deschisă a postmodernismului. Dar că el exprimă o realitate palpată din interior, nu avem de ce ne îndoii. Cultul suferinței, instrumentalizarea

boemei, atitudinea oraculară, mistica poeziei, toate acestea sunt valorile (e termenul exact) pe care școala transilvăneană, clujeană și nu numai, le opune formalismului bucureștean⁵. Chiar și atunci când vine din direcție bănățeană și când nu implică numaidecât un sens peiorativ, o astfel de prejudecată întărește o dată în plus granițele provinciilor. În 1983, de pildă, Mircea Mihăieș scria negru pe alb:

Ceea ce nu înseamnă că *Poeme de amor* e o carte săracă în consecințe. În ce ne privește, ea ne-a deschis o poftă insașiabilă de a-l reciti pe Caragiale (tatăl). De la nenea Iancu încoace nu am avut vreun autor care să ne dea impresia că miticismul (și metafizica lui gregară) poate fi o stare de spirit atât de complexă⁶.

Când totuși le recunoaște valoarea câtorva dintre neoexpresioniștii generației sale, Mircea Cărtărescu se plasează, din punct de vedere retoric, sub semnul chiasmului. Înapoiți ca poetică, aceștia ar fi, în schimb, admirabili pe plan estetic. Nu multe pagini mai jos însă, și Stoiciu, și Mureșan au parte, pe text, de un tratament necomplet. Cel dintâi se mișcă dezinvolt printre exigențele biografismului lui Robert Lowell, dar ca imagerie nu trece de nivelul prelucrărilor lui Alexandru Mitru⁷. Cel de-al doilea e plimbat prin atâtea repere livești⁸ încât, deși poet până-n vârful unghiilor, originalitatea pare a-i sta numai în negrul de sub acestea.

De ce, dacă tot pune în pagină un set de discriminări de metodă, Mircea Cărtărescu nu le extinde și în planul verdictului estetic? O explicație, pe cât de plauzibilă, pe atât de utilă în prezentul demers, vine din neîncrederea lui (care nu mai are nevoie de probe suplimentare) în virtuțile criticii literare de diagnostic. Pe aceasta, autorul *Postmodernismului românesc* o ia mereu „cu un grăunte de sare“. Adică salvând ceea ce înseamnă viziune, sistem, acribie, speculație, interpretare. La sentințe impresioniste însă nu se pretează. Preferă să le dea credit, tacit ce-i drept, celor deja ratificate⁹. Sau, atunci când ajunge la autori strict contemporani, de felul lui Sorin Gherguț sau Marius Ianuș, să nu ia în seamă nici măcar pasager existența unor eventuale comentarii revuistice.

Cu acestea, ne apropiem de punctul nevralgic al discuției. Răspunzător în primul rând (și mai presus de cele două modele identificate de Mircea Cărtărescu în fragmentul citat anterior) pentru eșecul poezicii optzeciste e, printre altele, chiar tipul de critică literară practică de autorii optzeciști. Și poezia, și proza generației optzeci și-au trasat destul de limpede de la bun început direcțiile, dacă nu revoluționare, măcar reformatoare. Firește, cu ezitări și-ntr-o parte, și-n alta, când

către livresc sau către experimentele *rive gauche*, când către cotidianul nemijlocit. Era, așadar, loc de negocieri dure. În fond, „un nou pact cu realul“ era în discuție. Numai că, în loc să-l perfecteze ferm, criticii literari ai generației au optat, diplomatic, pentru „reșalonare“.

Formați, majoritatea dintre ei, în cenacluri universitare, aceștia s-au specializat din mers pe analiza de priză directă, pe care, cel puțin în Cenaclul de Luni, au exersat-o cot la cot cu poeții. Paginile de „fals jurnal“ ale lui Ion Bogdan Lefter spun totul: intervențiile lui Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Mușina sau observațiile Magdalenei Ghica puneau adeseori în umbră opiniile pertinente ale unui Radu Călin Cristea, de exemplu. Statutul de vedetă al celui dintâi e garantat de valențele sale de comentator:

Primul lucru care mă face să am încredere în poezia lui Mircea Cărtărescu se află, paradoxal, înaintea poeziei propriu-zise: am în vedere spiritul critic ieșit din comun al poetului. Cine a avut ocazia să-l asculte comentând lecturi de cenaclu sau literatură în general nu poate să nu fi fost frapat de acuitatea observației și de puterea de pătrundere a interpretării. În această privință, Mircea Cărtărescu posedă nu doar un remarcabil spirit critic implicit, care îi susține poezia, ci și capacitatea de exprimare artistică propriu-zisă, pusă în mișcare în cadrul unui sistem solid și original de a privi literatura¹⁰.

Doar că, în critica literară, spiritul critic e necesar, nu și suficient. Fără modalitate, fără tehnică (în cuvintele lui Camil Petrescu) și mai ales fără autoritate, acesta e condamnat să rămână o însușire printre altele. Mulți dintre poeții optzeciști au avut și au spirit critic. Câți dintre ei se pot lăuda în schimb cu buna posesie a unei metode de proximitate actualitate? Chiar Mircea Cărtărescu, în eseul asupra lumii poetice eminesciene¹¹, e tributar psihanalizei. Cât despre Radu Călin Cristea (ca să ne referim încă o dată la un critic în sens strict), acesta a debutat cu un studiu pregnant bachelardian în marginea poeziei lui Emil Botta¹².

A fost în genere frecvent invocat apetitul teoretic al optzeciștilor. În ce-i privește pe criticii literari însă, acesta s-a manifestat mai ales la nivelul informației, nu și la acela al algoritmilor. Tot Mircea Cărtărescu pune în lumină termenul lui Raymond Federman, *critifiction*. Cu mici excepții (Ion Bogdan Lefter, de exemplu), nimeni n-a explorat filiera acestui hibrid teoretic, mulțumindu-se, cei mai mulți, cu un, în cel mai bun caz, călinescianism reîncălzit. Al. Cistelean, Radu G. Țeposu, Dan C. Mihăilescu, Valentin F. Mihăescu, Lucian Alexiu, Val Condurache

sunt doar câțiva din sus amintita majoritate. (Ca detaliu picant¹³: numai în 1983, scrie Ion Simuț, au debutat nu mai puțin de 32 de critici literari. Semn de adevărată inflație. Ce procent dintre aceștia îl reprezentau veleitarii se poate deduce destul de ușor.) La o asemenea densitate, autoritatea tinerilor cronicari era mai degrabă ne semnificativă¹⁴. Sigur, generația, în ansamblul ei, a beneficiat de sprijinul criticilor mai vechi, cu poziții consolidate în *mainstream*, ca Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Martin, Ion Pop, Cornel Regman, Marin Mincu sau Laurențiu Ulici. Dar, dincolo de unele coincidențe de opțiuni între aceștia și comentatorii cu cel puțin două decenii mai tineri, nu putem vorbi despre o mutație la nivelul viziunii. Limbajul rămăsese același, fundamental impresionist. Niciunul din conceptele esențiale ale optzecismului nu a trecut cu adevărat în cărțile acestor arbitri versați. Cu toată tevatura suscitată de aluziile culturale din poezia unor Cărtărescu, Iaru sau Stratan, prea puține dintre surse au fost devaluate cu sistemă¹⁵. Cazul exemplar îl reprezintă *Levantul* lui Mircea Cărtărescu, comentat până astăzi preponderent în termeni vagi, de influențe generale. Despre el au scris și încă scriu (la reeditare) critici din generații mai vechi sau mai noi. Toți improvizând variațiuni pe cele câteva teme trasate, la cald, de Nicolae Manolescu¹⁶.

Să admitem un fapt: în critica literară, autoritatea mai mult se pierde decât se câștigă. Orice recenzent e întâmpinat sub prezumția de competență, iar evoluția lui presupune mai degrabă evitarea căderilor decât urmărirea congestionată a salturilor. Nu altcumva s-a întâmplat cu criticii generației optzeci. Cei mai mulți dintre ei au primit rubrici sau au fost găzduiți de reviste importante (chiar dacă, majoritatea, studențești). Șansa de a fi încercat să impună lecturi proaspete, așadar, au avut-o. Cum a exploatat-o fiecare dintre ei e altă chestiune¹⁷.

Radu G. Țeposu, de pildă, pare a fi cel mai predispus la trucuri metodologice. Cartea lui, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, apărută în 1993 (deși terminată în 1985), e de fapt un amalgam de teorie relaxată și analize individuale cu alonjă publicistică. Sigur, un *mixtum compositum* asamblat cu talent, dar tot un *mixtum compositum*. Pretextul indeterminării, funcțional în postmodernism, nu e credibil ca scuză. Prima parte combină conspectele cu inventarele de nume, memorialul fragmentar cu opiniile ușor speculative. Rămâne impresia că optzecismul e un fenomen de gazetă, pelicular, mobil, activist și tranzitoriu. N-are înălțimi, n-are profunzimi. Lucru care se confirmă în partea secundă a *Istoriei*, o radiografie pe genuri a întregii generații (s-ar zice chiar a întregii generații biologice, nu doar creatoare,

dat fiind numărul neverosimil de mare al autorilor supuși discuției). Să ne oprim la poezie. Țeposu identifică șase categorii, intitulate cu lejeritate călinesciană. Permutările sunt infinit posibile, iar noțiunile, infinit modificabile. Iată: *Cotidianul prozaic și bufon* îi cuprinde pe Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Andrei Zanca, Alexandru Mușina, Virgil Mihaiu, Gheorghe Izbășescu, Gabriel Stănescu, Ion Zubașcu, George Stanca, Ileana Zubașcu, Ștefan Mera, Nicolae Sava. Urmează *Gnomici și ezoterici. Manieriști*. Apoi *Fantezismul abstract și ermetic, Criza interiorității. Patosul sarcastic și ironic, Criticismul teatral și histrionic. Comedia literaturii și, în fine, Sentimentalii rafinați*. Cu nume de toată mâna, de la Ion Mureșan, Nichita Danilov, Marta Petreu, Ion Stratan sau Mariana Marin la Ligia Holuță, Constantin Severin, Ion Bala, Dan Giosu sau Soril Miavoe¹⁸.

Numărătoarea s-ar dovedi inutilă. Despre toți, Radu G. Țeposu scrie egal, cu unele sclipiri, dar în esență nici mai bine, nici mai rău decât o face Laurențiu Ulici în seria de cronici ale debuturilor, *Prima verba*. La Cărtărescu, de pildă, încheierea e oarecare:

În *Totul*, ca și în celelalte volume, Mircea Cărtărescu nu e doar un poet ingenios și inteligent, original până la stridență adesea, ci și o structură lirică adevărată, frisonată de mari tensiuni, irigată de o sensibilitate convulsivă¹⁹.

La Iaru pune totul în rime săltărețe: „Savoarea și candoarea, fiorul și umorul, profunzimea și istețimea sunt notele cele mai puternice ale acestei poezii persiflante și fanteziste”²⁰. Păcat că la același joc va mai apela o dată, la un poet de un cu totul alt calibru. Lui Coșovei îi reproșează tocmai rafinamentul din *1, 2, 3 sau...*, încurajându-l în schimb în eternele căutări de sine. De fapt, cuvântul acesta revolut e cel mai potrivit pentru a defini critica lui Țeposu: el încurajează pe toată lumea, apreciind ici și deprecind colo.

În ce-l privește pe Ion Bogdan Lefter, *Flashback*-ul său e un model de rigoare. Încheiat de asemenea în 1985, dar publicat după exact 20 de ani, acesta începe de asemenea cu o serie de contururi teoretice. Postmodernismul e încă *in statu nascendi*, așa că punctul de inflexiune îl reprezintă, la Lefter, cenaclul. E schițată, din loc în loc, și o istorie a cenaclismului național, începând, firește, cu Junimea maioreșciană. Sunt inserate aici pagini de jurnal, portrete simpatice, glume de grup. Spre deosebire de Radu G. Țeposu, Ion Bogdan Lefter nu e, în materie de lundism, un „civil”. A participat la aproape toate ședințele, a citit în căteva, e coautor la două din volumele cult ale generației (*Cinci*, respectiv