



Douămiismul poetic românesc. Condițiile unei schimbări de paradigmă

Ovio OLARU

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
“Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal email: olaru.ovio@gmail.com

Romanian Poetry of the 2000s. The Setting for a Change in Paradigm

The main subject of this paper represents the study of Romanian poetry after the year 2000. The goal of the paper is determining a set of characteristics specific to the poets of this period and the discovery of a breaking point in the close literary past, that signals a mutation in the literary paradigm and the emergence of a new poetic sensibility. The research tries to pinpoint the conditions of the conflict between the so-called Generation 2000 and the literary figures of the 1980s, as well as the two general directions that have evolved within in, with their set of specific characteristics. Lastly, the future of their aesthetics are being called into question.

Keywords: contemporary Romanian literature, generation 2000, authenticity, neo-Expressionism.



O definiție a termenilor, precum și o contextualizare istorico-literară se impune. Dacă poezia anilor '80 își propunea cotidianizarea literaturii și coborârea ei în stradă după modele americane – beat poetry, școala de la New York –, într-un gest subversiv în raport cu precaritatea ultimului deceniu de dictatură, constrângerile ideologice au împiedicat acest proces, astfel încât poezia anilor '80 nu a putut reflecta realitățile sociale înconjurătoare. Anii '90 nu au văzut un reviriment al acestui demers, fiind dominați, în ceea ce privește poezia, de poetici relativ neutre politic, care nu urmăreau să răstoarne canonul, și pentru care centrale au fost ori scenariile individuale aduse la rangul de obsesii în imaginarul poetic – Justin Panța, descendent al lui Mircea Ivănescu, e un exemplu relevant pentru acest tip de poetică autistă, închisă în propria desfășurare –, ori coordonatele familiale în direcția celor prelucrate de Cristian Popescu în *Arta Popescu*, ori, în ultimă instanță, poetica marginalității de tipul celei a lui Ioan Es Pop în *Ieudul fără ieșire*. Comun promoției care s-a individualizat de-a lungul

anilor '90 e faptul că este compusă, în covârșitoare majoritate, din optzeciști întârziați, care din cauza cenzurii nu au putut publica înainte de revoluție sau care și-au publicat volumele de debut în formă masiv prelucrată, într-un gest de compromis cu regimul. Demersul de a reflecta brutal realitățile sociale actuale fără medierea textualistă a fost preluat de poezii anilor 2000. Este vorba despre autori a căror biografie a fost marcată esențial de perioada de tranziție a anilor '90, perioadă în care și-au petrecut adolescența, și pentru care căderea regimului a reprezentat un moment cheie și o oportunitate de deturnare a canonului optzecist, căruia i-au reproșat incapacitatea de a opune rezistență printr-o subversiune explicită și prin luări de poziție categorice. Optzeciștii, niciodată angajați politic, după cum avea să remarce Octavian Soviany în 2011¹ într-un volum ce-și propunea cartografierea în linii mari a fenomenului douămiist, au fost abandonați ca model viabil de promoțiile postcomuniste.

În ceea ce privește douămiismul propriu-zis, debutul perioadei poate fi identificat în jurul apariției

manifestului fracturist din anul 1998², redactat de Marius Ianuș și basarabeanul Dumitru Crudu. Acolo sunt expuse, *in nuce*, liniile de forță ale întregii promoții: adevărata poezie trebuie să provoace fracturi, să violenteze discursiv, să expună fără mediere culturală sau reticențe expresive cele mai intime trăiri, mizând pe riscul asumat de a leza sensibilitățile cititorului. Iar acest dicton va fi preluat generos de poeții perioadei, care găsesc în teza lui Marius Ianuș o oportunitate de defulare cu mare potențial artistic. Tendința enunțată de cei doi se traduce într-o poetică marcată de un exhibiționism provocator, obscenitate conștientă, revoltă socială și marketingul vulgar al persoanei literare. Transpuse pe plan stilistic, aceste trăsături dau versuri violente, sexuale, transgresive, punctate de carnalitate și vulgaritate, fracturate sintactic, în care primează impresia imediată și reacția organică. Cu alte cuvinte, demersul lor corespunde unui autenticism urmărit programatic și ostentativ.

Manifestul fracturist a provocat în rândul poezilor care l-au citit ecouri puternice, unii din ei simțind nevoia unor nuanțări sau contribuții proprii. Dumitru Crudu adăuga manifestului, după publicare, o anexă cu ambiții teoretice, Ionuț Chiva realiza o variantă a fracturismului în proză, însă majoritatea reacțiilor la textul apărut în „Monitorul de Brașov” au fost generate de inconsistența lui conceptuală. Reproșul central a fost acela că manifestul trăda mai degrabă o luare de atitudine împotriva canonului literar existent decât proiectul coerent al unui program poetic. Adrian Urmanov, teoreticianul utilitarismului și autorul volumului *Cărnurile canonice* (2001), un punct de referință pentru viitorii douămiiști, reproșă fracturismului narcisismul. În insistența cu care se concentrează asupra propriilor mecanisme tehnice, fracturismul ar ignora în demersul lui cititorul: „fracturismul are același viciu al exagerării unei singure componente a procesului de comunicare și pierde din cauza accentului prea puternic pe care îl pune pe bruiaj.”³ În schimb, poemul utilitar pe care îl propune ar implica „reechilibrarea procesului comunicațional prin reconsiderarea statutului receptorului și a mesajului, consumatorul de poezie și construcția textului pornind de la caracteristicile sale predominante și stimulii estetici-emoționali la care reacționează sensibilitatea acestuia.”⁴ Succesul acestuia ar fi garantat de felul în care comunică cu cititorul, într-un limbaj accesibil și pregnant de strategii lucide de marketing. Dincolo de conceptele de scurtă durată și marcate de subțirime teoretică vehiculate cu ocazia apariției manifestului (deprimismul lui Gelu Vlașin, în care hipersubiectivitatea defulează, și în defulare poezia dobândește o funcție kathartic-terapeutică, sau poezia cu alonje performative a lui Claudiu Komartin⁵), tendințele enunțate s-au cristalizat, cu timpul, în două tendințe generale, complementare și până într-

un punct convergente, și anume mizerabilismul și neoexpresionismul, asupra cărora voi reveni.

Dincolo de valoarea intrinsecă a manifestului, ceea ce l-a caracterizat a fost poziția extrem polemică în raport cu generația '80. Reproșul axial al fracturismului la adresa optzecismului l-a reprezentat tocmai neimplicarea politică, reproș manifestat, în cadrul poeziei fracturiste, prin tendința de repudiare a textualismului și a jocurilor intelectuale. Considerându-se autentici, optzeciștii nu ar fi avut niciodată ambiția de a comite cu ajutorul literaturii acte de subversiune politică, fapt taxat de Marius Ianuș drept o ipocrizie. Sub acest aspect, manifestul său nu va face nicio concesie, riscând afirmația că „acești poeți au trădat poezia pentru un ideal mic-burghez”⁶. Poezia aflată în descendența optzecismului ar fi „o palidă copie a poeziei cotidianului, a luniștilor sau a tot felul de textualiști/ ioviști sau a postmodernismului (îmbrăcat în straie românești).”⁷ Mai mult decât atât, textualismul ar reprezenta o deturnare al demersului artistic în general, care ar fi falsificat de academism și de o stilizare programatică. La fel ca în cazul optzeciștilor, conștiința generaționistă este foarte puternică în rândul fracturiștilor, care prin vocea lui Marius Ianuș enunță imperativul ingenuității ca trăsătură paradigmatică: „pentru noi efectul cel mai puternic al artei este ingenuitatea. EFECTUL DE INGENUITATE. Poezia este, pentru noi, o intervenție asupra realului”⁸. Repudierea reflexelor optzeciste nu a rămas fără ecou, fiind corelată cu pretențiile lingvistice radicale și cu apetențele poezilor discutați în critica de întâmpinare pentru dimensiunea socială:

Profilul lor se evidențiază prin faptul că se vor a fi (și sunt) cei mai *radicali*: nu-i mai satisfac ironia, ludicul, parodicul, autoreferențialitatea textuală – trăsături acreditate de literatura optzecistă în special. Ceea ce îi preocupă nu este *textul* (ca normă aproape «transcendentă» a operei literare) și nici *experimentul textualist*, considerat actualmente doar o formă depășită de evaziune și de dizidență inefficientă față de real, justificabilă doar la momentul în care a apărut ci, în primul rând, *contextul social*, înțeles însă nediferențiat, cu conotații inedite față de ceea ce obișnuim noi să numim «socialitate» până nu de mult.⁹

Negând continuitatea organică dintre ei și optzeciști, douămiiștii operează în contracurentul atât al structurilor canonice, cât și al societății românești de început de secol 21. Dacă optzeciștii erau „tehnicști, ironici, ludici, livrești, textualiști și evaziونيști”¹⁰ ei se doresc atehnici, brutali, ignoranți, angajați în realul imediat și *subversivi* în raport cu realitățile societății de tranziție, căreia îi exploatează liberalizarea, dar pe care o critică din interior, denunțând schimbarea de regim drept o farsă. Dezghețarea ideologică post-decembristă nu se traduce în poezia douămiiștă într-un avânt progresist, ci ia dimensiunile unei critici

foarte acide, de unde și alonjele socio-politice largi pe care le operează. Interesant e cazul lui Marius Ianuș și al lui Mihail Gălățanu. În aprilie 2000, ei vor fi urmăriți penal pentru poezii cu caracter obscen și, conform Inspectoratului de poliție Brașov, antinațional. Poemele *România* (Ianuș) și *O noapte cu patria* (Gălățanu) testau limitele liberalizării generând un discurs pornografic în care obiectul sexualizat era însăși România personificată. În acest sens, elanul contestatar al douămiiștilor împacă în mod paradoxal ambițiile subversive nerealizate ale optzecismului¹¹ și aproprie poetica lor de nervul polemic avangardist.

Prin marginalitatea literaturii pe care o scriu în raport cu *mainstream*-ul vremii, prin latura ei oarecum subversivă, tinerii scriitori prelungesc, într-o oarecare măsură, modelul optzecist pe care îl denunțau la nivel discursiv.¹²

Referitor la cele două direcții distincte coagulate în cadrul generației 2000, e de remarcat că ele nu reprezintă poli opuși pe spectrul sensibilității 2000, ci posedă trăsături care le recomandă ca tendințe înrudite. Autenticismul reprezintă elementul cu adevărat novator în cadrul generației, el găsindu-și descendența în nucleul violent-revoltat al fracturismului. Iar în apariția lui sub umbrela acestui termen, stilizarea și o minimală temperare a liniilor de forță ale manifestului fracturist au jucat un rol foarte important. În ceea ce privește neoexpresionismul, cristalizarea lui s-a produs pe fondul recuperării atât a unor poetici șazeciste și șaptezeciste (Mariana Marin, Angela Marinescu, Ion Mureșan), cât și a poezilor nouăzeciști Cristian Popescu și Ioan Es. Pop:

Rădăcina dublă a douămiiștilor stă în teoria autenticității unui autobiografism brutal, reductibilă în linii mari la fracturism (Marius Ianuș, Elena Vlădăreanu, Dan Sociu, Ruxandra Novac, dar și Bogdan-Alexandru Stănescu prin textul teoretic citat înainte—deși atunci când va începe să publice poezie o va face pe filiera extrem de originală în contextul românesc a neoclasicismului anglo-saxon trecut prin fracturism) și în poetica utilitaristo-mediatică a lui Urmanov și Andrei Peniuc. Ulterior va fi inclus în acest ghem genealogic și neoexpresionismul influențat de Ion Mureșan și Ioan Es. Pop (Teodor Dună, Dan Coman, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia). Alte influențe, cum ar fi cea a lui Mircea Ivănescu, rămân marginale o vreme, devenind remarcate prin ascensiunea lui Radu Vancu. Din aceste trei linii principale, cu adevărat importante din perspectivă istorică sunt primele două. Din fracturism vor fi deduse toate poeticele autodescriptive, biografiste actuale până în prezent.¹³

Faptul că cele două tendințe converg pentru a crea portretul generației fără a o polariza în mod decisiv sau a genera „tabere” și școli aflate în conflict nu schimbă cu nimic faptul că fiecareia dintre ele i se poate atribui un specific. Autenticismul șarjează pe biografic și pe

relația tensionată dintre instanța poetică și lumea care-l înconjoară, pe care urmărește s-o prezinte într-o lumină nefavorabilă, într-un proces programatic de antistilizare. Vitale sunt procesele de conștiință violente, obscenizarea realității imediate, subsidiarul revoltat și transgresarea limbajului:

limbajul obscen și violent e o marcă de refuz nu atât al limbajului de lemn, ci mai ales al sofisticării, estetizării, al «corectitudinii politice» cu dedesubturile ei oculte. Limbajul este cel mai adesea *dejectiv*, reușind performanța paradoxală de a *denunța* și *exalta*, în același timp, fără o tranșare semantică netă.¹⁴

Rupturile – fracturile – sintactice și de viziune sunt o caracteristică dominantă. E vorba de o autoînscenare teribilistă: la fel cum pozează în perdanți irecuperabili, douămiiștii mimează și o oarecare ignoranță tehnică, în răspăr cu tehnicismul optzeciștilor, a căror calofilie o evită cu orice preț, demers performativ și strategie de marketing al propriei ratări deopotrivă:

Panoramând scena actualității literare, observăm o progresivă evidențiere valorică și promoțională a «milenariștilor», ieșiți din *underground* în lumina reflectoarelor și trecând cu dezinvoltură de la statutul de zero social la cel de vedete culturale.¹⁵

Dacă credităm clasificarea operată de Gheorghe Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne*¹⁶, aceea dintre poezie tranzitivă și poezie lirică, biografistii se afiliază în mod clar poeziei tranzitive. Tehnica lor e una anti-retorică: descriptivismul lor nu urmează o construcție unitară, dar posedă un caracter profund narativ. Un poet care se remarcă prin abilitățile tehnice, abilități care îl și recomandă, de altfel, ca cea mai puternică voce a generației, este Dan Sociu. Apelat aproape fără excepție în discuțiile despre Generația 2000 ca reper și influență, el scrie o poezie extrem narativă, în care scheletul narativ se desfășoară cu instrumente metaforice minime, ca apoi acest plan zero să fie depășit din interior, prin remarci foarte percutante. Talentul poetului de a construi pornind de la scenarii banale sau de a livra afirmații anodine cu forță majoră îi conferă specificul și îl individualizează, totodată, între colegii de generație. Diferența dintre el și fracturistul Marius Ianuș, de exemplu, e evidentă în ciuda condițiilor relativ asemănătoare care le-au pregătit poezia. Dacă poezia lui Marius Ianuș era una trunchiată și urma o logică *secvențială*, posedând o construcție modulară, poezia lui Dan Sociu e una în mod paradoxal *retorică*¹⁷, amplă și păstrând o muzicalitate sintactică care trădează o minimă stilizare. Patetismul lui nu posedă agresivitatea liricii ianușiene, ci e unul naiv și plener asumat.

Primele lui plachete, *borcane bine legate*, *bani pentru încă o săptămână* (2002), *fratele păduche* (2004) și *cântece eXcesive* (2005), cultivă un descriptivism autobiografic terre-à-terre, lansând sondaje în existența de suprafață a unui reprezentant al precariatului, care primește din partea mediului o variantă de mat sufocat,

fără evazionisme, dar cu o ironie de cele mai multe pe cât de seacă și de nepatetică, pe atât de intensă.¹⁸

Neoexpresionismul e o tendință cu origini mai ramificate. El construiește viziuni ample pornind de la deconstrucția spasmodică a realității, apelând în acest proces la carnalitate și trecând toate procesele interne ale instanței lirice prin filtrul ei. Îl caracterizează artificialitatea, stilizarea excesivă, alonjele suprarealiste și hiperbolizarea realului. Rupturile pe care le produce sunt excentrice, disonante și posedă note abisale, funcționând cel mai optim în zona retorică, prin repetiție și incantație. Recuperarea poezilor șaizeciști se face simțită la nivelul obsesiilor tematice, pe planul inserțiilor metafizice și a apetenței pentru lirism, trăsătură care îi deosebește de colegii de generație autenticiști. În acest sens, neoexpresionismul poate fi privit ca un răspuns la tranzitivitatea biografismului narativ, în cadrul aceleiași clasificări din *Aisberg*. Predilecția pentru metaforă, pentru concentrarea lirismului – fără ca asta să se traducă automat printr-un decupaj mai strict al versurilor – se află în contrast cu pretențiile descriptive ale mizerabiliștilor. Imaginația lor e scâpărătoare și explozivă, iar poza pe care și-o asumă e dramatică, originând dintr-un nucleu de sensibilitate neoromantic. Convulsivi și teatrali, ducând viziunea până la absurd, neoexpresioniștii tratează biografia printr-o prismă simbolică, eludând cu orice preț denotația.

Prezum era firesc, viziunea de maximă amplitudine și versificația cu portanță largă aveau să-și consume într-un timp relativ scurt posibilitățile. Epuizarea valorii de șoc a neoexpresionismului s-a produs mai rapid decât cea a autenticismului, a cărui formulă va reuși, ca orice curent de forță, să-și genereze propria coadă de cometă. Daniel Cristea-Enache va remarca, într-o cronică despre volumul *de-a viul* (Teodor Dună, Editura Cartea Românească, București, 2010), osificarea retoricii neoexpresioniste într-o formă rapid recognoscibilă și implicit pastișabilă, pe care o descrie astfel ca pe „o rețetă de bucătărie lirică, o listă de imagini repetate obsedant și conexe în mod previzibil. Se îngână o litanie ce degajă monotonie și oboseală artistică. Vechea prospețime a unui imaginar morbid a fost pierdută.”¹⁹ În mod paradoxal, discuțiile cu privire la statutul de generație s-au derulat paralel cu cele despre epuizarea retoricii ei.

Un alt element relevant, remarcat de Mihai Iovănel în *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, l-a reprezentat afinitățile care i-au legat pe douămiiști de muzica autohtonă produsă la debutul primului deceniu. Acesta a reprezentat unul din primele momente în care în poezia românească s-a produs un dialog intermedial. Iar punctul de convergență al poeziei cu muzica l-a reprezentat tocmai statutul social marginal, problematizat de versurile melodiilor din perioadă și de lirica generației 2000 deopotrivă.

De aceea, a fost firesc ca atenția poezilor să se îndrepte nu spre muzica pop, kitschoasă și comercială – deși o dimensiune comercială e de regăsit și în felul în care poezii își monetizau propria marginalitate –, ci spre muzica care trata tensiuni și conflicte sociale stringente, exprimând frustrări latente și întregul potențial violent al claselor nereprezentate, respectiv spre rap. Pe lângă fronda comună de atitudine, cele două medii au rezonat și la nivel estetic. Poezia a împrumutat din rap tonul alert și direct al adresării:

Formații hip-hop ca BUG Mafia, RACLA, Paraziții nu rămân fără ecou în zona literară – în primul rând pentru că toate aceste trupe au texte rimate-ritmate extrem de eficient atât mnemotehnic (versurile lor prind asemenea sloganurilor publicitare), cât și ca impact emoțional a cărui expresie ocolește forme retorice resimțite ca perimate și inactuale (textele unor cântece fiind socotite un suport mai viabil pentru poezie 3 decât poezia „pe hârtie”). În stilul hip-hop-ului se produce autoreferențialitatea lui Marius Ianuș – din volumele *Hârtie igienică* (1999), *Manifest anarhist și alte fracturi* (2000), *Ursul din container – un film cu mine* (2002), parțial și *Ștrumfii afară din fabrică!* (2007) –, care introduce în vers schije cele mai triviale ale realității personale, fără acea complicată toaletă livresc-ironică din poezia optzeciștilor.²⁰

Tot în această perioadă are loc un salt în digital, care la poezii generației 2000 va lua total alte forme decât la cei care le urmează. Un factor îl reprezintă deschiderea de platforme literare, care a permis scriitorilor nedebutați să-și supună textele unor păreri critice încă înainte de publicare. „Poezie.ro” sau cenaclul online „Club literar” au oferit un spațiu alternativ discuțiilor și polemicilor despre literatură, activând paralel cu cenaclurile clasice sau oferind posibilitatea publicării de texte sub protecția anonimatului. Un alt aspect important l-a reprezentat emergența blogosferei, în care poezii își puteau publica, pe lângă poeme, fragmente de jurnal sau comentarii critice asupra ultimelor lecturi.²¹ Însă online-ul a fost mereu perceput mai degrabă ca o platformă și un instrument care, deși util, nu putea aduce un aport de imaginar. Acest lucru se schimbă abia odată cu apariția unei noi paradigme poetice, în cadrul căreia posibilitățile internetului încep să fie exploatate mai eficient, iar mediile digitale dobândesc valențele unui foarte fructuos material tematic.

Un recul firesc la prezumata cumințenie a optzeciștilor l-a reprezentat tendința foarte pregnantă de detașare. În concordanță cu repudierea optzecismului, douămiiștii au urmărit o liberalizare sistematică a poeziei, atât pe plan stilistic, cât și pe plan tematic. Imaginile trădează o sexualitate agresivă, în care deconstrucția normelor sociale sunt un program transparent. Un reviriment al poeziei feminine s-a produs în același sîj nevrotic-obscen, demascând zone până atunci ocolite: viol, masturbare și, în general,

„descompunerea analitică și viscerală a sexualității”²² (Elena Vlădăreanu, Ioana Baetica), factori condamnați să își epuizeze rapid potențialul novator, nereușind, după un parcurs de câțiva ani, să mai producă vreo mutație în orizontul de așteptare al publicului de poezie. Spațiul acestui text nu ne permite, din păcate, discutarea pe larg a douămiismului. Cartea Grației Benga, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000* (Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016) are ambiția unei panoramări exhaustive a fenomenului, și, deși cronică de întâmpinare i-a identificat serioase curențe, e cel mai actual studiu pe subiect. Edificator este faptul că discursul douămiist ajunge, cu timpul, să își epuizeze prin supralicitare capitalul simbolic. Intensitățile prelucrate la frecvență maximă și violențele de limbaj duse până la ultimele consecințe eșuează prin monotonie și se osifică în prefabricate poetice, un lucru care a semnalat și mutația de paradigmă și emergența unei noi poetici, a celei care, în lipsa unui termen mai adecvat, va purta numele de *postdouămiism*.

Până în acest punct, am operat cu noțiunea de generație pornind de la un set de clasificări decenale. Departate de a le enunța valabilitatea universală, ele s-au impus ca atare în critică – atât în istoriografia literară, cât și în cronică de întâmpinare – și au fost acceptate unanim, astfel încât o regândire a lor sub aspect metodologic nu mi s-a părut necesară. Asta nu înseamnă, însă, că aria de aplicabilitate a termenului „generația 2000” nu a fost contestată. Carmen Mușat retrăgea total valoarea de generație a poezilor apărute în jurul anilor 2000, argumentând că „toate încercările ulterioare de a impune «generația '90» sau «generația 2000» au eșuat, tocmai pentru că altul era contextul socio-istoric. În condițiile de libertate deplină, noțiunea de generație de creație nu mai are, cred, aceeași semnificație pe care o avea într-un regim totalitar.”²³ Ea vehiculează ideea că generațiile artistice se pot coagula numai în condiții istorice precare, în care solidaritatea și coeziunea topesc individualitățile creatoare într-un agent de rezistență împotriva unei opresiuni sistemice. Deși fondul acestei afirmații nu este fals, negarea statutului de generație pare un pas radical în raport cu realitățile câmpului literar. Fiindcă pentru poezii acestei perioade, solidarizarea era produsul societății de tranziție, a cărei amprentă teribilă Carmen Mușat o subestimează. Iar coeziunea acestei perioade a fost dată de entuziasmul poezilor și credința naivă în actul poeziei (tendință subliniată în articolul lui Claudiu Komartin, *Ierarhii literare prin crășme și O lecție a iubirii*²⁴), precum și de forța magnetică a unora din personalitățile care au dictat liniile de forță ale stilisticii și weltanschauung-ului generației. Despre pluralismul de voci prevalent în perioadă făcea și Daniel Cristea-Enache o afirmație relevantă: „Generația 2000 pare mai mult un termen-umbrelă, adecvat varietății de poetici și tendințe,

pluralității de coduri artistice. Într-o mai mare măsură decât la componenții promoțiilor anterioare, lumea fiecăruia dintre acești poeți e una personală, de uz propriu, cu margini bine trasate.”²⁵ Ambii critici par reticenți în a credita caracterul coeziv al generației, însă fie că vorbim de o încadrare incontestabilă sau de un termen-umbrelă cu termen de valabilitate redus, esențial rămâne că douămiismul s-a impus mai degrabă prin forța atitudinii beligerante pe care și-a asumat-o decât prin programele teoretice. Menționăm situația paradoxală că discuțiile despre disoluția generației corespund cu cele despre statutul de generație în general. În numărul 3 din 2009, revista „Vatra” orchestra un dosar cu anchetă intitulat *Bilanțul douămiismului*, în care foarte multe contribuții vorbesc despre generația 2000 ca despre un dat indenabil, problematizând mai mult pe marginea trăsăturilor și distincțiilor prezente în interiorul ei decât asupra întrebării dacă ea există sau nu. Chiar și luând în considerare *disclaimer*-ul lui Alex Goldiș, criticul care a coordonat dosarul, anume că demersul ar putea părea prematur, intenția unui bilanț trădează intuiția, resimțită de întreg câmpul literaturii autohtone, că douămiismul e pe cale, dacă nu să dispară complet, să-și modifice semnificativ consistența. În paginile aceluiași dosar, Ion Pop amintea de părerea, lansată și de Daniel Cristea-Enache și prevalentă în perioadă, că douămiismul ar fi fost o invenție a criticii, un instrument provizoriu de lucru menit să ușureze discutarea volumelor în cronică de întâmpinare.

Însă scenariul imaginat de Carmen Mușat, în care lipsa presiunii din partea politicului generează o omogenizare a poeziei și o disoluție a centrelor, se materializează abia în cazul poezilor debutanți în jurul anului 2010. Abia atunci, catalizatorul extraliterar care le-ar putea oferi coeziune dispare, iar poeticile se pot dezvolta paralel și în mod diferit. Fiindcă e clar că poezii de după generația 2000 constituie mai degrabă o promoție decât o generație, dezvoltând retorici de facturi străine adunate sub umbrela unei paradigme comune. Va urma.

Note:

1. Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism, vol. al II-lea. Poezia epocii postcomuniste*, Casa de Pariuri Literare, București, 2011.
2. Prima variantă a manifestului a apărut în octombrie 1998, în *Monitorul* de Brașov.
3. Adrian Urmanov, *Eu sunt poemul utilitar*, în revista „Paradigma”, nr. 1-2/2003.
4. *Idem*.
5. Claudiu Komartin, *Performatismul*, în „Caiete critice”, 2005, nr. 2-3, pp. 144-146.
6. Marius Ianuș, *Manifestul fracturist*, în suplimentul de marți al ziarului „Observator de Constanța”, Nr. 85-86,

5 iunie 2001.

7. *Idem.*

8. *Idem.*

9. Ștefania Mincu, *Douămiismul poetic românesc. despre starea poeziei II*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 15.

10. *Idem.*, p. 25.

11. „«douămiistii» împlinesc, în fond, sloganul autenticist-biografist al celor de la '80, la ei doar în parte realizat”, remarca Ion Pop încă din 2009 în „Vatra”, dosarul *Bilanțul douămiismului*, nr.3/2009, pp. 25-86;

12. Grațîela Benga, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016, p. 18.

13. Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 154.

14. Ștefania Mincu, p. 15.

15. Daniel Cristea-Enache, *Timpuri noi*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 322.

16. Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, ediția a doua, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

17. Această observație ar merita un comentariu mai larg. Distincția dintre poezia retorică și poezia secvențială e evidentă chiar și în cadrul douămiismului. Linia expresionistă e una retorică, cea autenticistă e una secvențială. Fără a defini mai amănunțit fiecare tendință, aș risca afirmația că Dan Sociu a luat o asemenea amploare tocmai prin melanjul pe care l-a operat, dintre alonjele ample ale neoexpresioniștilor și imaginarul prozaic al autenticiștilor.

18. Mihai Iovănel, p. 158-159.

19. Cristea-Enache, *Timpuri noi*, p. 330.

20. Mihai Iovănel, p. 36.

21. „Până la începutul anilor 2000 posibilitățile de publicare sunt limitate la suporturile convenționale – reviste și cărți editate pe hârtie. Apariția editurii electronice Liternet în 2001 este unul dintre primele semnale privind viitorul. Liternet publică atât cărți electronice, ce pot fi descărcate gratuit de pe site-ul editurii, cât și o revistă online. Revistele românești („Dilema”, „România literară”) erau de altfel parțial accesibile citirii pe internet încă din anii '90, deși suportul virtual nu făcea decât să reproducă în forme grafice destul de primitive conținutul pe hârtie. Apariția cu adevărat revoluționară în materie de suport și dinamică a literaturii sunt blogurile 1, care permit oricui este interesat să producă un conținut variat (jurnal, poezie, proză, critică literară, eseu ș.a.) disponibil oricui are o conexiune internet, conținut aflat într-o interacțiune mult mai dinamică cu publicul, care, spre deosebire de vechile suporturi, are posibilitatea de a posta comentarii și impresii la subsolul materialelor de blog, influențându-le în modul cel mai direct prin concretizarea materială (fie și pe un ecran virtual) a receptării. Propriu-zis, prin apariția blogurilor sunt eliminate monopolul și cenzura revistelor, care de altfel sunt conceptualizate încă de la început de către bloggeri ca adversari inactuali, perimați, outdated. Platforme precum

„Club literar” dublează vechile cenacluri, oferind formule mai interactive și independente de configurațiile spațiale ale scriitorilor. Dar blogurile însele sunt un suport efemer și tranzitoriu, fiind înlocuite după o dominație de doar câțiva ani prin rețele sociale mai interactive precum Facebook. În ce măsură au afectat acestea literatura? Există aici două aspecte. În privința procesului de producere și receptare, schimbările sunt substanțiale. Pe de o parte, suporturile tradiționale sunt parțial înlocuite (procesul este în curs). Un autor nu mai depinde de filtrele unui editor (de revistă sau de carte) pentru a-și face lucrarea publică. E suficient să și faci un blog unde să postezi textele. Dacă acestea vor avea succes, vor putea fi transferate ulterior pe suportul clasic de hârtie.” În: *Idem*, p. 122-123.

22. *Idem.*, p. 33.

23. Daniel Cristea-Enache în dialog cu Carmen Mușat. În: Daniel Cristea-Enache, *Literatura de azi. Di@loguri pe net*, București, Editura Polirom, 2013, p. 185.

24. Claudiu Komartin, *O lecție a iubirii*, în „Luceafărul”, nr 19/2004.

25. Cristea-Enache, *Timpuri noi*, p. 333.

Bibliography:

Benga, Grațîela, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000 / The network. Romanian poetry after the year 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016.

Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne / The iceberg of modern poetry*, ediția a 2-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

Cristea-Enache, Daniel, *Literatura de azi. Di@loguri pe net / Literature of today. Di@logues on the web*, Editura Polirom, București, 2013.

Cristea-Enache, Daniel, *Timpuri noi / New times*, Editura Cartea Românească, București, 2009.

Ianuș, Marius, *Manifestul fracturist / The fracturist manifesto*, reprodus în suplimentul de marți al ziarului „Observator de Constanța”, Nr. 85-86, 5 iunie 2001.

Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc / Ideologies of literature in Romanian postcommunism*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017.

Komartin, Claudiu, *O lecție a iubirii / A lesson in love*, în „Luceafărul”, 2004, nr. 19.

Komartin, Claudiu, *Performatismul / Performatism*, în „Caiete critice”, 2005, nr. 2-3, pp. 144-146.

Mincu, Ștefania, *Douămiismul poetic românesc. despre starea poeziei III/ Generation 2000 in poetry. On the state of poetry II*, Editura Pontica, Constanța, 2007.

Soviany, Octavian, *Cinci decenii de experimentalism, vol. al II-lea, Poezia epocii postcomuniste/ Five decades of experimentalism, volume 2, Poetry in the postcommunist epoch*, Casa de Pariuri Literare, București, 2011.

Urmanov, Adrian, *Eu sunt poemul utilitar/ I am the utilitarian poem*, în revista „Paradigma”, nr. 1-2/2003.