

„Postdouămiismul”. O promoție

Ovio OLARU

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

„Generation Post-2000”. A Promotion

The purpose of this paper is to shed light on the ways in which contemporary Romanian poetry has underwent a change in the last decade, signaling not only a mutation in the literary field, but also a shift in social values. The main characteristics of ‘Generation 2000’ are being put into question by the emergence of a new promotion of poets. Within this paper, the two different poetic sensibilities are mirrored to show the mechanism of evolution within the Romanian literary canon and to exactly pinpoint its motives.

Keywords: contemporary Romanian literature, ‘Generation 2000’, ‘Generation Post-2000’, posthumanism, technology, New Sincerity



Prima mențiune a postdouămiismului?

E greu de identificat temporal prima mențiune a termenului de „postdouămiism”, însă un lucru este cert, anume că el era vehiculat încă din perioada în care douămiismul mai producea volume puternice. Fixarea conceptului nu s-a produs nici până acum, deși discuții asupra lui se perpetuează atât în presa literară, cât și în cercurile în care poezia actuală este adusă în discuție, în polemicile de pe Facebook sau discuțiile informale ale poezilor și cronicarilor literari. Se poate afirma că emergența termenului a corespuns canonizării douămiismului și intrării lui în circuitul istoriei literare. Al. Cistelean afirma în 2010 despre volumul lui Stoian G. Bogdan, *Chipurile* (Editura Cartea Românească, 2009): „Chipurile lui SGB nu vor fi, cu siguranță, borna finală și fatală a autenticismului (douămiist sau postdouămiist), indiferent de sinteza în care-l angajează.”¹ Cronicarii literari ai deceniului trecut erau, așadar, conștienți de posibila epuizare a generației 2000 și felurile în care ea se va manifesta, însă punctele de discontinuitate se remarcă din momentul în care în câmpul poeziei își face apariția o nouă sensibilitate.

Două sunt motivele mutației ierarhice care face ca generația 2000 să piardă teren simbolic în fața unei noi promoții, alcătuite din poeți tineri, născuți după revoluție, a căror concepție despre poezie diferă în mod fundamental de cea a predecesorilor, și, în corelație cu acești doi factori, doi sunt catalizatorii emergenței postdouămiismului. Primul motiv ar fi acela că stilistica douămiistă își epuizează capitalul de șoc. Al doilea îl constituie dispariția condițiilor extraliterare care generau frustrarea din substrat a fenomenului 2000.

În privința primului factor, era previzibil faptul că la un moment dat, poetica transgresivă va escalada până la o supralicitare gratuită a intensităților. Ceea ce constituia specificul generației 2000 devine, cu timpul, o formulă pastișabilă, sigură și ușor de reprodus. Categorie, canonizarea unui tip de scriitură survine tocmai în momentul în care ea se integrează conștiinței comune și devine imediat recognoscibilă, sau, mai mult decât atât, când în interiorul formulei se pot identifica poeți care nu fac decât să îi monetizeze capitalul de imagine. Iar exact acesta a fost cazul douămiismului.

Manierismele au devenit vizibile și pastișabile în poezia douămiistă (deja recurente din 2003–2004):

egocentrismul care a castrat imaginația, referințele mediatice, mizerabilismul căutat, brutalitatea ca poză, fetișizarea deschiderii către cititor (sinonimă cumva cu fetișizarea textului de către optzeciști)²

Declinului valoric al douămiismului i-a corespuns existența unei cozi de cometă a fenomenului, perpetuate inertial și taxate nu numai din partea criticii de întâmpinare recente, ci observate și în texte cu portanță mai largă semnate de cronicarii care au participat la canonizarea douămiismului, deveniți între timp istorici literari și teoreticieni.³ Al doilea aspect îl reprezintă disoluția climatului socio-politic care a generat, din subsidiar, frustrarea generației și dimensiunea ei antiautoritară deopotrivă. România devine, din 2007, membră a Uniunii Europene, iar procesul de europenizare decolează. Complexul culturii marginale se estompează sau, asumate, resturile inalienabile ale societății de tranziție devin o dovadă prezumată a specificității locale, materializate într-un tip de scriitură cu tonuri rurale.

Referitor la factorii care au propulsat noua promoție, unul din ei îl constituie explozia referențială, iar al doilea, diferența organică de vârstă care îi separă pe douămiști de postdouămiști. Explozia referențială desemnează medierea tehnologică naturalizată firesc în rândul poezilor postdouămiști care, născuți în pragul revoluției, au intrat în circuitul cultural global la o vârstă adolescentină, prin intermediul internetului. Internetul reprezintă catalizatorul central al acestei schimbări mentale, posedând pentru ei mai mult decât o funcție comunicativă. Chiar dacă înlesnește coagularea rețelelor sociale și mediază contactul dintre individualități, el devine o sursă inepuizabilă de informație și interacțiune, de divertisment și acces la cultură. Dacă douămiismul își găsea refugiul într-o solidarizare revoltată împotriva unor condiții traumatice colective, anume climatul politic, balcanismul și instabilitatea biografică, postdouămiismul nu mai cunoaște refugii, ci deschideri. Iar aviditatea cu care promoția postdouămiistă s-a deschis către noi medii și influențe e direct proporțională cu închistarea cu care douămiismul a urmărit până la ultimele consecințe formula proprie. „Google este tatăl meu”, enunța Andrei Dós într-un poem din *Când va veni ceea ce este desăvârșit* (Editura Tracus Arte, 2011), volum câștigător al (pe atunci) prestigiosului premiu Mihai Eminescu pentru debut. Tehnologia este, așadar, stindardul unei generații pentru care apelul la digital devine o necesitate cotidiană, ale cărei forme de manifestare le reprezintă semnele culturale ale consumerismului, referințele la jocuri video, muzică și filme. Trecerea s-a produs de la o poezie autoreferențială la una strict referențială, în care factorul biografic lipsește sau s-a diluat în exterioritate extremă:

Un punct de referință al unui limbaj care prin uzul de referințe lingvistic-culturale din zona jocurilor video

și a culturii (cinematografeii, muzicii ș.a.) de consum americane devine aproape opac pentru un consumator format în comunism sunt volumele semnate de Gabi Eftimie, *ochi roșii polaroid. acesta este un test* (2006), val chimic, *umilirea animalelor* (2010), Florentin Popa, *Trips, heroes & love songs* (2013), Vlad Drăgoi, *Eschiva* (2015)⁴

Al doilea considerent face referire la condițiile cât se poate de concrete în care cele două generații s-au format biografic. Copiii născuți în pragul revoluției au împărțit un bazin de referințe comune, un nucleu nostalgic cu rădăcinile în digital. Dacă generația precedentă s-a compus din copii „cu cheia la gât”, cea de față e una crescută la birou, în fața calculatorului și în internet cafe-uri. Poetica lor e hiperlucidă și conștientă de aspectele tehnice ale poeziei. Tutelați de douămiști, asumându-și superficialitatea evului media, familiari cu tehnologia și naturalizându-i mecanismele, ei sunt promotorii unei estetici când peliculare, când patetic-confesive, recuperând forma fixa discreditată de douămiști, dar recuperând-o cu intenția unei reinstrumentalizări. Vehiculează registre când postumane, depersonalizate și cu valențe conceptuale, când profund confesionale, integrând profesionist referințe din cele mai disparate. Limbajul lor nu își mai propune aceleași mize transgresive ca cel întrebuintat de douămiști, iar pentru a explicita motivul acestei schimbări, revin asupra unui aspect pe care l-am discutat înainte, anume că postdouămiștii nu se mai înțeleg ca generație. Dacă douămiștii se solidarizau în furie și violență și și-au dezvoltat în consecință o conștiință generaționistă, nucleul conflictual lipsește în postdouămiism, în cadrul căruia s-au putut dezvolta o serie de voci distincte și unde tendința de individualizare radicală prin limbaj a dispărut. Poeticile actuale sunt intersectate, iar nu convergente. Ele comunică, dar nu se aliază militant, fapt care explică registrele atât de diferite în care se scrie astăzi. Dar care sunt aceste registre? Nu există un consens teoretic care să adune sub umbrela unui singur termen toate stilurile, există însă o serie de direcții distincte.

În primul rând, avem de-a face cu o poezie neocalofilă (Alexandru Ciorogar, referindu-se la Alex Văsieș, a actualizat, foarte inteligent, termenul de Neo-Biedermeier⁵, în timp ce Emanuel Modoc își intitula cronică la volumul *Instalația Romanian Splendor*), cu program exclusiv calofil în sensul clasic al cuvântului, care-și asumă patetismele, dar și detașările, care jonglează cu tehnica lucid și conștient și care reinstrumentalizează elemente prozodice clasice, precum ritmul, rima și măsura. Este vorba de o poezie retorică, care șarjează puternic pe efecte ornamentale: o poezie adesea barocă, cu alonje ample, dispunând de viziune largă, dar în cadrul căreia elementul biografic *dark* al predecesorilor douămiști (cu precădere neoexpresioniștii, care manifestau aceeași predilecție

pentru retoricism) dispare. Fiindcă acest tip de discurs eludează biograficul, generând măști, care atât în cazul lui Alexandru Văsieș, cât și în volumul de debut al lui Ștefan Baghiu, *Spre sud, la Lăceni*, alternează între autoînscenarea hiperlucidă și evazionismul estetic. În cazul celor două volume, substratul narativ e mediat prin estetizarea experiențelor peliculare, a party-urilor și nopților de club.

O altă direcție distinctă este aceea a poeziei hiperreferențiale. Florentin Popa, cu al său *Trips, heroes and love songs* (Casa de editură Max Blecher, 2013), sau Vlad Moldovan, cu *Glitch* (Editura Charmides, 2017), au livrat poetici în care primează factorul intertextual și inserțiile mediale eterogene. Nu mai avem de-a face cu descrieri de sentiment sau cu cadre narrative parcurse de pulsioni ludice, ci cu descrieri derulate direct în interiorul unui spațiu virtual. În acest sens, acest tip de scriitură poate fi privit ca aflându-se în descendența organică a optzecismului, diferența esențială fiind reprezentată de intensitatea ironiei și de palierul referințelor. Fiindcă dacă optzecismul practica o ironie relativ accesibilă, semnalizând ‚democratizarea’ poeziei și lărgirea publicului ei după logica postmodernă a topirii granițelor dintre cultură înaltă și cultură populară, alonjele joculare ale lui Florentin Popa, de exemplu, devin pentru conștiința comună opace. Acest lucru se datorează resurselor referențiale practic nelimitate ale noilor poeți în raport cu cele ale generației ’80, în primul rând, dar trădează totodată și un program conștient de eludare a înțelegerii. Opacitatea referințelor imputabilă acestui tip de discurs nu mai produce nicio barieră la lectură, fiindcă practicarea intertextului nu mai are drept scop provocarea unui demers interpretativ din partea lectorului. Poezia celor doi e una care și propune explicit ininteligibilitatea și care funcționează cel mai eficient pe palierul construcției de atmosferă. Referințele la muzică, jocuri video, filme și experiențe limită nu mai posedă nota unei identificări militante, iar luările de atitudine prezente în poezie nu mai trădează un demers antiautoritar, ci sunt mai degrabă integrate unui stil de viață dezangajat, punctat de ipostaze nonșalante și cool.

Un alt tip de poezie, care, tributar prozaismului douămiism, integrează cadre narrative dublate de o atitudine de extremă candoare, e de găsit în volumele lui Vlad Drăgoi și Radu Nițescu. În cazul ambilor, avem de-a face cu ceea ce, în lipsa unei încadrări conceptuale mai exacte, Alexandru Ciorogar a intitulat *New Sincerity*. Ceea ce caracterizează această direcție este tocmai renunțarea totală la poză și la construirea unei *persone* auctoriale. Conștienți de epuizarea simbolică a măștilor, acești doi poeți exploatează în cheie minoră propria condiție biografică, în texte care frizează o sinceritate extremă, dezarmantă și compromițătoare deopotrivă. De la procese mintale intime până la anecdote din viața personală, toate se subscriu unei

tendințe de devoalare totală, de supraexpunere patetică și asumată.⁷ Discutând despre cel mai recent volum al lui Vlad Drăgoi, voi reveni asupra contextului teoretic pe care *New Sincerity* îl presupune, însă e clar că ceea ce îi deosebește pe acești poeți de douămiști este atitudinea relaxată: nota agresivă dispare din poemele lor, iar realitatea nu mai reprezintă un simulacru care trebuie demascat ca atare. Totul este expus, însă stringența devoalării dispare, iar nodul conflictual pe care douămiismul îl căuta programatic în raportul sinelui cu lumea evoluează spre resemnarea în fața unui cotidian care și-a pierdut dimensiunea ostilă, și pe care poezii mai recente îl arată în lumina lui reală: anodin și spectaculos. Așadar, dacă douămiștii transformau discursiv realitățile imediate în coordonatele unui câmp de luptă, situându-se polemic în raport cu ele, postdouămiștii își asumă fără rezerve – și mai mult decât atât, fără stridente – statutul de perdanți.

Ce rămâne de notat din partea mea este faptul empiric că majoritatea poezilor de dată recentă sunt străini de astfel de demersuri teoretice. Oricât de redundantă ar apărea afirmația că poezia actuală nu e tributară teoriilor literare occidentale vehiculate recent, ea nu e mai puțin adevărată. Metamodernismul, termenul vehiculat de Alexandru Ciorogar, nu poate servi decât ca instrument metodologic, nu are însă nicio utilitate în contextul îngust al promoției de față. Respectiv, conceptul și-ar putea dovedi utilitatea numai în cazul în care ar putea desemna un ipotetic traseu viitor, dacă ar putea devoala un parcurs mai larg, intuindu-l: iată, acestea sunt modurile în care poezia ar putea evolua. Inerent acestei afirmații din partea mea e și un reproș: componenta teoretică nu poate lipsi (cu desăvârșire) dintr-un demers ce și propune ca obiect studiul literaturii. Contextualizând, însă, nu trebuie să uităm că avem de-a face cu un fenomen de dată relativ recentă, pentru care corespondențele teoretice sunt deocamdată relative, și, în al doilea rând, că nu putem aplica asupra spațiului literar românesc teorii străine, cu pretenția ca ele să explice plenar mecanismele de evoluție sensibilă. Evident, există câteva cadre teoretice cu aplicabilitate: Yigru Zeltl, de exemplu, e în descendența lui Kenneth Goldsmith, celebrul poet conceptual american, și a artelor conceptuale sui generis, și e conștient de poezia conceptuală străină și de mecanismele teoretice care le animă. Pe de altă parte, e exagerat să sugerăm că Vlad Drăgoi e conștient de *New Sincerity*. În cel mai bun caz, el intuiește o poetică și o naturalizează firesc, dar inconștient.

Aceeași apropiere intuitivă are loc și în cazul poeticilor cu tentă postuman-tehnologizantă, pentru care fondul conceptual nu e naturalizat decât la nivel sensibil. Pentru a ilustra tocmai aceste mecanisme, apelez la o paralelă cu optzecismul poetic românesc. Optzecismul avea un program deconstructivist și autentic, și își definea în linii mari sensibilitatea



ca melanj; beat poetry trecută prin lecturile criticii franceze. În cazul lor, componenta teoretică e naturalizată cerebral, conștient și teoretic, în timp ce la postdouămiști, acest proces e unul somatic și nu rezultă decât din contactul cu o lume din ce în ce mai tehnologizată, în care ironia postmodernă și-a epuizat încărcătura subversivă, în care referințele nu mai actualizează conștiința comună, ci trebuie să o eludeze, devenind din ce în ce mai obscure. Cazul lor e unul în care adevăratul curaj vine nu din utilizarea invectivei – ca în douămiism –, ci a categoriilor estetice considerate deja vetuste și nefuncționale.

O excepție notabilă în raport cu estetica generală a promoției o reprezintă refugiul în local, în geografii alternative, ruralism și arhetip de tip religios (misticismul creștin al lui Anatol Grosu, din *Epistola din Filipeni*, Casa de editură Max Blecher, 2012) sau brutal-naturalist (volumul *Copci*, al lui Matei Hutopilă, sau *sinistra*, semnat de Marius Aldea, ambele apărute la Casa de editură Max Blecher, în 2011, respectiv 2015). Aceste tendințe trădează un impuls de autoconservare în fața tehnologizării. Dar dacă creștinismul și brutalismul sunt somatizări, criticile cu ambiții teoretice la adresa sistemului n-au lipsit. Zona de mijloc dintre mișcarea retractilă în fața progresului și asumarea tarelor lumii contemporane o reprezintă exploatarea compromisului cu jobul, conflictele de substrat dintre individualitate și Corporația egalizatoare și dezumanizată. Aceasta e de găsit la Andrei Dósa (*nada*, editura Pandora, 2015), la Sorin Despot (*Termeni & Condiții*, Casa de editură Max Blecher, 2016) sau la Matei Hutopilă (*Tișița*, editura Charmides, 2016).

În continuare, propun o serie de scurte comentarii critice la cărțile care au consolidat promoția și al căror caracter indeniabil exotic și diferit în raport cu generația 2000 merită o investigație mai amănunțită. Selecția poeziilor investigați nu urmărește neapărat un criteriu tematic, cât unul valoric. Am ales volumele de poezie care în ochii atenți ai criticii de întâmpinare au produs o mutație considerabilă în peisajul poetic de dată recentă. Elementele novatoare au fost punctate în raport cu trăsăturile liricii douămiiste.

Gabi Eftimie,

ochi roșii polaroid. acesta este un test, Editura Vinea, București, 2006.

Debutul Gabrielei Eftimie, *ochi roșii polaroid. acesta este un test*, poate fi considerat primul volum care întrerupe direcția douămiistă, introducând în discurs o serie de elemente cărora, până în anul apariției, nu li se putea atribui o descendență literară. Dacă generația 2000 prelua generos noduri sensibile *grunge*, Gabi Eftimie merge mai departe, amestecând inserții din zona muzicii electronice și postrock și, mai mult decât atât, eludând biografismul prin referințe

mediale. Deși alienarea persistă, ea nu se mai datorează contextului biografic precar, ci medierii digitale. Vocea auctorială suferă de un retard social („soare afară și așa de mulți oameni/ aș ieși și eu printre ei“ - *fără nume. fără sfârșit*), care la nivel textual se traduce printr-un autism tehnologic („creierul meu se încălzește la soare/ capul meu începe să amorțească/ circuitele explodează în lanț!“ - *melci*). În fața ecranului *hi-tech*, autoarea recurge la un escapism conceptual, care diluează identitar. Adrian Schiop remarcă în prefața volumului de față faptul că „Gabriella Eftimie“ preferă identitățile fluide, «de tranzit», protezate cu o mulțime de extensii cyber.“

Are loc o raportare continuă la o existență considerabil mai palpabilă după ecran, o zonă prezumat vividă, dar care rămâne intangibilă (*monitor* – „eu sînt mereu aici în monitor/ în creierul meu înfloresc ceva ca o plantă/ ca o floare de inox“). Se conturează astfel coordonatele unei sensibilități peliculare, care în cazul autoarei de față generează alienare, dar cu care mai tinerii postdouămiști se vor familiariza, asumându-și-o până la capăt (Florentin Popa și Alex Văsieș). Predilecția pentru această zonă devine evidentă și din titlurile poemelor, care revitalizează lexicul prin englezisme (*captivă în worldwideweb, electric joy mix, Incubator 1*) extrase din câmpul referențial al internetului. Când dezvoltă o retorică despre lumea înconjurătoare, Eftimie proiectează asupra ei o logică cibernetică, în care tehnologia e o extensie a organicului („creierul meu de antracit“), iar decorul artificial se proliferază rizomic („pereții opaci de latex“, „un soare ca un cerc/ de decor, descărcat/ un acumulator defect// în lumina nevrotică/ se târăsc la suprafață, ies din pereți, se preling/ gemând/ «glycerine»“ - *peisaj*). Întâlnim inox, neoane, circuite, tuburi de oxigen, televizoare și, în general, o suprasaturație a obiectualului în detrimentul factorului uman, care este eliminat din poezie și substituit de un surrogat electronic („conectică și butoane pt felurite nevoi“ - *pe grafic buline roșii în formă de om*, „camere infraroșu. Instrumente de măsură. Laboratoare. Paradisuri. Lost & safe. Ar trebui să șterg toate adresele de e-mail toate nr de tel altfel, n-o să mă opresc. Deconectez circuitele nervoase șterg micul omuleț. Nici un document de rezervă“ - *lost & safe*) Dublând alienarea generată de medierea cibernetică, o nostalgie postumană domină poezia Gabrielei Eftimie. Fără a conceptualiza excesiv, autoarea înregistrează cadre derulate cu lentoare, observațional și dezangajat („explozii fără sunet“, „un om înmărmurit luat în stop-cadru inert traversând/ încăperea lovindu-se de lucrurile din jur“ - *pe grafic buline roșii în formă de om*, „sunt un hacker/ am fost în sufletele lor“ - *5va (3v + 2a)*).

În ceea ce privește referințele, volumul își declară explicit descendența muzicală: genurile *postgrunge*, trimiterile voalate la clipurile trupei Radiohead („să mă

întind în mijlocul străzii când am terminat/ să mă întind pe jos printre oamenii de pe trotuar“ - *în gol*), precum și o slăbiciune pentru atmosfera cluburilor („prietena mea sare/ se zbate pe rhythm// corpul se lansează înainte// un organism izolat/ stimulat/ sub electroșocuri// toți au simțurile alerte/ perfect adaptate la mediu/ dă mai tare// da da da mai taare// gesturile lor sunt holograme/ reluate/ izolate ermetic// camere video în jurul nostru// luați cu încetinitorul/ ----- flori care se deschid pe *fast forward*// în filme documentare“ - *Prietenii mei cei mai buni sunt dj*), exploatată în construcția poemelor, care respectă dinamica unor videoclipuri, o tehnică pe care o vom regăsi, 10 ani mai târziu, în poeziile lui Alex Văsieș.

Val chimic

umilirea animalelor, Casa de pariuri literare, București, 2010.

Vorbind despre *umilirea animalelor* într-o cronică semnată pentru revista „Cultura“ (nr. 321 din 28 aprilie 2011), Mihai Iovănel își propunea, pornind de la două poeme, să facă demonstrația faptului că volumul este unul din cele mai bune cărți de poezie apărute în deceniul precedent. În aceeași revistă, Alex Goldiș vorbea despre *umilirea animalelor* ca despre cel mai consistent debut din 2010⁸. Dincolo de ambiția afirmațiilor celor doi critici, ele sunt importante din două motive. În primul rând, ilustrează modul în care criticii proprii generației 2000 au acceptat poezia de direcție post-douămiistă sau care își propunea – chiar și organic –, depășirea sensibilității milenariste. În al doilea rând, demonstrează faptul că în critica de întâmpinare, un nou reper de la care se poate discuta poezia de dată recentă a fost stabilit încă de la începutul deceniului, iar discuțiile critice actuale despre poezia postdouămiistă se găseau, în nuce, în aceste două cronici.

Iovănel remarca, pe lângă actualizarea terminologiei de fond, că volumul „oferă pe ample secvențe o perspectivă foarte rece și în același timp foarte analitică, pe care nu o mai găsim altundeva, de tip android-view. Un tagline al acestei poezii ar suna astfel: Cum arătăm văzuți prin ochii unui android.“ Poezia lui Val chimic e lirică fără să fie metaforică, introducând, la fel ca Gabi Eftimie, o serie de câmpuri lexicale noi, din zona chimiei, fizicii și ingineriei. Intensitățile emotive lipsesc cu desăvârșire, atmosfera poemelor rămâne calmă, și, la fel ca în cazul poetei precedente, toate elementele lumii înconjurătoare se înscriu unei logici mecaniciste, subsumându-se științei, mașinilor, tehnologizării extreme („dacă s-ar deteriora peisajul, dacă s-ar face atât de frumos, că numai o/ reacție chimică extremă i-ar putea fi cauza, de-abia atunci o să fiu fericit/ să fac parte din ele, deși va rămâne întotdeauna o amintire din viitor.“)

Generată de proiecțiile postumane latente, o nostalgie atonală se construiește în poezia lui Val chimic („mașinăria/ pe care ai învățat-o funcționează fără tine“ - *mama*, „în câmpul de unde/ copiilor le supurează/ ochii bionici“), deblată de un autism al afectelor și o lipsă de reactivitate. Angajarea subiectului e blocată prematur, de unde rezultă stazele contemplative și notația minimală („două zile cu oameni cunoscuți/ sub tuburi late de neon“). Spaima intră în circuitul tehnologic („motorușul a transformat spaima în spaimă mai mică“ - *originea*), iar proliferarea protezelor mecanice („ceva în creștere, dar mecanic - cu control susținut/ o lentilă mică, suprapusă,/ ceva puternic, dar îndeajuns de labil,/ ajunge să mă pervertească.“ - *m/f*) e înregistrată neutru și dezangajat. Fiindcă dacă în cazul Gabrielei Eftimie, angoasa era complementară fatalismului postuman, Val chimic notează semnele dezumanizării fără emoție, cu un soi de fascinație candidă și duioasă. („obiectele reîncărcabile și cele/ ținute mult în priză capătă ceva uman*,/ o afecțiune electricizantă“, „violența la care râvnesc este luminescentă, mută și albă“ - *lăcut integral*)

Vlad Drăgoi

Metode, Casa de editură Max Blecher, București, 2013.

Debutat în 2013 cu volumul *Metode*, apărut la Casa de editură Max Blecher, Vlad Drăgoi a transgresat rapid formula de la debut. Încep cu un mic excurs cinematografic. Quentin Tarantino, în întreaga sa carieră de regizor, nu a făcut decât să preia trăsăturile generale ale mai multor genuri cinematografice și să le integreze în propria sa viziune. Și-a demonstrat predilecția pentru mai multe subgenuri cinematografice preponderent comerciale, imitându-le clișeele și transgresându-le prin supralicitare conștientă. *Kill Bill* era o pastişare a filmelor de duzină cu samurai și bătaii kung-fu, *Pulp Fiction* o copie în cheie ironică a filmelor cu mafioți americani și *The hateful eight* un remake postmodern după filmele plasate în vestul sălbatic: elementul care le leagă e tocmai exagerarea, agresivă

Vlad Drăgoi Metode



până la ridicol, a factorului vizual și deconstrucția genului prin decontextualizare, prin înțelegerea lui literală. Sângele și visceralele expuse ostentativ nu sunt o ocurență rară în opera lui Tarantino. În aceeași manieră, volumul *Metode* preia poetica douămiistă și o deconstruiește ducându-i trăsăturile cheie până la ultimele consecințe. Iar ceea ce rezultă e un sadism kitsch în siajul filmelor *exploitation*, urmărit programatic – de unde și titlul volumului. Prin hipervolența asumată, prin stridențele narrative, scenariile de o cruzime improbabilă, Vlad Drăgoi deconstruiește retorica tranzitivă și mizerabilistă: autoviolentarea cu funcție așa-zis cathartică a douămiistilor, el o întoarce asupra realității înconjurătoare. Acceptă provocarea fracturiștilor, de a își înscena cât de realist pusele *psycho*, iar asta rezultă într-o atitudine revanșardă, pueril-răutăcioasă, supraconștientă și autoreferențială („nu e bine. Eu vă dau supărări voi/ ce îmi dați// mă scoateți la masă vreau feluri multe/ le plătiți?” – *minus vlad drăgoi*).

În primele două grupaje ale cărții (*micrometode* și *macrometode*) descoperim o veselie isterică a (auto) mutilării, deturnată de finaluri încurajatoare, vitaliste, debordând de un optimism sinistru: „facem ca tarzan cu gura ne dăm toți pe sârma/ albastră deasupra pantei cu pietriș primii/ care își rup coloana în trei/ locuri sunt tibi și alex la sfârșit/ cosmin grasul alunecă cu gâtul în laț și rupe/ craca adio distracție puțin mai jos se prăjesc cârnați/ cu roșii ce bine miroase hai să mâncăm”, „din/ când în când mai tâșnește un jet scurt de sânge din/ gaura proaspătă. De peste drum se aud chiuieli și/ muzică începe o nuntă”. Cele două grupaje posedă o formulă asemănătoare. *Micrometode* funcționează pe logica *flashurilor* scurte din copilărie, demonstrând o plăcere hipermasculinizată a invectivei și împrumutând pe alocuri retorica unei puștimi teribiliste în fața blocului („să-ți moară toți de cancer patru la gât și să iei/ și tu bă pulă2”), în timp ce *macrometode* contruiește scenariu puțin mai ample: nu mai vorbim despre zona anectotică a copilăriei recuperate traumatic și autoironic, ci despre cadre narrative puțin mai largi, în care protagonistul e chiar vocea auctorială, care se pune singură în astfel de ipostaze, al căror catalizator sunt mici neplăceri cotidiene. (în timp ce se joacă *Assasins Creed 2*, o față îi bate la ușă pentru a strânge bani pentru o campanie umanitară, protagonistul o ucide sadic. Descrierii minuțioase a crimei îi urmează continuarea jocului.)

Poetica lui Vlad Drăgoi e integrabilă unei estetici de tip *body horror picture show* (precum și-a numit și unul din grupaje). La el, sadismul devine spectacol prin scenariu de o cruzime excesivă, ostentativă până la rizibil, procedeu care scoate suferința/durerea din zona probabilului. Viziunile de acest gen devin în cele din urmă un performance gratuit. De unde concluzia firească că multe elemente din poetica autorului vin

din zona cinematografică, de la filme cult de acțiune (*Mad Max*, *Terminator 2*, *Star Wars*), precum și din producții în care violența și agresivitatea poartă un rol fundamental (*A clockwork orange*, de exemplu, film de la al cărui protagonist vocea auctorială împrumută multe trăsături). Domanția vizualului și predilecția pentru referințe – atât explicite, cât și înscrise în felul în care poetul își construiește scenele–, enunță recuperarea în cheie nostalgică a acelor filme prin reconstituirea lor. Dacă nu le generează chiar el, poetul devine martorul necreditabil al acestor scene, pe care le înregistrează cu aceeași plăcere sadică („și pe estera cu țâțuci tari au prins-o/ după grădi blugii/ jos chiloții jos și băgat zăpadă multă în/ găuri ea ajută-mă te/ rog ajută-mă eu nu te ajut iau camera/ și filmez”)

Titlurile poemelor sunt construite după logica melodiilor sau cadrelor dispartate dintr-un clip pe Youtube (*pădure deal1*, poem urmat de *pădure deal2 dragoste în fund1*), iar stilul urmărește modelul douămiist al rupturilor sintactice și spontaneitatea discursului oral, care se transpun în poeme dialogale („mă doare stomacul îmi/ crapă burta mașele mă ajuți te rog te/ rog eu mult ajută-mă sună la nu te ajut iau/ camera și filmez” sau „domnul dumnezeu știe că am un băiat cu burta/ tăiată care intră în casă te scuipe fix între/ ochi cu lama de ras/ cu lama de ras/ făcută steluță ninja/ cu trei colțuri/ de atlas”). Când nu dă frâu liber delirurilor violente, Drăgoi avertizează asupra unor pulsuni reprimite, care necesită un simplu declic pentru a se traduce în fapt: „nu/ trebuie/ decât/ să/ dai/ cu/ pumnul/ în/ musca/ de/ cealaltă/ parte/ a/ plasei/ astfel/ încât/ să/ nu/ zboare/ dar/ să/ știe” Tocmai aceste stări de tensiune extremă îl vor determina pe poet să dezvolte o înțelegătoare retorică de autoculpabilizare, trădând îndoiele identitare, un pretext pentru meditații largi atât în *Eschiva*, cât și în cel mai recent volum, *Sergio Leone*.

Eschiva, Editura Cartea Românească, București, 2015.

Volumul *Eschiva* funcționează după aceeași logică a inserțiilor referențiale, însă componenta ultraagresivă e diminuată în raport cu *Metode*. Textele se constituie din mici mici cadre prozastice, care, dincolo de erorile conștiente de gramatică și inversiunile sintactice insolite („multă dragoste/ nu pot ca să mai dau/ la toți”), nu mai amintesc de colajul cinematografic care anima debutul. Referințele sunt mai nuanțate, dar nu ocupă un rol fundamental în economia textelor (jocul *Starcraft*: „așteptând îngerul alb/ compun figura/ de protos vătămat/în luptă – spatele/drept,/ palma/ larg deschisă, lipită/ de inimă,/ochii spre/ suprafața lichidului/ regenerator/ din/ container!”), revistele de benzi desenate: „am mai citit și o poveste comic book/ din seria elseworlds/ o adaptare batmat în

care îl combinau pe batman/ cu personaje și situații concepute de lovecraft”, filme: „cât de faine pot să fie primele câteva secunde/ din cum începe mad max2”). În schimb, ce atrage imediat atenția sunt puseurile de kitsch asumat, care de-a lungul volumului pregătesc terenul pentru poemul *Elsa*, de departe cel mai valoros din carte. Deși există numeroase fragmente în care maxima sinceritate e activă în subsidiar („cât de aproape pulsează inima făcută rea/ cât de neagră poate ca să fie furia ce crește în piept/ ca un pui de alien”, „și petrică,/ mă simt pierdut, atât de pierdut/ în distanță/ și mă simt singur/ atât de singur/ în inima mea”) și poetul dă impresia că e pregătit să se lanseze în construcții confesive ample, *Elsa* e singurul poem în care firele auxiliare, sintaxa foarte încărcată și fluxul narativ iau pe deplin în stăpânire textul. Menționăm mai sus autoculabilizarea, care se traduce aici într-o autodenunțare candidă și un patetism asumat, în care mărcile oralității domină totul, iar mărturisirea ia forma unei adresări post-mortem la Elsa, fostă colegă de liceu a vocii auctoriale, pe care o recuperează nostalgic și care îi oferă pretextul unui discurs despre sine: „când am fata în brațe la mine și stau cu ea în pat și o țin strâns ca să simt dragostea frumoasă, ăsta sunt?”

Sergio leone, Editura Charmides, Bistrița, 2017.

În sfârșit, în cel mai recent volum, *Sergio leone*, trăsăturile fundamentale ale poemului *Elsa* din volumul anterior iau, precum remarcam mai sus, forma unui adevărat program. Volumul nu are grupaje, fiind compus din doar șapte poeme aluvionare, tăiate aproximativ în versuri care ocupă întreaga lățime a paginii. Menționez acest lucru pentru a da o idee despre întinderea fiecărui poem, întindere care face lectura uneori foarte anevoioasă.

De importanță centrală în acest volum este încărcătura performativă a poemelor, concepute mai degrabă pentru lectură publică decât pentru cadrul limitat al cărții fizice. Iar asta nu se traduce în dependența textelor de talentul oratoric al poetului: funcția performativă e înscrisă în poeme și nu în performanța lecturii. Element novator, de vreme ce poezia română nu arată apetente deosebite pentru performativitate și *show*, iar lectura publică e considerată auxiliară și în fond dispensabilă, iar nu complementară cărții. Dar dacă zona predilectă a unei astfel de poezii e dată de tranzitivitatea extremă sau inserțiile stilistice cu alură muzicală care ar apropia textele de rap sau hip-hop, acest lucru traducându-se în versuri scurte și percutante, la Vlad Drăgoi este vorba de un *flow* discontinuu tematic, în care se face un exercițiu intens de asociativitate, însă unde ruptura – semnele de punctuație, sfârșitul unei idei – lipsește. Lucruri aparent disparate sunt sudate firesc, iar unde o idee se termină, o alta îi urmează fără sincope.

Referindu-se la Vlad Drăgoi într-un dosar recent pe care l-a coordonat în revista „Cultura” (*Noua poezie nouă. Dincolo de „douămiism”*, Revista Cultura, SERIA A III-A, nr. 10 (566), 9 martie 2017), Alexandru Ciorogar menționa conceptul de *New Sincerity*. Într-unul din eseurile lui David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, publicat în 1993 și discutat mai amplu de Adam Kelly, se conturează liniile generale ale acestei tendințe: repudierea ironiei extreme și intertextului exploatat până la opacizare și revenirea la un nucleu sensibil de origine modernistă. Postmodernismul, epuizând-și capitalul simbolic, lasă locul „noilor rebeli”, subversivi tocmai în măsura în care recurg la patetism și la o formă nespectaculoasă de autenticism, sentimental și candid deopotrivă:

The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. Today's risks are different. The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the «Oh how banal». To risk accusations of sentimentality, melodrama. Of overcredulity. Of softness.⁹

În aceeași direcție merge și Vlad Drăgoi în *sergio leone*: umanizarea până la patetism a subiectului, oboseala vizavi de jocurile postmoderne și demonetizarea ironiei ca instrument stilistic valid. Însă dacă în Statele Unite, emergența *New sincerity* se producea pe fondul unei suprasaturații referențiale și a epuizării calitative a esteticii postmoderne, la noi postmodernismul poetic nu a putut să se dezvolte la dimensiunile lui reale (tocmai fiindcă de-a lungul anilor '80 în România, componentele culturale ale postmodernității lipseau. De unde afirmația lui Mircea Martin că am avut de-a face cu un postmodernism fără postmodernitate.), astfel încât o recuperare a filonului esteticii postmoderne se produce tocmai acum, iar cele două direcții, *New Sincerity* și postmodernismul hiperreferențial (în genul poeziei lui Florentin Popa), se pot derula paralel.

Revenind la volumul de față, ceea ce caracterizează poemele este sinceritatea maximă: personajul poemelor este chiar poetul Vlad Drăgoi. Anecdote, întâmplări foarte intime și stânjenitoare ale autorului biografic sunt expuse fără reticențe, într-o deconstrucție sistematică a persoanei literare care escaladează până la anularea convenției de incongruență dintre poet și eu liric. Impresia susținută a transparenței totale ridică dubii cu privire la veridicitatea celor rediate, fiindcă această supraexpunere ar putea la fel de bine reprezenta o reconfigurare subtilă a măștii auctoriale. La fel cum în *Eschiva*, unul din personajele poemelor era Andrei Pinteș, o figură cunoscută și identificabilă extraliterară, în primul poem al volumului de față apare poetul Andrei Dosa, în cadrul real al unei lecturi de poezie la Arad. Autenticismul lui Drăgoi se află în contrast



cu pretinsul autenticism douămiist, fiindcă dacă autenticismul poezilor milenariști era unul de atitudine și ostentă, noua sinceritate reflectă lumea înlăturând filtrul programatic-demonstrativ. Realitatea nu e ultraviolentă și mizeră, precum o redau douămiștii, ci anodină și gri, conținând nu excese sensibile și mutații biografice distrugătoare, ci vizite la Flanco, amintiri rușinoase, episoade neplăcute contemplate pe larg și obsesii banale. La fel ca în *Metode*, întâmplările realității imediate acționează ca un catalizator, oferind prilejul unor meditații ultrapersonale, uneori autoironice, dar lipsite de frondă, asemănătoare contemplațiilor proustiene. Singurul element care trădează o vădită stilizare e de găsit în finalurile poemelor, metaforizante și adesea nostalgic-ultimative, care transcend prin ton banalitatea registrului dominant („unde rămân apă și copacii și apusul, și prietenii și școala, poezia și fructele alea desenate fain și puse în panere. și mă tot gândesc așa și până la urmă mă întristez rău, pt că știu că toate ăstea chiar nu rămân nicăieri, și că cruzimea domină prin ere.”), „într-un fel e bine așa, e ok, e necomplicat și pământesc, dacă vrei, la fel ca stăruința amintirii că odată mi-a plăcut cel mai mult să mă dau cu bicicleta, pe străzile pustii, vara, în noapte.”)

Iar această recuperare în cheie nostalgică a copilăriei e o trăsătură recurentă în poezia postdouămiistă, ocurențe regăsindu-se și în poezia lui Alex Văsieș sau Dmitri Miticov.

Ștefan Baghiu

Spre sud, la Lăceni, Editura Cartea Românească, București, 2013.

Debutul în poezie al lui Ștefan Baghiu a fost așteptat cu nerăbdare de cei care îi cunoșteau textele critice și pentru care aparițiile lui săptămânale în revista „Cultura” erau, în jurul anului 2013, o garanție a prestației lui intelectuale. Ea urma, inevitabil, să se manifeste și pe planul poeziei. Declicul s-a produs, iar debutul lui, *Spre sud, la Lăceni*, a fost publicat în 2013, urmând să-i câștige autorului atât premiul Uniunii Scriitorilor din România, precum și premiul Observator Cultural.

În cronică pe care i-a dedicat-o în numărul 450 din 12 decembrie 2013 al revistei „Cultura”, criticul Alex Goldiș vorbea de modul în care toate impulsurile violente și expulzarea brutală a tensiunilor interioare ia, în cazul poeziei lui Ștefan Baghiu, forma unei „lucidități hi-tech”, și afirmația lui e una greu de contrazis. Fiindcă Baghiu lucrează cu predilecție pe zona, evitată de douămiști, dintre patetism și distanțare autodepreciativă. Unei intervenții sentimentale îi urmează, invariabil, un vers cerebral care elimină, precaut, orice risc. Același critic remarca la Ștefan Baghiu și talentul de a fi plener angajat în poezie, confesiv și liric, și totodată detașat până la cinism

când versul începe să capete intensități nedorite („Văd spectacolul imens pe care îl pregătisem,/ unde mi-am ratat intrarea.”), „acum, când am ajuns atât de târziu,/ în apropierea unui altfel de sfârșit,/ în muzică de cameră și *body-language*,/ nu mai pot face nimic altceva/ decât să mă prefac, zâmbind,/ că orașul ăsta văzut de sus mă liniștește/ și mă ajută să mă calmez.” – în *astfel de zile mă retrag*). Există o oarecare autoînscenare în această echilibristică: poetul și-a construit un personaj care alternează între narcisism și emotivitate nestânjenită, generată de contactul cu viața care-l înconjoară și îi oferă, în mod ultim, un fundal și un scenariu.

Imaginile sunt tentaculare și se derulează cu viteză: flash-urilor cinematice construite, la fel ca la Văsieș, cu un clar program calofil, le urmează un contrapunct maximalist, contemplativ („Abia atunci totul revine la normal, când trec prin fața ochilor mei/ străpuși de neoane și leduri din panouri publicitare/ tot felul de anunțuri întâmplătoare,/ care mă calmează,/ «da, asta e lumea cu care m-am obișnuit.»”). Fiindcă e clar că poezia lui Ștefan Baghiu funcționează pe spectaculos și pe versuri cu portanță maximă, a căror miză transparentă este să bată departe și a căror realizare se face prin tonul ultimativ și poza lucidității blazate. Departe de a fi un neajuns, această alternanță îndelung exersată duce poezia spre zona performativității de tipul *New Sincerity*. Evident, asemănarea cu volumul din 2017 al lui Vlad Drăgoi, *sergio leone*, ar fi una exagerată și nedreaptă, însă din punctul de vedere al tehnicii, relevant la *New Sincerity* era tocmai asumarea patetismului și prelucrarea lui chiar și în cadrul unui discurs cu valențe de manifest. Comună promoției postdouămiiste este – dacă îmi este permis termenul – *reliricizarea* poeziei. Iar despre valoarea de manifest, un substrat ostentativ e evident în cartea de față. Poetul își asumă o voce colectivă, care pune în circuit problematicile tinerilor actuali: sexualitate, droguri, dragoste, toate accelerate în cadrul unui discurs aparent fără discernământ în combinatorica lor, dar unificate în cele din urmă în secvențe foarte percutante („Iar ăsta nu e un protest, ci o mare mirare,/ un elogiu adus noii lumi în care ne-am găsit cu toții.”). El discută despre muzica unei generații, despre viața de noapte, despre cluburi și *rave*-uri, amestecând strategic toposuri și personaje recurente, care alcătuiesc coordonatele unei lumi coerente și credibile („Marea evoluție se vede doar după căderea nopții/ în halele părăsite, în pădurile electrice./ Acidul va pune stăpânire pe platane, vor compune ultima muzică/ pe care se mai poate dansa,/ iar eu voi rămâne sedat până dimineața în clubul Goa –/ un pahar de vodcă vibrează mereu pe boxe.”). Am pomenit muzica unei generații, și nu fără motiv, fiindcă, precum argumenta Alexandru Ciorogar în deja apelatul dosar asupra liricii aflate în descendența Generației 2000 (*Noua poezie nouă. Dincolo de „douămiism”*, Revista Cultura, SERIA A III-A, nr. 10

(566), 9 martie 2017), poezii noii promoții, „departe de a se mai autodefini drept simpli scriitori, [...] tind sau își doresc a fi, mai mult ca oricând, orice altceva: gameri, hackeri, DJs, curatori, bricoleuri sau, de ce nu, adevărați antreprenori.“ Contribuțiile referențiale din zone extraliterare nu fac decât să se înmulțească.

Rezumând, poezia lui Ștefan Baghiu e dominată de analepse nostalgice și nucleee de sensibilitate prelucrate contrastiv, ba asumate, ba respinse ca pe un exces, în care taxonomia culturii digitale alternează cu pusee sentimentale neoromantice.

Dmitri Miticov

Dmitri: genul cinic, Editura Cartea Românească, București, 2015.

Un autor care nu a fost receptat pe măsura importanței lui pentru conturarea noii direcții poetice și care, cum este atât de des cazul, a fost preluat ca influență fără ca poezii să-și mărturisească descendența din el, este Dmitri Miticov. Debutând în 2006 sub numele real de Robert Mîndroi cu volumul *Efectul de peliculă*, apărut la editura Vinea, el va prelua de la al doilea volum pseudonimul Dmitri Miticov, pe care îl va păstra până în prezent și sub umbrela căruia va publica *Numele meu e Dmitri* (Editura Paralela 45, 2010), *Dmitri: uite viața* (Casa de editură Max Blecher, 2012) și, nu în ultimul rând, volumul de față, *Dmitri: genul cinic*, apărut la editura Cartea Românească în 2015.

Volumul e dominat de un discurs fals filozofic, care-și trădează de la bun început instrumentele de lucru – estetic, etic și cinic. Miticov utilizează un registru științific, exotic în contextul poeziei românești, deconspirând sentimentele ca dinamică pur mecanicistă, complex hormonal și structură psihică



determinată de mediu (tendință evidentă în poemul final, *Statistica. O epopee*). Prin demersul scientist, el dezvoltă o antilirică, pe care o deturneză prin repetiția unor mantră aforistice: propoziții nominale, seci, contrapunctate de inserții livrate sub masca banalității („și felul cum stăm la masă și mâncăm în liniște și ne privim/ ca o familie descompletată e estetic./ fii bună și dă-mi sarea aia.“) Se conturează o poetică construită matematic și procedural, care repudiază orice formă de intensitate emotivă care ar putea aminti de poetica milenariștilor („nu te însufleți, restrânge totul la/ o enumerație austeră. Oricât/ te-ai munci să dezvolti, iscusit și pedant,/ va exista cândva un soft programat să/ facă poezie mai frumoasă decât/ tot ce-ai scris vreodată.“). Sentimentele sunt deconstruite cu luciditate și reduse la stadiul de categorii conceptuale. Sexualitatea devine o chestiune de statistică, iar dragostea, una de obișnuință: „dar nu era iubire era puterea obișnuinței.“

Paralel discursului conceptual se derulează o depersonalizare extremă: experiența individuală și drama trăită autist sunt puse în paranteză de o relativizare a subiectului – „în adolescența lui zgomotoasă și nebună, dar practic/ sterilă, Dmitri a umblat după câteva fete./ La șaisprezece ani, de la Târgoviște la Sibiu./ La optsprezece, de la Brașov la Blaj./ La douăzeci, de la Brașov la București./ Momente estetice./ Pasiune și dragoste/ mai puțin, mai mult geografie.“ Proiect programatic, dar asumat până la ultimele consecințe, fiindcă poezia lui Dmitri Miticov se revendică din zona științelor exacte: nu atât tematicile recurente fac demonstrația acestei descendențe, cât instrumentarul. Fiindcă el nu-și construiește poemele pornind de la biografie, ci parcurge drumul invers, de la adevăruri demonstrabile matematic la experiența individuală, pe care o analizează apoi cerebral și didactic („Ce e umiliința, e momentul când îți se explică îngăduitor/ că totul nu-i decât o serie de algoritmi.“ –*F-I-V*). Dacă meditațiile lui Vlad Drăgoi rezultau din autochestionare, sinceritatea lui Miticov nu mai posedă acea dimensiune personală. El transcende sondarea de sine, pătrunzând cadre mai largi: determinism, statistică, fatalismul cauzalității. Textele nu mai posedă acea revoltă în raport cu blocajele biografice, care în logica poeziei douămiiste s-ar traduce în stridență și angajare autodistructivă, ci sunt rezolvate printr-o detașare postumană. În subsidiarul lor se întrevede un nucleu narativ, însă unul coagulat imperceptibil și pelicular: un cuplu modern, infertil, care adoptă, și soțul comițând adulter. („e estetic să te îndrăgostești,/ dar nu-i etic – pentru că e prietena ta/ și tu ești căsătorit. E cinic.“) Acest cadru narativ, recompus din secvențe disparate, rămâne fără consistență, reprezentând doar un pretext pentru delirul inteligenței artificiale care animă din umbră volumul.

Poemul cel mai percutant rămâne, precum

menționam la început, *Statistica: o epopee*, plasat strategic la finalul cărții. El reușește să producă în interiorul său o sinteză de trăsături simptomatice pentru sensibilitatea postdouămiistă: renunțarea la subiect și interioritate, scriitura tehnică, apetența pentru teorie și conceptual și, nu în ultimul rând, alonjele intelectualiste („dacă îți dorești ceva cu adevărat, se poate întâmpla./ E tot un fel de statistică./ Dar eu de trei ori i-am dorit răul și nu s-a întâmplat nimic.”) Același tip de instanță dezumanizată e de găsit și în volumul lui Alex Văsieș, *Instalația*. În cazul lui, precum vom vedea, vorbim totodată și de un aparent paradox.

Alex Văsieș

Instalația, Editura Cartea Românească, București, 2016.

În fluxul poeziei tranzitive și voit anticalofile, aparițiile cu adevărat contrastante sunt cele cu bătaie estetizantă. Există foarte puțini autori care își pot asuma o formulă patetică, recuperând un nucleu calofil, naturalizându-l și depășindu-l fără să eșueze liricoid. E clară existența unei prejudecăți împotriva retoricii decorative, cu toate că în mod paradoxal, tocmai unul din liderii generației douămiiste, Ștefan Manasia, practică acest tip de poezie. Numai că dacă Manasia explorează livresc și exuberant zone precum Mănăsturul sau jungla, epuizând în proces dicționarul terminologiei medicale, la Alex Văsieș are loc o mișcare în sens invers. Nu în delir enciclopedic, ci în amintire e de găsit sursa și energia poeziei lui. Ceea ce surprinde la *Instalația*, volum apărut în 2016 la Cartea Românească, este impulsul parnasian, tehnicist și aristocrat, cu care poezia se (auto)generează. Momente foarte percutante contrapunțează derularea aparent în gol a discursului, să deturneze locvacitatea aparentă și să-i confere forță și legitimitate. Laitmotivele consolidează un schelet narativ niciodată explicat plener – la fel cum era cazul și în volumul lui Dmitri Miticov –, ci vizibil printr-o peliculă, incert în desfășurare și de-o stranietate violentă. Poemele nu mizează pe valoarea de șoc a expresiei, devenind transe susținute solid de aglomerarea fluvială a versurilor și de construcția migăloasă a imaginilor, care cresc și se fracturează în puncte de luciditate extremă: “Pe panta cu frăguțe aleargă acum perechi de copii și vorbesc tare, // crezând că doar așa li se aud vocile, se lasă/ purtați de curent, în hainele cu bretele colorate. Iubirea mea e atomică, dar nu îi poate atinge./ Ce jos era cerul cu luminile lui,/ ce excitați și frumoși noi toți, în blânda lui strânsoare.” Unei narativității generate simplu și naiv – de unde numeroasele diminutive – îi urmează o punere puternică în perspectivă. O a doua lectură confirmă: temele recurente există, și copilăria, adolescența, dragostea și sexualitatea se contrapunțează permanent, conturând o zonă specifică, unde angajarea, duioșia,

detașarea și perversitatea intră în interferență.

Instanța e un “copil supradotat”, maturizat prematur, de-o inteligență rece, care trasează liniile unui spațiu straniu și labirintic. Experiența e dublu transfigurată: prima oară de amintire, iar a doua oară de influențe livrești bine topite în text și de impulsurile mistificatoare: “s-a-nchis fermoarul de aur/ și citesc acum pe Marlowe și pe Kant/ mă ocup de Liubova Andreevna./ Care vin toți tare// din spate și mă depășesc. Pentru că am obosit și intru/ la boxe. Și ultima tură o fac singur, înainte de inserare,/ după ce urmele lor s-au uscat. Linia de sosire când o trec,/ e topită, dar dau din mâini în semn de victorie și disperare./ că am fost atât de aproape și am vrut să arunc bogăție// asupra mulțimii, într-o scenă de care am tras/ la maxim, pentru propria plăcere./ Când unora li se face urât și greață, și îi doare/ în tot corpul că nu înțeleg; luminițe albastre sub/ pleoape, apăsându-i în saltele, până dau de arc.” Vorbim în acest caz de o angajare retrospectivă și de un paradox: depersonalizat, dar nu total, autorul se transformă în obiect al propriului discurs, privindu-se de sus cu o nostalgie suverană. De unde paradoxul: autorul activează la granița dintre angajare perdantă și detașări ultimative, niciodată decisiv în urmărirea vreunei dintre direcții. Dacă poeții milenariști ținteau la revolte discursive radicale, expunând în cheie combativă neajunsurile societății de tranziție, spațiile de desfășurare ale poezilor născuți după 1990 sunt arealul digital (“Dacă mă apăs în mijlocul frunții pixelii acoperă totul.”), cultura internaută și media (“Niciodată ca în noaptea aia, când plonja spre/ memorie cu ochii închiși, transportat în clipuri.”), filmele și jocurile video (“sute de filmări ca să te scoată din fluxul experienței/ și al responsabilităților”). De unde și nucleul de sensibilitate postumană, încărcătura ludică sau ermetismul referențial.

Cerebralizarea poeziei sau mutarea ei în zona estetică au drept consecință și detensionarea subtextului. Tonul agresiv și tendința de (auto)violentaie dispar, poezia devine senină. Vorbind despre copilărie și erotism, autorul le curăță de dimensiunea lor teribilă și *cool*. Dacă un douămiist ar actualiza tema copilăriei jucând cartea precarității și abuzului, Alex Văsieș construiește imagini spectrale cu adolescenți ținându-se de umeri după câteva beri sau copii udându-și sub furtun capetele încălzite de fotbal. Chiar și în alegerea punctelor de interes se observă deschiderea spre valorile pozitive – tinerețea, prietenia și dragostea –, atât de rar accesate azi.

Muzicalitatea sintaxei impune un ritm aflat în oglindă cu fluiditatea versurilor, există o inflație de atributive și-o exuberanță a descrierii: “trofeu învelit/ în smarald fin și diamante, împrăștiind raze în timp ce se înalță”. Decorurile alese au aerul unui videoclip, totul e sclipicios și expus baroc, fiindcă poemele sunt scrise după o logică pop: discursul, pierdut în

propria desfășurare, devine uneori muzică goală. Așadar: estetizare, cerebralitate, inserții tehnologice, instrumentalizarea categoriilor estetice marginale, în volumul de față se găsesc toate ingredientele poezicii postdouămiiste.

În acest punct, se impune o concluzie preliminară. Chiar dacă întinderea acestei lucrări nu permite realizarea unui portret exhaustiv al promoției post-2000, în special datorită faptului că ea nu și-a formulat până acum un program coerent și nu s-a coagulat sub umbrela unui text sau al unui volum cu valoare de manifest, poezii pe care i-am tratat în cadrul ei sunt unii din cei mai puternici și reprezentativi pentru liniile generale ale noii poezii. Acest lucru e evident nu numai datorită prezenței lor din ce în ce mai vizibile în câmpul literaturii tinere, ci se datorează, printre altele, și faptului că din rândurile lor s-au ridicat câteva voci critice foarte competente, care le creditează parcursul din două considerente cu relevanță egală. În primul rând, cronicari și critici tineri precum Alex Goldiș, Emanuel Modoc, Ștefan Baghiu, Cosmin Borza și Alexandru Ciorogar – pentru a numi doar referințele indispensabile în ceea ce privește poezia – dispun de instrumentele critice necesare pentru a identifica valoarea literară intrinsecă și universală a celor mai recente volume. Aspecte tehnice precum stilul și influențele nu trec pe lângă ei. În al doilea rând, ei dispun de un fond de referințe comune cu poezii pe care îi discută în cronici și rezonează la nivel personal cu imaginarul lor. Departate de a trata tranșant și condescendent noile puncte de referință, abordarea lor critică trădează o asimilare organică a sensibilității post-2000. Rămâne de văzut dacă promoția va fi naturalizată ca fenomen independent momentului douămiist, sau va fi tratată ca o anexă a poeziei postdecembriste.

Note:

1. Al. Cistelean: *Cinical sentimental*, în „România Literară”, nr. 11/2010.
2. Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 157.
3. „după 1989, formule precum autenticismul douămiism, cu realismul lui autodescriptiv explicit sexual, sunt doar pentru o scurtă vreme cu adevărat șocante; după Elena Vlădăreanu, devine doar o formulă de larg consum.”
În Mihai Iovănel, *op.cit.*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 29.
4. Mihai Iovănel, *op.cit.*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 39.
5. „Instalația va fi reținut, sunt sigur, ca unul din puținele volume de după „stingerea” generației 2000, capabil – datorită acribiei stilistice și tematicii fascinante – de a deschide noi direcții în poezie.” Alexandru Ciorogar,

Neo-Biedermeier, în „Vatra”, nr. 9-10/2016, pp. 22-25.

6. Emanuel Modoc, *Romanian Splendor*, în „Vatra”, nr. 5/2016.

7. Într-un anume sens, ceea ce i-a garantat poetului Dan Sociu această valabilitate universală, care a făcut ca tipul lui de scriitură să fie valoros și în cadrul Generației 2000, dar să fie gustat și de promoția mai nouă, a fost tocmai această sinceritate autodepreciativă, pe care mai tinerii poeți au preluat-o generos.

8. Alexu Goldiș, *Două pariuri câștigătoare: val chimic și Bogdan Lipcanu*, în „Cultura”, nr. 311/17.02.2011.

9. David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, în „Review of Contemporary Fiction”, 22 Iunie 1993, p.151.

Bibliografie primară:

Baghiu, Ștefan, *Spre sud, la Lăceni*, Editura Cartea Românească, București, 2013.

Chiriță, Valentina, *umilirea animalelor*, Casa de pariuri literare, București, 2010.

Drăgoi, Vlad, *Metode*, Casa de editură Max Blecher, București, 2013.

Drăgoi, Vlad, *Eschiva*, Editura Cartea Românească, București, 2015.

Drăgoi, Vlad, *sergio leone*, Editura Charmides, Bistrița, 2017.

Eftimie, Gabriela, *ochi roșii polaroid. acesta este un test*, Editura Vinea, București, 2006.

Mîndroiu, Robert, *Dmitri: genul cinic*, Editura Cartea Românească, București, 2015.

Văsieș, Alexandru, *Instalația*, Editura Cartea Românească, București, 2016.

Bibliografie critică:

Ciorogar, Alexandru, *Neo-Biedermeier*, în „Vatra”, nr. 9-10/2016.

Cistelean, Al., *Cinical sentimental / The Sentimental Cynic*, în „România Literară”, nr. 11/2010.

Goldiș, Alex, *Două pariuri câștigătoare: val chimic și Bogdan Lipcanu / Two Winning Bets: val chimic and Bogdan Lipcanu*, în „Cultura”, nr. 311/2011.

Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc / The Ideologies of Literature in Romanian Post-Communism*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017.

Modoc, Emanuel, *Romanian Splendor*, în „Vatra”, nr. 5/2016.

Wallace, David Foster, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, în „Review of Contemporary Fiction”, 22 Iunie 1993.