

Nichita Stănescu în contextul generației '60. Formule poetice

Nichita Stănescu v kontekstu generacije '60. Pesniške formule

Lidija Dimkowska

Generația '60 în literatura română prezintă o paradigmă a renașterii poeziei, o „școală” nouă, revoluționară, de limbaj poetic, de scriitură europeană și de literaturizare, poeticitate maximă, caracteristici poetice care se opun și se suprapun peste poezia convențională de dinaintea ei. Apar multe nume: Cezar Baltag, Anghel Dumbrăveanu, Ioan Alexandru, Petre Stoca, Constantin Abăluța, Nichita Stănescu, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Florența Albu, Marin Sorescu, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu și alții. Nu scriu toți la fel de bine, nici nu scriu toți o literatură asemănătoare. Deci, nu putem vorbi despre generația '60 ca despre „șazeciști” uniți într-o poetică generală (cum se poate vorbi despre optzeciști sau nouăzeciști). Acești poeți sunt uniți într-o generație, desigur, prin vârsta lor, dar și prin năzuința sa de a scrie altfel decât poeții „de clișeu” care îi precedaseră, de a face literatură cu cuvinte și *necuvinte*, cu subiectivitatea sa, cu toate modurile posibile de a privi viața, fără prejudecăți, fără complexe, fără constrângeri față de limbaj, societate, tradiție, artă. Poeticile lor diferite oscilează în jurul manifestului lor inexistent, dar

prezent ca o regulă imanentă fiecăruia dintre acești poeți: în renașterea poeziei adevărate, valorice și neconvenționale. Ca cei mai buni poeți și cei mai buni reprezentanți ai generației '60, generația numită și „generația Nichita Stănescu” (Nichita Stănescu fiind Poetul, supremul sinonim al poeziei), i-am ales în această lucrare pe **Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Leonid Dimov și Mircea Ivănescu** cu scopul de a arăta principiile diferite și asemănătoare între formulele lor poetice și formula poetică a lui **Nichita Stănescu**.

1. Marin Sorescu

Ruptura estetică de clișeele artistice din sfera poeziei, în anii '60 s-a produs prin poezia curajoasă, rebelă și nescrisă până atunci în spațiul românesc, a lui Marin Sorescu. Formula poetică a lui Sorescu nu se înscrie în direcția dată de Baudelaire pentru realizarea poeticului prin „poetizare”, dar adoptă concluzia simboiștilor că poeticul se poate realiza și în „cel mai corupt limbaj cotidian” (Micu 1995: 414). Poetica lui se înscrie mai degrabă în direcția „depoetizantă” pusă de Whitman – „poezie prozaică, discursivitate șocantă, inventare, cultivarea arbitrariului” (apud Sorescu 1984: VII). Formula lui poetică se poate obiectiva pe scurt, în modul următor: anti(tradiționalism, dogmatism, lirism) + de(poetizare, mitizare) + parodie + intertextualitate + ironie + paradox = poetica lui Marin Sorescu, sau, explicativ:

- a) anti(tradiționalism, dogmatism, lirism): clișeele dogmatice ale poeziei precedente (tradiționale, în sensul ne-mișcării progresive literare) s-au spulberat prin apariția poeziei antidogmatice, anticlasicizante a lui Marin Sorescu. Chiar și antilirismul, sau mai bine spus, ne-lirismul poeziei lui este o răzbunare artistică împotriva formelor consacrate, dar saturate, de expresii lirice în câteva versuri, de gnome și mai ales de abstracții „pure”, golite de un sens (meta)fizic, omenesc. Antilirismul este negare a prozodiei lirice (rimă, ritm, asonanțe, aliterații etc.), deci depășire a nivelului prozodic (cel al expresiei) în favoarea nivelului semantic, cel al conținutului.
- b) de (poetizare, mitizare): dacă „muza lui este existentul cultural” (Sorescu 1984, VII), deci realitatea propriu-zisă + non-realitatea (realitatea culturală: miturile, arta, religia, etc.), atunci e de înțeles intenția poetică de a demitiza aceste realități prin parodie sau ironie, intenție mai degrabă de curiozitate, de joc: ce se ascunde în spatele mitului? Efectele demitizării nu sunt doar umorul și șocul semnificativ, Sorescu fiind un poet „al condiției umane”

(Simion 1978: 277) care este una tragică, limitată în cadrul existenței totale. Depoetizarea e program „witmanist”, dar nu numai. Poezia lui Sorescu fiind una particulară, independentă în cadrul poeziei secolului al XX-lea, urmărește „chemarea de sine” în folosirea „langue”-i române în cea mai zemoasă postură a sa (limba dialectală, colocvială) în crearea “parole”-i sale de limbaj poetic, semnificativ, plurivoc. Expresivitatea depoetizantă dobândește, astfel, gradul maxim, funcțiile primare ale poeziei lui fiind toate funcțiile propuse de Jakobson (1963: 218-219): expresivă (urmărește expresia despre subiectul despre care se vorbește în poezia sa), conativă (funcția ei se află în vocativele și imperativele, des întâlnite în poezia lui), fatică (conversația este un mod immanent al poeziei lui), referențială (poezia prozaică a lui Sorescu pune în vigoare această funcție în mod deplin), metalingvistică (discursul lui Sorescu, deseori șocant, este centrat pe multiple coduri, uneori necunoscute receptorului) și cea poetică (funcția principală a limbajului artistic prin care se aprofundează dihotomia între semne și obiecte). Se poate vorbi despre o „deviere semnificantă” (Mincu 1998: 895) în procesul textualizării de-poetizante ca un scop în sine, care desigur face posibilă „deschiderea hermeneutică” după Mincu și procesul decodării semnelor poetice.

- c) parodie: spiritul critic al pastişelor lui Sorescu parodiază foarte reușit nu numai textele literare existente, ci și realitatea ca un text infinit, deci „topoi, stări, formule poetice de largă circulație” (Mincu 1998: 893) care i se oferă poetului în viața lui cotidiană, ochi în ochi cu realitatea propriu-zisă. Ca „formă elementară de manifestare tipic soresciană” (Sorescu 1984: X), parodia se integrează în discursul lui poetic ca un organ al respirației și se manifestă în cele două feluri ale sale: ca explicită (în *Singur printre poeți*) și implicită (în poezia sa în general).
- d) intertextualitate: ea se desfășoară ca o încrucișare textuală între opera sa și operele de artă, miturile fundamentale ale civilizației, matricele biblice, sistemele filozofice, ca un dialog cultural între scriitura lui și cultura, existența în sensul larg al cuvântului. Referenții livrești au funcția de a-l șoca pe receptor, de a-l face incomod în fața produselor consacrate ale civilizației și culturii.

- e) ironie: ironia lui Marin Sorescu este „râsu' plânsu” al lui Nichita Stănescu, dar în forma sa exagerată, și de aceea, și mai adevărată și mai tragică (poemul *Darul* al lui Sorescu este o expresie comică a unui conținut tragic), în care ridicolul lasă locul tristeții profunde. Ironia modernistă a lui Sorescu e o introducere în ironia postmodernistă, este modelul poetic de atitudine față de realitatea cotidiană și culturală care va deveni mod de exprimare primar în poetica postmodernismului.
- f) paradox/ absurd/ parabolă: paradoxul în poemele lui Sorescu intră prin medierea absurdului, mai ales la sfârșitul poemului, ca o poantă, cu cât mai absurdă cu atât mai expresivă și cel mai des în parabolele lui Sorescu, pe care o adoptă și Nichita Stănescu.

Relația între Marin Sorescu și Nichita Stănescu a observat-o Nicolae Manolescu, definindu-i ca pe o pereche în discursul postmodern, în care intră parabolele, jocul de limbaj, (auto)referențialitatea, intertextualitatea, deja interpretate. Categorie, formulele poetice ale acestor doi poeți se încrucișează în aceste elemente, dar se și îndepărtează una de alta prin opera receptată ca un întreg, poezia lui Nichita Stănescu fiind una lirică, prozodică, „poetică” din care nu lipsesc demitizarea, antitraditionalismul (ba dimpotrivă, întreaga operă a lui Nichita Stănescu e una antitraditionalistă și antidogmatică), parodiile, ironia etc., dar ele nu sunt semnul de recunoaștere în recepția poeziei lui, în timp ce formula poetică a lui Marin Sorescu este alcătuită tocmai din aceste elemente poetice.

2. Ana Blandiana

Scriitura feminină a Anei Blandiana se desfășoară ca urmare a patru experiențe necesare în creația feminină, conform Grupului din Vincennes (Groupe de Vincennes), format în 1968 în Franța și anume:

- a) experiența corpului: dacă scrisul este asemănător corpului, iar corpul feminin nu funcționează precum corpul masculin, atunci textul este mai mult limbaj al corpului decât alcătuire de imagini. În poezia Anei Blandiana acest element se desfășoară într-un plan și mai larg: cel al frumuseții totale a corpului, o frumusețe care dă un aspect fizic al corpului, dar și un aspect spiritual, de extras lăuntric, al ființei. Poemul *Descântec de ploaie* este poetica unei scriituri feminine în care experiența corpului, limbajul corpului feminin se

exprimă prin experiența spiritului prins de un „descântec de ploaie” și de așteptarea bărbatului, o experiență mi(s)tică prin care textul dobândește și un șir de imagini „de limbaj”. Corporalitatea, materialitatea senzorială fac din poezia Anei Blandiana o scriitură feminină în care „voluptatea de a fi” (Raicu 1984: 248) nu rămâne doar în sfera fizicului (*Miros de trup abandonat de suflet, Trup amar*), se prelungește în sfera spirituală, manifestată de altfel în întreaga ei operă. Lipsa imagismului, cunoașterea prin limbaj, prin discurs retoric, fac din scriitura feminină a Anei Blandiana o poezie reflexivă (din care nu lipsește tragismul), un limbaj al corpului (meta)fizic, dovadă că recepția masculină n-a alungat-o din cultura în care domină.

- b) experiența limbii: Julia Kristeva spune că femeia introduce în text mai multe elemente semiotice (semne), iar bărbatul mai multe simboluri.

Semnele iconice, indiciale și simbolice din poezia Anei Blandiana acoperă întregul spațiu unui text de maximă poeticitate, în pledarea pentru sens. Marile teme: iubirea, nașterea, moartea, viața etc. se conotează nu prin arhetipuri și simboluri denotative, ci prin semnificații ai spiritului uman, aflați în redundanță de straturi din toate elementele vieții: filosofie, joc, psihologie, psihanaliză, etică, estetică, religie etc. Sensul produs de acțiunea semnificațiilor se vrea unul existențial, și nu artistic. Prin semne, această „poezie – apel”, cum o caracterizează Munteanu (1994: 139), redeschide întrebările existențiale pentru răspunsuri noi, regândite. De aceea, poezia Anei Blandiana este „hermeneutică”, în sensul semiotic al cuvântului, ca proces al decodificării deschise.

- c) experiența psihanalizei freudiene care este criticată fiindcă „feminitatea” este văzută doar prin biologism și ontologism. Ana Blandiana vede lucrurile (exterioare și interioare) prin aplicarea „psihanalistă” în poezia sa a unui „joc ingenios al inocenței infantile sau angelice, generator de mirare, uimire, întrebări și false mistere” (Munteanu 1994: 139), ca de exemplu versul „Știți cumva în ce an suntem?” din poemul *Dorințe* și multe altele. Somnul este mai important decât visul, fiind „recuperare, întrerupere a ciclului suferinței” (Raicu 1984: 252), în timp ce visul este o cale de acces în inconștient. Inconștientul la Ana Blandiana se petrece exterior, reflexiv, în timp ce somnul „mântuiește” de prea puțină viață și prea multă literatură („Doamne, câtă literatură conținem!/ Sentimentele - vă amintiți? - le-am

învățat încă la școală”, în *Carantină*). Visul este firul care leagă omul de om, într-o existență profană și sacră în același timp. Pe de altă parte, dragostea ca un subiect psihanalist (Freud o numește Eros, ansamblu al impulsurilor vieții) la Ana Blandiana este legată cu moartea și posibilă doar prin experiența morții. Eros și Thanatos se ajută reciproc, în mod paradoxal, ceea ce amintește de poetica romantismului („Mori, mori, dragul meu/ va fi atât de bine,/ Vei rămâne numai cu mine”, în *Dacă ne-am ucide unul pe altul*). Dar iubirea se petrece și altfel: în transformarea energiei sexuale într-o energie spirituală, ceea ce leagă poezia de dragoste a Anei Blandiana cu ascetismul, cu monahismul și, dacă vrem, cu cugetările Sf. Grigori Palamas în cartea sa *100 de întrebări despre iubire*, fundamentală în teologia bizantină a „agapei”. În acest fel, poetica (parțială) a Anei Blandiana se întâlnește cu poetica, interpretată în această lucrare, a lui Nichita Stănescu.

- d) experiența culturii într-o societate masculină. Meditația asupra lumii la Ana Blandiana se desfășoară în două direcții: „în problematizarea atitudinilor și în problematizarea însuși a actului de creație” (Blandiana 1983: 307), prima subînțelegând imanent problematizarea atitudinilor existente în lumea alcătuită deja, patriarhală, a doua fiind una imanent metapoetică, în care se manifestă „eroarea de literatură” (Simion 1978: 331), specifică pentru toată generația ‘60. Poeta declară, textual: „Pentru mine, nimeni nu e mai departe de literatură decât un mare scriitor” (Micu 1986: 254).

Scriitura feminină a Anei Blandiana ca ceva diferit față de cea masculină, nu rămâne în limitele sale, ci trece în arta „asexuală”, printr-o reconsiderare a obiectului poeziei și ocolirea sistematică a temelor tradiționale ale liricii feminine” (Simion 1978: 332). Expresivitatea profundă, intelectualizarea emoțiilor, spiritualizarea realului printr-un patos efectiv, de program poetic, modernismul pe care îl practică, atrofia stânjenelii în fața textului poetic, fac din Ana Blandiana un nume de referință în generația ‘60.

3. Ioan Alexandru

Apariția poeziei lui Ioan Alexandru pentru generația ‘60 înseamnă o energie creatoare pozitivă, care deși la început se zbătea între lumesc și ceresc, între Dionis și Hristos, între orizontala și verticala spiritului, s-a dovedit a fi într-o legătură strânsă și de ce nu, intertextuală, cu spiritul bizantin. Poezia lui Alexandru nu este

nici modernă, nici romantică, nici postmodernă, deși un critic insistent o poate situa în orice curent literar: ea, oricum, se regăsește oriunde, fiind *a-literatură* asupra căreia „plutește duhul sfânt”. Ioan Alexandru e poetul bizantin care s-a lăsat atins de un mare eveniment spiritual: cel al isihasmului. Imnurile bucuriei, ale iubirii și celelalte imnuri sunt produsul unei contemplări spirituale, în care Dumnezeu i se arată în lumina taboră. Scopul isihasmului oriental este unirea omului cu Dumnezeu și „îndumnezeirea” omului, fapte care sunt vii în poezia lui Ioan Alexandru („Nici prin moarte nu scapi de iubire” în *Iona*, „Pierde-se pot multe pe pământ/ Mai ales ce nu ne aparține/ Și din moarte vom ieși curând/ Pe lumina stingerii de sine” în *Iosif cel frumos*, „Unde este Duhul în lucrare/ Pacea, iubirea, bucuria sunt” în *Imn* și multe, multe altele). Ca nimeni altul, poetul a înțeles semiotica iubirii în oglinda hristică („Iar că iubirea mai poate să vieze/ E sigur semn că totul nu-i pierdut”): „Și de ce, la sfârșit (...) va rămâne doar ea (iubirea)? Pentru că semnificații, inutilii, pier ca fumul. Pentru că nu mai este nevoie, atunci, de semne comune, de un limbaj, pentru că s-a intrat în faza comunicării directe – (...), fără coduri, (...), – la nivel de semnat. Iar semnatul, el rezumă numai cuvântul acesta de dragoste, mai tainic, mai fascinant, mai intraductibil decât oricare altul” (Steinhardt 1998: 163-164).

Acest citat l-am folosit și în interpretările poetice ale poeziilor lui Nichita Stănescu, acolo unde poezia lui se întrupează într-un corp bizantin, cu premise isihaste. Poetica bizantină a lui Nichita Stănescu nu a fost un program poetic și, cred, nu a fost nici o cântare conștientă de sensurile sale izotopice, considerând în această lucrare izotopia religioasă sau bizantină ca temeinică pentru interpretările poetice de aici. Poezia lui Nichita Stănescu în orfismul său (gândire = cântare) s-a deschis spiritualității metafizice, antimetafizice, fizice și antifizice până la atingerea creației dumnezeiești cu mână proprie, poetică. Multele matrici biblice sau bizantine cu care poezia lui Nichita Stănescu este într-o relație intertextuală, îl apropie de poetica imnică a lui Ioan Alexandru. Ortodoxia, strâns legată de tradiția poporului său (român) și de pământul său (românesc), apare și în formă de imnuri culte ale Transilvaniei, Moldovei, Maramureșului, Țării Românești etc. în poetica lui Ioan Alexandru, iar în formă de poezii moderne patriotice (*Un pământ numit România*) la Nichita Stănescu.

Ioan Alexandru, comparat cu Sf. Roman Melodul (de Zoe Dumitrescu-Bușulenga) cunoaște întrebuințarea morală, așa cum o subliniază estetica bizantină:

poezia spirituală e frumoasă pentru că îi slujește lui Dumnezeu. Într-o astfel de poezie, care e mediator între om și Dumnezeu, aspectul etic al binelui se egalează cu aspectul estetic al frumosului. Imnurile lui Ioan Alexandru, simple și profunde mărturisiri ale sufletului hristologizat, ale prezenței continue a lui Dumnezeu în viața noastră, ale teocentrismului, care aduce o armonie plină de har în poeziile „convorbiri cu Dumnezeu”, sunt discursuri poetice pe care se sprijină și prin care se filtrează, se purifică întreaga generație ‘60 cu tot „psihologismul” său, foarte poetic, estetic și important în arta poetică românească, dar, în fine, suficient sieși. Poate poeziile lui Nichita Stănescu pe care noi le receptăm ca religioase sunt o ieșire spirituală din impasul modernității în care au rămas (și poate au existat foarte puțini „aleși”) poeți ca Claudel, Ioan Alexandru și alții, într-o aliteratură, de non-cuvânt: *Cuvântul care a fost la început*.

4. Leonid Dimov

Formula poetică a lui Leonid Dimov este cea a onirismului. Ea este realizată într-o formulă prozodică fără excepții: cea a redundanței de rime de toate felurile (gramaticale, dactile, hiperdactile, deschise, închise, încrucișate, îmbrățișate, îndesite, redublate, libere etc.), de asonanțe și aliterații lucide. Nivelul prozodic al textelor lui poetice contribuie la semnificația întregului text: în sens lotmanian, sunetul contribuie la sens. Leonid Dimov scrie „proze” rimate în care sensul semnificațiilor este pur semantic, dar învăluit într-o haină prozodică. „Moartea autorului”, negarea funcției emotive în actul poetic (dar potențarea, prin plasticitate, a funcției expresive), îndepărtarea de subiectul individual (dezindividualizare), la Leonid Dimov își găsesc locul potrivit. Neoromantismul în forma de negare a lumii existente prin „crearea altor lumi: de vis” (Micu 1986: 69) la Leonid Dimov va fi principiul poetic de a textualiza lumea, realitatea, viața. Realitatea textualizată prin vis devine o realitate paralelă și la fel de „adevărată”, de materială ca cea de dinaintea așezării în programul oniric modern. Antimimetismul lui Dimov nu implică „divorțul de existența obiectivă” (Micu 1986: 73), dovadă că poemele-vise cuprind în sine ficțiune și cotidian, dar trecute prin filtrul imaginarului.

Leonid Dimov și Nichita Stănescu se întâlnesc, dar se și despart în zona (anti)metafizicii: Nichita Stănescu nu se „joacă” cu metafizica, el o practică în modul lui de a „medita (liric) asupra eternității, de a mărturisi explicit setea

de absolut” (Micu 1986: 69) și în disperarea sa de om răscrucit între Adam și Hristos, mergând dincolo de metafizică: în antimetafizică, sau urmând terminologia (antimeta = 0) într-o fizică, am spune, spirituală, poetică, într-o fizică a *necuvântului*. Leonid Dimov, ca un predecesor al postmoderniștilor, plictisit, dar și amărât de prea multă metafizicitate zadarnică, se joacă în mod ludic, ironic și glumeț cu metafizicul lumii, făcând din el literatură. Astfel, se produce ceea ce Marin Mincu numește „cotidianizare a oniricului” care împreună cu „onirizarea realului” realizează o reificare onirică. Dacă postmoderniștii, cum spune Țeposu, scriu cu cărțile pe masă, unul dintre ultimii moderniști, Leonid Dimov, scrie cu visele în fața sa. Evenimentele onirice se întâmplă în tablouri halucinante care au loc într-o realitate aparte, fapt demonstrat de textele poetice ale lui Dimov care cer o recepție mai dificilă pentru cei neinițiați în talmăcirea viselor. Inventarea viselor e un lucru hermeneutic: nu în a decodifica vise existente, ci în a codifica vise non-existente, în a face onirism. Această codificare a fost numită de către Dumitru Micu „manierism”. În acest sens, „manieristul” Leonid Dimov se întâlnește cu „manieristul” Nichita Stănescu, manierist în codificarea foarte inventivă a lumilor imposibile, dar poetice.

5. Mircea Ivănescu

Prin Mircea Ivănescu generația ‘60 s-a pronunțat (deși doar prin câțiva reprezentanți ai ei) pentru o non-lirică, sau o nouă lirică în care versurile ritmice sunt înlocuite cu un prozodism prozaic, în care „patetismul subiectivității” (Simion 1978: 314) este înlocuit cu un (auto)referențialism, în care imagismul metaforic e înlocuit cu vorbirea propriu-zisă despre viața curentă pe care o contemplă și pe care o livrează. El „parodiază poezia însăși” (Micu 1986: 424) făcând din actul creativ poezie și metapoezie. „În înțelegerea lui Mircea Ivănescu poetizarea este literaturizare, fatal” (Micu 1986: 426), ceea ce impune noțiunea de intertextualitate în redundanță, intertextualitatea ca o relație imanentă cu matricele realității (cotidiene și culturale) ceea ce îl face pe poet mai modern decât ceilalți, sau îl apropie deja de postmodernism.

El nu vrea să facă posibilă atingerea între cer și pământ (cosmicizarea este ironizată), ci se stabilește în orizontala poeziei cu surse în poezia americană (la Eliot, Pound, Lawrence Ferlinghetti), în epicul plin de realitate, foarte bogată de altfel în semne din toate cele trei categorii: iconice, indiciale și simbolice.

Plăcerea pe care o naște lectura acestei poezii în care realitatea „double face, realitate în care obiectele și sentimentele coexistă cu reprezentările lor” (Mincu 1998: 1028) este o plăcere creatoare și foarte intimă, deși se poate experimenta și în masă. Receptorul lui Mircea Ivănescu se eliberează de vechile reguli ale poeziei, cu prea multe simboluri, mituri, stări mărețe, imagini obositoare, se eliberează de esteticismul suficient sieși și prin această poezie se simte în largul său de om prins în diferite situații de viața cotidiană, pe care, poetul o descrie și se *metascrie*. Discursul poetic în care Mopete este actantul poetic și cel care împlinește funcția referențială este lizibil, dar nu și ușor de suportat. Experiențele povestite sunt fragmente de real și sugestivitatea cu care sunt impuse în text construiește un „adevăr”, mai mult existențial decât artistic. Nu putem să nu credem în ceea ce scrie poetul! Suntem prinși în semnificațiile proprii și realitatea „autentică” din poezia lui ne e apropiată din cauza decodificărilor noastre pe seama vieții și a existenței, și mai ales, pe seama literaturii pe care am consumat-o și pe care o consumăm. Mircea Ivănescu e cel mai puțin „fictiv” și atunci când este fictiv: jocul lui de a vedea totul prin dubla față a *totexistentului*, oferă posibilitatea să ne regăsim în una din aceste fețe: în creat sau în metacreat. Această formulă poetică de „double face” este hotărâtoare în năzuința ca poezia să se configureze „ca o istorie a facerii și receptării ei” (Munteanu 1994: 117).

Unde se întâlnesc poeticile lui Mircea Ivănescu și Nichita Stănescu? Se pare că orizontala poetică a lui Mircea Ivănescu, o orizontală de literaturizare a trăirii și a scriiturii nu prea corespunde cu verticala poetică a lui Nichita Stănescu, verticală în care este posibilă întâlnirea dintre cer și pământ prin poetizarea maximă a cuvintelor și mai ales a necuvintelor. Și totuși, tocmai în încrucișarea dintre orizontală și verticală se întâlnesc acești doi mari poeți: în devierea de la arta propriu-zisă. Orizontala lui Mircea Ivănescu atinge pământescul în noi, viața; verticala lui Nichita Stănescu atinge cerescul în noi, existența. Amândoi cunosc tragismul acestei „opțiuni”, ceea ce îi apropie unul de altul și pe fiecare de receptorii săi.

După cum se vede, fiecare dintre acești poeți vine în literatura română și mai ales în generația sa cu o poetică proprie, convins de ceea ce face și sigur de calea sa poetică pe care o parcurge în creația sa. Este interesant de văzut, în mod comparativ, unde și cum se încrucișează sau unde și cum se despart

poeticile lor și, mai ales, în ce relație se află ele cu poetica lui Nichita Stănescu. În cronotopul poetic românesc din deceniile șapte și opt, toți acești poeți au rămas fideli conceptelor lor poetice, sau le-au dezvoltat, le-au îmbogățit și le-au impus în dialogul cultural cu poezia precedentă, dar și cu poezia căreia îi sunt ei precedenți. Astfel, Marin Mincu îl consideră pe Leonid Dimov ca primul textualist programatic, model al optzeciștilor; cu Ana Blandiana scriitura feminină din poezia română devine operă deschisă, și se dezvoltă în diferite apariții sintagmatice și paradigmatică în poezia actuală; Țeposu crede că de la redundanța fugoasă, studiată a lui Mircea Ivănescu, optzeciștii au învățat mult, iar poetica lui Marin Sorescu a constituit un model de subminare a structurilor lirice, de persiflare a lor în linia celui mai pur postmodernism.

În timp ce Nichita Stănescu „transmite emoții de sursă cerebrală, de natură filozofică” (Micu 1995: 403) Marin Sorescu „simulează parodiarea unor asemenea emoții” (Micu 1995: 403), ultimul devenind astfel predecesorul postmoderniștilor în mai mare măsură decât Nichita Stănescu. În timp ce Mircea Ivănescu poetizează banalul chiar și prin livresc, Nichita Stănescu poetizează poeticul, pentru el orice lucru fiind poetic. Tonul confesiv cu care debutează aproape toți poeții din generația '60 aduce o anume expresivitate în textele lor poetice, citite „cu plăcere” în timpul respectiv. Dacă Nichita Stănescu este „cel mai original poet din generația '60” (Manolescu 1987: 232), iar Marin Sorescu este, după Manolescu, „perechea lui” în discursul postmodern din ultimele creații poetice, atunci postmodernismul anilor '80 va afla în acești poeți sursa sa poetică. În general, generația '60 este generația care se simte contemporană cu toată literatura de valoare, română și mondială, simbolul credinței ei fiind de a face cultură prin literatură autentică, originală. Toposurile poetice ale acestor poeți corespund, dar nu întotdeauna: de exemplu, toposul „cuvântului” care la Ana Blandiana este problematizat metalingvistic (în opoziția: gândit *vs.* spus), la Nichita Stănescu este antonimizat (necuvântul) până la un Logos pur, de poezie supremă, de creație primordială. „Dacă la Ion Gheorghe poezia devine *logos*” (Mincu 1998: 1029), la Marin Sorescu este „o practică parodică”, iar la Mircea Ivănescu ea devine un „lirism înțeles ca o reinteriorizare a discursului” (Mincu 1998: 1029), la Nichita Stănescu poezia se mută în sfera necuvântului și se autodefiniște ca non-poezie, non-artă, viața vieților. Deși Gheorghe Grigurcu (1979: 314) crede că „lui Nichita Stănescu nu i se va mai oferi fotoliul de poet

nr.1 al generației sale”, în favoarea poezilor ca Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru sau Cezar Ivănescu, totuși, Nichita Stănescu rămâne pe locul său fără să-i deranjeze sau ofenseze pe colegii din generația sa. Neinfluențați de poezia lui, poeții generației sale scriu o literatură personală care se promovează în spațiul poetic românesc (dar nu numai) ca poeți cu poetică proprie și destul de diferită (cum se vede din interpretările noastre) de poetica lui Nichita Stănescu, deși în anumite locuri fiecare poet se întâlnește cu acest „mit viu” al generației lor. George Alboiu crede că „influența lui [Nichita Stănescu] este mai ales simbolică” (Alboiu 1979: 6), în formă de mit care influențează pozitiv actul creativ al fiecărui poet, dar am spune că influența lui Nichita Stănescu este de fapt una de crez în actul poetic, în eternitatea poeziei, în artă ca o meserie dată de Dumnezeu. „Lângă răzvrătitul Ion Gheorghe, gânditorul melancolic Ioan Alexandru și jonglerii cuvintelor ca Sorescu și Dimov” (Barbu 1975: 73), Nichita Stănescu se arată ca „un paranimf de la Vizant”, cu o poezie care rezistă vremii. Generația ‘60 se caracterizează, după Eugen Simion, printr-o stare de reflecție. Sentimentul infernului la Ioan Alexandru se transformă în opozitul său – raiul în care se desemnează sufletul „isihastului” poet. În ce îl privește pe Nichita Stănescu, poezia lui este verticala care îi cuprinde și cerul și pământul, semnificațiile oscilând între terestru (cu pătrundere în latura negativă, cea a infernului) și ceresc (cu pătrundere în latura suprapozitivă, cea a raiului). Un topos poetic întâlnit aproape în toată poezia generației ‘60, observă Eugen Simion, este cel al corporalității, manifestată în contexte și scopuri fizice, sentimentale, metafizice, religioase, filosofice, mitice, textuale etc.

Cum se vede din acest mic studiu comparativ (și compilativ), generația ‘60 are trăsături comune, dar și diferite, ea este poliizotopică și hipersemnificativă în contextul literar românesc al secolului XX. Se poate numi și generația Nichita Stănescu, deși această numire ar implica contestări și reacții multiple (de la acceptare totală până la detestare ideologizată), astfel că numirea simplă de generația ‘60 nu iese din zona cugetării estetice, fiind recunoscută deja de istoria literaturii ca școală poetică, valoare și o mișcare literară care a contribuit cel mai mult la „schimbarea la față” a literaturii române, contemporane și actuale. În acest context, Nichita Stănescu rămâne, dacă nu mitul, atunci simbolul ei.

Bibliografie

- Alboiu, George. 1979. „Nichita Stănescu și istoria literară” în *Luceafărul*. nr.19. 1979.
- Barbu, Eugen. 1975. *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până la prezent*. București: Eminescu.
- Blandiana, Ana. 1983. *Ora de nisip*. București: Eminescu (postfață de Ion Pop).
- Grigurcu, Gheorghe. 1979. *Poeți români de azi*. București: Cartea Românească.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique generale*. Paris: Minuit.
- Manolescu, Nicolae. 1987. *Despre poezie*. București: Cartea Românească.
- Micu, Dumitru. 1986. *Limbaje moderne în poezia românească de azi*. București: Minerva:.
- Micu, Dumitru. 1995. *Scurtă istorie a literaturii române*. II. București: Iriana.
- Mincu, Marin. 1998. *Poezia română actuală*. II. Constanța: Pontica.
- Munteanu, Romul. 1994. *Jurnal de cărți*. 5. București: Libra.
- Raicu, Lucian. 1984. *Fragmente de timp*. București: Cartea Românească.
- Simion, Eugen. 1978. *Scritori români de azi*. I. București: Cartea Românească.
- Sorescu, Marin. 1984. *Drumul*. Minerva (BPT): București: Cartea Românească (prefață de Mircea Scarlat).
- Steinhardt, N. 1997. *Dăruind vei dobândi*. Cluj-Napoca: Dacia.

Povzetek

V zgodovini romunske poezije generacija '60, ki jo po njenem najboljšem predstavniku imenujejo tudi generacija Nichita Stănescu, je primer revolucionarnega preporoda v romunski poeziji, nova pesniška šola, ki je romunsko poezijo usmerila k modernizmu, postmodernizmu ter jo evropeizirala. Avtorica primerja pesniški izraz Nichite Stănescuja s pesniškimi izrazi sodobnikov, kot so Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioana Alexandru, Leonida Dimov in Mircea Ivănescu, in ugotavlja, da so si kljub nekaterim skupnim značilnostim med seboj precej raznoliki in zato tudi vsak po svoje pristni. Pišejo subjektivno, na življenje gledajo na zelo različne načine, ne ozirajoč se na omejitve, ki jih postavljajo jezik, družba, tradicija in umetnost, ob tem pa so njihove pesmi osebne in hkrati univerzalne. Primerjava skupnih značilnosti in razlik v pesniških izrazih Nichite

Stănescu și în ostalih predstavnikov s pomočjo interdisciplinarne semiotike pa razkriva „stanje poezije” v celotni generaciji '60.

Ključne besede: romunska poezija, generacija '60, Nichita Stănescu, predstavniki, pesniške formule, primerjave, podobnosti in razlike

Rezumat

În istoria poeziei românești, generația '60, numită și generația Nichita Stănescu după cel mai important reprezentant al ei, prezintă o paradigmă a renașterii revoluționare a poeziei române, o nouă școală poetică care a schimbat poezia română spre modernizare, post-modernizare și europenizare. Formula poetică a lui Nichita Stănescu este comparată cu formulele poetice ale lui Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Leonid Dimov și Mircea Ivănescu. Deși toți împărtășesc unele trăsături poetice comune, concluzionăm că formulele lor poetice sunt distincte și autentice. Fiecare scrie cu subiectivitatea sa, cu toate modurile posibile de a privi viața, fără constrângeri față de limbaj, societate, tradiție, artă, poeziile lor fiind în același timp personale și universale. Principiile diferite și asemănătoare între formulele poetice ale celorlalți și formula poetică a lui Nichita Stănescu pun în lumina semiotica interdisciplinară a „stării poeziei” în contextul generației '60 întregi.

Cuvinte cheie: poezie română, generația '60, Nichita Stănescu, reprezentanți, formule poetice, comparații, asemănări și diferențe