

Cuprins

<i>Notă introductivă</i>	9
<i>Mulțumiri</i>	15

Partea întâi

EVOLUȚIA IDEOLOGIEI

Capitolul 1. Scurtă istorie a postcomunismului	19
Capitolul 2. Evoluția ideologiilor	25
Dezasamblări	25
Intelectuali. Dreapta și stânga	35

Partea a doua

EVOLUȚIA SISTEMULUI LITERAR ȘI A CRITICII LITERARE

Capitolul 3. Critica literară și ideologia	63
În comunism	63
După comunism	73
Capitolul 4. Instituții	111
Piața și mecenatul	111
Un câmp literarocentric	115
Medii și conținuturi	118
Edituri	119
Publicații	122
Cenacluri	136
Uniuni de creație	139
Academia Română	143
Universități	147
Premii	148

Capitolul 5. Teorii și poziții	152
Postmodernism	152
Postcolonialism	160
„Corectitudine politică”	163
Canon intern și revizuri	167
Capitolul 6. Instrumente, direcții, autori	177
Instrumente. Istorii și dicționare	177
Direcții	179
Autori	183
Capitolul 7. Mituri culturale	243
Mituri explicative. Teorii ale conspirației	243
Mituri compensative. Noul protochronism. Dacopatia	249
Mituri transnaționale. Vampirul Dracula	259
Mitul modernității mașiniste	264
Capitolul 8. Puncte de rezistență	272
Forme	275
Instituții	276
Epistemologii. Impactul noilor medii	282
Sociografii	286
Ecologii	297
Mitografii. Religie și națiune	298
Ierarhii	308

Partea a treia

EVOLUȚIA FICTIUNII

Capitolul 9. Concurența nonficțiunii	347
Capitolul 10. Metarealismul postmodern	351
Realism și metarealism	351
Valul optzecist. Explorare	357
Valul nouăzecist. Consolidare	384
Epiloguri	397
Romanul istoric postmodern	399
Capitolul 11. Realismul mizerabilist	403
Capitolul 12. Realismul capitalist	408
Autoficțiunea	429
Romanul istoric nepostmodern	433
Capitolul 13. Paraliteraturi	437
Paraliteratură și metaliteratură	437
Literatură fantastică	446

Science-fiction	451
Fantasy	463
Policier	473
Thriller	480
Benzi desenate	484
Literatură pentru copii	487
Romance	487
<i>90 de volume de ficțiune reprezentative pentru perioada 1990-2020</i>	490

Partea a patra

EVOLUȚIA POEZIEI

Capitolul 14. Postmodernismul. Neoexpresionismul	495
Postmodernismul	495
Neoexpresionismul	535
Capitolul 15. Minimalismul biografist	572
Capitolul 16. Dispersia postumană	616
<i>90 de volume de poezie reprezentative pentru perioada 1990-2020</i>	639

Partea a cincea

SPECIFICUL TRANȘNAȚIONAL

Capitolul 17. Hărți transnaționale	645
Capitolul 18. Conectivitatea globală	649
Capitolul 19. Spații și temporalități	657
Capitolul 20. Către un canon transnațional	666
<i>Bibliografie</i>	681
<i>Indice de autori</i>	699

MIHAI IOVĂNEL

ISTORIA
LITERATURII
ROMÂNE
contemporane

1990-2020

POLIROM
2021

Forme

Prin „forme” înțeleg în cele ce urmează dinamica formelor literare (genuri, specii) care înfruntă piața culturală destructurată din postcomunism, aflată în curs de neoliberalizare. De pildă, presiunea traducerilor (ținută în frâu prin politica protecționistă din comunism) determină rapid devalorizarea prozei românești. Ca atare, scriitorul român, până atunci conectat satisfăcător la o piață internă cu milioane de cititori, începe să aspire la condiția de scriitor tradus în dublu sens. Primul sens este de scriitor tradus „afară”. Așa s-a lansat și a proliferat fenomenul sutelor de ediții multilingve, în special de poezie, prin care poeți precum Carolina Ilica au tipărit, de regulă la edituri românești, volume conținând traduceri precare în câte 50 de limbi (*more or less*). Ei câștigau astfel iluzia că, odată traduși, nemaiîmpiedicându-se acum în limitele unei limbi accesibile doar câtorva milioane de cititori, devin lizibili la scară globală și intră în jocurile planetare ale consacrării ce duc la Premiul Nobel. Apariția programelor de traducere automată de tipul Google Translate n-a făcut decât să încurajeze acest fenomen, cu rezultate adesea rizibile, dar speculate de o serie de editori cinici.

În al doilea rând, scriitorul român devaluat prin invazia de traduceri din scriitori străini recurge, pentru aceeași piață internă, la pseudonime cu sonoritate și grafie străine, în genere anglo-americane, și care uneori trimit chiar la autori străini cu identitate reală, mai mult sau mai puțin celebri. Apare astfel fenomenul falselor traduceri. Acesta fusese prezent în fostul lagăr comunist, dar mai curând ca excepție¹. Fenomenul atinge în primul rând piața literaturii de consum – polițier, SF, spionaj. Florin Chirculescu publică astfel *Dune 7. Cartea brundurilor* (1997) sub numele Patrick Herbert, pretins urmaș al lui Frank Herbert (autorul seriei originale *Dune*). Tot Chirculescu mai produce sub pseudonim un roman erotic, *Nu ulti, Pasadena* (Editura Karmat Press, 1998), semnat Sidney Sheldon (scriitor de altfel real, autor al unui roman având în centru România comunistă, *Windmills of the Gods*, 1987), precum și două romane despre războiul din Vietnam, ambele sub identitatea Chris Buster Morris: *Pagoda musonului* (1996) și *Sindromul Tirpitz* (1997). Voicu Bugariu dă la iveală sub pseudonimul Roberto R. Grant romanele SF *Zeul apatiei* (1998) și *Animalul de beton* (1999). Aurel Cărășel debutează editorial în 1995 cu romanul SF *Vânătoare de noapte*, publicat sub pseudonimul Harry T. Francis, folosit și pentru romanul polițist, imitație de *hard-boiled* american, *Moartea ca o cocotă de lux* (2001). Sorin Petrescu publică sub pseudonimul Mike Hassel zece romane plasate în diverse scene de război: *Moartea s-a născut la Sarajevo* (1996), *Spaină și moarte în Transnistria* (1996), *Cecenia, chip înlăcrimat* (1997), *Kosovo – drumul Golgatei* (1999). Toate pseudonimele au rezonanțe anglo-americane – detaliu grăitor pentru dominația globală a literaturii de limbă engleză, dar și pentru nevandabilitatea scriitorilor din sud-estul Europei.

1. Joe Alex, *Acolo unde e sălăpând primăvara*, traducere de Nicolae Mărgeanu, Editura Univers, București, 1973. Acest roman polițist, deși semnat cu un nume anglo-american generic și având personaje de aceeași factură, era scris în poloneză de un autor polonez, Maciej Słomczyński.

O altă formă de devaluare atinge anumite genuri și specii. Este consemnabil, de pildă, declinul prozei scurte. În comunism, aceasta cunoscuse o formă de inflație datorată numărului mare de reviste și ziare interesate de specii precum schița – un mediu nimerit pentru „redarea” realității în limitele unei publicații. Mulți prozatori importanți din comunism (Radu Cosașu, Teodor Mazilu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu ș.a.) se trag din această școală. Austeritatea editorială din ultimul deceniu al comunismului încurajase de asemenea cultivarea prozei scurte. Optzeciștii se văzuseră consemnați în limitele volumelor colective. După 1989 se revine, ca în interbelic, la ascendentul comercial al romanului. Producția de proză scurtă scade, deși există tentative de a o stimula prin editarea unor antologii (Dan-Silviu Boerescu, Marius Chivu, Michael Haulică) sau a unor publicații dedicate (revista *Iocan*, editată din 2016 de Marius Chivu, Florin Iaru și Cristian Teodorescu). Uneori scriitorii încearcă să compenseze acest fenomen prezentând volume de nuvele drept romane (Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*).

De asemenea, apropierea poeziei de proză – prin autori ca Elena Vlădăreanu și Dan Sociu, care încep să publice la începutul anilor 2000, după turbulențele economice din a doua parte a anilor '90 – reprezintă un simptom al pierderii de influență a poeziei ca gen literar distinct. Douămiiștii vor programatic să recâștige publicul, iar prozaizarea poeziei (în forme mai acute decât la optzeciști) semnalează, fie și inconștient, acest program.

Instituții

În comunism, cenzura continuase să funcționeze ca instituție fundamentală și după ce, în 1977, Nicolae Ceaușescu o desființase oficial, dar nu și *de facto*, fiind în continuare activă în forme disimulate instituțional (cenzura practică de redactori și directori de editură). După cum scria Adrian Păunescu în 1983 într-o poezie de altfel cenzurată, „a murit cenzura/ Și s-au născut cenzorii”¹.

Spre deosebire de cenzura din primele două decenii de comunism, cenzura din perioada comunismului târziu acționa în primul rând asupra cuvintelor, prin practica listelor de cuvinte interzise: „cozi, viol, denunțator, carne, frig, tiranie, cafea, sinucidere, săni, Dumnezeu, antisemitism, curvă, întuneric, homosexual etc. etc.”². Acestea trimiteau de regulă la lipsuri materiale pe piețele comuniste („carne”, „cafea” etc.) sau la zone sensibile politic: un cuvânt precum „miner”, de pildă, avea șanse ridicate să fie eliminat chiar dintr-un context neutru, care n-ar fi făcut în niciun fel aluzie la revolta din Valea Jiului produsă în 1977. Aceste

1. Adrian Păunescu, „Cenzori amatori” [1983], în *idem*, *Poezii cenzurate*, p. 231.

2. Norman Manea, „Referatul cenzorului”, în *Despre Clowni. Dictatorul și Artistul*, ediția a III-a, Editura Polrom, Iași, 2013, p. 97. De asemenea, Marta Petreu, „Despre cenzură”, în *idem*, *Bibliotecă în aer liber*, pp. 239-245. Pentru o bibliografie minimală a cenzurii în comunism, vezi Adrian Marino, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Editura Alus, Crișova, 2000, pp. 62-81; Ioana Macrea-Toma, *Privileghiul*, pp. 229-287.

cuvinte interzise identificau pentru scriitorii din comunism ținte de atac. O faimoasă poezie de Ana Blandiana, „Totul”, publicată în revista *Amfiteatru* în 1984, este în fond doar o listă de cuvinte/substantive juxtapuse:

Frunze, cuvinte, lacrimi,
cutii de chibrituri, pisici,
tramvaie câteodată, cozi la fâină,
gărgărițe, sticle goale, discursuri,
imagini lungite de televizor,
gândaci de Colorado, benzină,
stegulețe, portrete cunoscute,
Cupa Campionilor Europeni,
mașini cu butelii, mere refuzate la export,
ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe,
întâmpinări la aeroport, cico, batoane,
Salam București, iaurt dietetic,
țigări cu kenturi, ouă de Crevedia,
zvonuri, serialul de sâmbătă seara,
cafea cu înlocuitori,
lupta popoarelor pentru pace, coruri,
producția la hectar, Gerovital, aniversări,
compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii,
vin de regiune superior, adidași,
bancuri, băieții de pe Calea Victoriei,
pește oceanic, Cântărea României,
totul¹.

Această listă nu se mulțumește să identifice (prin exhaustivitatea sarcastică cu care inventariază ingredientele sărace ale „totului” din comunismul târziu) pauperitatea materială și ideologică din România, ci introduce și conținut exploziv în context – trimiterea la „portretele cunoscute” ale lui Ceaușescu și la securiștii plantați pe Calea Victoriei, pentru a supraveghea înaintarea convoiului prezidențial. În epocă, un autor care știa că „minerii” sunt interziși avea să-și concentreze tocmai în această zonă eforturile – nu explicite, ci prin învâluiri (sugestii, parafraze ș.a.) care aveau fie să-i permită performanța acrobatică de a vorbi despre mineri fără să-i numească, fie să pretindă, precum Augustin Buzura în *Refugii* (1984), că scrie nu despre minele de cărbune care făuseră greva din 1977, ci despre cele de neferoase². Adesea, cenzura era un joc al inferențelor: autorul nu putea decât să facă presupuneri cu privire la motivele pentru care o carte fusese interzisă. Iată, de pildă, relatarea lui Norman Manea cu privire la odiseea romanului său *Plicul negru* (1986), predat unei edituri în primăvara lui 1985:

La finele lui noiembrie, editura încă nu primise vreun răspuns de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste (CCES) – Serviciul Lectură (SL). Răspunsul a venit în decembrie. Din stânjenirea redactorilor am înțeles că nu era unul favorabil. [...]

1. Ana Blandiana, *Integrala poemelor*, Editura Humanitas, București, 2019, p. 320.

2. Augustin Buzura, *Tentația risipirii*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2003, p. 104.

De peste trei decenii rapoartele erau considerate secret de stat. Acum, când Cenzura fusese „desființată”, rapoartele ei deveniseră un SECRET încă și mai secret. Raportul Cenzorului? Referatele noii Cenzuri nu erau semnate, după cum aflasem, ci aveau – în loc de semnătură – o cifră de identificare a lectorului (pentru „organele superioare”, desigur). Rapoartele se aflau depozitate cu grijă în Arhiva, mereu manipulată, a Adevărului. Informări (orale, presupun) se transmiteau totuși Directorului editurii sau altor funcționari de încredere, nicidecum autorului, pus în imposibilitatea de a avea un dialog cu Instituția (inexistentă) și cu (invizibilul) Cenzor.

Am primit, în cele din urmă, șpaltul (primul tipar) al cărții, cu semne, făcute cu creionul, pe paginile și în porțiunile vinovate. Cam 80% din text. [...] De la cuvinte precum: cozi, viol, denunțator, carne, frig, tiranie, cafea, sinucidere, săni, Dumnezeu, antisemitism, curvă, întuneric, homosexual etc. etc. la fraze și capitole întregi¹.

Toate acestea decurg din relația specială a comunismului – pe care postcomunismul o reproduce într-o bună măsură, fie și sub aspectul descompunerii ei – cu ordinea discursului, a cuvântului. S-a observat nu o dată „credința aproape paranoică în puterea Cuvântului” pe care a nutrit-o comunismul, felul în care „statul și partidul [comunist] aflat la conducere reacționau cu maximă iritare și panică la cea mai ușoară critică publică, de parcă o aluzie critică vagă într-un poem obscur dintr-o revistă literară cu circulație limitată, sau un eseu dintr-o publicație filozofică de factură academică dețineau capacitatea potențială de a provoca explozia întregului sistem socialist”². Însăși natura comunismului a fost descrisă drept „acei proiect care subordonează economia politicii”, unde, spre deosebire de „economia [care] funcționează în mediul banului”, „politica acționează în mediul limbajului”, prin urmare comunismul fiind „un *linguistic turn* în planul practicii sociale” care interpretează teza lui Marx din „Feuerbach” („filozofia trebuie să schimbe lumea”) drept raționalizare prin cuvânt a lumii, „verbalizare totală a destinului uman, care deschide perspectiva unei critici totale”³. Mediul și conectorul cuvintelor a fost ideologia, care a acționat asupra realității transformând-o într-un continuum textual. O astfel de relație neobișnuit de strânsă între realitate și cuvinte a dat naștere în comunism unui principiu de acțiune din partea scriitorilor, potrivit căruia orice descriere, oricât de obscură și oricât de interpretabilă/deformabilă, a realității este pasibilă de „subversiune”. „Subversiunea” a fost – pentru scriitori și pentru Partid deopotrivă – un deuseu coerent de-a lungul comunismului, în special de-a lungul anilor '60-'80 (în timpul stalinismului din anii '50 reprimarea din interiorul sistemului era oricum prea dură pentru ca scriitorii – care se trezeau acuzați peste noapte de tot felul de deviaționisme imaginare – să mai aibă resurse pentru astfel de jocuri tactice). Partidul, prin mecanismele cenzurii, se asigura că scriitorii nu pronunță critici nedorite, iar scriitorii își imaginau că reușesc totuși să învingă cenzura prin capacitatea literaturii lor de a vorbi pe dedesubt, printre rânduri, prin „șopârle”, prin alegorii, prin evaziuni, prin lucrări înțelgibile interpretabile în multiple maniere ș. a. m. d. Astfel s-a tradus influența Noului Roman în proza „ilizibilă” a lui Norman Manea

1. Norman Manea, „Referatul cenzorului”, pp. 96-97.

2. Slavoj Žižek, „The Spectre of Ideology”, în *idem* (ed.), *Mapping Ideology*, p. 18.

3. Boris Groys, *Post-scriptumul comunist*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009, pp. 5-6.

(adjectivul îi aparține chiar autorului, care-l folosește cu mândria de a fi înșelat astfel, cu prețul inteligibilității, cenzura) sau în textualismul inofensiv al lui Gheorghe Crăciun & co. ; astfel s-a consolidat microrealismul în proza optzeciștilor sau importul beatnicilor, castrat ideologic, în poezia acelorași¹. Până la urmă, parabola acestei subversiuni problematice a fost produsă tot la nivelul cel mai înalt al Partidului. Filmul *Glissando* al lui Mircea Daneliuc ajunsese în etapa eliminatorie a viziunii de către Nicolae și Elena Ceaușescu. Potrivit lui Dumitru Popescu (care socotea *Glissando* „încifrat excesiv, dilatând scene fără o prea pregnantă valoare simbolică. I-am spus părerea mea [lui Daneliuc], dar orice atingere adusă reprezentării pe care și-o făcuse despre «puterea de revelație a ermetismului» îl irita la culme”), cei doi „au deliberat îndelung și, culmea, la sugestia Elenei, au concedat să-și dea avizul. După informațiile mele, raționamentul ei a fost următorul: «Nu știu ce a vrut Daneliuc să spună, poate să critice ceva (așa i se sugerase, probabil [nota lui Dumitru Popescu]), dar nu se înțelege nimic. Or, dacă noi nu înțelegem, publicul cu atât mai puțin»². Într-adevăr, o întreagă literatură (dar și cinematografie etc.) învățase să se redimensioneze din exploatarea raportului dintre un ermetism semantic (al operei) și o lectură extrem de deschisă (produsă de cititori – atât cei din publicul larg, cât și cei din publicul specializat, y compris profesioniștii de la Cenzură), care găsește satisfacții în culegerea și suprainterpretarea câte unui fragment mai puțin opac, instrumentabil ca „subversiv” la adresa sistemului comunist, în ideea (invocată și de Norman Manea în apărarea formulei sale literare „ilizibile”) că în comunism raportarea la realitate se produce teoretic prin mediatorul univoc al ideologiei marxist-leniniste, iar orice tulburare a acestei univocități este subversivă³. Ceea ce explică în parte de ce după căderea comunismului o astfel de artă își pierde rapid cititorii, care acum nu mai erau dispuși să-și irosească timpul cu divinația pe măruntaie textualiste, după cum explică și încercarea, s-ar putea spune disperată, a unor autori de a-și schimba radical poetica spunând în sfârșit „totul”. Într-adevăr, după 1989, compulsiunea de primă etapă de „a spune totul”, caracteristică atât filmelor, cât și literaturii, care încearcă să epuizeze limbajul și descrierile „realității” de toate posibilitățile denotative exact în zona cea mai cenzurată de comunism (violența, sexualitatea, limbajul obscen), reprezintă reacția previzibilă – antiteza dialectică – a proceselor din comunism. Desigur, cu cât comunismul se îndepărtează în timp, forța lui gravitațională scade, iar dialectica pe care o stimulează devine din ce în ce mai slabă. Sau cel puțin așa ar trebui să stea lucrurile: în practică, comunismul continuă să fie prezent în standardele cantitative asociate automat culturii (ceea ce se traduce în fantezmele unei culturi amplu subvenționate de stat, deși acest concept cadrează prea puțin cu economia de piață), în desenul instituțiilor (Uniunea Scriitorilor), în prestigiul remanent al scriitorilor omologați

1. Vezi Teodora Dumitru, „Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation”, în Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury Academic, New York, 2018, pp. 271-287.

2. Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii IV: Angoasa putrefacției*, Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 125.

3. Pentru relația dintre poezie și critica literară din ultimul deceniu comunist, cf. Teodora Dumitru, „Strategii de promovare a poeziei românești...”, pp. 67-84.

în comunism prin concursul întregului sistem educațional, în baza tropologică pe care comunismul (*y compris* memoria lui) continuă să o ofere (de pildă, prin compararea noii realități globale descoperite după 1989 cu experiențe ținând de vechiul realism socialist).

După 1989, prin desființarea cenzurii, baletul scriitorilor printre cuvintele interzise încetează. Prin dispariția inhibitorilor instituționali, se produce o inflație de permisivitate ce generează derută în rândul scriitorilor care, nemaiavând interdicții, nu mai au nici subiecte preselectate despre care să scrie. La nivelul poezicii, microrealismul ironic al anilor '80, util și funcțional strategic într-un deceniu caracterizat de ascuțirea cenzurii și de scăderea accesului debutanților la tipar, devine brusc desuet după prăbușirea sistemului cultural centralizat din comunism. După 1989 intră în scenă un realism brutal, punând accent pe demascarea dintr-odată a realității – atât comuniste, cât și postcomuniste. Presiunea produce un impas poetic-estetic, ce poate fi observat și în filmele produse în primul deceniu postcomunist¹ pe principiul aglomerării de itemi șocanți lingvistic și imagistic, în care obscenul deține un procent supralicitat. Sau în muzică: formația Timpuri Noi folosește în varianta de concert a cântecului „Luca” versul „fac laba-n baie”, spre deosebire de varianta pe disc, mai cuminte („Ce fac în baie știți chiar fără să vă spun”). În astfel de zone se manifestă puncte de rezistență exploatare pe larg în postcomunism. Mă opresc deocamdată asupra nivelului instituțional – mai bine zis asupra spațiului liber lăsat prin dispariția instituției care regla transmiterea dinspre scriitori către public.

O primă observație: spectrul cenzurii continuă să bântuie scena. Cum calitatea de scriitor cenzurat oferea notorietate înainte de 1990, ea continuă să fie râvnită în postcomunism. Cea mai simplă tactică este aceea a revendicării calității de cenzurat în comunism. Adrian Păunescu și Marin Sorescu se grăbesc să editeze volume numite *Poezii cenzurate* (1990) și *Poezii alese de cenzură* (1991). Se publică „ediții necenzurate” din diverse cărți – de pildă, *Balanța* lui Ion Băieșu (1985, 1990) sau *Defirul* lui Marin Preda (1975, 1990) (în acesta din urmă, editorul Ion Cristoiu adaugă un capitol suprimat de cenzură despre Stalin, eliminând însă arbitrar pasaje socotite compromisuri circumstanțiale făcute de Preda). Sau se publică pentru prima oară cărți „cenzurate” – în acest proces, se pierde uneori distincția dintre cenzura propriu-zis ideologică și nepublicarea unor manuscrise din motive ținând de calitatea literară slabă a acestora (romanul *Vitrina cu păsări împăiate* al submediocrului Marius Tupan). Oricine a fost respins de la publicare în comunism, oricât de modeste i-ar fi fost meritele, poate revendica râvnita calitate de cenzurat. Dar, desigur, cenzura nu este doar un apanaj al trecutului. După 1989 se clamează cenzura la fiecare ocazie, chiar și în cazuri

1. „O bună parte din piesele de teatru și imensa majoritate a filmelor de după 1989 sunt obsedate de «rostirea adevărului» asupra «situației noastre», care, în acest mod, ar trebui să «rupă blestemul» care ne apasă. Suntem și se pare că vom fi în continuare condamnați la spectacolul acestor spectacole de un didacticism și de o retorie maniacale, de un patetism și o ostentație greu de suportat – opere de artă transformate într-un hibrid manifest politic-editorial – anchetă sociologică – defulare colectivă, căci stringența frustrărilor politice îl forțează mereu pe autor să apeleze la o expresivitate brutală, ce doar ulterior va fi voalată estetic într-un mod mai mult sau mai puțin reușit” (Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, imposturi*, p. 63).