

MARIANA MARIN AND MATEI VIȘNIEC. CONFIGURATIONS OF REALITY

Anca Elena Alecse (Puha)

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: The idea of linking Matei Vișniec's poetry to that of Mariana Marin was triggered by the statements that Mircea Cărtărescu makes in The Romanian Postmodernism. He attempts to make an organization of the eighty poetry according to several defining criteria. Thus, the nucleus of the eighty poetry will be given by the poets of Bucharest Literary Circle who write a prose, biographic poem, which is recording the real photo, while at the opposite pole are the poets who report themselves in a parabolic way to reality. Here, Mircea Cărtărescu includes Matei Vișniec and, surprisingly, Mariana Marin. I have thus considered it a challenge to mirror the two poetic paradigms, that of Matei Vișniec and Mariana Marin, in order to see how close they are to each other and how different they are. It is true that Matei Vișniec offers a highly-chosen elected poetry, based on obvious symbolic elements – the dog, the horses, the ship, the park, the city, the king/Emperor, the poet/philosopher/wise – and which, joined together, make up a coherent story with an obvious subversive film. Mariana Marin's poetry is also trying a parabolic report to reality, but the symbols that are used, although some of them are also found in Matei Vișniec's poetry, no longer have the same force to make up a story, so create more fragmentary images, but with an immediate impact on reader's conscience. Like Matei Vișniec's poem, Mariana Marin's poem, too, though much more incisive and aggressive, develops an ethical side, showing the frond character of her book. Therefore, the trait that brings the two writers undoubtedly closer together is the ethical attitude in front of the reality, the social and political context of the moment, but also the consciousness that the poet must sometimes assume a social role that goes beyond the esthetic sphere.

Keywords: The eighty's, reality, allegory, esthetic, ethical

Demersul de față a fost generat de împărțirea pe care Mircea Cărtărescu o face poezilor optzeciști în *Postmodernismul românesc* (2010). Astfel, o primă direcție și cea mai importantă, considera acesta, este cea impusă de nucleul lunedist, care promovează *modelul Caragiale*, cu spiritul ludic, ironic, pe alocuri grotesc. Aici el se includea pe sine, dar și pe Traian T. Coșovei, Alexandru Mușina, Romulus Bucur, ori Florin Iaru. Mircea Cărtărescu sintetiza următoarele trăsături ale poeziei din direcția principală: „«coborârea poeziei în stradă», transformarea ei într-o necesitate cotidiană, lipsită de orice ornamente și orice emfază. Marea majoritate a poezilor anilor '90 este de acest tip: prozaizantă, directă, biografistă până la «confundarea» cu existența reală a poetului. Din acest punct de vedere ea nu este decât o prelungire mai pură a optzecismului, curățată de reziduurile moderniste, neo-avangardiste și neoexpresioniste ale acesteia” [Cărtărescu, 2010: 164].

A doua direcție este cea care se abate, conform spuselor lui Mircea Cărtărescu cel puțin, de la direcția de bază, anterior enunțată, și care se construiește pe valoarea mitologică și alegorică a discursului, direcția *neoexpresionistă*. În această paradigmă pot fi incluși poeți precum Matei Vișniec, Ion Mureșan, ori Mariana Marin (conform aceluiași Mircea Cărtărescu).

Prin urmare, am considerat că este o provocare să ilustrez corelațiile care s-ar putea realiza între poezia lui Matei Vișniec și cea a Marianeii Marin, mai ales că nu doar Mircea Cărtărescu a simțit o afinitate între cele două modele poetice, ci și Emilia David în *Poezia generației '80: intertextualitate și „performance”* (2016). Pentru analiză mă voi opri doar

asupra volumelor de debut din cel puțin două motive. În primul rând, acestea apar într-un context istoric, politic și social special, de care nu se poate face abstracție, momentul de dinaintea de '89, mai ales că prezenta lucrare își propune observarea modului în care cei doi poeți se raportează la cotidian. În al doilea rând, am vrut ca interpretarea să aibă un *background* comun pentru cei doi poeți, mai ales că debutul literar este momentul în care poezia nu are încă un caracter bine individualizat, este mai mult în „spiritul” momentului.

Prezența lui Matei Vișniec în tabloul poezilor optzeciști este inedită prin faptul că propune o nouă viziune asupra poeziei, viziune pe care Mircea Cărtărescu o numea „*poezia minimalistă*, apropiată mai curând de modernismul târziu și neoavangardele abstracte și non-figurative din anii '60 și '70 [...] cerebrali, abstracți, parabolici, eliptici – într-un cuvânt, la antipodul direcției principale” [Cărtărescu, 2010: 164], cu alte cuvinte **mitologizarea alegorică a realității**, ori cea de-a doua direcție de care aminteam la începutul analizei.

Astfel, volumul de debut, *La noapte va ninge*, apărut în anul 1980, familiarizează cititorul cu spațiul inedit al poeziei lui Matei Vișniec. De ce inedit? Deoarece, ca într-o fabulă (ori poate basm), vor pătrunde pe scenă „personajele”, actorii care vor rămâne fideli inclusiv volumelor ce urmează, *Orașul cu un singur locuitor* (1982) și *Înțeleptul la ora de ceai* (1984). De altfel ciclul acesta de poezii evoluează și se dezvoltă de la un volum la altul, îmbogățindu-se treptat cu noi și noi semnificații. La prima lectură, volumul *La noapte va ninge* scindează lumea în două. Asemenea concepției lui Eliade, lumea lui Vișniec are o parte materială, profană, prin care sacralitatea găsește cumva fisuri să se manifeste „Dragul nostru Isus Hristos/ știi, am dori să-ți spunem ceva/ peștele făcut cu ceapă și sos/ e mâncarea preferată din mahala/[...] Când flăcările au trecut prin lemn/ berea iese ciuruită din interior/ atunci ungem cuvintele cu unt-de-lemn/ ca să putem sorbi mai ușor//La sfârșit, când am mistuit pe nerăsuflăte/ chiar și urmele incerte de seu/ cuviincioși ne lăsăm pe spate/ cu burta în sus, spre Dumnezeu” [Vișniec, 1980: 13]. Dumnezeu e scris intenționat cu literă mică, tocmai pentru a releva impactul nimicitor la cotidianului dezumanizat, care tinde să contamineze orice urmă de sacru, puritate și frumos.

Agresiunea realului este atât de evidentă încât pulverizează tot în jur și transformă în scrum orice speranță, așa cum țigara poetului arde nemilos fluturele inocent: „E o zi/ când fluturele vine/ și mi se așează/ pe țigara aprinsă/ eu îl privesc uluit/ cum se face scrum/ îmi dau seama că este vorba/ de o sinucidere/ cu substrat politic/ dar nu înțeleg de ce a ales/ tocmai țigara mea” [Vișniec, 1980: 25], ori când calul șchiop trebuie eutanasiat, așa cum orice element indezirabil trebuie înlăturat: „Astăzi poți să rămâi acasă, îmi zise tata/ poți să te odihnești și tu/ atâta doar, ia calul cel șchiop/ du-l și tu în pădure, du-l și tu undeva/ și trage-i și tu un glonte în cap” [Vișniec, 1980: 40]. În poemul *Autoapologie*, nu doar scindarea lumii este declarată fățiș, ci chiar propria dedublare: „Trag o linie din creștet până în tălpi/ Astfel încât Dumnezeu să rămână blocat/ În jumătatea care așteaptă acasă/ Cealaltă parte pornește pe străzi/ Se târăște pe sub paturile azilelor de bătrâni/ Scrie cuvinte grele pe gardurile proprietarilor” [Vișniec, 1980: 47]. Dublul său este confirmat și de prezența „fratelui” din volum. Fratele poate fi interpretat ca un *alter ego* al scriitorului, ori poate ca alteritatea, ca celălalt, pe care scriitorul îl consideră un fel de „frate” în suferință. Oricare dintre cele două ipoteze ar fi, „fratele” său este condamnat la pieire, împărțându-se, în mod fatal, aceeași soartă cu toate celelalte simboluri ale sacrului: „Nu faceți asta, vă rog, nu faceți asta/ urlă fratele meu/ în timp ce noi/ cei o sută de pictori/ îl legă strâns cu funiile/ pe care de atâta timp le ținem ascunse/ în buzunare [...] Când, în sfârșit, portretele sunt gata/ retezăm tăcuți/ bucățile de funie/ și trupul fratelui meu/ se rostogolește/ în groapa comună” [Vișniec, 1980: 82]. Dacă interpretăm fratele drept un *alter ego*, atunci versurile prezintă propria exterminare, sacrificiul de sine, venit poate din conștientizarea faptului că lupta cu realitatea este inutilă și nu poate

avea decât un singur final posibil, ori poate din faptul că doar prin sacrificiu se mai poate schimba ceva și astfel rolul poetului capătă o dimensiune etică.

Deși lasă aparența unei „povești”, dintre paginile volumului iese imaginea cotidianului frust construit treptat, pas cu pas, pe baza unor simboluri familiare ale regimului: soldații, inginerii, cazarma, caldarâmul, mahalaua, pușca, palatul administrativ, consilieri, balconul etc. Și astfel, o poezie ce părea că aparent nu are nimic în comun cu realitatea, ajunge acum subversivă. Latura aceasta, de frondă, transpare cumva și din versurile: „și atunci eu urlu din răsuputeri/ trăiască libertatea simplă a castanilor/ trăiască liniștea lucidă a ierbii/ și gloanțele toate doamne/ trec pe lângă mine” [Vișniec,1980: 85]. Trimiterile la anomaliiile regimului sunt inserate aproape imperceptibil, cum este și această sugestie la cenzura vremii „cărțile au fost scrise și noi/ trebuie să ne punem numele pe ele/ străzile au fost măturate și noi/ trebuie să ridicăm mătura deasupra capului/ mistreții au fost împușcați și noi/ trebuie să ne fotografiem cu piciorul pe burta lor/ rebelul a fost ghilotinat și noi/ trebuie să-l legăm la ochi” [Vișniec,1980: 21]. Latura aceasta disidentă a poeziilor lui Matei Vișniec este ilustrată de Emilia David în *Poezia generației '80: intertextualitate și „performance”* astfel: „Vișniec nu a fost singurul poet care a introdus în literatura deceniului nouă secvențe al căror referent era prezentul istoric imediat, absurd și revoltător, ci cel care a ilustrat la modul cel mai consecvent această atitudine pe parcursul celor trei volume scrise până la expatrierea sa din România” [David,2016: 374].

Este adevărat că spiritul contestatar al regimului este filonul de legătură dintre cele trei volume, dar, pe lângă acesta, volumul următor, *Orașul cu un singur locuitor* (1982), dezvoltă o latură filosofică pe care primul doar o sugera. Tonalitatea celui de-al doilea volum se modifică prin tematica cu implicații metafizice pe care o propune. Câteva imagini recurente din primul volum – kîinele, kaii, corabia, parcul, orașul, regele/împăratul, poetul/filosoful/înțeleptul – ajută la construirea dihotomiilor bine-rău, adevăr-minciună, rezistență-agresiune, fizic-metafizic. Gândită într-o manieră platoniciană, lumea lui Matei Vișniec pare doar o „copie” după lumea Ideilor: „esențele se scurgeau pe la încheietura grinzilor/ cineva rânjea, iată, n-ați vrut să credeți în/ adevărul etern al lucrurilor, iată cum plesnesc/ de durere sâmburii și veninul se revarsă/ pe limbile voastre//prin aerul înroșit se arătau rând pe rând/ binele, frumosul, perfecțiunea puhavă, eroul protector/ toate visele reale se roteau amenințător/ n-ați voit să credeți în noi dar noi existăm/ dinaintea celor care nu cred în noi” [Vișniec,1982: 39]. S-ar părea că volumul se detașează total de real; din contra, acesta prezintă tocmai oscilația continuă a ființei umane între realitate și lumea esențelor, între corp și spirit. Însuși poetul își scindează ființa între cele două ipostaze/măști – kîinele Leukodemos, ca simbol al luminii și sacrificiului, și bestia, ca simbol al celor care nu pătrund esența lucrurilor.

Deși pare volumul cel mai detașat de real, sunt câteva texte, scrise parcă în maniera lui Al. Mușina, texte ce par biografice, care surprind aproape fotografic realitatea, amintind de tranzitivitatea poemelor bacoviene: „La ora șase obișnuiesc să mă trezesc/ de unul singur îmi aprind aragazul/ și-mi fac la repezeală două ouă prăjite/ beau un ceai pregătit de seară și/ în geanta mea de fiecare zi/ îmi pun trei felii de pâine și două bucăți de salam [...] vreau să vă spun că am 46 de ani/ și cred că voi mai trăi încă 20/ este adevărat că viața pe care o duc pare/ total imbecilă/ dar nu mă plâng de nimic” [Vișniec,1982: 66]. Titlul poezie *O meditație*, pare ales în mod ironic, ori poate tocmai ideea volumului este aceea că sacralitatea nu are nevoie de un context anume pentru a se afirma, ea se poate manifesta în cele mai „imbecile” forme de existență, în cel mai banal cotidian.

Opera lui Matei Vișniec pare să illustreze marele paradox al modernității – criza realității – cum o numea Al. Mușina, în *Paradigma poeziei moderne*: „Exact când omul devine sistemul de referință, lumea din jur nu numai că îi scapă de sub control, dar se

modifică prea repede pentru a mai putea avea senzația măcar că o va înțelege cândva. Mai mult, dacă sistemul de referință e omul natural (cu al său corp animal), lumea modernă e una artificială și, la limită, fiecare individ în parte riscă să devină – așa cum arăta Pessoa – el însuși o mașinărie, să capete statut de obiect și o psihologie de obiect. Sursa agresiunii nu e doar exterioară (o lume a obiectelor de neînțeles, pe care nu le poți stăpâni), ci și interioară (tu însuți începi să te simți lipsit de sens, obiectualizat și – ca atare și în consecință – perisabil, devalorizat, redus la pura biologie) [...] Afirmarea omului ca sistem de referință unic, desacralizarea lumii fac îndoielnică însăși semnificația cuvântului realitate. Dacă fiecare o vede în felul său, realitatea devine o «convenție», pe care o putem accepta sau nu. Criza realității antrenează, cum am spus deja, o criză a limbajului (care devine arbitrar), dar și una a eului: neputând defini ce e în afară, nu poți defini ce e înăuntru. Nu poți stabili o graniță exactă între eu și lume” [Mușina,2004: 163-164], criză pe care Matei Vișniec încearcă să o rezolve prin sensurile „tari”, metafizice pe care le atribuie poeziei sale.

Ultima parte a volumul *Orașul cu un singur locuitor* este o acumulare de metatexte: „Despre cum îmi scriu poemele/ în lungi după-amieze de toamnă/ înnebunit de somn cu hainele ude/ cu ciorapii uzi și cravata udă [...] scriu despre transparența orașului despre/ cei care știu deja că scriu despre transparența orașului/ scriu despre cei care mă pândesc prin ochenele de mine șlefuite/ prin spațiul subțire rămas între inel și deget/ despre cei care hohotesc în somn visându-mă/ mort și sfâșiat de singurele patru himere ale orașului/ ori bătut în cuie la poarta orașului alături/ de acele semne prin care automobiliștii/ sunt anunțați că trebuie să moară// mă apropii de inima poemului și-mi înfig/ dinții în ea/ îmi retrag gura plină de sânge și boabe de/ sare îmi curg printre rănilor străvezii” [Vișniec,1982: 82]. Uneori, din aceste texte iese la suprafață revolta, rolul etic, angajat al poetului: „și vagabonzii erau uciși mai repede/ prin poemul care ucide mai repede/ poemul care ucide spontan la prima ascultare/ sau poemul grav, care otrăvește încet/ poemul care distruge oasele poemul care/ distruge casele poemul exantematic/ singurul care te arde până la ora prânzului/ și-ți aprinde până și aerul gata respirat/ poemul care te uluiește doar până când/ mintea ta într-o zvâcnire divină se înnegrește” [Vișniec,1982: 90].

La statutul acesta etic al poetului fac referire, în mod indirect, toate trimiterele culturale din texte. Pe parcursul poemelor sunt vehiculate numele unor filosofi emblematici – Seneca, Socrate, Platon, căroro Emilia David le acordă statutul de repere morale în opera scriitorului: „Vișniec citează repetat numele lui Seneca precum și Socrate în volumele scrise până la plecarea sa din România din motive străine unei fascinații exclusive pentru livrescul filosofic, ci mai degrabă pentru a-și fixa repere solide etic-morale, din perspectiva unei conștiințe obsedate de raportul dintre puterea politică și limitele puterii de exprimare a scriitorului, poetului, artistului, în fine, intelectualului în sens mai amplu” [David,2016: 377].

Raționamentul Emiliei David continuă și cu alte exemple din opera scriitorului, ajungând la concluzia că toți sunt „intelectuali uciși de sisteme politice coercitive” [David,2016: 378], care tranșează decisiv problematica. Astfel, când Matei Vișniec afirma că: „Poezia nu va reuși niciodată, ea singură, să aducă nici pace și nici mai multă prosperitate în lumea contemporană. Ea nu va rezolva nici una din problemele politice sau economice ale lumii noastre [...] Acolo, în firea fiecăruia, poezia mai poate modela ceva și din aceste mici șlefuiți ale crudităților noastre intime se mai poate aprinde o undă de comunicare normală între indivizi cu creiere identice și cu viziuni diferite. Poezia poate umaniza, dar nu în marșuri și nu în misiuni de umanizare” [Crăciun,1999: 192], el mărturisea direct implicarea etică a scriitorului în viața reală, implicare ce începe prin schimbarea mentalităților, din interior spre exterior. Consider, însă, că cel mai sintetic surprinde Ion Bogdan Lefter spiritul poeziei lui Matei Vișniec: „al reverberării sensurilor mari în situații mici” [Lefter,2005: 389].

Poezia feminină optzecistă ocupă un rol aparte în tabloul ce construiește raportarea la cotidian. **Mariana Marin** este plasată de Mircea Cărtărescu, așa cum precizam la începutul lucrării, la antipodul nucleului lunedist. Mai mult, scriitorul, în postura de teoretician al optzecismului, o considera chiar o poetă care nu-și justifică apartenența la optzecism. De ce? Din cauză că, alături de Ion Mureșan ea publică o poezie *neoexpresionistă*, „preocupată de o problematică etică și metafizică” [Cărtărescu,2010: 157] ce amintește mai degrabă de momentul șaizecist al literaturii noastre: „Nici în cazul său [Ion Mureșan n.m.], nici în cel al lui Stoiciu sau al Marianeii Marin (a cărei poezie, cândva admirată, era o combinație ciudată între Florin Iaru și Ion Mureșan) și nici în cel al neoromanticului Nichita Danilov nu poate fi vorba de o atitudine postmodernă în poezie [...] Acestei zone a optzecismului, în ciuda faptului că a dat câțiva poeți foarte buni, i se poate reproșa că duce mai departe modelul cultural al poetului damnat, boem, « genialoid » [...] Este modelul generației șaizeciste” [Cărtărescu,2010: 393].

Dacă Mircea Cărtărescu o considera o disidentă de la direcția impusă de modelul lunedist, Emilia David, pe de altă parte, o apropie foarte mult ca formulă literară de cea a lui Matei Vișniec: „Intensitatea subterană a trăirii, disimulată abia în poezia de mai târziu, e prezentă și-n formula poemului-standard optzecist, dar, de pildă, la Romulus Bucur apare cu accente diferite, sau pe alt registru dacă ne referim la Mariana Marin, mai direct și mai apropiat de Vișniec ca tematică și atitudine” [David,2016: 367].

Consider că apropierea de Matei Vișniec este justificată pe mai multe planuri. Astfel, dacă ne referim la volumul de debut, *Un război de o sută de ani* (1981), se poate observa cu ușurință planul alegorico-metaforic în care se construiește acesta. Ca și în cazul lui Vișniec, volumul este o parabolă, doar că butaforia nu este construită cu atâta atenție și coerență ca la acesta, ci elementele disparate se atrag unele pe celelalte printr-un fel de recurență. Se pot observa chiar simboluri comune cu cele ale lui Vișniec – câinele, fratele, dictatorul (regele lui Matei Vișniec), singurătatea, dumnezeu, poetul, corabia. Doar că aceste simboluri capătă în cazul Marianeii Marin alte semnificații. Lumea acesteia se împarte, asemenea universului lui Matei Vișniec, în concret și abstract. De altfel, tocmai această dihotomie, remarca Ion Bogdan Lefter, face ca poeziile sale să fie atât de personalizate. Mai mult, congenerul ei credea că se poate vorbi despre un procedeu stilistic aparte al poeziilor Marianeii Marin: „Procedeu e multiplicat de-a lungul întregii cărți, generând un manierism stilistic neașteptat la o poezie «neglijent narativă». Provenit din șocul asocierii a două elemente foarte îndepărtate prin însăși natura lor (concretă la unul, abstractă la celălalt), efectul poetic imediat al procedurii riscă să se dizolve în aspectul unui mecanism pus automat în funcțiune” [Lefter,2005: 343]. De fapt parabola este doar contextul folosit de Mariana Marin pentru a deconspira teme adânci, care par că o obsedează – rolul poetului în societate, relația dintre poet și regimul politic, relația dintre etic și estetic, valoarea sacrificiului de sine – așa cum apar și în versurile: „Cine însă ar mai putea descrie tristețea dictatorului/ care trezindu-se într-o dimineață în fața ghilotinei/ își șoptește îngrozit: – Aceasta nu e cu puțință!/ și mai târziu, spaima din ochii supușilor: era dulce/ otrava// Sunt atât de bătrână,/ încât evenimentele mă ocolesc cu o precizie dubioasă./ Ghemuită într-un fotoliu,/ degeaba mă mai mir: - De peste douăzeci de ani/ gustul ceaiului este altul/ Vedeți parabola își macină zi de zi dinții/ între două frânghii egale/ deși – nici vorbă! – noi visăm cum nu se poate mai bine/ în mълul gros din fereastră” [Marin,1981: 28]. Două frânghii egale? Să fie vorba despre latura etică a textului, care se leagă și de ghilotinarea dictatorului, ori latura estetică, care transformă „mълul gros” în visare? Oricum, poemele Marianeii Marin sunt construite pe astfel de oscilații permanente, pe o pendulare continuă între conștiința sa, faptul că se simte responsabilă să reacționeze în fața contingentului, și estetică,

poetul care creează, care se bucură și produce metamorfozarea lumii. Poeta însăși este conștientă de această stare de perpetuă nehotărâre: „*Ubi sunt qui ante nos,/ degetele subțiri, aburinde, ale zilei de ieri?/ Materialist sau idealist?/ Există sau nu există progres în artă?/ Ion are trei mere roșii și Maria trei pere albastre./ Rima sau Crima? Trup sau spirit?*” [Marin,1981: 62].

Atitudinea ei în fața realității și a artei este exprimată indirect și prin moto-urile folosite. Astfel, volumul *Un război de o sută de ani*, se află sub pecetea operei lui Hermann Hesse (așa cum poeta declara prin intertextualitate) prin faptul că este un *joc* crud, nemilos între artist și contingentă, realitate. În acest joc poeta privește lucid, detașat lumea din jur și își asumă cu demnitate rolul ce consideră că i-a fost merit – acela de a purta un *război interminabil* cu viața. Poate că titlul volumului trimite tocmai spre ideea de conflict nesfârșit. În viziunea Marianeii Marin artistul se află într-o stare permanentă de alertă, el nu poate să adoarmă, deoarece, parafrazând, *somnul conștiinței naște monștri*, sau, așa cum spune însăși poeta în *Un măr, dulce, dulce*: „Uneori, monstruoșitatea vine din noi/ și poate fi și atunci contemplată/ – cămașa albă lipită de trup// și picăturile de aer visând la geografia unei patrii/ imaginare/ [...] Uneori, monstruoșitatea e ceva care vine dinăuntru/ – un salut cordial al cărnii,/ al ochiului strivit,/ prin care și acum te vizez...” [Marin,1981: 61]. Faptul de a nu-ți asuma un rol în societate, mai ales atunci când istoria o cere, este pentru Mariana Marin cea mai mare problemă a tinerii generații, iar asta o exprimă, din nou prin intertextualitate, în deschiderea poemului *Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafiri*, când folosește un citat din *Regele Lear*, de William Shakespeare: „În cumpănă cu-atât de grele vremuri/ Voi spunea-acum ce simt nu ce se-nvață/ Bătrânii-au suferit de te cutremuri/ Noi, tinerii, trăi-vom altă viață” [Marin,1981: 69]. Latura etică a poemelor sale este trăsătura definitorie a liricii Marianeii Marin conform Emiliei David: „Mariana Marin, ca și Matei Vișniec, scrie o poezie deschisă spre latura etică a existenței, obsedată de marile teme ale ființei, supunând mereu lumea și pe sine celor mai dure și lucide examene de conștiință” [David,2016: 217-218].

Dar nu toți criticii/ teoreticienii sunt de acord cu această viziune asupra poeziei Marianeii Marin. Radu G. Țeposu considera că adevărata valoare a poemelor este pe nedrept umbră de plasarea lor sub semnul eticului: „Un singur lucru bruiază aceste strălucitoare decantări ale lirismului: tezismul moral al poemelor, tradus nu o dată în registru discursiv și simbolistică transparentă. Invocarea, cam retorică, a autenticității și libertății vlăguiesc versurile de energie pe care o dovediseră altădată” [Țeposu,2006: 141].

Și totuși, uneori, în poeme sunt inserate fragmente din limbajul de propagandă, ceea ce demonstrează atenția poetei pentru realitatea în care trăiește și modul în care ironizează clișeele: „Într-o dimineață,/ să te trezești în brațe cu o realitate doldora,/ ca producția de oțel pe cap de locuitor!/ Să o mângâi ușor pe creștet/ Să-i spui vorbe de dragoste” [Marin,1981: 49], altelei versurile ironizează față de realitatea totalitaristă, amintind (asemenea poeziei lui Matei Vișniec, și cu riscul de a mă repeta) de *Regele moare*, opera lui Eugen Ionescu: „Să-l înghit cu memoria mea veselă/ și să-i spun: – O, tu cel negru pe dinafară/ dar atât de alb pe dinăuntru! Regele a murit/ și Delfinul este bastard!” [Marin,1981: 70].

Libertatea, nu adevărul, este o adevărată obsesie a textelor poetei. Versurile din poemul, intitulat ironic – *Fericit*, aduc în prim-plan problematica spinoasă a libertății: „Vai, fericit este șoarecele:/ singura lui spaimă e cușca...//În biografia ta cu zgomot de hârtie arsă/ un cerb își amintește gustul ierbii/ – Refuz să comunic, îl auzi./ Refuz să mai spun ceva despre memoria caldă a stelelor./ Refuz să mai cred în mersul pe sârmă și/ (îmi face rău culoarul de aer pe care îl înghit/ de 23 de ani) și/ totuși nu cad și/ totuși nu urlu și/ totuși nu cad// O pasăre intră pe fereastră cu oraș cu tot/ În jurul gâtului poartă vestea:” vor veni zăpezile/ sigur/ vor veni zăpezile. O scurtă epocă glacială/ pentru această/ stare solzoasă în care te zbați”. Vai, fericit sunt eu,/ șoarecele: singura mea spaimă e cușca...” [Marin,1981:

22-23]. Dacă pentru șoarece – omul obedient, supus rigorilor sociale și politice, cea mai mare frică este privarea de libertate, pentru poetă această frică este generatoare de artă. Chiar Mircea A. Diaconu sesiza că: „A percepe totul ca într-un fel de anestezie sau a te umili cu dragoste nu mai sunt, în realitate, atitudini posibile. «Bâlciul de dincolo de fereastră», degradarea continuă, huruitul din jur, toate acesta devin poezie și provoacă o ciudată mirare. De altfel, când spune «te uiți», «te miri», folosind această persoană a doua care este tocmai semnul dedublării, Mariana Marin mărturisește: «Cu ochi îngroziți privesc»” [Diaconu,2002: 157].

Refuzul de a cădea în fața „fricilor” pe care regimul le-a instalat este o atitudine evidentă de frondă: *refuz să mai cred în mersul pe sârmă*. Versurile, cuvintele sunt folosite pentru a crea o fortificație în care eul să se poată retrage, să-și poată găsi forța interioară de a continua *războiul*. De altfel poeta afirma în *Păpușa spânzurată*: „Nimic nu mă mai sperie/ Familia nebună a fost aruncată în stradă/ Lentila se întoarce împotriva ochiului/ - privirea se acoperă cu pagini nescrise.../ Gura mea ronțăie un cuvânt leneș de iarnă” [Marin,1981: 25]. Poezia devine o armă de necontestat: *Cuvintele își arată colții*. Lirica este forțată să-și schimbe statutul pentru a se adapta presiunii trăirii individului în socialul dezumanizant, este ultima redută către înfrângerea spiritualității, moralității, este locul unde eticul și esteticul se întâlnesc.

În concluzie, deși Matei Vișniec și Mariana Marin propun formule literare diferite de cele ale direcției principale, cea lunedìstă, totuși, poezia lor are în comun cu nucleul importanța pe care o acordă realului. Chiar dacă realul este surprins alegoric și nu fotografic, așa cum o cereau lunedìștii, nu se poate nega faptul că fragmente din contextul social, istoric și politic, ies dintre paginile operelor celor doi poeți. Mai mult, consider că poezia alegorică aduce un plus în cadrul poeziei optzeciste prin faptul că își asumă o poziție etică în fața realității, atât Matei Vișniec cât și Mariana Marin simțind responsabilitatea pe care poetul o are în fața istoriei.

BIBLIOGRAPHY

- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010;
Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, 1999;
David, Emilia, *Poezia generației '80: intertextualitate și „performance”*, Editura MLR, București, 2016;
Diaconu, Mircea A., *Poezia Postmodernă*, Editura. Aula, Brașov, 2002;
Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela45, Pitești, 2005;
Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani*, Editura Albatros, 1981;
Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, 2004;
Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, 2006;
Vișniec, Matei, *La noapte va ninge*, Editura Albatros, București, 1980;
Vișniec, Matei, *Orașul cu un singur locuitor*, Editura. Albatros, București, 1982;