

CONCEPTUL DE SCHIMBARE PARADIGMATICĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Grigore CHIPER

THE CONCEPT OF PARADIGM SHIFT IN ROMANIAN LITERATURE

The term paradigm, although poorly addressed in the science literature, is widely used in literary practice. This communication which illustrates some paradigmatic shifts in Romanian literature serves as proof. In one of the basic examples reveal a change in attitude towards landscape: from the formal representation to the complex organization.

Termenul *paradigmă* este atestat de principalele dicționare explicative cu aceleași sensuri, variind ușor de la o lucrare la alta.¹ Se remarcă, în primul rând, accepțiile lingvistice ale termenului². Cu aceste sensuri lingvistice termenul apare în cele mai frecvente contexte.

²Alte dicționare specializate evidențiază trăsături semantice ale termenului în funcție de caracterul lucrării lexicografice³. Dicționarele de termeni

¹ „1. Totalitate a formelor flexionare ale unui cuvânt. ◊ Tablou al formelor unui cuvânt, dat ca model pentru flexiunea unei părți de vorbire sau a unei clase din cadrul unei părți de vorbire. 2. (Înv.) Exemplu, model; pildă; învățătură. – Din lat. *paradigma*, ngr. *Parádigma*” (*DEX-1998*); “1. (la Platon) lumea ideilor, prototip al lumii sensibile în care trăim. ◊ principiu care distinge legăturile și opozițiile fundamentale între câteva noțiuni dominante cu funcție de comandă și control al gândirii. ◊ caz exemplar, model, prototip, situație ideală. 2. totalitatea formelor flexionare ale unui cuvânt. ◊ ansamblu de termeni, aparținând aceleiași clase morfosintactice sau semantice, care se pot substitui unul cu altul. (< fr. *paradigme*, lat. *paradigma*, gr. *paradeigma*)” (*MDN-2000*).

² 1. În limbile cu flexiune, reprezintă ansamblul formelor flexionare ale aceluiași cuvânt, cuprinzând totalitatea variațiilor de flexiune pe care un cuvânt flexibil, într-o limbă dată, le poate avea... 2. Într-o accepție mai largă, desemnează clasa termenilor care pot apărea alternativ în același context, intrând în relații paradigmatică și formând clase de substituție (câmpurile lexicosemantice, paradigmele antonimice ș.a.)...” (*DSL-2001*).

³ „1. Caz exemplar, model, prototip, situație ideală, structură tip, arhetip standard ș.a. 2. (În lingvistică) Totalitate a formelor standard ale flexiunii unei părți de vorbire. În lingvistica teoretică, p. este conceptul central al unei teorii a semnificației (teoria „cazurilor paradigmatică”), care definește semnificația unui termen pe baza sensului acestuia în anumite contexte favorizate, standard.”. 3. (În filozofie, la L. Wittgenstein), a) Modelele filozofice, acele ”tipare” care orientează gândirea noastră

literari nu atestă noțiunea⁴.

În comentariile și teoretizările literare circulă termenul *paradigmă* și cu alte semnificații decât cele înregistrate de dicționarele curente. Aceste sensuri derivă din conceptul de *paradigmă* introdus de istoricul și sociologul științelor Thomas Kuhn, care definea *paradigma*, într-o lucrare publicată în 1962, devenită celebră, astfel: „Paradigmele sunt acele realizări științifice universal recunoscute care, pentru o perioadă, oferă probleme și soluții model unei comunități de practicieni”. (1, p. 39). După Kuhn, *paradigma* reprezintă totalitatea de metode și procedee, pe care le utilizează o anumită comunitate științifică sau filozofică, unită în jurul unei ideologii științifice sau filozofice, diferențiată de alte comunități care, unite în jurul altor ideologii, împărtășesc alte paradigme. Kuhn a remarcat că istoria științei nu este liniară, ci reprezintă o schimbare de paradigme care selectează atât problemele, cât și metodele de rezolvare a lor pe parcursul unor perioade îndelungate de timp. O *paradigmă* nouă se formează în condițiile în care apar anomalii imposibile de soluționate în cadrul vechii *paradigme*. Tranziția de la o *paradigmă* la alta poate dura decenii sau chiar secole. Kuhn a numit această perioadă revoluție științifică. E vorba de răstimpul în care se produce erodarea autorităților, modelelor, metodologiilor, teoriilor etc. Fizica aristoteliană, bunăoară, a funcționat în calitate de *paradigmă* clasică din antichitate până în Evul Mediu târziu; pe parcursul acestei perioade de timp ea dicta conceptele, instrumentarul și principalele tendințe în ce privește noutatea științifică. Descoperirile în domeniul fizicii și matematicii din secolele XVI-XVII (Galilei, Descartes, Newton) au creat premisele unei revoluții științifice, în cadrul căreia adepții *paradigmei* vechi s-au ciocnit cu adepții noii *paradigme*. În secolul al XVIII-lea, fizica lui Newton apărea în calitate de *paradigmă* dominantă a investigațiilor științifice, ca ulterior, la începutul secolului al XX-lea, să fie înlocuită cu teoria relativității a lui Einstein.

Nici măcar în fizică *paradigma* nu se reduce doar la metode, ci afectează imaginea lumii, postulatele filozofice, concepția despre lume. Toate acestea permit aplicarea *paradigmei* în alte sfere ale activității umane. Noțiunea de *paradigmă* poate fi utilizată și în științele umaniste, în știința și istoria literaturii. Dicționarele înregistrează circa 60 de accepții ale termenului.

Paradigma este, după Kuhn, cultura reprezentativă a savanților care acționează în limitele ei și atât timp cât va fi considerată o teorie valabilă,

în direcții predeterminate., b) (În filozofia limbajului) Listă de cazuri tipice de jocuri lingvistice prin care putem înțelege conceptul general...” (DF-1978).

⁴ Dicționarul TPR-1994 expediază termenul spre o ediție viitoare, încă neapărută.

dominantă, ei se vor situa în interiorul acestei teorii, o vor argumenta prin diverse procedee.

Modificarea paradigmatică înseamnă mai mult decât alternanța de teorii și concepții formulate de autorii lor. Modificarea paradigmelor reprezintă schimbarea atitudinii față de obiectul de cercetare, care prevede schimbarea metodelor și a obiectivelor, iar, în cazuri extreme, și a obiectului de investigație.

Dacă e să comparăm paradigmele lingvisticii structurale și lingvisticii generative, vom observa că una se caracterizează prin tendința de a descrie limbajul, cealaltă de a-l modela. În același timp, ele se definesc printr-o trăsătură paradigmatică comună: ambele pornesc de la premisa că limbajul are caracter de structură. A doua paradigmă derivă din prima – astfel se produce o schimbare de paradigmă. Chiar dacă aceste schimbări sunt numite de Kuhn revoluții științifice, paradigmele comunicaționale se caracterizează prin continuitate, acumulări succesive, dinamism și capacitate de adaptare la noile structuri comunicative, specifice lumii moderne, și nu prin rupturi comunicaționale [1, p. 41].

În esență, paradigmele presupun existența unor scheme, dar nu se rezumă la acestea, deoarece realitatea social-istorică, cu infinita ei bogăție de aspecte, nu se suprapune peste ele, solicitând modificări, mereu alte și alte modele comunicaționale. Paradigma este astfel superioară unei teorii științifice, pe care o înglobează.

Unele definiții trimit direct la teoria lui Tomas Kuhn: „*Paradigma* este o construcție mentală larg acceptată, care oferă unei comunități sau unei societăți pe perioadă îndelungată o bază pentru crearea unei identități de sine (a activității de cercetare de exemplu) și astfel pentru rezolvarea unor probleme sau sarcini.” [2]⁵.

Nicolae Manolescu definește paradigma în spiritul lui Kuhn: „Paradigma nouă există deja de o bucată de vreme, sub aceea veche, asemeni unei plăci tectonice, atunci când se produce schimbul de ștafetă, tot așa cum paradigma veche continuă să se manifeste, o bucată de vreme, sub aceea nouă.” [3]

În istoria literaturii, mutația paradigmatică reprezintă un proces etajat, mai amplu (uneori mai particular) decât schimbarea unor curente literare. Schimbarea paradigmelor înseamnă o schimbare de optică, viziune, sensibilitate și mentalitate. Un exemplu de modificare a paradigmei ne poate servi literatura română de la începutul secolului al XX-lea, când poezia tradițională – într-un fel, imuabilă, perenă, fundamentul oricărei literaturi –

se schimbă cu alte forme de poezie: de la simbolism și modernism moderat la avangardism. Schimbarea de paradigmă are în fundal modificările petrecute în mentalitatea și sensibilitatea oamenilor, inclusiv ale autorilor și cititorilor. Iar pasul următor îl reprezintă accederea la postmodernism. Scriitorilor optzeciști din țară li se imputa că ei nu pot reprezenta postmodernismul, care ar fi doar o achiziție a societăților postindustriale occidentale, iar România de la începutul anilor '80 trăia sub presiunea tot mai delirantă a unei industrializări ceaușiste delabrate. Mircea Cărtărescu răspundea acestor acuzații că tinerii români de atunci, în ciuda regimului odios de la București, căutau să se integreze, prin vestimentație, dar și prin gândirea emancipată, noilor paradigme occidentale. Astfel, poetul dezavuează doctrina economiei politice socialiste, conform căreia unei anumite baze trebuie să-i corespundă o suprastructură adecvată.

Romantismul eminescian nu a reprezentat atât o modificare paradigmatică, cât un salt calitativ în interiorul unui curent manifestat încă din anii 30-40 ai secolului al XIX-lea. Poezia pre-emesciană este și ea romantică, dar lipsită de anvergură. Este în general o literatură nedevelopată, incipientă, produsă într-un vid de cultură românească după o epocă fanariotă contradictorie. Este o literatură de fundal. Literatura dominantă de la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XIX-lea sunt traduceri. În această privință, programul „Daciei literare” este concludent. Totodată, *epoca Eminescu* a însemnat instituirea unei tradiții culturale și poetice, la care se vor raporta toți urmașii.

Schimbarea de paradigmă poetică are loc, după cum am afirmat, abia la începutul secolului al XX-lea. Legitimarea noii paradigme se produce în trepte și cu mare întârziere:

- poezia română s-a aflat mult timp sub tutela lui Eminescu, al cărui magnetism i-a subjugat pe poeți, nepermițându-le să se raporteze adecvat la epoca în care trăiau și la poezia epocii lor;

- poeții proeminenți ai Ardealului (George Coșbuc, Octavian Goga) au lansat un mesaj patriotic puternic, care a focalizat atenția lectorului de poezie; vizionarismul și mesianismul poetic, alimentate de accente ortodoxiste (Nichifor Crainic, Adrian Maniu într-o fază târzie), au cimentat platforma poeziei tradiționale românești, transformând-o într-o citadelă blindată, erodată doar de propriile ei poncifuri și clișee;

- vocile poetice, permeabile la noutatea poetică (Alexandru Macedonski, Ștefan Petică), nu au fost în stare să răspundă provocărilor complexe ale epocii, într-un climat literar dominat de inerție și arhaicitate.

În acest context, poezia tradițională exersează mecanic, în serie, iar impresia de stagnare este întărită și de versificația rigidă clasică, cu

⁵ Și Ducrot, O. & Schaeffer, J-M. oferă termenului o marjă largă de manevră, chiar dacă interpretarea nu depășește cadrul domeniului lingvisticii: „În sens larg, se numește paradigmă, orice clasă de elemente lingvistice, oricare ar fi principiul pe baza căruia au fost ele reunite” (p. 175).

consecințe cunoscute asupra sintaxei și lexicului. Primele schimbări notorii, demne de atenție, le aduc simboțiștii, care dislocă structurile logice („proces început timid încă de Macedonski și radicalizat de avangarda istorică” [4, 10]) și înlocuiesc noțiunea de *semnificație poetică* cu cea de *sugestie*. „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem...; a sugera, iată visul nostru” [5, 24], afirmă Mallarmé. Înclinarea spre vagul, clarobscurul impresionist a însemnat un prim pas de desprindere de imaginile clare de factură clasică, romantice sau realiste, iar plasarea spațiilor poetice în tavernă, pe străzile pustii sau mahalaua sordidă a imprimat poeziei o notă distinctă obsesivă. Dar și alte mijloace, în general cunoscute în poezia pre-simbolistă, cum ar fi sinestezia, celebrele *Corespondences* ale lui Baudelaire, capătă o valoare pronunțată, emfatică: „Primăvara – o pictură parfumată cu vibrații de violet” (Bacovia, *Nervi de primăvară*, vol. *Plumb*).

Chiar dacă poeții simboțiști încearcă încă la începutul secolului al XX-lea să se delimiteze de o poetică sămănătoristă, dominantă în epocă, vocea lor este firavă, iar mijloacele prin care își exprimă diferențele sunt încă nerelevante. De aceea, prin anii 1912-1913 și mai ales prin anii '20 ai secolului al XX-lea limbajul poetic devine mai radicalizat. Găselnițele de tip simbolist sunt considerate insuficiente. Sunt inventate alte mijloace de a diversifica limbajul poetic. În prim-plan se situează avangarda literară, cu rolul său de „trupă de șoc” (Eugen Ionesco [6, 5]). Avangarda apelează la mijloace de dinamitare a tradiției, mijloace strict poetice (parodia și absurdul) sau programatice (manifestul literar).

Înainte de a înregistra o nouă paradigmă poetică, asistăm la procese de subminare a vechilor structuri. La începutul secolului al XX-lea putem observa două tendințe complementare: una de parodiare a stilului tradițional, considerat emblema poeticității, și alta de desfigurare a limbajului poetic obișnuit, clișeizat. Apare avangarda istorică, provocatoare, dinamitară. Chiar dacă aceasta nu a creat opere notorii, rolul ei a fost să răscolească spiritul burghez, normele etice, un anumit nivel și un anumit fel de a înțelege poezia, un anumit tip de literatură.

Parodiare avem atunci când poetul utilizează prozodia clasică pentru a exprima conținuturi nefirești pentru acest tip de poezie. Bunăoară, Tristan Tzara scrie poeme în care combină versuri tipic clasice, exacerbând ușor tenta lor sentimentală, peste care suprapune versuri de factură inedită, proaspătă, neobișnuită, modernistă: „O, te-ai dus, te-ai dus, iubito, într-o iarnă după masă / Și mi-e inima o floare ofilită / O hârtie-poezie veche și de mult mototolită” (*Cântec vechi*).

Elemente de neoavangardism pot fi recunoscute în poezia lui Eugen Cioclea sau Emilian Galaicu-

Păun. Este suficient să punem alături câteva fragmente: unul de Tristan Tzara și altele ale poeților basarabeni: „Stau de vorbă servitorii în pragul grajdului / Și-au înflorit pe cărare rămășițele dobitoacelor” (*Vacanță în provincie*) [7] vs. „Un cosmodrom în fiecare târlă” (Cioclea, *Rampa*, vol. *Numitorul comun* (1988)) sau „oraș de câmpie pleoștit ca o balebă-n drum” (Galaicu-Păun, Ch-ău, vol. *Cel bătut îl duce pe cel nebătut* (1991)). Se remarcă asemănările, dar și diferențele: Tristan Tzara mai păstrează aparențele unei poezii tradiționale. Bruiajul e mai mult la el de fond decât de formă. Aceeași tentă clasică se observă și la Cioclea. Emilian Galaicu-Păun este în schimb un deconstructivist de conținuturi și de forme.

Schimbarea paradigmatică nu înseamnă evoluție la nesfârșit, încât să nu existe, pe o perioadă anumită, oricât de lungă ar fi, tangența între punctul inițial și cel terminus. Dacă urmărim valoarea culorii cu referire la trei curente literare: romantism, simbolism și modernism, constatăm mai clar modificările de percepție, locul culorilor în cadrul textului literar. Romanticii interpretează semnificația culorii în cadrul peisajului, iar peisajul este reprodus după natură: „Vesela verde câmpie acu-i tristă, veștețită, / Lunca, bătută de brumă, acum pare ruginită; / Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se deslipesc, / Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc” (Vasile Alecsandri, *Sfârșit de toamnă*); „Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă; / Tresărind scânteie lacul / Și cutremură o barcă” (Mihai Eminescu, *Lacul*).

La simboțiștii culorile sunt desemantizate, formalizate, doar simple elemente de atmosferă și decor: „Amurg de toamnă violet... / Doi plopi, în fond, apar în siluete: / – Apostoli în odăjdii violete – / Orașul tot e violet” (George Bacovia, *Amurg violet*); „Dar seara se coboară răcoroasă / Și-amurgul sărbătoarei e amar / Ca drojdia cea neagră ce o lasă / Năspritul must pe fundul de pahar” (Ștefan Petică, *Serenade demonice*). Culoarea e doar piesa unui puzzle, iar peisajul este schematic, non-figurativ.

La Adrian Maniu, influențat și de art-nuveau (germ. Jugendstil, eng. modern-style), se remarcă disciplinarea naturii în direcția exprimării unei atitudini naiv-enigmatice. Peisajul dă impresia de panou decorativ sau gravură în stil linear, hieratic: „Vreau pe fonduri vechi de aur, ca-n icoane bizantine, / Sa pictez în alb și roșu trupul tău. / Părul să-l așez șuvițe / și să-l colorez ca toamna-n frunze. / Ochii am să-i fac triumfiulari, / tot așa ca fluturii de seară în obrazul transparent (*Poemele trupești* din ciclul *Flori de hârtie*).

E ceea ce va deveni tehnica montării, preluată din artele vizuale (cinematografie). Peisajul e asamblat minuțios din elemente căutate, purtând accente de stilizare. *Vânătoarea, cronică feudală* nu-i decât

un tablou ori o succesiune de tablouri cu detalii foarte studiate de frescă: „În procesiuni, / copile, / subt arini, / trec / veșmântate-n valuri lungi și albe, / în mâini cu crini, / Prin iarba ca-n renașteri venețiene, / zmălțuită-n părăluțe, / bănuței, / bujori / și rouă, / surorile trec două câte două. / Călcâie goale și priviri viclene, / albastre, / cum sunt ochii scriși pe aripe de fluturi, / Lucește soarele strivit pe scuturi/ Plecând la vânătoare, voievodul / a luat copoi, falcoi, / și mult trudiți scutelnici, // iar ca hăitași, / și trențuroși-voioși / care alcătuiesc, la greu, / norodul. / Din Arc, săgețile înveninate / zvâcnesc nenumărate / țintind fazani, peste copaci, / bătaie de buchete roșii / ochind în ciutele cu ochi frumoși și pentru când mor, / sau șuierând spre cântecul de lebede, ningând rupturi de nor, / spre țepile de brad muntean, / din care-au îngânat îndrăgostiri cocoșii. // Și iată cornul vânătorilor răsună / În noapte, / din mai înalt, / pe cer, / un corn de luna.” Autorul devine suveran pe tabloul sugerat, permițându-și libertăți și devieri tot mai pronunțate.

Posibilitățile de a schimba o viziune asupra peisajului nu sunt mari. De exemplu, în poezia basarabească Arcadie Suceveanu destructurează tabloul naturii introducând elemente culturale: „De-atâta zbor văzduhul ca trestia se-ndoaie, / Și-o melodie curge din ornicul astral, / De parcă zeul verii, cu șoapte de văpaie, / Citește printre spații, cu dor, Sara pe deal” (*Clar de timp* (pastel), vol. *Țărnuțul de echilibru*). Contează nu atât intertextualitatea, de altfel transparentă, cât înfățișarea unui peisaj-carte, spiritualizarea naturii prin accesul la text(e): „Pasărea Phoenix între pleoape-mi se zbate, / lumina tipărește pe dealuri iarba-n rânduri, / Florile-n pruni sunt atât de curate, / Că-ai putea să le pui în poeme drept gânduri” (idem). Spațiul cultural va acapara tot mai mult domeniul de creație.

Astfel, unele achiziții noi ale poeziei, cum ar fi tehnica montării, tehnica inventarelor sau elementul cultural, izolate la început, se vor extinde în timp acaparând întreg domeniul poeziei. Andrei Țurcanu a întrevăzut chiar și în poezia anilor '50 o schimbare paradigmatică ce consta în dependența peisajului rural de atmosfera sociopolitică generală: „Satul în această perioadă a literaturii moldovenești reprezintă un cadru exclusiv social. Peisajul aproape că lipsește, iar acolo unde îl întâlnim este mai mult un decor stilizat, ale cărui detalii sunt selectate și aranjate într-o compoziție adecvată unei imagini social-istorice generale” [8, 106].

Schimbarea atitudinii față de ludic probează modificarea paradigmatică survenită în poezie, de la moderniști la postmoderniști. În primul rând, termenul ludic reclamă mai multe valori semantice înrudite⁶. Poezia modernistă valorifică prima

⁶ DEX-1998 și DN-1986 atestă doar prima parte a definiției:

varietate semantică (referitor la joc), pe când poezia postmodernistă pune accentul pe ultimele aspecte (glumeț, sprințar; (p. ext.) fără finalitate practică, gratuitate). Pe de altă parte, la poezii moderniști ludicul face parte din expresia escatologică proprie curentului. Pentru Arghezi jocul are importanță primordială în definirea artei sale poetice. În *Creion* (vol. *Cuvinte potrivite*) jocul este invocată în legătură cu tema erotică („Vino joc de vorbe goale. / Suntem singuri. Ce să-i spun?”), dezvăluită în versuri senzuale („Și din toate, singur eu / Nu-ndrăznesc s-o prind de mână / Și, cu-n șold în pieptul meu, / Să o sprijin la fântână”). Dar de cele mai multe ori, jocul e doar un procedeu de sublimare a gravității, în care modernismul interbelic a excelat. E numele celui mai trist ritual, așa cum apare în *De-a v-ați ascuns*: „Jocul începe încet, ca un vânt, / Eu o să râd și o să tac, / O să mă culc la pământ. / O să stau fără cuvânt, / De pildă, lângă copac. // E jocul sfintelor Scripturi.”

La Blaga, ludicul este chemat pentru a exprima descătușarea, în comunicare aproape directă cu Dumnezeu: „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniță – încătușat.” (*O, vreau să joc*). Jocul devine modalitate de defulare a unor imense energii de stirpe expresionistă. Astfel, jocul e pus la Arghezi și la Blaga în slujba concepției lor generale despre poezie.

La poezii din generațiile mai recente, ludicul face parte din scenariul care scoate în relief gratuitatea gestului comis și a scriiturii. Eugen Cioclea și Vsevolod Ciornei sunt printre primii poeți optzeciști care generalizează ludicul, îl trec printre formele de atitudine a eului liric⁷: „Și-am început cu buzele să-ți pun / pe corp cuvinte ca pe-o armătură, / în sus pe glezne, coapse, umeri, pân- / ai dispărut cu tot cu coafură. // Munceam ca niciodată. Inspirat, / Sporind efortul, îți uitam femurul, / în schimb poemul, ca un bloc turnat, / își profila în orizont conturul” (*Ucenicul lui Manole*, vol. *Numitorul comun*). Jocul e, pentru Vsevolod Ciornei, singura certitudine (cel puțin, în dragoste) printre atâtea aparențe și simulacre: „...și lasă-mă aici, printre cuvinte, / încununat cu-n brusture stupid, / să îmi aduc, printre minciuni, aminte / că

referitor la joc; specific jocului. Abia MDN-2000 introduce în definiție și cea de a doua parte: glumeț, sprințar; (p. ext.) fără finalitate practică, gratuitate.

⁷ Ghenadie Nicu vede în Dabija un precursor al tehnicilor post-moderne de rescriere a operelor clasice [9, 22]. Este vorba de tonul ludic adoptat de poet în ce privește rescrierea unor epoci istorice apuse: „V-am spus ce am știut, / și ceea ce cronicile / au tăcut. / Ceea ce trebuie să hi-nsemnat / atunci, delungat, / pe pana ștearsă / și Eftimie cu pana, / în cronică lui arșă / la Căpriana. / Dar Misail Călugărul - / a luare aminte, / are iarăși o dzisă: / cronică să hi ars / mai înainte / de a hi scrisă. // Dar, cine să știe?” (*Zburătorul*, vol. *Apă neînceptută* (1980)). În *Inorogul* va stiliza epoca lui Cantemir și a lui Neculce.

m-ai iubit, de parcă m-ai iubit...” (Julietă întârziată) sau „Încerc să zbor. Și zbor prin trupul tău, / Și mor în zbor. Dacă-o fi asta moarte...” (*Grâu flamand*, vol. *Cuvinte și tăceri*). Recunoaștem cu ușurință tonul minulescian. Nu în zadar, postmoderniștii l-au revendicat (și) pe autorul *Romanșelor de mai târziu* printre precursori. Discursul poezilor de la *Cenaclul de luni* este și mai radical în ce privește utilizarea jocului. Ludicul e chiar temelia poemului, prin ludic poemul își deconspiră gratuitatea. Eul liric este depersonalizat și de-responsabilizat. Manierele descriptive vechi sunt rescrise în stil ludic: „Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă. / În cofetărie intră o gravidă. / Astfel stă la coadă între mușterii / Ca o garofiță între pădăii. / Astfel între brazii cu tulpini de ceară / Lâng-un șipot dulce șade-o căprioară. / Checuri cu stafide doarme în vitrine. / E frigoriferul greu de savarine. / Eu la o măsuță îmi consum frucola / Și citesc cum Nică pleacă la Socolă, / Că-l predau pe Creangă astăzi la amiază. / Mușterii merge, coada-naintează...” (M. Cărtărescu, *Garofița*). Ludicul deturneză emoția și înlocuiește, în poezia postmoderniștilor bucureșteni, patetismul.

Referințe bibliografice

1. Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București: Editura Enciclopedică și Științifică, 1976.
2. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Paradigm%C4%83>.
3. Manolescu, N., *Generație literară. În România literară*, București, 2000, nr. 2.
4. Scarlat Mircea, *Istoria poeziei românești. Volumul III. B.*: Minerva, 1986.

5. Apud: Gavrilă Camelia, Doboș Mihaela, *Compendiu de teorie și critică literară*. Iași: Polirom, 2003.

6. Apud: Pop Ion, *Avangarda în literatura română*, București: Minerva, 1990.

7. Tzara Tristan, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich prezentată de Sașa Pană*. București: Cartea Românească, 1971.

8. Țurcanu Andrei, *O imagine-tip – satul*. În Țurcanu Andrei, *Martor ocular*, Chișinău: Literatura artistică, 1983.

9. Nicu Ghenadie, *Un alt caligraf*. În *Semn*, Bălți, 1998, nr. 3-4.

Referințe lexicografice

1. DEX- *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, București: Editura Univers Enciclopedic, 1998.

2. MDN - *Marele dicționar de neologisme*, Florin Marcu, Editura Saeculum, 2000.

3. DSL - Bidu-Vrânceanu, Angela; Călărășu, Cristina; Ionescu-Ruxândoiu, Liliana; Mancaș, Mihaela; Pană Dindelegan, Gabriela; *Dicționar de Științe ale Limbii*, București: Nemira, 2001.

4. DF - *Dicționarul de Filozofie*, București, Editura Politică, 1978.

5. DN - *Dicționarul de neologisme*, București, 1986.

6. Ducrot O., Schaeffer J-M., *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, B., Ed. Babel, 1996.

7. TPR – *Terminologie poetică și retorică*. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1994.



Elena Mogorean. *Închinare taurului*, anii 1990, porțelan