



# „SCRIITURA FEMININĂ” ȘI CAPCANELE GENULUI ÎN POEZIA ANILOR 2000. O RELECTURĂ A (PRE)JUDECĂȚILOR CRITICE ÎN JURUL TEXTELOR SCRISE DE SVETLANA CÂRSTEAN ȘI ELENA VLĂDĂREANU

**Teona FARMATU**

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

---

“THE FEMALE WRITING” AND THE GENDER TRAPS OF THE 2000S POETRY. A RE-READING OF THE CRITICAL (PRE) CONCEPTIONS AROUND THE TEXTS WRITTEN BY SVETLANA CÂRSTEAN AND ELENA VLĂDĂREANU

**Abstract:** This article attempts to clear up the concept of “female writing” such as Hélène Cixous developed it in her manifesto *The Laugh of the Medusa*. Along with the hard side of Generation 2000, the women also asserted themselves through a radical attitude, which led to a critical legitimation by exhibiting the forms of discrimination against women, as well to a reductionist labelling with “female poetry”. By analysing the poetics of two different Romanian authors, Svetlana Cârstean and Elena Vlădăreanu, this paper also investigates the applicability of Cixous’ concept to these writers.

**Keywords:** female writing, Svetlana Cârstean, Elena Vlădăreanu, corporeality, Generation 2000, gender identity, cultural construct.

**Citation suggestion:** Farmatu, Teona. “Scriitura feminină” și capcanele genului în poezia anilor 2000. O relectură a (pre) judecăților critice în jurul textelor scrise de Svetlana Cârstean și Elena Vlădăreanu.” *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 129-136. <https://doi.org/10.51391/trva.2020.12.17>.



Marcat, cu precădere, de efervescenta și de spiritul neoavangardist al manifestelor fracturiste și al celui utilitarist (jalonate de textul semnat de Dumitru Crudu și de Marius Ianuș, *Manifestul fracturist*, din 1998, apoi de volumul individual al lui Marius Ianuș, *Manifest anarhist și alte fracturi* din 2000, și, în 2003, de poemul-manifest *eu sunt poemul utilitar* al lui Adrian Urmanov), începutul literar al anilor 2000 se consolidează, mai degrabă, în jurul unei poetici abrupte, violente și liberaliza(n)te din mai multe puncte de vedere (lingvistic, socio-cultural, ideologic și individual), care dorește să marcheze vădit ruptura de autorii optzeciști și nouăzeciști, deopotrivă. Subiect încă dezbătut în critica literară actuală, fenomenul douămiist este, cu siguranță, o mișcare eclectică și disruptivă în peisajul literar de la începutul acestui mileniu atât prin spiritul de frondă al noii generații de autori, cât și prin fermitatea cu care tinerele scriitoare s-au afirmat pe scena literară a perioadei. Dacă analizăm generațiile precedente, unde prezența și activitatea culturală a femeilor este restrânsă (deși substanțială), generația douămiistă pare să fie cea în cadrul căreia autoarele sunt cel mai mult vizibile.

Concomitent cu manifestele menționate, care își construiesc scheletul prin negare, radicalitate și atitudini exhibiționiste, perioada de tranziție și de așa-zis progres socio-cultural își

găsește efectul și în exploatarea feminității, a sexualității și în (re)contextualizarea poziției și rolului femeii în societatea contemporană, cel mai adesea prin intermediul discursului poetic. Svetlana Cârstean (al cărei poem *Floarea de menghină* devine unul dintre textele-reper din *Tablou de familie*, 2005, luând amploare abia în 2008, la debutul individual al autoarei), Adela Greceanu, Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac, Zvera Ion, Domnica Drumea, Lavinia Bălulescu, Miruna Vlada sunt câteva dintre poetele care se afirmă în peisajul douămiist în descendența unor Mariana Marin, Angela Marinescu și Marta Petreu. În cazul acestor poete din generații anterioare, corporalitatea și feminitatea nu rămân doar niște teme de exploatat, ci, prin intermediul lor, se ajunge la experiențe mult mai complexe (o mistică *noir* în cazul Angelei Marinescu, o radicalitate voluptuoasă și angajată existențial la Mariana Marin, distingând-o în peisajul optzecist și, nu în ultimul rând, o psihofilosofie corporală la Marta Petreu). Deși cea dintâi, Angela Marinescu, se poziționează contra discursului douămiist, negând orice fel de legătură cu noua generație, tinerii autori, în speță poetele, recuperează, chiar dacă inconștient, voluptatea și brutalitatea discursive, precum și lipsa inhibițiilor biblio-biografice ale poetei care a debutat în 1969. Într-o anchetă realizată de revista *Vatra*, „Angela

Marinescu și poezia tânără”, Radu Vancu repune în discuție o relație rarisimă în literatura română: „pe de o parte, fără poezia Angelei Marinescu, nici douămiiștii noștri n-ar fi devenit întru totul douămiiști; pe de alta, fără poezia douămiiștilor, nici Angela Marinescu n-ar fi devenit întru totul Angela Marinescu”. În altă ordine de idei, însă, polemica douămiiștilor cu optzeciștii și desprinderea totală de modelele precedente a condus critica literară către un reflex legitimator, astfel încât figura Angelei Marinescu a fost cea mai apropiată de poeticile violente și dezinhitate ale tinerilor autori. Nevoia de legitimare a unui nou grup aflat în curs de coagulare și, totodată, vehemența lui negatoare a produs drept efect în critică ralierea lui la o poetă care nu a aparținut în mod programatic unei generații și care s-a sustras etichetărilor de istorie literară. Poate mai mult decât scriitura ei, personalitatea empirică (nu neapărat poetică) a Angelei Marinescu este liantul dintre ea și douămiiști. În plus, faptul că era o prezență feminină nonconformistă a înregistrat în conștiința critică, din ce în ce mai mult, ipostaza de militantă dezinhitată sexual, care s-ar potrivi (unanim?) tinerelor scriitoare de la începutul mileniului, creându-se, în mod paradoxal, un alt construct cultural/mentalitar, tocmai ceea ce douămiiștii încercau să renege prin scriitura lor. Desigur, din punct de vedere valoric, nu toate poetele care s-au afirmat în jurul anilor 2000 sunt de același calibrul, cum și în cazul poezilor este valabil, însă uniformizarea autoarelor printr-un construct cultural (o ipostază „de avarie”, de exhibare a formelor discriminării) întreține aceeași tradiție a minoratului scriitoarelor.

Afinitățile poetelor douămiiște<sup>2</sup> cu predecesoarele lor devin, astfel, factori coagulanți (nu neapărat înnoitori) ai tinerei generații, care, se pare, nu realizează ruptura radicală pe care o dorea, aceasta rămânând, mai degrabă, doar la nivel teoretic prin manifestele amintite. Revenind la prezența și afirmarea consistentă a autoarelor, critica literară a dezvoltat pe marginea acestor mișcări conceptul de „scriitură feminină” sau de „poezie/lirică feminină”, pe care îl atribuie, cu precădere, pe fondul „atacurilor” (explicite sau subînțelese ale) autoarelor la adresa unei societăți patriarhale și, mai cu seamă, a unor cutume perpetuate la nivel mentalitar, care fixează, în principal, rolul femeii în societate. Preluând acest concept-etichetă, Ovio Olaru dezvoltă în articolul *Sunt o doamnă, ce \*\*\*\* mea. Noul alfabet al doamnelor. Problematika de gen în poezia românească* ipoteza conform căreia „corporalitatea și corpul ar face obiectul unei autoînscenări cu valențe sexuale, fapt care nu ar reflecta atât o trăsătură a întregii poetici douămiiște, cât una dintre particularitățile poeziei feminine ale perioadei”<sup>3</sup>. Perspectiva este una reduționistă cel puțin din două motive: mai întâi, conceptul de „poezie feminină” îl presupune *in absentia* pe cel de „poezie/literatură masculină” (probabil niciodată clarificat, și cu atât mai puțin utilizat, în critica sau teoria literară românească), deci etichetarea nu face decât să uniformizeze proiectele literare ale autoarelor. În al doilea rând, corporalitatea investită cu statutul de „autoînscenare cu valențe sexuale” nu reprezintă neapărat o temă predilectă pentru poete, dacă ne uităm la grupajul „avortând anusian” al lui Adrian Urmanov<sup>4</sup>, din volumul de debut al acestuia, *Cărnuri canonice*, sau la *cântecele/le/cesive* ale lui Dan Sociu. În același articol, Ovio Olaru afirmă

faptul că „[d]acă la poezii bărbați sexualitatea nu reclama o apartenență de gen, în volumul Ruxandrei Novac, *ecografitti*, de pildă, sexualitatea ia forma și expresia sexualității feminine”. Dincolo de o generalizare găunoasă în sfera masculină („poezii bărbați”) și o accentuare, în sfera feminină, a unui aspect, până la toată urma, aplicabil deopotrivă literaturii scrise de femei și de bărbați, și anume „sexualitatea”, versuri precum cele ale lui Dan Sociu ar contrazice afirmația: „orice băiat o știe./ La treispe ani începi să fii un individ complex/ preocupat de jocuri, de sport și geometrie/ și deodată creierul ți-e ocupat de sex./ [...] Pentru că toți anii chinuți de reverie/ ar trebui, ar fi drept, așa par să promită/ să se termine când fuți.”<sup>5</sup> De ce nu ar fi și aici vorba despre o formă de legitimare masculină prin sexualitate? Dar lucrul acesta nu e atât de important nici în valorizarea poeziei Ruxandrei Novac, nici în cea a lui Dan Sociu.

În fond, mizele principale ale întregului pluton *hard* douămiiște erau observarea frustră a realității, obscenizarea și sexualizarea ei și a comportamentelor eului răzvrătit, al nonconformistului care trăiește în condiții precare, dar empatic la „realitatea dură”, postcomunistă și deziluzionată<sup>6</sup>. În ciuda faptului că feminismul occidental nu avea atunci ecouri semnificative în cultura română, relevanța atitudinilor antipatriarhale și anticapitaliste (deseori exteriorizate printr-un registru vulgar, pentru a crește efectul de directete și șoc) ale autoarelor nu pot fi subestimate, însă nici nu ar trebui să reducă poezia lor la mize feministe (fie explicite sau nu) prin instrumentalizarea corpului și a sexualității (!). Din contră, autoarele chestionează anumite comportamente-construct și anumite prejudecăți prin lentila mărită a eului, cu tot ceea ce presupune această *persona* autentică, exacerbată afectiv și corporal, îndreptată spre a defula, spre a se ex-prima prin tonalități de la cele mai grave până la cele sarcastico-ironice. Un astfel de exemplu constă în câteva dintre versurile Ruxandrei Novac: „așa cum femeile care se fardează o fac pentru nimeni/ așa cum fetele care își arată sânii o fac pentru nimeni”<sup>7</sup>. Ovio Olaru observă doar faptul că „sexualitatea feminină nu devine la Novac un act de *empowerment* sexual-politic, ci e instrumentalizată generic în cheie douămiiște pentru aportul de expresivitate în discurs, dovadă fiind faptul că obiectul – în sens larg – al unei dorințe erotice nu este materializat niciodată, iar sexualitatea vocii rămâne la un stadiu declarativ, desfășurându-se în absența actului erotic *per se*”<sup>8</sup>. Cu alte cuvinte, discursul care rămâne la un stadiu declarativ ar fi lipsit de oricare altă miză în afară de una estetică, însă Ruxandra Novac este mult mai subtilă, țintind o miză mai înaltă, angajată social. De fapt, poeta sugerează prin retorica negației refuzul femeii de a fi un obiect sexual înfrumusețat, artificializat, deconstruind totodată un construct mentalitar conform căruia machiajul devine un act provocator, deci îndreptat spre celălalt, spre a suscita reacții, excluzându-i acestui comportament întrebuintarea strict pentru sine. Așadar, valoarea unor astfel de versuri nu provine dintr-o miză pur declarativă în conjuncție cu sexualitatea exacerbată. Exemple precum acesta sunt multe în volumele autoarelor douămiiște, însă, nefiind scopul articolului de față, ne rezumăm doar la unul.

Una dintre temele cele mai exploatate în poezia douămiiște este, fără îndoială, corporalitatea și, mai cu seamă, sexualitatea. Grațiana Benga are dreptate când compară miza milenariștilor

cu un reflex biologic: „Scrișul tinerilor nu reflectă contactul cu o realitate socială dezamăgitoare, ci e menit să se exprime împotriva acestei realități. E similar unui răspuns prin anticorpi la un atac viral asupra trupului”<sup>9</sup>. Abordată atât în poezia cât, mai ales, în proza interbelică (prin Camil Petrescu, Max Blecher, Hortensia Papadat-Bengescu sau Anton Holban) și modificându-se substanțial în scriitura postmodernilor, corporalitatea ajunge să fie pentru douămiiști și o strategie pentru obținerea „unei maxime autenticități”<sup>10</sup>, și un câmp tematic *per se* dinamizat să exhibe latențele întreținute de cenzura și autocenzura perioadei comuniste, cu ecouri în cea postdecembristă. Deși studiul său despre intimitate și corporalitate este exclusiv dedicat prozei, e simptomatică pentru noua generație afirmația Simonei Sora conform căreia corpul postmodern, așa cum apare el în romane de după 1989, „este un corp fragmentar, dispersat, rizomat, un trup-formă, o graniță (adesea transgresată) între eu și lume, dar și – în sine – un corp-univers ce poate fi străbătut și cartografiat”<sup>11</sup>. Nici pentru douămiiști corpul nu e mai puțin fracturat, moștenindu-i pe nouăzeciști, însă tinerii autori nu numai că depășesc „granița”, corporalitatea echivalând cu subiectul însuși, dar, mai mult, corpul e primul care reacționează la noul context social aflat în derivă. Precaritatea, feminitatea și masculinitatea (în sensul familiarizării subiectului cu propriile metamorfoze trupești), intimitatea, sexualitatea, relațiile interumane extrem de tensionate, greața și radicalitatea față de condițiile sociale în care se trăia în preajma noului mileniu<sup>12</sup> sunt dominantele poeziei noii generații. Angajarea existențială prin degradarea și traumele corporale transpar în textele douămiiștilor mai mult decât în cele ale predecesorilor acestora, care, de altfel, și-au trăit adolescența și tinerețea într-o epocă dictatorială, cel puțin restrictivă și distructivă pentru societate și pentru individ. Corpul reprezintă, pentru tinerii autori, sursa primă a materialului poetic, elementul capabil să exprime direct, febril, în manieră incontestabilă și cât mai veridică instabilitatea planului socio-politic asupra celui individual. „Nevoia de a reinvesti discursul liric cu ontologie”<sup>13</sup> pare să fie îndeplinită, mai ales, prin intermediul corpului, care, de cele mai multe ori, primește și alte funcții în afară de cea estetică deja sterilă odată cu discursurile optzeciștilor și, în continuarea lor, ale nouăzeciștilor.

Deși este comun și poezilor douămiiști, discursul violent, visceral, sexualizat a fost asociat, în mare măsură, cu poetele, astfel încât critica literară a dezvoltat și utilizat sintagma de „scriitură feminină”, cu precădere de „poezie feminină” în baza componentei sexual-viscerale, care le-ar scoate din umbră pe poete. Fie că utilizarea a fost una conotată pozitiv sau, de cele mai multe ori, negativ, antrenând statutul de minorat al autoarelor, sintagma a prins din ce în ce mai mult contur odată cu autoarele care s-au remarcat în cadrul generației 2000 și care, s-ar părea, s-au impus valoric tocmai printr-un astfel de discurs. Așadar, voi încerca o clarificare succintă a conceptului de „scriitură feminină” („écriture féminine”) și al aspectelor pe care acesta le angrenează, așa cum sunt argumentate în articolul-manifest din 1975, *Le Rire de la Méduse*, al lui Hélène Cixous, promovarea termenului în

cauză. Mai întâi, conceptul este indisociabil relaționat atât cu corporalitatea: „Et pourquoi n’écris-tu pas? Écris! L’écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le.”<sup>14</sup>; cât și cu obstacolele care au constituit factorii inhibitorii în parcursul artistic al femeilor: „Écris, que nul ne te retienne, que rien ne t’arrête: ni homme, ni imbécile machine capitaliste où les maisons d’édition sont les rusés et obséquieux relais des impératifs d’une économie qui fonctionne contre nous et sur notre dos; ni toi-même”<sup>15</sup>. O altă chestiune esențială e reprezentată de solidarizarea femeilor, perspectivă relativ opusă egalității și fraternității dintre femei și bărbați, pe care le dorea Simone de Beauvoir<sup>16</sup>: „J’écris femme: il faut que la femme écrive la femme. Et l’homme l’homme”<sup>17</sup>. Astfel, autoarea își construiește demersul pe un sistem de diferențe, deci nu de opoziții radicale de tipul masculin-feminin (nuanțând faptul că opoziția în care se plasează este față de acel „homme classique”, nu față de persoanele de sex masculin, în general), pledând pentru exacerbarea feminității și a sexualității feminine, care, conform considerațiilor sale, nu au fost explorate în plenitudinea lor, femeile fiind singurele în măsură să le desfășoare creativ pentru ele, dar nu în mod obligatoriu și necesar contra Celuilalt.

Cu toate acestea, „écriture féminine” rămâne, în fond, un concept-valiză ce reunește o diversitate ideatică, pe scheletul căreia Cixous problematizează și militează pentru o stilistică feminină, care să autentifice autoarele, făcându-le recognoscibile, așa cum, în paralel, există o stilistică masculină care autentifică autorul-bărbat. Cu alte cuvinte, particularitățile stilistice și tematice ale scriiturilor originează în diferențele biologice, corporale, care nu pot fi valorificate decât printr-o corespondență de gen cu creatorul. Așadar, „scriitura feminină” e, mai degrabă, rămasă doar la nivel conceptual, cvasiteoretizată, dar prin care Cixous încearcă să demonstreze autonomia femeii și pe cea a masculinului printr-un sistem de diferențiere a lor, nu de comparații deficitare: „Impossible de définir une pratique féminine de l’écriture, d’une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l’enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu’elle n’existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phalocentrique; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique”<sup>18</sup>. Cert și problematic deopotrivă este faptul că autoarea propune pentru femei corpul drept sursă de legitimare a scrișului acestora, prin care, totodată, să depășească perimetrul falocentric. Mai mult, una din nuanțele textului *Le Rire de la Méduse* o constituie pledoaria pentru luarea în posesie a propriului corp, care semnifică atât ieșirea din falocentrism, cât și apropierea limbii, a scrișului, în genere („voter dans la langue”). Altfel spus, Cixous susține ideea conform căreia femeile trebuie să *se scrie* pe ele însele, iar bărbații pe ei înșiși, corpul având pentru femeie o mai mare forță de semnificare și fiind, de fapt, marca sa distinctivă după decenii întregi de dominație masculină: „En corps: plus que l’homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, les femmes sont corps. Plus corps donc plus écriture”<sup>19</sup>.

Pentru a observa cum se modifică feminitatea, corporalitatea

și sexualitatea de la o autoare a cărei biografie este marcată de perioada comunistă, la o autoare al cărei traseu poartă amprente tranziției, îmi voi concentra, în continuare, analiza asupra a două poete: Svetlana Cârstean și Elena Vlădăreanu, care, deși diferite ca expresie și încadrate în generații distincte, abordează tematici similare în maniere opuse. În plus, voi investiga în ce măsură conceptul de „scriitură feminină”, așa cum l-a gândit și teoretizat Hélène Cixous, poate fi discutat în legătură cu cele două autoare, pe care le-am ales tocmai datorită diferenței majore de tonalitate: o dată, discursul Svetlanei Cârstean este unul asumat așezat, cvasimetamorizat (ecou al nouăzeciștilor), dar angajat social și existențial, forțând o conștiință formată și modelată într-o epocă, prin excelență a manipulării sociale, să deconstruiască fundalul istoric și să-l metabolizeze în mod subiectiv<sup>20</sup>. La polul opus se situează discursul Elenei Vlădăreanu, visceral, necenzurat, asumat în ceea ce privește profanarea pudorii lectorului și angajat, la început, doar existențial, iar, odată cu cele mai recente volume, și socio-politic. Debutul întârziat al celei dintâi vine în prelungirea stingerii vervei douămiiștilor, a laturii *hard* care își epuizase excentricitățile. De cealaltă parte, Elena Vlădăreanu pare să fie, însă, singura care reușește să își elaboreze în continuare proiectele poetice sub hegemonia aceluiași tonalități radicale și problematizante prin volume ca *bani. muncă. timp liber* (2017) și *minunata lume disney* (2019), volume primite bine de critica de întâmpinare și, totuși, concomitente cu poeziile mult mai *soft* ale valului de după 2010<sup>21</sup>.

Svetlana Cârstean<sup>22</sup> își construiește volumul de debut în jurul prizonieratului, aspect pe care nu doar că îl putem afla din confesiunile autoarei<sup>23</sup>, însă majoritatea poemelor conduc, prin idei diverse și alternând forma (epică sau, dimpotrivă, concisă), spre încarcerarea subiectului, a cărui identitate de gen fluctuează în funcție de caracterul său metamorfic. Apropierea autoarei de Simona Popescu, pe care o propune Adriana Stan<sup>24</sup>, prin filonul pluralității individuale, se reflectă și la nivelul corporal-sexual, unde subiectul este, din nou, divizat între felurite ipostaze: femeie („Sunt femeie,/ corpul meu plutește de atâta timp,/ deasupra apelor întinse, alb ca o lumină,/ impudică și tăcută.”<sup>25</sup>), mamă („Sunt o mamă nemiloasă./ care-și îmbrățișează copilul./ până la sufocare”<sup>26</sup>), băiețel („Am fost un băiețel singur căruia într-o zi i s-au împletit codițe și i s-au pus fundițe albastre și bentița de elastic pe cap”<sup>27</sup>.) sau, pur și simplu, copil, însă, în cea din urmă ipostază, e vorba de o conștiință a inocenței pliată pe deja formată(ta) conștiință a adultului. Ironia fină, și ea închisă în, sau, cel puțin, îndreptată spre universul carceral, provine din mimarea infantilismului și din pluralitatea identității de gen. Raportat la manifestul feministei Hélène Cixous, scriitura Svetlanei Cârstean pendulează între dimensiunea corporală, prin care se încearcă (auto)definirea subiectului (plus o tentativă de stabilizare a unui eu debusolat de schimbările fundalului politic) și o dimensiune mult mai eclectică, unde amestecul identitar scoate la suprafață o conștiință lucidă, al cărei vid subiectiv nu pare să poată fi „spart” nici măcar prin asumarea unei singure identități de gen: „Somnul tău spune totul despre tine.[...] Acolo mângâi și te lași mângâiată de

bărbați pe care nu i-ai văzut niciodată sau pe care i-ai văzut, dar nu ai îndrăznit să-i mângâi. Acolo țipi sau pur și simplu spui ce nu ai spus la lumina soarelui, acolo te miști încet căci ai tot timpul din lume”<sup>28</sup>. Așadar, eșecul monoidentitar (de altfel, rodnic în conceperea mizei volumului) se opune viziunii lui Cixous, pentru care asumarea condiției de femeie și, mai cu seamă, a sexualității feminine legitimează o scriitoare și o investește cu forța de a contracara ipostaza de subiacent al masculinității. Dacă luăm în considerare și mărturiile poetei, proiectele Svetlanei Cârstean se distanțează de „scriitura feminină” concepută de autoarea feminista: „Cixous i-a spus Meduză. Fostei imagini a femeii. Care, oricum, nu va pieri vreodată. Și a creat eticheta de « écriture féminine ». Nu cred în scriitură feminină decât dacă noțiunea transcende genul”<sup>29</sup>.

Interesant este, la poetica autoarei care își plasează fundalul istoric înainte de 1989, felul prin care metabolizează contextul socio-politic. Dacă la Elena Vlădăreanu, vom vedea, funcția estetică devine, de-a lungul volumelor sale, doar un pretext pentru a conferi textelor o funcție militantă și profund angajată, la Svetlana Cârstean fundalul istoric este, mai curând, un pre-text pentru a chestiona niște probleme, în primul rând, intime și de actualitate precum: identitatea de gen, rolurile pe care societatea le așteaptă de la femei și de la bărbați, experiența maternității, sexualitatea etc.; aspecte pe care poeta nu le instrumentalizează în scopul legitimării unei identități feminine, a unei *persona* influente care să își câștige un anumit statut. Din contră, discursul Svetlanei Cârstean dialoghează, la nivel simbolic, cu un trecut propriu (mai puțin cu un fundal colectiv), miza fiind aceea de a reuși să-și aproprieze anumite „moșteniri” socio-culturale, anumite comportamente care țin, dincolo de datele istoriei, de o dimensiune intimă, familială, de unde și titlul celei de-a doua părți a cărții: *Cartea părinților sau „Sunt cuminte, promit”*. „Moștenirile”, față de constructele socio-culturale (acestea din urmă mult mai pregnante în volumele-manifest ale Elenei Vlădăreanu), conțin o dimensiune intimistă, profund subiectivă, astfel încât credințele de tipul „copiii trebuie să fie cumiți”, „mama spală, calcă și face mâncare pentru noi toți”, iar „tata stă la birou până ce termină tot ce are de lucru” ori obligativitatea ca „orice fetiță să-și viseze prințul” apar în poeme drept subiecte prolifere, deconstrucția lor nefiind dusă până la capăt, tocmai pentru că altfel și-ar pierde din doza lor afectivă. Odată cu „redundanța ironică a spațiului domestic, în care «mama e cuminte», «tata e cuminte», «toată casa noastră e cuminte», prozaicul însuși devine fantomatic și neliniștitor”, iar „dezorientarea băiețelului-fetiță e cu atât mai frapantă”<sup>30</sup>. Vidul relațiilor interumane („Singurătatea mea nu se mai măsoară în lungi conversații cu ele, ci în adâncimea inboxului meu gol”<sup>31</sup>) și sexualitatea adiacentă acestuia („Multă sexualitate, nu-i așa, în pustietatea/ asta?”<sup>32</sup>) demonstrează, contrar opiniei lui Octavian Soviany, că poeta nu vrea să instrumentalizeze sexualitatea, de aceea o concepe la un nivel intim, afectiv, nu pentru a o exhiba: „Floare de menghină,/ te desfac în bucăți, petală cu petală, fără teamă, mă uit la tine ca altădată la propriul meu sex./ ca la propria mea frică,/ ca altădată/ la bubele mele dragi când începeau să prindă o coajă

subțire și apoi/ din ce în ce mai groasă<sup>33</sup>.

Soviany consideră că „sexul, la rândul său, e o sursă permanentă de anxietate, de aceea însemnele feminității vor fi repudiate”<sup>34</sup>, însă aspectele feminine există, fără îndoială, în *Floarea de menghină*. Maternitatea, relația mamă-fică („Mă gândesc la burta mamei mele pe care niciodată n-am văzut-o, nici măcar într-o poză. Burta ei, cu mine în ea, rămâne un secret veșnic”<sup>35</sup>) ori schimbările corporale („Întâmplător și fără nicio legătură, tot cam pe-atunci au început să-mi crească și sânii. Întâmplător și fără nicio legătură, sânul meu stâng a fost întotdeauna mai mic decât cel drept.”<sup>36</sup>) sunt aspecte esențiale care marchează poetica Svetlanei Cârsteian și pe care va miza și în al doilea volum, *Gravitație*. Ceea ce e demn de remarcat reprezintă maniera autoarei de a-și folosi uneltele nu *contra* unui Celălalt, ci *pentru* explorarea și afirmarea unei identități scindate, tensionate și convulsive. Scriitura ei este una „feminină” în măsura în care angrenează în identitatea sa poetică teme ale feminității, pe care le cultivă nu fără o doză substanțială de onestitate, care o apropie și de autenticitatea douămiiștilor<sup>37</sup> și de sarcasmul moderat al poetilor post-douămiiști.

Corporalitatea, așa cum o conceptualiza Cixous, drept materie indispensabilă și autolegitimatoare pentru scriitoare, este, la Svetlana Cârsteian, la fel de stratificată (și de semnificată) precum identitatea de gen. Fie că avem un corp înstrăinat (ca în poemul *Instrucțiuni de folosire a corpului*), fie un corp, din contră, însușit („îmi ung corpul cu o cremă strălucitoare, mă îmbrac, mă pieptăn frumos”<sup>38</sup>) sau un corp redus la statutul de formă („ – trupul o carcasă goală/ un galantar golit de cu seară”<sup>39</sup>), întotdeauna simbolistica lui deschide și alte perspective decât strict cea asupra corporalității feminine. Pe de-asupra, întregul volum e guvernat de o conștiință lucidă care tranșează ironic și cvasiresemnat o *questa* individuală pe un fundal istoric și el stratificat, bântuit în același timp de „cenzura comunistă” și de „solitudinea internautică post-decembristă”<sup>40</sup>.

Încă de la debutul său oficial, cu volumul *Pagini*, Elena Vlădăreanu se distinge printr-un discurs grav, dezinhibat sexual și revoltat, în cadrul căruia feminitatea și relațiile cu persoanele de sex masculin sunt menite să ivească misoginismul și sexismul din societatea românească de la începutul anilor 2000.<sup>41</sup> Intitulat generic *Pagini*, volumul pare a fi, datorită oralității lui, rezultatul unei defulări necontrafăcute, însă acompaniate de un pseudonator (un „martor”) care, prin intervenții suprapuse, convoacă, de fapt, pluralitatea vocii poetice principale, a acestei „elena” sau „elenav” care se confesează în semn de protest. Prejudecățile, rolul prestabilit al femeii în societate, ipostaza ei de obiect sexual sau standardele de frumusețe demonstrează faptul că poeta lucrează cu niște constructe culturale, care, spre deosebire de Svetlana Cârsteian, depășesc dimensiunea individuală și devin urgențe colective. În ciuda unei laturi monologale, prin care autoarea își expune în mod franc intențiile („eu nu fac decât să încerc să mă eliberez de mine însămi”<sup>42</sup>, „vreau să văd dacă pot fi dezinhibată până la capăt”<sup>43</sup>), și a experiențelor eșuate împânzite tensionant de-a lungul poemelor, vocea poetică militează împotriva unor

forme de abuz generalizate și înregimentate în societate ca normale („el îi băgase în cap că femeia la menstruație devine un fel de bărbat”, „așa sunteți voi, vărsătoarele, toate la fel”, „hai, mă, nevastă, că e urâtică, pentru tine este normal s-o vezi frumoasă, doar e fata ta, dar ea este urâtică în comparație cu alte fete”). În *Pagini*, sexualitatea apare sub formele ei negative, alienante pentru subiect, iar „autoînscenarea cu valențe sexuale”<sup>44</sup> este înlocuită de autoblamare și de autoflagelare prin imaginarea unor scenarii care provin dintr-un subconștient colectiv feminin. De pildă, imaginarea unui viol este un efect al spaimelor mentalului extraindividual, care implică, mai întâi de toate, anxietatea și frica femeilor față de agresivitatea bărbaților: „tot atunci a venit peste tine gândul cel rău. marius ar putea să te violeze fără nicio jenă”<sup>45</sup>. La limita (deseori, trecută) dintre un scenariu imaginat și unul real (ceea ce contează mai puțin), supratema volumului e strâns legată de valențele pe care le primește corpul: conștiința poetică, fără îndoială a unei femei, desfășoară realmente o luptă de a nu deveni un obiect sexual, o „marionetă”, în timp ce prezențele din jurul ei întrețin permanent corpul femeii drept sexualitate, carnalitate, plăcere etc., aspecte pe care autoarea le concepe ca pe niște situații fals particulare. Am putea vorbi în cazul acesta de luarea în posesie a propriului corp, așa cum propunea Hélène Cixous, însă, în volumul de față rămâne doar la stadiul de încercare, încă de luptă atât la nivel corporal (cu propriile complexe sau experiențe erotice eșuate), cât și la nivel mentalitar (cu constructele socio-culturale). Directetea „paginilor” are o miză nu neapărat de șocare a lectorului prin stridență, ci de trezire a conștiinței, de activare a ei dincolo de „universul ficțional” cu care cititorul este obișnuit. Din perspectiva aceasta, volumul conține *in nuce* ceea ce Mihai Iovănel numește depășirea „conștiinței corporale (...), evoluând către o poezie din ce în ce mai abstractă”, astfel încât „autobiografia autoarei devine pretextul unor contextualizări din ce în ce mai largi”<sup>46</sup>, odată cu cărțile ulterioare.

Cel de-al doilea volum al Elenei Vlădăreanu, *Fisuri* (2003), anunță și el proiectul din 2005, *europa. zece cântece funerare*, prin două coordonate principale: moartea și corporalitatea grefate în contextul istoric al tranziției (frigul, lipsa alimentelor, precaritatea existenței). Așezându-și volumul, încă de la prima pagină, sub semnul poeticității Marianeii Marin („*mutilarea...râmelor la tinerețe*”<sup>47</sup>), viscerală și tragică deopotrivă, autoarea devine din ce în ce mai conștientă de sine, de propriul corp și de propriul sex: „sunt o femeie-iona mă târâsc/ în pântecul animalului cu labe solzoase/[...] las dâre roșii pe covor trag granițe/ (hotărăsc!)”<sup>48</sup>. Când Hélène Cixous formula cele două niveluri inseparabile, individual și istoric, unde se produce ruptura către eliberarea (fie simbolică, fie reală a) femeii, vorbea despre o „decenzurare” a corpului, singura care ar permite, la primul nivel cel puțin, și deprinderea fluidității scrisului<sup>49</sup>. Totodată, acest „dé-censur” corporal implică, obligatoriu, risipirea oricăror inhibiții ale femeii față de propriul trup și de metamorfozele lui<sup>50</sup>. Din acest punct de vedere, stilistica din *Fisuri* ar putea fi „etichetată” ca feminină: „în acest timp eu visez-galopez/ pe un câmp de zambile mirosul nu-mi/ dilată nările mirosul îmi dilată sexul/ sexul meu lacom ca o gură/ pe un câmp de zambile/ acoperit cu testicule

de berbeci – un strat/ gros de vreo 15 cm<sup>53</sup>. Deși autoflagelarea continuă („în fond, la ce ți-ar folosi/ să știi cum plâng eu/ și cum îmi smulg părul de durere/ cum îmi înfig unghiile în carne<sup>53</sup>), sexualitatea este asumată, conștientizată și, cel mai important, autentificată drept marcă a subiectului feminin, al identității sale de gen: „iubitule, asta e lumea mea pe care tu nu o s-o cunoști niciodată<sup>53</sup>. Abia acum putem afirma că poeta practică o „scriitură feminină”, prin care se ex-primă, însă nu în mod gratuit, ci concomitent cu turbulențele istoriei, care au rolul lor de catalizatori în tensionarea mecanismelor poetice. Pentru Cixous, a lua în posesie Cuvântul (« la Parole ») înseamnă recăpătarea de către femeie a drepturilor asupra ei-înseși<sup>54</sup>, ceea ce va constitui o miză puternică în *spațiu privat. a handbook* (2009) și *Non Stress Test* (2016).

Urmărind evoluția poetică a Elenei Vlădăreanu (fiindcă volumele sale dialoghează între ele) se observă un crescendo la nivel de subiect poetic, în sensul în care este depășită trauma individuală (generată de complexe, relații problematice, abuzuri etc.), astfel încât lasă loc unor proiecte de tip manifest, unde poeta își asumă un glas colectiv. De altfel, în ceea ce privește dimensiunea estetică, în volumele cele mai recente ale autoarei (din 2017 și 2019) procesul este invers: funcția socio-politică câștigă în pregnanță, textele având mize realmente angajate, care urmăresc, în primul rând, să deconstruiască o anumită mentalitate, violentând jena, pudoarea, falsa inocență, complezența și ipocrizia umane. În *bani. muncă. timp liber* (2017), cea mai „feminină” și feministă parte a volumului este capitolul al doilea, cel despre muncă, unde autoarea ficționalizează mărturiile ale femeilor abuzate, constrânse, ale căror vieți libere sunt sacrificate, scoțând la iveală tot felul de cutume și de situații sociale hipercunoscute, dar, de obicei, neglijate sau ignorate. De pildă, povestea-situație, devenită aproape generică în societatea românească, a femeii căsătorite, abuzate de soțul bețiv, mamă care face tot posibilul să își salveze copiii, sacrificându-se pe ea: „Măică, io am ținut singură toată casa. Ziua munceam la câmp, sapă, coasă, arat, semănat, că așa era atunci, mânam singură caii. [...] Am crescut și trei copii. Ce-a făcut omul meu? Ce să facă? A băut<sup>55</sup>. De fapt, visceralitatea din primele volume ale Elenei Vlădăreanu, care, după cum am văzut, era permeabilă, pe alocuri, la vizunile lui Cixous asupra „scriiturii feminine”, este travestită aici în directetea minții libere, efervescente și răzvrătite împotriva toxicității socio-politice, iar ceea ce frapează nu mai e dezinhibarea și revolta expuse, ci doza substanțială și esențială de realism în combinație cu o profundă ironie (aproape tragică) asupra vieților omenești. De remercat este faptul că autoarea nu își mai asumă doar vocea colectivă a femeilor, ci, pe lângă aceasta, și o voce colectivă a artiștilor, indiferent de genul lor: „Când aveam douăzeci de ani era cineva care îmi spunea tot timpul:/ Voi, artiștii, sunteți niște paraziti. Meritați să fiți împușcați./ Eu, dacă aș avea o armă, v-aș lichida pe toți<sup>56</sup>. Ideea lui Cixous despre corespondența dintre autor și conceperea stilistico-tematică a scriiturii lui e, astfel, depășită.

Așadar, oprindu-mă asupra câtorva aspecte pe care Svetlana Cârstean și Elena Vlădăreanu le propun în poezia lor, este important de observat faptul că transgresarea (până la absența a) visceralității, în cazul celei dintâi, și, din

contră, paroxismul ei, în cazul celei de-a doua, nu sunt (nu ar trebui să fie) aspectele care legitimează autoarele drept poete valoroase în peisajul literar contemporan. În ambele cazuri, corporalitatea și sexualitatea, fără îndoială importante în conturarea volumelor, sunt relaționate cu mize mai înalte și mai largi: Svetlana Cârstean propune variațiuni identitare ale unui eu dezarticulat, mizând pe o mitologie subiectivă, fluidă datorită granițelor sale semionirice, în timp ce Elena Vlădăreanu pornește de la această „scriitură feminină”, prin care își apropiază sexualitatea și corpul, pentru a dezvolta, pe parcurs, volume-manifest. În fond, radicalitatea celei din urmă s-a coagulat într-o stilistică proprie, un *hallmark* pe care îl explorează asumat și angajat, lucru care demonstrează, din partea poetei, conștientizarea saturației acestor teme tratate în manieră sexual-viscerală, tipică începutului anilor 2000. Atât deosebirea de temperament liric, cât și fundalul istoric ce influențează poezia lor (pentru Svetlana Cârstean, mai mult, perioada comunistă, iar, pentru Elena Vlădăreanu, cea post-decembristă) intervin semnificativ în conturarea tematicii volumelor. Prin urmare, atribuirea etichetei de „poezie feminină” nu ar face decât să reducă complexitatea și mizele volumelor la anumite caracteristici considerate specifice femeii, existente empiric și ficțional, fără îndoială, dar care nu fac decât să întrețină, în continuare, poziția de minorat a autoarelor și să traseze câteva bariere hermeneutice neesențiale. De asemenea, mizele feministe, militante, angajate (acolo unde fie există explicit, fie sunt *in nuce*) nu ar trebui să invite la receptarea poeziei, (doar) apelându-se la ieșirea acestora din minorat prin intermediul primatului sexualității și al corporalității feminine exacerbate (!) în detrimentul altor aspecte pe care volumele le angrenează.

În urma problematicii expuse în jurul conceptului de „écriture féminine”, cu care operează adesea critica literară, se impune, în primul rând, prudența utilizării acestuia atât în cadrul unei generații, cât, la un nivel mai restrâns, și în interiorul proiectelor poetice ale aceleiași autoare. Din păcate, corespondența autor-tematică (după modelul existenței unor subiecte specifice femeilor și altele specifice bărbaților) nu face decât să aducă un deserviciu poeziei și poezilor doamniști (ale căror volume au rezistat valoric), care, de cele mai multe ori, nu rămân la stadiul gratuităților sexual-corporale sau al carnalității justificate exclusiv estetic. De altfel, o antinomie de tipul „poezie feminină/ poezie masculină” ar antrena aceeași patimă a etichetărilor reduționiste. Cenzura și autocenzura comuniste, inhibatoare, ale căror efecte s-au resimțit și după momentul '89, întreținerea tabuurilor și a constructelor culturale în mentalul colectiv (cu precădere, relaționate cu poziția femeii în societate), dezechilibrul și vidul existențial al tranziției și, nu mai puțin important, afirmarea masivă a poeziei în jurul anilor 2000, precum și inexistența anterioară a unei figuri feminine drept reper de generație sunt factori care, împreună, au determinat afirmarea masivă și agresivă a poeziei la început de mileniu. Totodată, dezbaterile feministe, în care s-ar încadra și Hélène Cixous încă din poststructuralism, nu au fost purtate în spațiul românesc nici măcar în anii '90, critica literară operând cu un



concept („écriture féminine”), în fond, vidat de aspectele sale originare și care a rămas, mai degrabă, unul naiv-peiorativ. Astfel, articolul nu își propune să nege temele feminității și existența unei conștiințe feminine, ci să invite la nuanțare și

la precauție atunci când, pe de o parte, este utilizat conceptul de „scriitură/poezie feminină” în analiza literaturii scrise de femei și, pe de alta, când acesta este relaționat cu sexualitatea, corporalitatea și visceralitatea.

**Note:**

1. \*\*\*, „Angela Marinescu și poezia tânără – anchetă”, *Vatra*, 11 octombrie, 2016. <https://revistavatra.org/2016/10/11/angela-marinescu-si-poezia-tanara-ancheta/>.
2. Utilizăm termenul din punct de vedere al criteriului generaționist, nu al celui de vârstă.
3. Mihaela Ursa, ed., *Țoe, fii bărbată. Coduri de gen în cultura României contemporane*, volum îngrijit de Adrian Tătăran și Alexandra Turcu (Pitești: Paralela 45, 2019), 67-68.
4. Urmanov, Adrian, *Cărnuri canonice* (Constanța: Pontica, 2001).
5. Dan Sociu, „Sexul e nebunie” în *Vino cu mine știu exact unde mergem. Antologie 1999-2014*, cu ilustrații de Felix Aftene și postfață de Bogdan-Alexandru Stănescu (Iași: Polirom, 2014), 200.
6. „În pragul noului mileniu, societatea românească era descumpănită, dezorientată, dezamăgită. O parte a ei s-a retras în dezabuzare, o alta a virat spre retorismul agresiv al extremelor. Politic, apropierea noului mileniu scotea la suprafață artefacte din vechiul timp al autoritarismului.”, Grațiela Benga, *Rețeaua: Poezia românească a anilor 2000* (Timișoara: Universitatea de Vest, 2016), 18-19.
7. Ruxandra Novac, *ecografitti*, ediția a III-a revăzută (București: Tracus Arte, 2018), 58.
8. Ursa, *Țoe*, 83.
9. Benga, *Rețeaua*, 18.
10. Marin Mincu, coord., *Generația 2000 (Cenaclul Euridice)* (Constanța: Pontica, 2004), VII.
11. Simona Sora, *Regăsirea intimității* (București: Cartea Românească, 2008), 274.
12. „ei se doresc atehnici, brutali, ignoranți, angajați în realul imediat și subversivi în raport cu realitățile societății de tranziție, căreia îi exploatează liberalizarea, dar pe care o critică din interior, denunțând schimbarea de regim drept o farsă.”, Ovio Olaru, „Douămiismul poetic românesc. Condițiile unei schimbări de paradigmă”, *Transilvania*, nr. 6 (2017): 20.
13. Emanuel Modoc, „De la avangarda istorică la neoavangarda douămiistă (II)”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2018): 36.
14. Hélène Cixous, „Le Rire de la Méduse”. <https://idoc.pub/documents/helene-cixous-le-rire-de-la-meduse-ylyxj1r20dnm?fbclid=IwAR3BdJAU7PZEIRYIB3oU-EeZDb7Q-PdRIhYSQGoQsXGbdudqAg7plXoauOGI>.
15. Ibid.
16. « Autrement dit, Beauvoir, à la suite de Marx, privilégie in fine un rapport « fraternel » entre les hommes et les femmes. Cixous n'a jamais envisagé les choses en ces termes. [...] Pas de fraternité, pas de camaraderie [...] mais une « sororité » bien entendue, privilégiant avant tout, à des fins stratégiques, les rapports des femmes entre elles. », Martine Reid, „En corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous”. *Tangence*, nr. 103 (2013). <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-1103-tce01398/1024969ar/>.
17. Cixous, „Le Rire de la Méduse”.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Într-o cronică la *Floarea de menghină*, Adriana Stan își încheie articolul printr-o distincție limpede și favorabilă discursului poetic al Svetlanei Cârstean: „autoparodiile existențiale ale autoarei au o miză mai puternică decât experimentele autenticiste cu bătaie scurtă ale multor poetese de astăzi.”, „Ce visează Oblomov”, *Tribuna* nr. 150 (2008). <https://metacritic.wordpress.com/2011/08/25/ce-viseaza-oblomov/>.
21. „Însă, în raport cu *manifestele hard* de la începutul noului veac, putem remarca preponderența *stilisticilor soft* de azi. La fel cum putem sesiza, în continuare, că *poeticile dark* ce cartografiau mizeria tranziției românești au făcut loc, din 2010 încoace, *gesturilor light*”, Alex Ciorogar, „Metamodernismul poetic românesc”, *Euphorion*, nr. 4 (2017). <http://revista-euphorion.ro/metamodernismul-poetic-romanesc/>.
22. Am stabilit ordinea celor două după criteriul cronologic.
23. În confesiunea de pe coperta a IV-a a volumului, Svetlana Cârstean afirmă: „*Floarea de menghină* este cea mai scurtă definiție a prizonieratului meu”.
24. „Viziunea straturilor exuviale ale eului amintește într-un fel de scriitura Simonei Popescu, fără ca Svetlana Cârstean să aibă cătuși de puțin perspectiva ludic-postmodernă și patima acesteia pentru suprafete.”, Adriana Stan, „Art.cit.”
25. Svetlana Cârstean, *Floarea de menghină*, ediția a doua (București: Trei, 2015), 60.
26. Ibid.
27. Ibid., 46.
28. Ibid., 90.
29. Svetlana Cârstean, „Fragmente din jurnalul M(ed) uzei”, *Observator cultural*, 21 aprilie, 2016. <https://www.observatorcultural.ro/articol/fragmente-din-jurnalul-meduzei/>.
30. Adriana Stan, „Art.cit.”
31. Cârstean, *Floarea*, 77.
32. Ibid., 79.
33. Ibid., 87.
34. Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism. Compediu de poezie românească actuală, volumul al II-lea. Lirica epocii postcomuniste*. (București: Casa de Pariuri Literare, 2011), 148.
35. Cârstean, *Floarea*, 50.
36. Ibid., 76.
37. „sofisticarea întunecată a *Florii de menghină*, un poem

- arhetipal de mare forță, dar o completează cu gestualismul și nevoia de sinceritate a poeziei de după anul 2000.”, Mircea Cărtărescu pe coperta a IV-a a volumului.
38. Cârstean, *Floarea*, 64.
39. *Ibid.*, 8.
40. Stan, „Ce visează Oblomov”
41. În articolul citat, Ovio Olaru remarcă fermitatea vocii poetice și epicitatea volumului, poeta „construind un schelet epic în care anecdote misogine, relatări de incidente sexiste, căsnicii nefericite, avorturi [...] pot fi mai amplu și mai direct expuse.”, 84.
42. Elena Vlădăreanu, *Pagini* (București: Vinea, 2003), 42.
43. *Ibid.*, 10.
44. Ovio Olaru, „Sunt o doamnă, ce \*\*\*\* mea. Noul alfabet al doamnelor. Problematika de gen în poezia românească” în *Zoe, fii bărbată. Coduri de gen în cultura României contemporane*, coord. Mihaela Ursa (București: Paralela 45, 2019), 67.
45. Vlădăreanu, *Pagini*, 109.
46. Mihai Iovănel, „Text de sarcină”, *Scena9*, 12 decembrie, 2016. <https://www.scena9.ro/article/text-de-sarcina>.
47. Elena Vlădăreanu, *Fisuri* (Constanța: Pontica, 2003), 7.
48. *Ibid.*, 51.
49. „À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.”, Hélène Cixous, „Art. cit.”
50. „Écrire, acte qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces.”, Hélène Cixous, „Art. cit.”
51. Vlădăreanu, *Fisuri*, 50.
52. *Ibid.*, 59.
53. *Ibid.*, 62.
54. „Écrire pour se forger l’arme antilogos. Pour devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique.”, Hélène Cixous, „Art.cit.”
55. Elena Vlădăreanu, *bani. muncă. timp liber* (București: Nemira, 2017), 49.
56. *Ibid.*, 10.

### Bibliography:

- Benga, Grațiola. *Rețeaua: Poezia românească a anilor 2000* [The Network: The Romanian Poetry of 2000s]. Timișoara: Universitatea de Vest, 2016.
- Cârstean, Svetlana. “Fragmente din jurnalul M(ed)uzei” [“Fragments from Medusa’s diary”]. *Observator cultural*, no. 819 (2016). <https://www.observatorcultural.ro/articol/fragmente-din-jurnalul-meduzei/>.
- Cârstean, Svetlana. *Floarea de menghină* [The Vise Flower]. Bucharest: Trei, 2015.
- Cârstean, Svetlana. *Gravitație* [Gravity]. Bucharest: Trei, 2015.
- Ciorogar, Alex. “Metamodernismul poetic românesc” [“The Romanian poetic metamodernism”]. *Euphorion*, no. 4 (2017). <http://revista-euphorion.ro/metamodernismul-poetic-romanes/>.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *Signs* 1, no. 4 (1976): 875–893. translated by Keith Cohen and Paula Cohen. <http://www.jstor.org/stable/3173239>.
- Iovănel, Mihai, „Text de sarcină” [“Pregnancy text”]. *Scena9*, December 12, 2016. <https://www.scena9.ro/article/text-de-sarcina>.
- Mincu, Marin, ed. *Generația 2000. Antologie* [The 2000s Generation. An Anthology]. Constanța: Pontica, 2004.
- Modoc, Emanuel. “De la avangarda istorică la neoavangarda douămiistă (II)” [“From Historical Avant-Garde to the Neoavant-garde of the 2000s”]. *Transilvania*, no. 11-12 (2018).
- Novac, Ruxandra. *ecograffiti [ecograffiti]*. Bucharest: Tracus Arte, 2018.
- Olaru, Ovio. “Douămiismul poetic românesc. Condițiile unei schimbări de paradigmă” [“Romanian Poetry of the 2000s. The Setting for a Change in Paradigm”]. *Transilvania*, no. 6 (2017).
- Reid, Martine. “En-corps, brèves observations sur le manifeste d’Hélène Cixous” [“En-corps, brief observations on Hélène Cixous’s manifesto”]. *Tangence*, no. 103 (2013). <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n103-tce01398/1024969ar/>.
- Sociu, Dan. *Vino cu mine știu exact unde mergem. Antologie 1999–2014* [Come with me I know exactly where we’re going. An Anthology 1999–2014]. Iași: Polirom, 2014.
- Sora, Simona. *Regăsirea intimității* [The Rediscovery of Intimacy]. Bucharest: Cartea Românească, 2008.
- Soviany, Octavian. *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală, volumul al II-lea. Lirica epocii postcomuniste* [Five decades of Experimentalism. Compendium of Current Romanian Poetry, the second volume. The Lyric of Post-communist Era]. Bucharest: Casa de Pariuri Literae, 2011.
- Stan, Adriana. “Ce visează Oblomov” [“What Oblomov dreams of”]. *Tribuna* no. 150 (2008). <https://metacritic.wordpress.com/2011/08/25/ce-viseaza-oblomov/>.
- Ursa, Mihaela, Adrian Tătăran, and Alexandra Turdu, eds. *Zoe, fii bărbată. Coduri de gen în cultura României contemporane* [Zoe, be (wo)man. Gender Codes in the Culture of Contemporary Romania]. Pitești: Paralela 45, 2019.
- Vancu, Radu. “Angela Marinescu”. in “Angela Marinescu și poezia tânără – anchetă” [“Angela Marinescu and the young poetry – enquiry”]. *Vatra*, no. 11 (2016). <https://revistavatra.org/2016/10/11/angela-marinescu-si-poezia-tanara-ancheta/>.
- Vlădăreanu Elena. *bani. muncă. timp liber* [money. work. free time]. Bucharest: Nemira, 2017.
- Vlădăreanu, Elena. *Fisuri* [Fissures]. Constanța: Pontica, 2003.
- Vlădăreanu, Elena. *Pagini* [Pages]. Bucharest: Vinea, 2003.