



Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990

Autor: Adina Gabriela I. DINIȚOIU

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-307-3



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

CUPRINS

I. INTRODUCERE.....	4
II. SCRITORI DIN GENERAȚIILE '70 ȘI '80 ÎN POSTCOMUNISM.....	12
1. <i>Femeia în roșu</i> (1990) de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș și Adriana Babeți – primul roman românesc postmodern.....	13
2. Trei optzeciști de prim rang din grupul bucureștean: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu – evoluții postdecembriste.....	16
3. <i>Provizorat</i> (2010) de Gabriela Adameșteanu și <i>Cartea șoptelor</i> (2009) de Varujan Vosganian – recuperarea trecutului traumatic.....	24
4. Trei optzeciști clujeni de prim rang: Alexandru Vlad, Marta Petreu, Radu Mareș – rural <i>versus</i> urban în proza lor postdecembristă.....	32
III. LITERATURA TÂNĂRĂ: SCRITORI DIN GENERAȚIILE '90 ȘI 2000.....	45
1. România postrevoluționară la Petre Barbu, Bogdan Suceavă și Florina Ilis.....	45
2. Prozatori din Grupul de la Brașov: Simona Popescu, Marius Daniel Popescu.....	51
3. Prozatori afirmați la Cenaclul Litere din București: Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cecilia Ștefănescu, Ana Maria Sandu, Cezar-Paul Bădescu, Angelo Mitchievici.....	58
4. Ficționari și estetizanți: Filip Florian, Matei Florian, Simona Sora.....	82
5. Grupul de la Bistrița: Marin Mălaicu-Hondrari, Dan Coman.....	96
6. Prozatorii ieșeni: Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Dan Lungu.....	102
7. Prezentism și mizerabilism în proza douămiiștilor: Ionuț Chiva, Dan Sociu, Adrian Schiop, M. Duțescu.....	109
IV. CONCLUZII.....	124



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

V.	BIBLIOGRAFIE.....	126
VI.	ADDENDA.....	132
1.	Rezumat.....	132
2.	Résumé.....	134
3.	Sommaire.....	136



UNIUNEA EUROPEANĂ

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013

Instrumente Structurale
2007-2013

OIPOSDRU

ACADEMIA ROMÂNĂ

SOMMAIRE

I. INTRODUCTION.....	4
II. LES ÉCRIVAINS DES GÉNÉRATIONS '70 ET '80 APRÈS LA CHUTE DU COMMUNISME.....	12
1. <i>La Femme en rouge/ Femeia în roșu</i> (1990) de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș et Adriana Babeți – le premier roman postmoderne roumain.....	13
2. Trois grands écrivains de la génération '80 et leurs évolutions après 1990 – le Groupe bucarestois: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu.....	16
3. <i>Situation provisoire/ Provizorat</i> (2010) de Gabriela Adameșteanu et <i>Le Livre des chuchotements/ Cartea șoaptelor</i> (2009) de Varujan Vosganian – la récupération du passé traumatique.....	24
4. Trois grands écrivains de Cluj de la génération '80: Alexandru Vlad, Marta Petreu, Radu Mareș – rural <i>versus</i> urbain dans leur prose postcommuniste.....	32
III. LES NOUVEAUX ÉCRIVAINS DES GÉNÉRATIONS '90 ET 2000.....	45
1. La Roumanie postrévolutionnaire chez Petre Barbu, Bogdan Suceavă et Florina Ilis.....	45
2. Deux prosateurs du Groupe de Brașov: Simona Popescu, Marius Daniel Popescu.....	51
3. Les prosateurs affirmés au Cercle Litere (Lettres) de Bucarest: Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cecilia Ștefănescu, Ana Maria Sandu, Cezar-Paul Bădescu, Angelo Mitchievici.....	58
4. Des écrivains fictionnels et esthètes: Filip Florian, Matei Florian, Simona Sora.....	82
5. Le Groupe de Bistrița: Marin Mălaicu-Hondrari, Dan Coman.....	96
6. Les prosateurs de Iași: Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Dan Lungu.....	102
7. Présentisme et misère sociale dans la prose des écrivains de la génération 2000: Ionuț Chiva, Dan Sociu, Adrian Schiop, M. Duțescu.....	109



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

IV.	CONCLUSIONS.....	124
V.	BIBLIOGRAPHIE.....	126
VI.	ADDENDA.....	132
	1. Résumé en roumain	134
	2. Résumé en français	136



UNIUNEA EUROPEANĂ

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013

OIPOSDRU

MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

ACADEMIA ROMÂNĂ

Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990

Rezumat

În discutarea peisajului literar românesc de după 1990, am făcut apel la un concept propus de istoricul francez François Hartog, anume „regimul de istoricitate” („le régime d’historicité”) – un concept istoric, dar și cultural, care mi se pare util și adecvat pentru modul în care proza românească postdecembristă se raportează la temporalitate, la istorie și memorie. Căci după 1990, fie că vor sau nu, scriitorii – tineri și mai puțin tineri – pornesc la drum cu o „moștenire” – căderea comunismului, revoluția din decembrie 1989 – și cu toate manifestările unei vechi traume (comunismul), iar acestea vor trebui „acomodate” în prezentul – foarte amestecat – social și politic al primilor ani postcomuniști (dar și mai târziu), ca fundal al romanelor și prozei scurte după ’90. Revoluția din 1989 reprezintă, pentru noi, în termenii lui Hartog, o „breșă”, o „falie” în regimul de istoricitate, care conduce la o reconfigurare a raporturilor trecut-prezent-viitor (ultimul într-o mai mică măsură), ca temporalități ale romanului și prozei scurte după 1990.

Modul în care proza actuală se raportează la tradiția culturală și la trecutul istoric reprezintă un element definitoriu pentru înțelegerea ei. Se poate vorbi, *grosso modo*, de două categorii de proză aflate la antipodi: pe de o parte, proza care funcționează pe dimensiunea „prezentismului”, cu termenul istoricului François Hartog, ignorând sau ocultând dimensiunea trecutului (în speță a comunismului): proza minimalist-cotidianistă, iar pe de alta, proza așa-zicând arheologică (cu termenul lui Michel Foucault), de recuperare explicită, chiar demonstrativă, a trecutului comunist. În proza românească actuală, relația trecut-prezent este însă una mobilă, există adesea un balans între cele două dimensiuni temporale, care determină, implicit, o reflecție – prin intermediul textului literar – asupra evoluției culturale mai generale a societății românești postcomuniste.

Scriitorii din generațiile mai vechi (mă refer în special la optzeciști) și-au continuat obsesiile lor scriitoricești – realitățile rurale ori citadine evocate în cărțile lor din anii ’80 –, plasându-le, însă, în contextul schimbărilor intervenite în postdecembrism. Există, așadar, linii de continuitate în proza optzecistă. Optzeciștii clujeni Alexandru Vlad sau Radu Mareș, dar și Marta Petreu – în romanul cu tentă biografică *Acasă, pe Câmpia Armagedonului* (roman de debut, 2011) – continuă să exploreze – cu mijloace rafinate, intelectualizate – zona rurală, preluând teme mai vechi ale lor (obsedantul deceniu, de pildă, în *Ploile amare*, 2011, de Alexandru Vlad) și aducându-le la zi, până în anii 2000: același Alexandru Vlad explorează, în *Curcubeul dublu* (2008; o carte la granița dintre roman și jurnal *en miettes*) realitățile rurale postcomuniste. La douămiiști, ruralul e



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

prezent mai puțin – și nu cu trimiteri biografice, ci mai degrabă ca mediu de observație –, ei sunt dezabuzații orașului, ai marginalității/ periferiei citadine.

Prezentismul este – la noi, în jurul anilor 2000 – nu atât un hedonism consumist, cât expresia unui blocaj în tranziție (de la comunism la democrație și capitalism), a unei crize, a unei deziluzii și dezabuzări postrevoluționare. O criză socială, economică și politică, pe care o resimt poate cel mai acut tinerii – și asta se vede în proza așa-numită douămiistă (a scriitorilor debutați la începutul anilor 2000).

Pe de altă parte, literatura este aceea care, după 1990, execută – în avangardă, înaintea disciplinei istorice – acel travaliu de doliu, de „îngropare” a comunismului prin marcarea lui ca gest de memorie (individuală și/ sau colectivă), prin „transformarea istoriei în semn” (scriptural, literar), cum spune Bogdan Ghiu. Deși literatura și-a pierdut centralitatea în spațiul public după 1990 (și în genere în postmodernitate) – ocupând o poziție marginală care-i oferă, în schimb, posibilitatea de a fi mai subversivă, mai liberă, mai virulentă în raport cu societatea –, ea continuă să aibă un important cuvânt de spus în procesul de restituire, de recuperare a memoriei. Trăim într-un timp al memoriei – scrie Hartog –, mai degrabă decât al istoriei, iar literatura (în speță romanul) efectuează și această sarcină testimonială.



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



OIPOSDRU



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE



ACADEMIA ROMÂNĂ

L'Évolution et les directions principales de la prose roumaine après 1990 Résumé

Dans ma démarche analytique ayant comme sujet la prose roumaine après 1990 (après la chute du communisme), j'ai fait appel au concept proposé par l'historien François Hartog, à savoir „le régime d'historicité”, un concept historique, mais aussi culturel, qui me semble utile et adéquat pour la façon dont la prose roumaine postcommuniste se rapporte à la temporalité, à l'histoire et à la mémoire. Après 1990, les écrivains – les jeunes ou les moins jeunes – reprennent le chemin littéraire avec un nouvel héritage – la chute du communisme, la révolution de 1989 –, mais aussi avec toutes les manifestations d'un vieux traumatisme (le communisme), et tout cela devra « s'accommoder » au niveau du présent social et politique (très mélangé) des premières années postcommunistes (et plus tard aussi) en tant que toile de fond pour le roman et la prose courte après 1990. La révolution de 1989 représente pour nous, dans les termes de Hartog, une « brèche », une « faille » dans le « régime d'historicité », qui amène une reconfiguration des rapports passé-présent-futur (le dernier dans une plus petite mesure), en tant que temporalités du roman et de la prose courte après 1990.

La manière dont la prose roumaine actuelle se rapporte à la tradition culturelle et au passé historique représente un élément important pour sa compréhension. On peut parler *grosso modo* de l'existence de deux catégories de prose situées aux antipodes : d'une part, la prose qui fonctionne selon la dimension du « présentisme » (avec le terme de François Hartog), ignorant ou éludant le passé (surtout le communisme) – la prose minimaliste du quotidien; d'autre part, la prose ainsi disant « archéologique » (avec le terme de Michel Foucault), une prose de récupération explicite, parfois démonstrative, du passé communiste. Mais entre ces deux extrêmes, il y a souvent un va-et-vient entre les deux dimensions temporelles (passé-présent), qui nous permet, en fait, de réfléchir – à travers le texte littéraire – sur l'évolution culturelle plus générale de la société roumaine postcommuniste.

Les écrivains des générations '70 et '80 (et surtout les auteurs '80, très actifs et importants après 1990) ont continué leurs obsessions littéraires – les réalités rurales et citadines évoquées dans leurs livres des années '80 – en les plaçant dans le contexte des changements intervenus après la chute du communisme. Il y a donc des lignes de continuité dans la prose des auteurs '80. Des écrivains comme Alexandru Vlad (*Ploile amare*, 2011), Radu Mareș ou bien Marta Petreu – dans son roman de début à accents biographiques *Acasă, pe Câmpia Armagedonului* (2011) – continuent à explorer, avec des moyens littéraires raffinés, intellectuels, la région



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



OIPOSDRU



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE



ACADEMIA ROMÂNĂ

rurale, jusque dans les années 2000 : Alexandru Vlad, par exemple, explore, dans son livre mi-roman, mi-journal en miettes *Curcubeul dublu/ Le double arc-en-ciel* (2008), les réalités rurales postcommunistes. Par contre, chez les jeunes écrivains, le rural n'est pas très présent, eux, ils sont les desabusés de la ville, les marginaux citadins de la banlieue.

Le présentisme représente – chez nous, dans les années 2000 – plutôt l'expression d'un blocage dans la transition (du communisme vers la démocratie et le capitalisme) que celle de l'hédonisme consumériste ; plutôt donc l'expression d'une crise et d'une désillusion postrévolutionnaires. Une crise sociale, économique et politique ressentie surtout, peut-être, par les jeunes générations – et l'on voit cela dans la prose des auteurs roumains débutés dans les années 2000 (Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Ioana Bradea, Adrian Schiop, Dan Sociu etc.).

D'autre part, il faut dire que c'est la littérature qui, après 1990, effectue – en avant-garde, avant la discipline historique – ce travail de deuil, d'« enterrement » du communisme, en le marquant en tant que geste de mémoire (individuelle et/ ou collective), en « transformant l'histoire en signe » (scriptural, littéraire), pour citer Bogdan Ghiu. Bien que la littérature a perdu sa position centrale dans l'espace public après 1990 (et en général dans la postmodernité) – en occupant une position marginale, mais qui lui offre en échange la possibilité d'être plus subversive, plus libre, plus virulente envers la société –, elle continue quand même d'avoir un rôle important dans ce processus de restitution, de récupération de la mémoire. On vit dans un temps de la mémoire – écrit François Hartog –, plutôt que dans un temps de l'histoire, et la littérature (surtout le roman) effectue, quant à elle, cette tâche testimoniale.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

CUPRINS

I. INTRODUCERE.....	4
II. SCRITORI DIN GENERAȚIILE '70 ȘI '80 ÎN POSTCOMUNISM.....	12
1. <i>Femeia în roșu</i> (1990) de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș și Adriana Babeți – primul roman românesc postmodern.....	13
2. Trei optzeciști de prim rang din grupul bucureștean: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu – evoluții postdecembriste.....	16
3. <i>Provizorat</i> (2010) de Gabriela Adameșteanu și <i>Cartea șoptelor</i> (2009) de Varujan Vosganian – recuperarea trecutului traumatic.....	24
4. Trei optzeciști clujeni de prim rang: Alexandru Vlad, Marta Petreu, Radu Mareș – rural <i>versus</i> urban în proza lor postdecembristă.....	32
III. LITERATURA TÂNĂRĂ: SCRITORI DIN GENERAȚIILE '90 ȘI 2000.....	45
1. România postrevoluționară la Petre Barbu, Bogdan Suceavă și Florina Ilis.....	45
2. Prozatori din Grupul de la Brașov: Simona Popescu, Marius Daniel Popescu.....	51
3. Prozatori afirmați la Cenaclul Litere din București: Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cecilia Ștefănescu, Ana Maria Sandu, Cezar-Paul Bădescu, Angelo Mitchievici.....	58
4. Ficționari și estetizanți: Filip Florian, Matei Florian, Simona Sora.....	82
5. Grupul de la Bistrița: Marin Mălaicu-Hondrari, Dan Coman.....	96
6. Prozatorii ieșeni: Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Dan Lungu.....	102

7. Prezentism și mizerabilism în proza douămiștilor: Ionuț Chiva, Dan Sociu, Adrian Schiop, M. Duțescu.....	109
IV. CONCLUZII.....	124
V. BIBLIOGRAFIE.....	126
VI. ADDENDA.....	132
1. Rezumat.....	132
2. Résumé.....	134
3. Sommaire.....	136

INTRODUCERE

După 1990, schimbările majore din societatea românească – schimbări sociale și economice determinate de trecerea de la comunism la o epocă de tranziție către democrație – se fac simțite considerabil și în planul literaturii. Nu numai în câmpul literaturii – schimbări de generații literare, schimbări tematiche, de receptare a cărților, orizont de așteptare și categorii de public etc. –, ci și în ce privește poziția pe care o ocupă literatura în spațiul public postdecembrist. În această din urmă privință, se produce o mutație esențială: din literaturocentric, spațiul nostru cultural devine unul dominat mai degrabă de imagine, așa cum se întâmplă în postmodernitate, instalată, în sfârșit, și la noi. Ca urmare, literatura își pierde supremația cu care fusese obișnuită la noi – și care fusese accentuată în comunism, prin importanța acordată de oficialități discursului literar, obligat să se adecveze cu orice preț ideologiei de stat.

După '90, observă Bogdan Ghiu într-un eseu-manifest în favoarea traducerii din 2015¹, s-a făcut în România trecerea – printr-un salt brutal, așa cum e deja obișnuită cultura noastră (salt pe care-l făcuse și în secolul al XIX-lea, de la cultura tradițional-folclorică, rural-orală, la „modernitatea scrisă” și citadină) – de la o cultură de tip logocentric (și literaturocentric) la una de tip postmodern, dominată de imagine și de performare. Așa se explică preeminența filmului din Noul Val și a artelor vizuale, cu impact în afara țării (în Occident) și, în paralel, scăderea impactului la public a literaturii. Pe de altă parte, literaturii – și nu discursului/ eseului de tip proces moral al comunismului – îi revine rolul, după 1990, de a recupera ficțional memoria trecutului comunist, de a efectua doliul. Bogdan Ghiu constată că discursul despre comunism care a prins în Occident nu este reprezentat de „procesul moral românesc al comunismului” („o încercare disperată de autohtonizare a unui model central-european de disidență morală”², încercare târzie, de altfel), ci de discursul ficțional, al artei și literaturii, de discursul romanului (prozei în general). Fiindcă literatura reprezintă „ceremonializarea” trecutului, ea efectuează doliul, „este ca un mormînt”: „Îngroapă trecutul, ajutîndu-ne să ne despărțim de el, ca să putem să trăim, și totodată îl *marchează* (s.a.), pentru ca acesta să nu poată fi uitat și să devină, tocmai,

¹ Bogdan Ghiu, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, Editura Cartea Românească, București, 2015.

² Bogdan Ghiu, „Anexa 2. Anti-comunism moral-filosofic versus post-comunism literar și artistic («modelul Humanitas» și «modelul Polirom»)» în op. cit., p. 168.

creator, util, adică generator de memorie. Transformă istoria în semn, adică în stoc manipulabil, utilizabil, de trăit”³.

De fapt, așa cum afirmă un cunoscut istoric francez contemporan, François Hartog – pe ale cărui ipoteze legate de temporalitate/temporalități și de discursul istoric (în raport cu cel literar) mă voi sprijini în lucrarea de față –, literatura (în speță romanul) a fost mereu în avangarda istoriei; discursul istoric a venit după cel literar, și amândouă au marcat – prin hegemonie și prestigiu – epoca modernității: „Încrederea în istorie și încrederea în literatură – spune el – au crescut împreună. Istoria modernă și literatura modernă, sub forma romanului, triumfă împreună”⁴. În modernitatea târzie („modernitatea ultimă”⁵, cu termenul eseistului și prozatorului Caius Dobrescu) sau postmodernitate, literatura își pierde hegemonia în Europa Occidentală, tot așa cum dispare încrederea în Istoria cu majusculă (în speță după război, când se prăbușesc „marile narațiuni”); intervin, de altfel, o întregă criză a temporalităților și o acută chestionare a conceptelor de „trecut”, „prezent” și „viitor”, așa cum vom vedea mai jos la François Hartog.

În România, delegitimarea literaturii se produce mult mai târziu, după 1990, odată cu căderea comunismului: în a doua jumătate a secolului XX, literatura reprezenta încă un puternic (ultim?) bastion împotriva dictaturii, a cenzurii ideologice, a constrângerilor de tot felul, un – fantasmă – spațiu al libertății. După 1990, confruntarea brutală cu societatea de consum, presiunile capitalismului incipient, logica pieței împing literatura într-o zonă marginală. Mutațiile vin, așadar, atât din exterior – presiunile sociale și economice, care condiționează câmpul literar –, cât și din interior, dinspre zonele de interes, tematice, stilistice etc. manifestate de scriitorii din generații diverse care activează după 1990.

După 1990, literatura română – în speță proza –, confruntată cu sentimentul brusc al libertății, devine o literatură acut social-politică, conectată la real, sensibilă la transformările sociale și politice, refractară la tot ceea ce fusese – în perioada comunistă – evazionism, esopism, scriere printre rânduri, și mai mult decât atât, refractară la estetism, la retragerea în turnul de fildeș. După o lungă perioadă de autonomie a esteticului – văzută, și ea, retrospectiv ca o soluție „politică”, de rezistență la ideologia comunistă –, literatura execută o mișcare de 180°, de

³ Bogdan Ghiu, „Anexa 3. Procesul comunismului în câmpul global al poveștii”, în op. cit., p. 170.

⁴ François Hartog, *Croire en l'histoire*, Éditions Flammarion, Paris, 2013, cap. 3, „Du côté des écrivains: les temps du roman”, p. 165.

⁵ Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă* (eseuri), Editura Univers, Colecția „Prima verba”, București, 1998.

întoarcere către real și cotidian, de reacție promptă la societate. Scriitorii tineri – așa numiții douămiiști – reflectă cel mai drastic această „mutație” (cu termenul lui E. Lovinescu). Cei din generațiile anterioare – în special optzeciștii, încă tineri la începutul anilor '90 – se confruntă și ei cu această problemă, pe care o formulează în felul următor: în ce direcție trebuie să o ia proza lor? Trebuie să existe linii de ruptură sau de continuitate? Cotidianul anilor '80, cu cenușiul lui, cu detaliile lui subversive, ce formă trebuie să îmbrace el după '90, în ce măsură mai este el relevant după Revoluția din 1989?

De regulă, optzeciștii și-au continuat obsesiile scriitoricești mai vechi – realitățile rurale ori citadine evocate în cărțile lor din anii '80 – plasându-le, însă, în contextul schimbărilor intervenite în postdecembrism. Există, așadar, linii de continuitate în proza optzecistă. Optzeciștii clujeni Alexandru Vlad sau Radu Mareș, dar și Marta Petreu – în romanul cu tentă biografică *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (roman de debut, 2011) – continuă să exploreze – cu mijloace rafinate, intelectualizate – zona rurală, preluând teme mai vechi ale lor (obsedantul deceniu, de pildă, în *Ploile amare* (2011) de Alexandru Vlad) și aducându-le la zi, până în anii 2000: același Alexandru Vlad explorează, în *Curcubeul dublu* (2008; la granița dintre roman și jurnal *en miettes*, fragmentar) realitățile rurale postcomuniste. E de spus, ca o constatare mai generală, că generația optzecistă este, în mare parte, o generație de scriitori cu rădăcini rurale, care exploatează acest filon în proza lor. La douămiiști, de pildă, ruralul e prezent mai puțin – și nu cu trimiteri biografice, ci mai degrabă ca mediu de observație –, ei sunt dezabuzații orașului, ai marginalității/ periferiei citadine.

În discutarea peisajului literar românesc de după 1990, am ales să aplic un concept propus de istoricul francez François Hartog, anume „regimul de istoricitate” („le régime d'historicité”) – un concept istoric (dar și cultural, în fond, inclusiv la Hartog) care mi se pare foarte util și adecvat pentru modul în care proza românească postdecembristă se raportează la temporalitate, la istorie și memorie (așa cum sunt ele definite în istoriografia contemporană)⁶. „Regimul de istoricitate” este un concept care-mi permite să observ – în literatura română contemporană – această dinamică (greu de fixat), acest flux, acest balans între trecut-prezent-

⁶ François Hartog, „Ordres du temps, régimes d'historicité”, „Présentisme plein ou par défaut ?” (2011), în *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, éditions du Seuil, 2003, 2012.

viitor ca fețe ale temporalității în romanele de după '90. E un concept dinamic, care implică prezența tuturor celor trei categorii temporale, dar cu o dominantă – cu accentul pe una dintre ele – în funcție de perioada istorică traversată. În postmodernitate, în globalism, observă Hartog, accentul cade pe prezent – cu varianta lui excesivă, despre care voi vorbi mai jos, „prezentismul” („le présentisme”) –, tot așa cum în istoria literară se vorbește astăzi (în Occident) de spațializare, de predominanța unei dimensiuni orizontale, transnaționale, globaliste. Prezentul este și el, în cele din urmă, o marcă a orizontalului sau, dacă vreți, a suprafeței, a superficialității, a „frivolității” postmoderne.

Pe de altă parte, trebuie spus că folosesc aceste concepte în scop operațional, fără a le acorda o valoare „tare”, din două rațiuni: mai întâi pentru că o serie de concepte teoretice – fie ele și mobile, flexibile, ca la istoricul francez – nu pot acoperi întru totul un peisaj literar actual (în continuă schimbare), iar apoi pentru că trebuie să ținem cont de diferențele socio-politice și mentalitare foarte mari dintre Vestul și Estul european. Deși am îmbrățișat și noi hedonismul consumerist și ne-am instalat în societatea de tip capitalist, noi, esticii, avem de-a face cu o memorie traumatică și niște sechele mentalitare lăsate de comunism – pentru a nu mai vorbi de inerțiile de sistem, de infrastructuri rezistente – care nu dispar decât foarte greu în timp (cel mai probabil cu schimbarea biologică a generațiilor).

Aceste reminiscențe ale vechiului regim – la nivel de instituții, de mentalități, de practici comunitare și conduite individuale –, peste care se suprapun noile realități socio-economice și politice de inspirație occidentală, cu noile cerințe impuse individului și societății, conduc, practic, la existența simultană și conflictuală a mai multor temporalități (istorice), la ceea ce Hartog numește „conflictul temporalităților”, „decalajul temporalităților” („le décalage des temps”) sau „efecte ale simultaneității non-simultanului” („des effets du simultané du non-simultané”). În special în primul deceniu postdecembrist – și în romanele care descriu această perioadă de tranziție (a se vedea *Blazare* de Petre Barbu, *Cruciada copiilor* de Florina Ilis, *Venea din timpul diez* de Bogdan Suceavă ș.a.) –, se pot observa astfel de tipuri umane care, deși împart același spațiu, trăiesc în temporalități diferite – indivizi care prelungesc inerțiile comuniste în postdecembrism, alături de oameni (tineri, de regulă) formați în noua ordine democratică. „Se tot urcă și se coboară din tren (trenul istoriei, *n.m.*) – scrie François Hartog despre personajele și temporalitățile din *Comedia umană* a lui Balzac, dar lucrul e valabil și pentru proza românească

postcomunistă, în trecerea de la „vechiul regim” (comunismul) la democrație –, iar călătorul se face observatorul simultaneității non-simultanului, al acestor temporalități dezacordate, al acestor personaje care împart aceleași spații, dar care nu trăiesc în aceeași durată”⁷.

După 1990, fie că vor sau nu, scriitorii – tineri și mai puțin tineri – pornesc, așadar, la drum cu o „moștenire” – căderea comunismului, revoluția din decembrie 1989 – și cu toate manifestările unei vechi traume (comunismul), iar acestea vor trebui „acomodate” în prezentul – foarte amestecat – social și politic al primilor ani postcomuniști (dar și mai târziu), ca fundal al romanelor și prozei scurte de după ’90. Revoluția din 1989 reprezintă pentru noi, în termenii lui Hartog, o „breșă”, o „falie” în regimul de temporalitate.

Raportarea la trecut se schimbă în mod esențial în literatură – nu vorbesc aici de studiile istorice, sociale sau mentalitare, care nu intră decât tangențial în sfera de preocupări a lucrării de față –, și *grosso modo*, pentru a simplifica, avem de-a face cu două tendințe evidente: pe de o parte, escamotarea, ignorarea mergând până la negarea trecutului (comunist), în proza tinerilor „mizerabiliști” douămiiști, iar pe de alta, recuperarea trecutului, reîntoarcerea la trecut prin activarea memoriei individuale și/sau colective (în proza unor scriitori din generații mai vechi). În orice caz, cred că dominantă regimului de istoricitate al perioadei 1990-2000 este dată de accentul pe prezent – ceea ce Hartog numește „prezentism” –, cu diverse forme de recuperare a trecutului, și mai puțin pe viitor. Prezentismul este – la noi, în jurul anilor 2000 – nu atât un hedonism consumist, cât expresia unui blocaj în tranziție (de la comunism la democrație și capitalism), a unei crize, a unei deziluzii și dezabuzări postrevoluționare. O criză socială, economică și politică, pe care o resimt poate cel mai acut tinerii – și asta se vede în proza așa-numită douămiiștă (a scriitorilor debutați la începutul anilor 2000).

Pe de altă parte, cum scriam mai sus – Bogdan Ghiu și François Hartog o spun în modul lor specific –, literatura este aceea care, după 1990, execută – în avangardă, înaintea disciplinei istorice – acest travaliu de doliu, de „îngropare” a comunismului prin marcarea lui ca gest de memorie (individuală și/ sau colectivă), prin „transformarea istoriei în semn” (scriptural, literar), cum spune Bogdan Ghiu. Deși literatura și-a pierdut centralitatea – ocupând o poziție marginală care-i oferă, în schimb, posibilitatea de a fi mai subversivă, mai liberă, mai virulentă în raport cu

⁷ François Hartog, *Croire en l'histoire*, Éditions Flammarion, Paris, 2013, cap. 3, „Du côté des écrivains: les temps du roman”, p. 169 (traducerea pasajelor îmi aparține).

societatea –, ea continuă să aibă un important cuvânt de spus în procesul de restituire, de recuperare a memoriei. Trăim într-un timp al memoriei – scrie Hartog –, mai degrabă decât al istoriei, iar literatura (în speță romanul) efectuează și această sarcină testimonială.

În cazul prozei românești postcomuniste, se poate afirma că scriitorii care se îndreaptă de predilecție spre trecut – prin intermediul personajelor, al cazurilor particulare – sunt cei din generațiile mai vechi, care au traversat comunismul; cărțile lor sunt, deseori, mărturii ale unor experiențe directe sau chiar sublimări ale unor elemente biografice. Sigur, nu este o regulă, de pildă mai tinerii prozatori ieșeni – Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Florin Lăzărescu – recuperează și ei, în cărțile lor, perioada comunistă: a se vedea istoria emblematică, simbolică a păpușarului Bruno Matei în *Matei Brunul* de Lucian Dan Teodorovici sau nostalgiile comuniste în *Sînt o babă comunistă!* de Dan Lungu, ori povestirile anecdotice din comunism în volumul *Lampa cu căciulă* de Florin Lăzărescu.

În orice caz, în condițiile în care – în spațiul public românesc –, încercările de a „clasa” comunismului (dosariadele, lustrația, legea de condamnare a comunismului etc.) au eșuat (corupție a politicienilor, persistența vechilor structuri etc.), literatura (și nu discursul eseistic de condamnare morală a comunismului) s-a ocupat – urmând legile ei ficționale specifice – de prezervarea (în scop terapeutic) a unei memorii și a unui timp istoric, refăcând viața la „firul ierbii”, destinele și dramele individuale (a se vedea romanele de vârf ale unor autori șaptezeciști și optzeciști, *Provizorat* de Gabriela Adameșteanu, *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun, *Ploile amare* de Alexandru Vlad, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* de Marta Petreu, *Cartea șoaptelor* de Varujan Vosganian).

Fiindcă literatura aduce o cunoaștere aparte a lumii (de unde și valoarea ei cognitivă) prin faptul că se instalează în „breșele”, în „faliile” unui „regim de istoricitate” (ca să reiau termenii lui François Hartog), fiindcă ea surprinde neregularitățile, discordanțele, anacronismele unei epoci. Se poate spune că regimul de istoricitate al perioadei comuniste este „regimul modern de istoricitate” (François Hartog), acela progresist, al încrederii în Istorie (tipic secolului al XIX-lea occidental) – cu deosebirea că, la noi, e unul trucat (istoria e falsificată), întreținut artificial prin propagandă, ideologie de stat și dictatură *de facto*. După 1990 se face trecerea – brutală, forțată – la o societate de consum postmodernă, cu accent pe dimensiunea prezentului, a timpului trăit, dezvrăjit, fără iluzii, însă discontinuitățile, anacronismele, inerțiile, reminiscențele continuă să

funcționeze, să marcheze conștiințele și mentalitățile. Romanele postdecembriste se instalează, așadar, la rândul lor, în aceste spații interstițiale, pentru a surprinde mai bine realitățile umane, cazurile particulare. Chiar și atunci când „reneagă” trecutul, când nu vor să știe de el, când fac din el *tabula rasa* – așa cum se întâmplă în cazul tinerilor douămiiști –, prozatorii schițează o reacție în negativ care nu poate evacua trecutul, memoria. Nonconformismul/ fronda acestei tinere generații de prozatori se raportează, indubitabil, la mentalitățile și tradițiile (literare, sociale) ale „vechiului regim”. Iar prezentismul, lipsa de perspectivă, viitorul incert sunt, și ele, strâns legate de vechile traume colective, de „moștenirea” comunistă care își pun amprenta asupra complicatului proces de tranziție postdecembrist. Interesant e că, dacă prezentismul occidental a pătruns și în literatura/ cultura noastră, încă de la începutul anilor 2000 – cu particularitățile locale de rigoare (sechele din comunism) –, în schimb, noul discurs apocaliptic (și ecologic) este, deocamdată, mai puțin vizibil la noi, dar nu se va lăsa, probabil, nici el prea mult așteptat. Oricum, fie că se situează de partea prezentului, fie de aceea a trecutului, fie că anunță sau nu un viitor al catastrofei, prozatorii nu pot ieși din istorie și din istoricitate – tentativa radicală de a o face este aceea întreprinsă de ficționari, de scriitorii-creatori de lumi posibile (prototipul cel mai ilustru al acestui tip de scriitor este Mircea Cărtărescu; vezi și Marin Mălaicu-Hondrari, T.O. Bobe, Matei Florian etc.). Dar și aceștia din urmă, în ciuda evadării din real în lumile ficționale, sunt, finalmente, condiționați de patternurile de limbaj, mentalitare și sociale.

Lucrarea de față își propune să „radiografieze” peisajul literar postdecembrist, oferind – fără a fi un studiu exhaustiv (e aproape imposibil să realizezi un studiu exhaustiv al unui peisaj literar în mișcare⁸) – o perspectivă de ansamblu, câteva linii directoare, generale, de interpretare, însoțite de ilustrări de texte, a celor două decenii și jumătate de literatură care s-au scurs de la revoluția din 1989. Perioada se dovedește una efervescentă și diversă (ea ne rezervă, fără îndoială, surprize în viitor), cu scriitori tineri în plină afirmare și câteva vârfuri aparținând generațiilor mai vechi (în special optzeciști, dar și șaptezeciști). Interpretarea peisajului literar postdecembrist s-a făcut, așadar, dintr-o perspectivă care ține de istorie și, implicit, de istoria literară, și anume din perspectiva raportării la trecut, istorie și memorie (comunism) *versus* prezent (tranziție, capitalism, democrație) și, mai general, la regimul de istoricitate (în accepția

⁸ Lucrarea va fi completată pe parcurs, cu alte studii de caz. Numai anul acesta (2015) au fost publicate trei romane care se anunță foarte interesante: *Șoseaua Virtuții*. *Cartea Câinelui* de Cristian Teodorescu (Editura Cartea Românească), *Mierla neagră* de Radu Țuculescu (Editura Cartea Românească) și *Moartea lui Siegfried* de Octavian Soviany.

lui François Hartog) dominant al epocii. În același timp, lucrarea ține cont și de contextul socio-economic al perioadei postcomuniste, de presiunea factorului economic, care face ca piața de carte să ia din ce în ce mai mult în calcul potențialul comercial al unei cărți, adeseori în detrimentul valorii sale estetice. Închei aceste considerații preliminare cu o constatare din ce în ce mai evidentă: la acest început de secol XXI, esteticul se confruntă în mod serios cu concurența puternică a altor factori determinanți în receptarea actuală a literaturii/ artelor: pe lângă comercial, e vorba de mizele sociale și politice ale literaturii⁹, dar și de impactul asupra literarului al noilor medii de comunicare, în speță al Internetului.

⁹ A se vedea, în acest sens, și Noul Val românesc în cinematografie, care mizează puternic pe realitățile sociale și politice postcomuniste, și care a fost apreciat ca atare și recompensat cu numeroase distincții la prestigioasele festivaluri de film europene.

I. SCRITORII DIN GENERAȚIILE '70 ȘI '80 ÎN POSTCOMUNISM

Primii ani postdecembriști debutează cu o piață de carte haotică și exuberantă, în care se publică și se cumpără orice, la tarabă, cărți scoase în condiții grafice precare, la edituri mărunte, apărute peste noapte, fără scrupule de profesionalism. Treptat, apele se limpezesc, supraviețuiesc editurile profesioniste, care – în timp – dobândesc și un capital de imagine. Mulți dintre scriitori (mai ales cei încă tineri, cum erau optzeciștii atunci) se orientează către presă, politică și socială, abandonând pentru o vreme literatura – e și cazul unei cunoscute scriitoare debutate în anii '70, Gabriela Adameșteanu, care se va reîntoarce mult mai târziu la literatură, la roman.

Interesul publicului cititor se îndreaptă, în acei „ani romantici” (cu sintagma care dă titlul unei recente cărți de memorialistică a Gabrielei Adameșteanu), spre literatura memorialistică, spre așa-numita „literatură de sertar”, dar și spre cărțile scriitorilor români din exil, publicate, în sfârșit, în România.

Și totuși, literatura de ficțiune își reintră în drepturi, încetul cu încetul, iar scriitorii de diverse vârste și generații își urmează vocația literară, publicând romane noi, mai mult sau mai puțin adaptate la contextul socio-economic postcomunist, la incipienta societate de consum românească. Iată – înainte de a trece la analizele aplicate – câteva titluri aparținând unor cunoscuți romancieri din generațiile mai vechi ('60 și '70), care continuă să publice după 1990 (unii dintre ei plecați din țară încă din anii '70): Augustin Buzura publică *Recviem pentru nebuni și bestii* (1999) și *Raport asupra singurătății* (2009), Nicolae Breban publică în 1991 *Pândă și seducție*, urmat de trilogia *Amfitrion* (1994) și tetralogia *Ziua și noaptea* (1998-2007), Petru Popescu, emigrat în S.U.A., scrie romane în engleză și română, între ele *Supleantul* (2009 – istoria ficționalizată a relației sale cu Zoia Ceaușescu), Petru Dumitriu, la rândul său, scrie în exil, în franceză, proză și eseistică (*Extremul Occident*, *Omul cu ochi suri*, apărute în traducere în 1996 ș.a.). Andrei Codrescu (n. 1946), emigrat în S.U.A. în anii '60, e un alt scriitor interesant, care s-a afirmat în spațiul american: după '90, i-au apărut în traducere mai multe cărți de proză și poezie, printre ele două excelente romane, *Mesi@* (1999) și *Casanova în Boemia* (2005). Dintre scriitorii optzeciști, o serie întreagă de autori au publicat romane valoroase în postcomunism:

Radu Aldulescu, *Sonată pentru acordeon* (1993), *Amantul Colivăresei* (1996), *Proorocii Ierusalimului* (2004) (pentru a cita doar câteva titluri), Mircea Cărtărescu, trilogia *Orbitor* (1996, 2002, 2007), Gheorghe Crăciun, *Pupa russa* (2004), Cristian Teodorescu, *Medgidia, orașul de apoi* (2009) și *Șoseaua Virtuții. Cartea Cîinelui* (2015), Ioan Groșan, *Un om din Est* (2010), Ioan Lăcustă, *Luminare* (2007), Radu Țuculescu, *Mierla neagră* (2015), Octavian Soviany, *Viața lui Kostas Venetis* (2011), *Moartea lui Siegfried* (2015) ș.a.

1. *Femeia în roșu* (1990) de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș și Adriana Babeți – primul roman românesc postmodern

În 1990, apărea la Editura Cartea Românească romanul scris în colaborare de trei optzeciști: Mircea Nedelciu (scriitor optzecist de prim rang, inițiatorul acestui proiect de roman), Mircea Mihăieș (afirmat ca anglist și eseist de mare talent) și Adriana Babeți (afirmată, la rândul ei, ca eseistă excelentă, autoare a cărților *Dandysmul. O istorie și Amazoanele. O poveste*). Cartea fusese scrisă câțiva ani înainte de '90 (ca un soi de experiment, timp de aproape trei săptămâni de reclusiune), dar nu putuse fi publicată în comunism (e vorba de ultimii ani ai regimului ceaușist). Apărută, în felul acesta, chiar în primul an de postcomunism, și scrisă fiind de trei tineri (pe atunci) autori, aparținând generației contestatatoare a regimului politic, dar și a tipului de literatură practică de înaintași (generația optzecistă), *Femeia în roșu* a fost considerată un roman de referință, un roman-prototip, „simbolic” (cu termenul lui Mircea Cărtărescu) al postmodernismului literar românesc¹⁰ afirmat de scriitorii optzeciști. Romanul marchează, așadar, o nouă epocă literară, pe fundalul unui nou – și promițător – context politic și social, acela al postcomunismului, al democrației românești.

Drumul va fi lung și nu atât de ușor pe cât putea părea în acei ani „romantici” (cu expresia Gabrielei Adameșteanu¹¹), plasați sub semnul „miracolului istoric” (expresia e tot a Gabrielei Adameșteanu) al scăpării de comunism. În plan literar, câmpul se deschide afirmării tinerelor generații (ceea ce, operațional, criticii literari au numit nouăzeciști și douămiiști sau milenariști);

¹⁰ Vezi Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

¹¹ Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici*, Editura Polirom, Iași, 2014.

pe de altă parte, nici scriitorii generațiilor mai vechi nu abandonează (în genere) terenul literaturii – ei vor publica în postcomunism cărți nu atât de ruptură în raport cu scrisul lor anterior, ci mai degrabă de continuitate (obsesii, medii, personaje, mentalități etc.), făcând ca peisajul literar al proaspetei noastre democrații (așa-zis de tranziție) să fie suficient de variat și de complex în liniile sale de ruptură *versus* continuitate.

Femeia în roșu este, în acest context, un roman de graniță, în care cei trei „corei” (cum își spun în carte) fac, vorba eseistului Adrian Oțoiu, „trafic de frontieră”, dinspre document către invenție, dinspre realitate (cotidiană) spre livresc, dinspre text către metatext, „derapând” adesea de la practică la teoria literară și eseu, și invers, „un drum dus-întors între literatură și viață”¹². Scrisă rapid, în 17 zile, *Femeia în roșu* este o carte-hibrid, cu toate sforile la vedere, o carte-experiment, la șase mâini, ale cărei „piese” narrative și eseistice (partea narativă e semnată de Mircea Nedelciu, secondat de Mircea Mihăieș, iar partea eseistică, metatextuală – de Adriana Babeți, bună cunosătoare a telquelismului francez și a Nouveau Roman) sunt asamblate după tehnica colajului în artele (post)moderne¹³.

În cercetarea sa consacrată prozei generației '80, Adrian Oțoiu vorbește despre *Femeia în roșu* ca despre o ilustrare tipică a ceea ce Linda Hutcheon numește „metaficțiune istoriografică” – o ficțiune care se joacă cu referințele istorice, deplasându-le din poziția lor de document, mixându-le după bunul plac, conform ideii că istoria însăși este o ficțiune (interpretare de documente care trimit, la rândul lor, la fapte inaccesibile): „Cu alte cuvinte, acest roman folosește istoria atât ca referință la lumea reală a trecutului, cât și ca simplu construct textual (...). Romanul *Femeia în roșu* este un exemplu tipic de ceea ce Linda Hutcheon (...) numea «historiographic metafiction». Termenul *metaficțiune* indică faptul că un asemenea roman este deja un comentariu al unei alte ficțiuni, și anume *istoria*, ea însăși inevitabil metaficțivă, fiindcă e o interpretare a unor *documente*, care și ele interpretează niște *fapte*, pe care tot acest lanț trofic le face inaccesibile. S-au propus și termeni alternativi: Barbara Foley a propus termenul

¹² Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, *Femeia în roșu*, roman retro (versiune), Editura Cartea Românească, București, 1990.

¹³ Pentru partea legată de Mircea Nedelciu, dar și de romanul colectiv *Femeia în roșu* trimit și la cartea mea *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011.

alternativ de «metahistorical novel», iar la noi Carmen Mușat optează cu argumente convingătoare pentru «roman paraistoric»¹⁴.

Drept urmare, cei trei autori se amuză – cu inteligență și făcând cu ochiul cititorului – să amestece personaje și povești din Banatul românesc și America începutului de secol XX, să pigmenteze cu... accente bănățene romanul cu gangsteri americani, prohibiție și afaceri ilegale (băutură, prostituție). Spunând accente bănățene, nu am în vedere numai insertul de personaje și medii specifice acestei zone, ci și – literal – inserturi lingvistice în dialect (bănățean).

Mixajul inedit de registre lingvistice – începând cu dialectul bănățean și sfârșind cu secvențele în limba engleză – conferă textului o savoare aparte, umor și o punere în paralel postmodernă, transfrontalieră, a mediilor americane, respectiv bănățene de la începutul secolului XX. Tratarea în mod deliberat a unui subiect senzațional, reciclarea complice a clișeele de gen, precum și efectele de umor indică,

într-adevăr, în cazul celor trei autori, o considerabilă dimensiune ludică a experimentului lor literar. La care se adaugă – lucru deloc de neglijat – și dimensiunea teoretică, autoreferențială și metatextuală a romanului.

Profitând de diversitatea și adesea contradicțiile surselor și documentelor referitoare la Ana Cumpănaș – protagonistă a romanului și a anchetei de *policier*, femeia găsită moartă într-un mod misterios –, cei trei autori se joacă hollywoodian, imaginând multiple ipostaze ale femeii, de la ingenua analfabetă, rămasă văduvă în America, cu un copil, la versata patroană de bar și casă de toleranță (sub acoperire), în vremuri de prohibiție (a se vedea, în special, presupusa ei relație cu celebrul bandit Dillinger, pe care l-ar fi predat poliției). Una peste alta, romanul *Femeia în roșu* oferă – în literatura română postdecembristă – un prim mare exemplu de literatură ce uzează de tehnici postmoderne, de inter- și metatextual, de ironie și reciclare a genurilor, ca și de punere în chestiune – lucru important, venind după o întreagă epocă de „teroare a istoriei” (vorba lui Mircea Eliade) – a istoriei înseși (rațiuni, fapte și documente, semnificații, pluralități etc.)¹⁵.

¹⁴ Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*, II, Editura Paralela 45, Colecția „Deschideri”, Seria „Poetică și teorie literară”, Pitești, 2003, p. 23. Argumentele oferite de Carmen Mușat se găsesc în: Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc contemporan și alte ficțiuni teoretice*, Colecția 80, Seria „Eseuri”, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 139.

¹⁵ Chestionarea „figurilor istoriei” (Jacques Rancière), a istoriei ca știință umană, dar și ca practică literară/culturală – cu varianta de istorie și critică literară/istoria artei și critica de artă– se face astăzi de către mai mulți teoreticieni, esești și filozofi francezi foarte cunoscuți, pe care îi citez și la care fac apel adesea în lucrarea de față. E vorba de Jacques Rancière, François Hartog și Jean-Marie Schaeffer.

2. Trei optzeciști de prim rang din grupul bucureștean: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu – evoluții postdecembriste

Zodia scafandrului (2000) de Mircea Nedelciu

În anul 2000 (la un an după dispariția scriitorului), a apărut la Editura Compania – inaugurând seria de „Contemporani” a editurii – *Zodia scafandrului*, cu subtitlul „roman inedit”¹⁶. E vorba de ultima versiune a acestui roman, revizuită în 1996 (cum se specifică pe pagina de titlu). Într-o versiune anterioară – notează editoarea Adina Kenereș – se specifică locurile și perioada în care a fost scris romanul: „Fundulea, București, Valea Vinului, Constanța, Martigues, Montpellier 1988-1992”. Tot acolo e schițată și structura cărții, care ar fi trebuit să aibă patru părți, corespunzătoare a patru luni: februarie (prima parte, și anume partea publicată sub titlul *Zodia scafandrului*, conținând capitole numerotate de la 1 la 25), alte trei proiectate capitole (26, 27, 28 – nerealizate), apoi decembrie (partea a doua), martie (partea a treia) și noiembrie (partea a patra).

Lider al grupului optzecist bucureștean denumit *Noii*, alcătuit din Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Ioan Flora, Constantin Stan, Ioan Lăcustă, Emil Paraschivoiu și Sorin Preda (grupul experimentatorilor radicali), Mircea Nedelciu a fost un spirit teoretic agil care a imprimat – în epocă – acea linie „textualistă”, autoreferențială prozei scurte a tinerilor săi colegi (pe filieră franceză, *Tel Quel*¹⁷ îndeosebi). După 1990, Nedelciu s-a confruntat cu o boală necruțătoare, ale cărei semne deveniseră vizibile prin 1988-1989, și întregul deceniu care îi va mai rămâne de trăit (se stinge în 1999) va fi marcat – în textele pe care le scrie (texte de publicistică) – de această luptă pentru supraviețuire. În postcomunism, așadar, îi va mai apărea – și postum – un singur roman, *Zodia scafandrului*, rămas neterminat. Confruntarea cu boala, dar

¹⁶ Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, roman inedit, Editura Compania, Seria „Contemporani”, București, 2000.

¹⁷ Gheorghe Iova, la rândul său, a avut și el un cuvânt important de spus în ceea ce privește proza textualizantă, tot pe filieră franceză (el a propus termenii de „a textua”, „textuare”, „acțiune textuală” în texte de proză și eseistice care chestionează raportul dintre text și lume/real/social). Denumirea grupului, *Noii*, trimite destul de evident la *Nouvelle Critique* și *Nouveau Roman* din spațiul literar francez.

și cu noua libertate de expresie postdecembristă îl determină pe Nedelciu să-și schimbe vizibil strategiile narative, să abandoneze textualismul și aluziile subversive practicate în proza scurtă și în romanele sale antedecembriste (a se vedea, de pildă, romanele *Zmeura de câmpie* și mai ales *Tratament fabulatoriu*).

În *Zodia scafandrului*, așadar, vechea „fascinație” pentru textualism s-a consumat, făcând loc unei superstiții proaspete, care leagă intens scrisul de viață și de boală/moarte, textul de realitate, puterea cuvântului scris de destinul uman.

Discretă, surdinizată, dublată de tema opresiunii politico-sociale, spaima de moarte este, de fapt, tema de profunzime a romanului. E vorba de un tragism voit banalizat, ținut în frâu, pentru că planul autobiografic, intruziunile autorului la persoana I (filele de jurnal) sunt acompaniate de celălalt plan sau fir epic, povestea lui Diogene Sava (un alter ego al autorului), care face trimiteri la anii '80, la ultimii ani ai comunismului ceaușist. În felul acesta, temporalitățile se alătură, se „ating” fără să se suprapună, iar cele două planuri narative (planul biografic, la persoana I, respectiv povestea lui Diogene Sava, la persoana a III-a) prezintă o linie de contiguitate care marchează, la drept vorbind, ruptura, falia dintre cele două epoci istorice marcate *grosso modo* de cele două planuri narative.

Metafora – centrală – a scafandrului din ultima carte a lui Nedelciu (care dă și titlul romanului) aduce două elemente noi, interdependente, în proza nedelciană: pe de o parte, fiorul autobiografic, niciodată înainte atât de explicit, pe de altă parte, dimensiunea de profunzime/presiune (în ambele direcții, din interior spre exterior, dar și invers, și aplicată, în egală măsură, la corpul individual, respectiv la „corpul social”), dimensiune intermediată de irupția bolii și de asocierea acesteia cu nașterea noului roman. *Zodia scafandrului* înseamnă, în cazul lui Nedelciu, descoperirea finală a *profunzimii* ca o a treia dimensiune a prozei sale – o proză în genere microrealistă, dialogică, mizând pe transcrierile de limbaj, voit redusă la indiciile suprafeței și ale jocurilor de planuri și perspective. Scriam altă dată că această descoperire a profunzimii îi conferă cărții o puternică conotație etică și soteriologică (salvarea personală, din social și din boală)¹⁸.

Acest ultim roman nedelcian marchează o evoluție simptomatică de la textualism la biografic, de la microrealism la simbolic, de la aluzia subversivă la explicitul politic. Dacă ar fi

¹⁸ A se vedea și cartea mea, citată mai sus, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011.

fost dus la bun sfârșit, *Zodia scafandruului* ar fi putut fi, fără îndoială, (și) un roman politic, un important roman al existenței în comunism, așa cum este *Pupa russa* al colegului și prietenului său Gheorghe Crăciun.

***Pupa russa* (2004) și *Femei albastre* (2013) de Gheorghe Crăciun**

Scriitor optzecist din prima ligă a literaturii române (bun prieten cu Mircea Nedelciu), dispărut prematur în 2007, Gheorghe Crăciun a debutat în 1982, cu *Acte originale. Copii legalizate* (Editura Cartea Românească), un volum care anunța un prozator de substanță, problematic, un căutător al sensului de dincolo de cuvinte, prozatorul fiind – în cazul lui Crăciun – dublat de un bun cunoscător al teoriilor lingvistice – el însuși afirma despre sine că este „un analist al limbajului”¹⁹. În 1988, publică romanul *Compunere cu paralele inegale* (Editura Cartea Românească), iar în postcomunism îi apar trei romane, *Frumoasa fără corp* (Editura Cartea Românească, 1993), *Pupa russa* (Editura Humanitas, 2004; ediția a II-a augmentată, Editura Art, 2007) și *Femei albastre* (postum, Editura Polirom, 2013) – dintre ele, *Pupa russa* se înscrie pe lista celor mai bune romane românești apărute după 1990.

Tema limbajului, la Gheorghe Crăciun, are o miză enormă: corporalitatea. Cum, mai exact, să exprimi carnalul prin cuvânt – să surprinzi, adică, efemeritatea simțurilor, frământările cărnii, frământări instinctuale, independente de intelect, prin cuvânt, un instrument, în cele din urmă, pur intelectual? Reprezentativ din acest punct de vedere este romanul din 1993, *Frumoasa fără corp*, un roman alcătuit din șapte părți, în care glisarea dinspre real înspre ireal sugerează nu neapărat o dificultate de nesurmontat în a surprinde realul în toate nuanțele lui mai mult sau mai puțin carnale, cât, pare-se, dorința de a nu rămâne prizonier într-o realitate „greoaie”, prea materială, prea carnală.

Deși într-o primă etapă căutat, trupescul nu constituie ultima stație a exploratorului Gheorghe Crăciun, ci, într-o bună tradiție romantică, prozatorul încearcă o transgresare a lumii materiale, o treptată eterizare pe care cuvântului scris îi e din ce în ce mai greu să o surprindă. Afirmția de mai sus vine oarecum în răspăr cu intenția declarată a romancierului, cea de a surprinde *realul*, în special pe cel dictat de trup. Mai exact spus, de a reconstrui, prin cuvânt,

¹⁹ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals tratat la „Pupa Russa”*, Editura Paralela 45, București, 2006, p. 24.

realitatea cărnii, de unde și mirarea autorului când, într-un articol despre *Frumoasa fără corp*, va citi că, în romanul apărut în 1993, „e preponderent discursul fantasmatic, hipnotic, oniric chiar”²⁰. „Senzația mea, când scriam, a fost că mă aflu în cel mai sigur *real al meu*” (s.a.) recunoaște Gheorghe Crăciun. „Irealul – ne avertizează prozatorul brașovean – e rezultatul insistenței pe real.”²¹.

În partea a VI-a a romanului *Frumoasa fără corp*, naratorul – un alter ego al autorului –, recunoaște în tema corporalității un motiv recurent: „Tot ceea ce am scris din ’73 încoace a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuiește consistența sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalități ireductibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea. (...) Trupul este gura vorbitoare, mâna și mișcarea, clipirea pleoapei, sufletul, senzațiile, prezența gândului, emoția și atingerea, tăcerea cărnii, acea interioritate rațională și viscerală din care se naște limbajul”²². Deceniul optzeci, când are loc acțiunea romanului, este redat, astfel, din această perspectivă a corporalității, întâietatea acestei teme neocultând, însă, penuria intelectuală și materială a perioadei. Uniformizarea, anularea personalității, caracteristică primă a comunismului, este, iată, combătută, de Gheorghe Crăciun prin această recuperare a unui „eu” care înseamnă nu numai trup, ci și conștiință – în speță, o conștiință a trupului.

*Pupa Russa*²³, în schimb, roman apărut în 2004 și reeditat în 2007, pare, cel puțin în aparență, un roman cu puternice accente realiste, însă Caius Dobrescu, prefațatorul ediției din 2007, observă, pe bună dreptate, că adevărata miză a acestui roman este alta: „Romanul lui Gheorghe Crăciun *nu poate fi* simpla poveste a nefericirilor unei femei. Resortul său *trebuie* (s.a.) să fie altul decât compasiunea față de destinul unei «victime a societății». Numai la suprafață *Pupa Russa* poate fi văzută ca un roman «realist» care expune modul în care Leontina Guran, o fată «tipică»,

²⁰ Ibidem, p. 21.

²¹ Ibidem.

²² Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Carmen Mușat, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 367.

²³ Folosesc aici ediția a II-a, revăzută: Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ediția a II-a, augmentată, studiu introductiv de Caius Dobrescu, dosar de receptare critică, addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, Grupul Editorial Art, București, 2007.

dintr-un sat oarecare, este golită, treptat, de umanitate, prin presiunile, când directe, când insidioase, ale sistemului comunist”²⁴. Gheorghe Crăciun rămâne, și în acest roman, fidel temei sale: redarea lumii, a trupului, prin cuvânt. Mai exact, interacțiunea dintre lume și cuvânt, interacțiune descrisă în prima parte a romanului, în care copilul Leontina Guran descoperă lumea prin cuvinte (sau, altfel spus, cuvintele, puternice, independente, îi revelează lumescul): „Dacă vedea ceva în fața ei, ceea ce vedea era mai mult un cuvânt decât un lucru sau o ființă. Descoperirea că între cuvinte și lucruri exista pur și simplu o distanță pe care nimic nu o putea vindeca. Și atunci toate cuvintele pe care le știa începeau să-i zumzăie în minte ca un roi de albine. Cuvintele-i vibrau puzderie sub pleoape, ca niște pete difuze, de toate culorile. Unele pete deveneau litere, altele se topeau în întuneric”²⁵.

Istoria, ca succesiune de evenimente dintr-o anumită perioadă, în speță cea comunistă, în cazul lui Gheorghe Crăciun, trece pe loc secundar, favorizată fiind o *altfel* de istorie, cea a descoperirii lumii prin cuvinte, a re-denumirii ei și a (re)găsirii unui eu trupesc, personal, intim, într-o lume cenușie, uniformizatoare. Pentru Gheorghe Crăciun, cuvântul a fost singura posibilitate de a explora corporalitatea, viul, carnalul, de a-i surprinde caracteristicile, sinuozițiile, căderile, degradarea, dar și de a explora acel „eu” oferit de trup și numai de el, explorare care, în final, impune, cu exigență chiar, transgresarea trupescului.

Femei albastre, apărut în 2013 la Editura Polirom, este cartea la care lucra Gheorghe Crăciun în ultimii săi ani, 2005-2006, după publicarea romanului *Pupa russa* (elaborat în perioada 2000-2004). *Femei albastre* este un roman cu totul diferit de cărțile anterioare ale lui Crăciun, un roman în mod voit „relaxat”, un roman prin excelență frivol, atât prin tematică – femei, aventuri amoroase –, cât și prin tratamentul stilistic: în contrast cu scriitura sofisticată, textualizantă, preocupată de limbaj din *Frumoasa fără corp* sau chiar din *Pupa russa*, fraza din *Femei albastre* este simplă, scurtă, nepretențioasă, colocvială, adesea împinsă către limbajul argotic. Romanul e, așa cum declară Crăciun, o carte care s-a scris din mers, uneori împotriva voinței autorului, o carte frivolă și potențial mai comercială, în centrul căreia se află un personaj-

²⁴ Caius Dobrescu, „Un Bertrand Russel de respirație wagneriană”, în *Pupa Russa* de Gheorghe Crăciun, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 5.

²⁵ Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, ed. cit., p. 29.

narator masculin, un avocat trecut de patruzeci de ani și divorțat, care consemnează – într-un soi de confesiune adresată – aventurile sale amoroase.

Capitolele cele mai interesante sunt cele care se învârt în jurul femeilor: a se vedea observațiile fine de detaliu, descripțiile (vestimentare, de atmosferă), acumulările de substantive și adjective care creează pasaje scripturale dense, materiale, ca pasta groasă de culoare în pictură. Secvențele care o au în centru pe Nicole Kidman, scurtele analize de filme în care apare ea, „omologiile” pe care naratorul le construiește între Nicole Kidman și Ada Comenschi (de care e îndrăgostit) – marcate de recurența culorii albastru (de unde și sintagma din titlu, „femei albastre”) – sunt de mare frumusețe, cizelate în materie lingvistică densă precum la un Radu Petrescu (unul dintre scriitorii preferați ai lui Crăciun, căruia i-a consacrat pagini memorabile).

Dar mai există o dimensiune importantă a romanului: e vorba de fundalul istoric și social – ultimii ani ai comunismului și primii ani postdecembriști –, care surprinde tranziția haotică a primilor ani '90. În mod simptomatic, deriva biografică a personajului este oglindită în deriva anilor de tranziție postdecembriști (trecerea într-un „alt timp” istoric, într-un alt tip de prezent, consumerist), așa cum destinul Leontinei Guran este și o oglindă a vieții deformate din/de comunism: „Nu m-am gândit niciodată, așa cum fac tot mai frecvent o mulțime de indivizi, dacă ziua de 21 decembrie 1989 a rupt sau nu viața mea în două. Cert este, dragă Melinda, că am mereu senzația unui alt timp, care m-a luat cu el ca un râu dezlănțuit și m-a purtat la vale cu o viteză din ce în ce mai mare, izbindu-mă de tot felul de obiecte nou-nouțe”²⁶. Naratorul știe că „în spatele vieții se află istoria și că oamenii obișnuiți nu-și dau întotdeauna seama de asta”²⁷ și mai știe că schimbarea de regim politic din decembrie 1989 îi aruncă pe oameni, cu toate frustrările și complexele lor, într-o cursă avidă și haotică după noutate (și hedonism): „Toți căutam să înlocuim vechiul întuneric cu noua lumină și vechea lumină cu un nou întuneric, dar un întuneric dulce și parfumat, numai al nostru și cât mai excitant. Toți ne târâiam prin noua lume românească mai repede sau mai încet... (...) Toți simțeam nevoia să apărăm ceva, să găsim ceva esențial care să merite viața noastră, bolile noastre, complexe, orgoliile, frustrările, îmbrățișările, senzorii noștri amorțiți și flămânzi”²⁸.

²⁶ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre. Femei din gama sensibilu. Femei albastre, dinți tociți*, prefață de Carmen Mușat, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2013, p. 50.

²⁷ Ibidem, p. 230.

²⁸ Ibidem, pp. 90-91.

Femei albastre, rămas în stadiul de roman-șantier, este, în mod simptomatic, un roman în mod voit adaptat vremurilor postdecembriste – acestui „alt timp” „ca un râu dezlănțuit”, cu „obiecte nou-nouțe” –, un roman scris cu gândul la publicul-țintă și cu potențial mai comercial.

***Orbitor* (1996, 2002, 2007) de Mircea Cărtărescu**

Publicând *Aripa dreaptă*, Mircea Cărtărescu încheie, în 2007, după mai bine de zece ani, trilogia *Orbitorului*²⁹. Se încheie astfel un roman monumental, deși s-ar spune că postmodernii³⁰ (așa cum se declară a fi optzeciștii) se ferec de „monumente” de orice fel. Mircea Cărtărescu este unul dintre marii noștri scriitori contemporani (optzecist la origine), afirmați puternic după 1990, un scriitor cu ambiții totalizante încă din prima tinerețe (contrar relativismelor și prozei scurte programatice a grupului optzecist bucureștean din care a făcut parte), care scrie mai întâi o epopee/istorie versificată a poeziei românești³¹ (singura terminată, după *Țiganiada* lui Budai-Deleanu), încheind în literatură un ciclu poetic, și care face, practic, același lucru la capitolul proză, prin trilogia *Orbitorului*.

Aripa dreaptă reprezintă o strângere a tuturor firelor epice, a tuturor registrelor și a personajelor de hârtie în vederea mării scene finale, apocalipsă și mântuire în același timp, bucla scripturală care încheie cercul autoreferențial al *Orbitorului*. Întreprinderea e impresionantă și greu de egalat: cu peste cele 1000 de pagini ale sale, trilogia *Orbitorului* este un monument literar, al cărui vizionarism totalizant are puternice rădăcini romantice și un subtil intertext eminescian, și a cărui tramă presărată cu scenarii oculte și indicii misterioase are elemente comune cu soteriologia eliadescă. Tramvaiul din proza lui Mircea Eliade trece și prin Bucureștiul mirific și halucinant al lui Mircea Cărtărescu, dezvăluind un oraș spectral și opulent, a cărui geografie fantastică se sprijină pe colonade și domuri ca în poemele eminesciene: „Pe scaune mai sunt călători, privind și ei, fermecați, orașul străveziu prin care călătorim, perspectivele lui amețitoare. Sunt magazine puternic luminate, colonade, palate spectrale cu ceasuri în câte-un

²⁹ *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 1996; *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2002; *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007.

³⁰ Mircea Cărtărescu este, de altfel, autorul tezei de doctorat *Postmodernismul românesc*, apărute la Editura Humanitas, București, 1999.

³¹ *Levantul*, Editura Cartea Românească, București, 1990.

turn, fațade incredibil de opulente, o viermuială de alegorii de neînțeles. (...) Trecem pe lângă un bazin dreptunghiular cu apa neagra, abia vizibil în noapte. M-aplec deasupra apei și mă văd în luciul ei de onix: în fiecare oglinda e Victor, fratele-ntunecat, care urmează să se arate”³².

Întregul text al *Orbitorului* este, în fond, „o viermuială de alegorii de neînțeles”, o lume „incredibil de opulentă”, căci fiecare fragment al ei reflectă întregul, descompunându-l și recompunându-l ca miile de fațete ale cristalului. Enorma aglomerare de personaje – toți Știutorii, care conspiraseră de secole la nașterea lui Mircea, cel care urma să scrie Cartea, de la Badislavi la prințul Czartarowski și „gingașa evreică” Miriam, de la vecinii din Silistra la copiii din spatele blocului de pe Ștefan cel Mare, Ionel și Estera, Yoga Omul Șarpe, Soile, Melanie, Vevé, Cecilia, Monsieur Monsú ș.a.m.d. – și procesiunea finală a statuilor din București cu destinația Casa Poporului (transformată într-o clădire fantastică), toate acestea se petrec pentru a crea, finalmente, decorul în care se realizează întâlnirea cu dublul, cu fratele geaman, Victor, „fantomă ce-a bântuit, de la primul ei rând, această carte ilizibilă”. Această întâlnire e precedată de o la fel de grandioasă Apocalipsă terestră, urmată de fericirea oamenilor înălțați la ceruri (nașterea pruncului din țeasta lui Herman, nașterea mării molii albe etc.), însă Apocalipsa, ne spune romancierul, nu e niciodată Finalul, acesta din urmă înseamnă ultima filă a cărții, acolo unde cei doi gemeni se regăsesc, alături de părinți, în unitatea fotografiei reconstituite, reducând, o dată pentru totdeauna, multiplul la Unu, refăcând întregul, totalitatea primordială, aceea din interiorul „țestei”, „într-o lumină densă, arzând orbitor, orbitor, orbitor...”.

Magnificența prozei lui Mircea Cărtărescu este dată de ficțiunea somptuoasă și extatică, de vizionarismul micro- și macrocosmic recompuse postmodern, de frumusețea indicibilă și prevestitoare de apocalipsă a lumilor create, de misticismul și ocultismele speculate artistic, narcisismul aproape insuportabil și fiorul divin, Bucureștiul inubliabil, cu atlasii, gorgonele și îngerașii de stuc ai clădirilor sale de burghezie interbelică și, la final, de superba imagine postapocaliptică, postumană: „Ultima seară de pe pământ coborî, cu amurgul ei galben, peste o lume la fel de pustie ca orice loc în care n-a călcat încă picior de om, ca orice ținut ce nu și-a inventat încă un ochi și un creier”³³. Or, cum scrie de atâtea ori autorul, lumea cărții acesteia e lumea creierului sau, mai departe, cartea e lumea, tot așa cum lumea este chiar cartea de față. Romanul lui Cărtărescu e, cu propriul termen din *Postmodernismul românesc*, o „mantică”, un

³² *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 395.

³³ *Ibidem*, p. 420.

text extatic, e acel fluture saturat de simbolistică sau lumina finală, „orbitoare”, care totalizează efervescentele coloristice, întregul spectru al culorilor (și Cărtărescu este un maestru al culorii). Tripticul (treimea?) care depășește toate dualitățile posibile. (Trebuie precizat, în orice caz, că trilogia cărtăresciană nu dă seamă de nici o transcendență, ea își este suficientă sie înseși, întregul scenariu apocaliptico-soteriologic este unul autoreferențial, circular, al unei lumi-carte, al unei lumi de hârtie.)

Romancier din categoria ficționarilor (el însuși vorbește de „optzeciștii ficționari” în volumul său istorico-teoretic *Postmodernismul românesc*), inventator de lumi fabuloase și baroce (cărora le opune, în contrapunct, secvențe realist-cotidiene), Mircea Cărtărescu încearcă totuși – în ultimul volum al trilogiei sale românești – să introducă în text istoria recentă. Paginile despre revoluția din 1989, în care Mircea coboară – un singuratic și un himeric – printre demonstrații, doarme la metrou laolaltă cu revoluționarii, controlând călătorii și scriindu-și acolo manuscrisul „imposibil”, paginile care reconstituie cotidianul ceaușist la modul caricatural, anecdotic, punând cap la cap bancuri și vulgate populare sună, totuși, destul de fals în ansamblul romanului. Ceea ce deranjează nu este atât tipul de abordare a istoriei (tendința cărtăresciană de totalizare, de mitologizare, de generalizare cosmică, în răspăr cu tipul de recuperare „la firul ierbii” a trecutului comunist, predominant la începutul anilor 2000), cât falsitatea tonului narativ, inapetența funciară a romancierului pentru istorie. (O declară el însuși, în nenumărate locuri: „ceea ce am abhorat mai mult până azi: (...) țesătura de haos și ciumă și gloate și regi și lipsa de sens și nefericire, adică (...) istorie, istorie, istorie”.)

3. *Provizorat* (2010) de Gabriela Adameșteanu și *Cartea șoptelor* (2009) de Varujan Vosganian – recuperarea trecutului traumatic

Modul în care este recuperat/ marcat/ exorcizat trecutul (trecutul comunist, pe de o parte, tragedia armenescă de la începutul secolului XX, pe de altă parte) se poate vedea în două dintre cele mai valoroase romane românești apărute în postcomunism: *Provizorat* (2010) de Gabriela Adameșteanu și *Cartea șoptelor* (2009) de Varujan Vosganian.

Prozatoare cu state vechi, afirmată deja înainte de 1989 – prin romanele *Drumul egal al fiecărei zile* (1975, romanul de debut), *Dimineață pierdută* (1984, romanul care o consacră) și povestirile *Dăruiește-ți o zi de vacanță* (1979) și *Vară-primăvară* (1989) –, Gabriela Adameșteanu este, așadar, o autoare șaptezecistă (după anul debutului) de vârf, care își continuă cu succes „cariera” scriitoricească în postcomunism. Jurnalistă activă după 1990 (fost redactorșef al revistei 22 a Grupului pentru Dialog Social/ GDS, epocă pe care o evocă în excelentul volum memorialistic *Anii romantici*, apărut în 2014), Gabriela Adameșteanu se întoarce la literatură după primul deceniu postdecembrist de angajare intelectuală publică și socială, activitate consacrată independenței presei și democratizării societății românești. În 2003 îi apare romanul *Întâlnirea* (Polirom), reeditat, în versiune definitivă, în 2007. Din 2005, când romanul *Dimineață pierdută* este publicat la Gallimard, Gabriela Adameșteanu devine autoare Gallimard și începe cariera internațională a cărților sale, iar din 2008, Editura Polirom îi consacră, la rândul ei, o serie de autor.

În rândurile de mai jos mă voi opri asupra romanului *Provizorat*, publicat în 2010, la Editura Polirom – cartea de ficțiune cea mai importantă a scriitoarei apărută după 1989, un roman amplu, de anvergură, o frescă socială care acoperă aproape o jumătate de secol de istorie tragică (legionarism și comunism). Impresionant prin galeria de personaje propuse (adunate, la sfârșitul cărții, într-o listă de 27 de nume) și prin reconstituirea de epocă, *Provizorat* este un roman elaborat în timp, ce reia un personaj feminin (Letiția Arcan) cunoscut din *Drumul egal al fiecărei zile*. *Provizorat* marchează o continuitate în proza Gabrielei Adameșteanu – prin tematică și abordare –, fiindcă scriitoarea se întoarce mereu, în cărțile sale, în timp, recuperând, la modul plastic, literar, memoria unui comunism care coincide cu propria sa perioadă de formare și de maturizare (Letiția poate fi considerată, în acest sens, un soi de alter ego al prozatoarei). Filtrată prin perspectiva subiectivă a Letiției – personajul central –, e reconstituită, pentru cititorii din postcomunism, epoca anilor '70; o istorie, așadar, la firul ierbii, așa cum e ea trăită, în cotidian, de oameni concreți, prinși în încrângături de familie, servicii și funcții care-i leagă inexorabil unii de alții. *Provizorat* se înscrie, din acest punct de vedere, în tradiția romanului-cronică de familie, iar forța și talentul scriitoarei aici se văd, în construcția unor tipologii complexe și în abilitatea de a manevra galeria de personaje propuse: printre ele, Petru Arcan, soțul Letiției (lector universitar, divorțat, cu zece ani mai mare, cu care se căsătorește mai

degrabă din nevoia de protecție), Margareta Branea, mama Letiției, frații Branea (Victor, tatăl Letiției, era cel mai mic), Sorin Olaru (crescut de părinți adoptivi, numele inițial Corneliu Vasile Iovănescu, ascunzând, de fapt, un „dosar de familie” pătat), colegul Letiției în kafkiana Clădire unde lucrează amândoi, și devenit iubitul ei clandestin etc.

Provizorat este un roman al *iubirii și suspiciunii*, dar și – așa cum indică titlul, devenit leitmotiv al cărții – un roman al *provizoratului*, al precarității existențiale în comunism. Istoria mare, istoria oficială înghite aici istoriile individuale, destinele particulare, aflate în derivă, sub tăvălugul evenimentelor istorice. Reconstituind o epocă din perspectiva Letiției și prin intermediul unei galerii de personaje foarte vii, cărora le dă voce, rând pe rând, romanul Gabrielei Adameșteanu efectuează ceea ce Bogdan Ghiu³⁴ numea „doliul” comunismului, el reprezintă, într-un fel, piatra tombală a unei epoci teribile, traumatice, atât pentru memoria individuală, cât și pentru cea colectivă.

Letiția Arcan (născută Branea) pornește la drum cu o traumă, amintirea zilei în care, întoarsă de la școală, găsește casa răscolită de niște bărbați „cu pălării pe cap și haine negre de piele”³⁵, și pe mama plânsă și speriată, care-i spune că se vor muta la unchiul Ion, cel care va reprezenta pentru ea un substitut de tată. Destinul Letiției se va hrăni din această spaimă, din această nesiguranță și din dorința de a fi protejată. Crescută de „un om resemnat” (unchiul Ion, fratele mamei), Letiția își dorește să nu-i repete eșecul, este ambițioasă, vrea să scrie și să se facă cunoscută publicând articole în „revista de studii și cercetări unde Petru este secretar general de redacție”³⁶. Căsătorită, așadar, din ambiție și din dorința de protecție cu un profesor universitar influent, Letiția nu este la fel de voluntară și în ce privește cursul vieții sale: „Dar, pentru viața ei, Letiția nu știe ce vrea și, ceea ce o să i se pară cândva ciudat, nici nu încearcă să afle. Tinerețea i se întinde nesfârșită în față și totul poartă încă semnul improvizăției”³⁷. Numai că ceea ce pare acum o promisiune (avantaj al tinereții) se va transforma, cu trecerea timpului, într-un provizorat continuu – un termen ce acoperă nu numai starea socială a protagonistei, dar și pe aceea sufletească. Sensibilă și interiorizată, lipsită de spirit practic – care, spune ea la finalul cărții și al relației sale amoroase, „l-a pierdut” pe Sorin –, Letiția „plutește” pe deasupra

³⁴ Vezi cartea citată în capitoul introductiv.

³⁵ Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2010, p. 12.

³⁶ Ibidem, p. 14.

³⁷ Ibidem, p. 15.

lucrurilor (e cuvântul folosit de Sorin, care, la începutul iubirii lor, crede că tocmai acesta e farmecul ei).

Pe de altă parte, toate acestea fac din Letiția o victimă a istoriei, a vremurilor, a oamenilor „noi”, bine adaptați la aceste vremuri, adică dotați cu pragmatism, cu spirit de observație și de delațiune, meschini, ambițioși și cu „dosare de familie” bune (altfel spus, cu „origini sănătoase”, din clasele de jos, cum nu e cazul Letiției, descendenta unei familii mic-burgheze). Letiția Arcan seamănă, din acest punct de vedere, foarte mult cu eroina lui Gheorghe Crăciun din *Pupa russa*, Leontina Guran, și ea o victimă a istoriei și a destinului, „plutind” în același fel în derivă, în bătaia vântului, uzată de viață și de experiențele încercate. Frumusețea și aspirațiile lor, faptul că ies din norma comună, incapacitatea de a se adapta la meschinăria vremurilor, căutarea iubirii și a unui „absolut” le fac pe amândouă vulnerabile și potențiale victime ale societății.

În Sorin, Letiția investește nu numai iubirea ei (iubirea „absolută”), ci și – lucru perdant – totala încredere. La începutul iubirii lor clandestine, în vremuri potrivnice, Sorin „aduce promisiunea tandreței fără sfârșit și a răbdării fără margini”³⁸. „Dragostea de la 9.30 la 13.30 – notează Letiția în caietul ascuns sub saltea (are aspirații de scriitoare, iar romanul conține și această aluzie, repetată, la actul scrisului) – este pariul tău, absolutul se poate travesti și așa, Dumnezeu poate coborî și în camerele împrumutate, cu scrumiere pline de mucuri și pahare cu Bitter românesc”³⁹. Și tot ea mai notează – în aceste pasaje de carnet-jurnal, marcate cu italic în text: „El te-a asigurat, cu ochii lui clari, de fidelitatea pe care i-o simți în emoția cu care te așteaptă și de care te îndoiești văzând graba cu care pleacă”⁴⁰.

Frazele acestea își vor avea un pendant limpede în finalul cărții și al poveștii de dragoste, când Letiția își dă seama că a greșit – într-o epocă a suspiciunii totale – când și-a pus toată încrederea, „ca să poată trăi”, în Sorin: „Letiția este conștientă că, înainte să-i reproșeze ceva lui Sorin, va trebui să-și reproșeze ei că a investit în el toată încrederea pe care un om o pune într-altul, ca să poată trăi, deși avea destule semnale că ar trebui să-și retragă investiția”⁴¹. Iubirea lor – clandestină, la început, și deci „necontaminată” de mediu – se va uza și ea, supusă presiunii sociale și supravegherii perpetue. Dintr-un tânăr îndrăgostit și emoționat – deși mereu în „grabă”

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, op. cit., p. 16.

⁴¹ Ibidem, p. 434.

la întâlnirile cu Letiția, pentru că e atent la anturaj și are ambiții profesionale –, Sorin devine, și el, în cele din urmă, „un bărbat matur cu fularul strâmb de grabă”⁴², „mulțumit că a ajuns și el la maturitatea virilă, la cinism, adică”⁴³. Reflectând la evoluția relației lor, Letiția se întreabă amar-ironic, la capătul cărții – părăsită de Petru Arcan și decisă, ea însăși, să-l părăsească pe Sorin și să renunțe la sarcina nedorită (printr-o „instilație”, lucru ilegal, firește, în epocă): „Există oare maturitate sau și asta e o fantasmă?”⁴⁴.

Provizorat este un roman care vorbește despre iubire și despre viața de cuplu, despre fidelitățile și trădările iubirii (ca și prieteniei), dar și un roman al intruziunii politicului și a istoriei în destinele individuale. Întors spre trecut – redescoperit, devoalat, reinterpretat, căci pare a rezerva mai multe surprize –, cu rare și vagi aluzii la viitor (un viitor – deducem după referințele naratorului obiectiv – situat, pare-se, în postcomunism), romanul este o cronică de familie în comunism și o prețioasă reconstituire de epocă, adeseori explicită: a se vedea pasajele în italic care explică termeni și cutume în comunism (cum ar fi „filodorma”, altfel spus mita) ori „dosarul bun (de familie)” sau „originea socială sănătoasă”; a se vedea produsele (cosmetice, băuturi etc.) care se dădeau „pe sub mână” în epocă (Bitter, săpun Lux etc.). *Provizorat* de Gabriela Adameșteanu rămâne, așadar, unul dintre romanele de prim-plan ale perioadei postdecembriste.

Autor al unor volume de poezie și al unui volum de proză publicate după 1990 (la proză scurtă a revenit în 2013, cu volumul *Jocul celor o sută de frunze și alte povestiri*), economistul și omul politic de origine armeană Varujan Vosganian (n. 1958) publică în 2009 *Cartea șoptelor*⁴⁵ – unul dintre cele mai valoroase romane românești apărute după 1990. Scris în decursul mai multor ani, *Cartea șoptelor* este o carte-mărturie, o carte a memoriei, așa cum declară însuși naratorul, un narator-personaj care poartă chiar numele autorului, Varujan Vosganian. Situată la confiniile ficțiunii cu mărturia în numele unei colectivități, romanul este o saga armenească – o impresionantă reconstituire poetică a tragediei armenilor în prima jumătate a secolului XX, o confesiune (personală)-mărturie (reprezentativă) din perspectiva celui mai tânăr din familia de armeni care-și duce traiul în Focșaniul anilor '50 ai secolului trecut (a se vedea secvențele

⁴² Ibidem, p. 432.

⁴³ Ibidem, p. 430.

⁴⁴ Ibidem, p. 434.

⁴⁵ Varujan Vosganian, *Cartea șoptelor*, Editura Polirom, Iași, 2009.

evocatoare de la începutul cărții). *Cartea șoaptelor* – scrie naratorul-personaj la capătul „poveștii” sale – „nu este o cronică a lucrurilor trăite ori închipuite, ci a lucrurilor mărturisite”⁴⁶. Iar ceva mai departe, el notează că această memorie e chiar mai importantă decât moartea (și, implicit, viața) – așadar, scrierea acestei cărți are ca miză mai puțin confesiunea individuală, biografică și mai mult prezervarea unei memorii colective: „*Cartea șoaptelor* e oarecum neobișnuită, căci, spre deosebire de alte istorii, aici moartea e doar un detaliu, iar mai importantă decât moartea și, deci, decât viața, e memoria”⁴⁷.

De altfel, motto-ul cărții este reprezentat de o frază a bunicului său pe linie paternă, Garabet: „Noi nu ne deosebim prin ceea ce suntem, ci prin morții pe care fiecare îi plânge”. Or, nepotul său devine legatarul acestei memorii de familie și de neam pe care o încarnează în mod special bunicul Garabet; el va fi „scriptorul” (cum singur declară) acestei memorii colective, iar *Cartea șoaptelor* – a unei memorii păstrate în taină, în șoaptă, în vremuri de restriște – reprezintă, pentru autorul ei, viața lui „netrăită”, în fapt viața reconstituită – din „șoapte”, din povești auzite – a membrilor colectivității din care face parte: „Cea mai adevărată dintre viețile pe care le port, ca un mănunchi de șerpi înnodat la un capăt, e viața netrăită”⁴⁸, scrie personajul-narator la începutul lungii sale cronici. Pornind de la analogia cu „scorpionul de cărți”, o insectă roșiatică despre care bunicul său spune că „îndreaptă greșelile din cărți”, nepotul, care și-a asumat rolul de povestitor, devine, la rândul lui, „un fel de scrib care vrea să îndrepte greșelile vechi. Sunt, așadar, un scorpion de cărți”⁴⁹.

Romanul este, așadar, o recuperare și o reconstituire a istoriei zbuciumate a armenilor pe parcursul a mai bine de jumătate de secol, dar și o încercare de „îndreptare” a acestei istorii, de exorcizare prin scris a traumelor colective cu care trăiesc membrii comunității armenesti. Desigur, evocarea se face din perspectiva unui personaj-narator bine individualizat, care îmbină tot ceea ce ține de memoria personală (amintiri din copilărie, povești spuse de bunicul Garabet și de alți membri ai familiei etc.) cu această „representativitate”, cu misiunea asumată de a consemna în scris șirul de drame pe care le-au traversat armenii, începând cu genocidul împotriva armenilor din 1915, istoria convoaielor interminabile de surghiuniți în Cercurile Morții, în deșertul Deir-ez-Zor și ajungând la istoria armenilor care au luat drumul exilului.

⁴⁶ Varujan Vosganian, *Cartea șoaptelor*, ediția a II-a, Editura Polirom, Colecția „Top 10 +”, Iași, 2012, p. 465.

⁴⁷ Ibidem, p. 475.

⁴⁸ Ibidem, p. 7.

⁴⁹ Ibidem, p. 15.

În felul acesta, privirea naratorului este îndreptată în permanență spre *trecut*, chiar și atunci când e vorba de propria lui biografie: ceea ce el construiește, pas cu pas, în roman, este o viață *trecută*, netrăită pe cont propriu, dar o viață reprezentativă pentru istoria comunității, alcătuită din poveștile despre membrii familiei și comunității din care face parte. Implicit, evocarea – cu frecvente accente lirice, poetice – conține și o reflecție asupra istoriei (asupra absurdului ei, a șirului ei de drame, a convoaielor de morți, a pribegiei etc.), făcută mai ales din perspectiva învinșilor ei: „Bunicii mei, Garabet Vosgianian și Setrak Melichian, au înțeles din secolul lor doar cât e de greu să mori în același pământ din care te-ai născut. Bătrânii armeni ai copilăriei mele nu au avut nici un mormânt la căpătâiul căruia să stea și să-și plângă părinții. Și-au purtat mormintele cu ei, pe unde au rătăcit și, așa cum evreii își așază chivotul și fac în jurul lui templu, tot astfel, când poposeau, își descărcau mormintele de pe umeri și acolo își făceau casă”⁵⁰. În poveștile bunicului Garabet Vosgianian legate de cele două războaie mondiale (pe care le prinsese), „învingătorii nu erau întotdeauna cei pe care îi știam din cărți. «Nu te grăbi, spunea. Rareori cel care pare că a învins e adevăratul învingător. Iar istoria au făcut-o învinșii, nu învingătorii. A învinge e, până la urmă, un fel de a ieși din istorie»”⁵¹.

După război, persecuțiile la care sunt supuși armenii nu iau sfârșit, fiindcă unii dintre ei trec de partea „învingătorilor” (rușii) și îi denunță pe ceilalți ca fiind anticomuniști; urmează un lung șir de deportări în Siberia – printre deportați se afla și Siruni, un prieten al bunicului Garabet, eliberat după 10 ani: „În *Cartea șoptelor* sunt scrise numele celor morți. Despre ei vorbeau, din vârful buzelor, Siruni și bunicul Garabet. După primul lot ridicat în decembrie 1944, a urmat al doilea, la 24 aprilie 1945. Cel mai tânăr dintre arestați, Levon Harutiunian, a murit ultimul, în 1999, la Los Angeles. De la el știu povestea. Bunicului i-ar fi venit greu să-mi spună cum au ajuns armenii să se strădeze unii pe alții. Oricum, bunicul se apropia de acele vremuri cu sfială, căci atunci simțise unul dintre rarele lui imbolduri de a lupta. În rest, a stat deoparte pe cât s-a putut, privind cu ochii mari și căutând să înțeleagă. Dar și pentru asta îți trebuie curaj”⁵².

⁵⁰ Ibidem, p. 25.

⁵¹ Ibidem, p. 28.

⁵² Ibidem, p. 35.

Garabet Vosgianian, bunicul din partea tatălui, este unul dintre cele mai puternice personaje ale cărții și cel care îi transmite nepotului – spre a o duce mai departe – această memorie colectivă traumatică, laolaltă cu o veritabilă înțelepciune de viață.

Dacă Garabet este „tacticos și cu vorbe măsurate”, încredințat întotdeauna că se întâmplă ceea ce trebuie să se întâmple, celălalt bunic, pe linie maternă, Setrak Melichian, nu este nici el mai puțin memorabil: singur supraviețuitor al familiei sale ucise în timpul masacrelor din Anatolia, la începutul secolului, el ajunge în România – adolescent –, unde o ia de la capăt, ajutat de rudele supraviețuitoare, pe care le regăsește aici. În ciuda unor amintiri teribile (fratele său mai mare este ucis în fața lui, el e nevoit să fugă și să pribegească), Setrak rămâne, în amintirea nepotului, același om vesel și zâmbitor, lipsit de orice invidie și mulțumit cu ce-i oferă viața.

De la madlenele copilăriei cu care începe romanul („Eram apărat – mărturisește naratorul –, între înfățișările focului, mirosurile copilăriei, copaci și fantasmе”⁵³), evocarea virează – pe parcursul cărții – către o voce exponențială, reprezentativă, ce se ridică de la nivelul memoriei personale către aceea colectivă, istorică, luptând, așadar, împotriva „uitării” (pentru a relua termenii lui Paul Ricoeur⁵⁴). Diversele ipostaze ale focului („flacăra jucăușă a lumânării sau cea liniștită a lămpii cu gaz”, „pâlpâirea roșiatică a jarului”, „flacăra înecăcioasă a frunzelor arse, primăvara” etc.), „mirosul aluatului cald”, mirosul fructelor, mirosul cotloanelor, mirosul cărților vechi (multe în turcă), amintirea covoarelor armenești inegalabile, adevărate *imago mundi* și – în sfârșit – aroma cafelei și ritualul preparării ei (înfățișat în pagini memorabile) au punctat etapele unei copilării alcătuite, pe de o parte, din experiențe senzoriale directe, concrete, iar pe de alta din experiența indirectă a poveștilor (dramatice) de familie, din figurarea (în minte, în imaginație) a destinelor membrilor ei.

Momentul reunirii familiei în jurul ceștii de cafea (în curte), la șase după-masa, reprezintă – așa cum va reprezenta însuși gestul scrierii acestei cărți-mărturie – tihna, acalmia, momentul împăcării în fața unei istorii potrivnice:

„Bătrânii din copilăria mea își beau cafeaua pe la șase după-amiază. Ceremonialul preparării îndruma deja conversația pe o cale domoală. Își făceau nițel loc între perne. Beau cafeaua fără

⁵³ Ibidem, p. 26.

⁵⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

grabă, sorbind zgomotos și plescăind satisfăcuți. Era clipa când, în ciuda pribegiilor, a amintirilor însângerate și a timpului care trece, lumea părea neschimbată și tihnită, iar sufletele împăcate”⁵⁵.

La finalul cărții, odată cu evocarea morții bunicului patern, dar și a celorlalți „bătrâni” ai familiei (bunici pe linie maternă, mătuși, unchi), „vocea” naratorului devine în mod declarat o „voce lăuntrică” supraindividuală, transmisă chiar de bunicul său, și urmând, poate, a fi dusă mai departe, după dispariția naratorului: „... vocea aceasta lăuntrică, transmisă prin generații, este poate încă un dar viu primit de la morții cei vechi. O ipoteză, desigur. N-am să capăt confirmarea ei decât în clipa în care voi încredința, la rândul meu, această voce mai departe, dar despre asta altcineva va trebui să povestească”⁵⁶. „Viața mea, din clipa aceea – mai spune el –, a fost în mare măsură mersul acela repetat în urma cuiva prea ostenit și am început să înțeleg că, oricât m-aș simți de singur, există, mai presus de celelalte, singurătatea cortegiului. Nu ieșeam din rând, eram cel mai aproape, nici nu mă puteam grăbi, căci celor morți nu le-o poți lua înainte”⁵⁷.

Cartea șoptelor este, așadar, un amplu roman despre trecut, istorie și memorie colectivă, un roman infuzat de lirism, un roman care – expunându-le –, exorcizează dramele trecutului/colectivității armenești; un roman enunțat de o voce devenită supraindividuală, reprezentativă, care, dincolo de amintirile biografice, dorește să depună mărturie pentru dramele colectivității și să îndrepte greșelile trecutului în prezentul evocării. Prezentul este, așadar, momentul evocării/scrierii, și el este – în *Cartea șoptelor* – propriu-zis o recuperare a (dramelor) trecutului, în vederea exorcizării lui (lor), dar și a perpetuării în viitor a acestei traumatice memorii colective.

4. Trei optzeciști clujeni de prim rang: Alexandru Vlad, Marta Petreu, Radu Mareș – rural versus urban în proza lor postdecembristă

Cum spuneam, optzeciștii și-au continuat obsesiile scriitoricești mai vechi – realitățile rurale ori citadine evocate în cărțile lor din anii '80 – plasându-le, însă, în contextul schimbărilor intervenite în postdecembrism. Putem vorbi de linii de continuitate în proza optzecistă, în cazul

⁵⁵ Ibidem, p. 17.

⁵⁶ Ibidem, p. 483.

⁵⁷ Ibidem, p. 487.

unor mari prozatori ca Alexandru Vlad, Radu Mareș sau Marta Petreu, cunoscuta eseistă care a debutat ca romancieră cu romanul cu tentă biografică *Acasă, pe Câmpia Armagedonului* (2011). Generația optzecistă este, în mare parte, o generație de scriitori cu rădăcini rurale, care exploatează acest filon în proza lor, dar cu mijloace rafinate, intelectualizate.

***Ploile amare* (2011) de Alexandru Vlad**

Surprins în *Curcubeul dublu* (Editura Polirom, 2008 – o carte la granița dintre roman și jurnal *en miettes*) de Alexandru Vlad (n. 1950, dispărut brusc dintre noi pe 15 martie 2015), satul românesc în anii 2000, după instalarea capitalismului în România, pare a rămâne aceeași comunitate închisă și greu permeabilă – aproape intolerantă – în ce-i privește pe outsidersi, intruși, străini sau cum se mai numesc ei (în particular – aici – intelectuali, retrași la țară: unul este chiar naratorul, un alter ego al scriitorului). Și asta chiar în condițiile în care comunitățile respective sunt din ce în ce mai reduse, câteodată pe cale de dispariție. Iată cum prezintă lucrurile naratorul din *Curcubeul dublu*: „Satele din zona mea, de mai multă vreme de câtă le știu eu, au fost, din unele puncte de vedere, mai izolate decât niște țări. (...) Or, într-un sat românesc viața mocnește mai degrabă în vatră. Vatra satului – cum bine se spune. Oamenii se mai identifică cu etosul local, ce-o fi acesta, și din multe puncte de vedere lumea se sfârșește pe coama dealului. Un mecanism fin și invizibil, ca un fel de giroscop, ghidează toate mișcările și dă măsura tuturor lucrurilor. Limbajul pe care-l folosesc între ei păstrează rudimente și agramatisme prin care se recunosc fără greș. Memoria individuală pare a nu fi altceva decât un segment al memoriei colective, care e atât de intimă încât e la îndemâna tuturor. Acest sentiment previne și anihilează toate excepțiile, atunci când acestea apar. Și astfel satul continuă să aibă un miez tare, format din cei care s-au născut acolo și care nu l-au părăsit decât pentru a-și face serviciul militar sau, eventual, pentru vreo spitalizare. Când apare cineva, primul impuls al comunității este să se apere ca de un corp străin. Și dacă nu-l poate elimina, natural, se pune problema în ce mod se poate folosi de el. Dar acceptarea e încă departe. Aceasta poate să aibă loc treptat, într-un lung interval de timp, dar nu va fi niciodată ireversibilă. Modul în care te refuză genul acesta de

comunitate poate lua diferite forme. Neglijare, uitare, amânare *sine die*, distorsionarea faptelor, dar mai ales lipsa solidarității umane față de intrus”⁵⁸.

În sat are loc un eveniment tragic care-l pune pe gânduri pe narator: un profesor pensionar, care se retrăsese la țară împreună cu mama lui, este greu acceptat de comunitate, în ciuda strădaniilor lui. La un an de la mutarea în sat, profesorul moare subit, iar mama lui – femeie în vârstă, singură și temătoare în fața celor din sat – este violată și ucisă, în plină amiază, de țiganul-fost proprietar al casei, fără ca nimeni dintre săteni să intervină. Naratorul comentează amar, căutând o explicație măcar sociologică: „În circumstanțele acestea se poate întâmpla orice, și ei asistă mai degrabă neputincioși. Dar poate oare să apară, apoi, un sentiment de culpă al unei întregi comunități?(...) Poate că vorbeau despre lucrul acesta numai între ei, poate vorbeau închiși în casă. Nu păreau nici măcar să se ferească, părea pur și simplu că nu se întâmplase nimic sau că uitaseră. Uitarea este și ea o opinie. Sau, dacă etica este colectivă, jena rezultată poate fi și ea colectivă, doar că nimeni nu și-o poate asuma ca jenă individuală, nu-și poate lua de acolo o porție”⁵⁹.

În comunitățile închise (rurale, aici), deduce el – și asta se va vedea din nou, atât de limpede, în cazul Floricăi din romanul *Ploile amare* –, tot ceea ce reprezintă excepția, diferitul, intrusul este îndepărtat instinctiv, trebuie chiar să dispară, ca un potențial pericol pentru ordinea comunității.

Cu un titlu melancolic și poetic, *Ploile amare*⁶⁰, romanul din 2011 al lui Alexandru Vlad se situează, fără îndoială, pe „lista scurtă” a celor mai valoroase romane românești de după 1990. Alexandru Vlad este, pe lângă un prozator de mare rafinament al scriiturii, un cunoscător subtil al tipurilor umane și al comunităților țărănești (satul ardelean), dar nu numai al acestora, fiindcă unul dintre personajele principale ale cărții e Pompiliu, tânărul profesor repartizat la țară, în comunism, cândva prin anii ’70, în vremea teribilelor inundații care au devastat satele ardelen.

Sub cupola acestor „ploi amare” – care izolează satul în care se află Pompiliu timp de săptămâni bune, în atmosfera stagnantă a locului abandonat de autorități și aflat într-un fel de stare de asediu, de privațiune generală –, în interiorul comunității se produc, insesizabil, o serie

⁵⁸ Am citat din secvența *Curcubeul dublu (proces verbal)* reluată în antologia *Cenușă în buzunare* de Alexandru Vlad, o antologie făcută de autor cu o prefață de Victor Cubleșan, Editura Charmides, Bistrița, 2014, pp. 236-237.

⁵⁹ Ibidem, pp. 238-239.

⁶⁰ Alexandru Vlad, *Ploile amare*, Editura Charmides, Bistrița, 2011.

de evenimente care culminează cu deconspirarea unei crime ce avusese loc în urmă cu aproape douăzeci de ani, practic în „obsedantul deceniu“, acela al colectivizării forțate și al instalării violente a puterii comuniste. O crimă „fondatoare“ – e ucis un activist foarte violent –, în urma căreia un alt personaj al romanului, Alexandru (și, aflăm la final, autorul crimei), e instaurat șeful comunității locale, președintele de colectiv. Dar pe lângă acest omor, mai e înfăptuit unul, gratuit: e ucisă Anca, fata Floricăi, un personaj fascinant al cărții, cu atât mai mult cu cât e unul absent, prezent numai în memoria oamenilor – o fată de o frumusețe ieșită din comun și de un magnetism căruia nu-i rezistă nici un bărbat al satului, predestinată cumva unui final tragic, prin caracterul ei de excepție, prin tulburarea pe care o provoacă în rândul unei comunități închise.

Iată o secvență din monologul tânărului preot greco-catolic, acuzat de uciderea activistului (preot de care Anca părăsise îndrăgostită și căruia îi ceruse să fugă împreună din sat), care se ascunde de activiști în casa fostei preotese, fiind vizitat zilnic de Anca: „Prospețimea ei și prospețimea florilor m-au făcut să mă simt o clipă desuet și ponosit. A început să facă ordine, s-a suflecat și a pus mâna pe cârpă și pe mătură. Partea interioară a brațelor era ca și catifeaua. Mă simțeam murdar, igiena e greu de ținut când stai ascuns, claustrat într-o încăpere răcoroasă și atât de rar dereticată. Se oprea din când în când să-și potrivească basmaua. Greu de explicat felul în care mă privea în ochi. Nimic nu se putea interpune. În nici un caz retorica preoțească. Mă privea în ochi de parcă ar fi vrut să vadă cu ochii mei. O scrutare simplă și esențială, cum trebuie să-l fi privit Eva pe Adam înainte de păcat, atunci când nici limbaj nu era. Nu mai fusesem niciodată privit astfel drept în ochi. Avea ochii de un căprui intens și albul lor era curat, ca porțelanul. Privirea aceea anula cuvintele, și eu nu cunoșteam altă armă și nici alt scut. Citea din mine atâta cât o interesa, restul nu avea importanță pentru ea. Disprețuindu-i pe toți ceilalți, sau temându-se de ei, ajunsese să vadă în mine singura salvare posibilă. Cum ghicise că nu eram la înălțimea hainei pe care o purtam? Haina preoțească e făcută ca să nu vezi omul, ci simbolul. Eram prizonierul, victima acelei priviri. La început a fost cuvântul, acesta era un adevăr de care nu mă îndoisem până acum. Dar acum nu mai eram sigur – poate c-a fost privirea”⁶¹.

Dincolo de construcția romanescă impecabilă, de anvergură – cu planuri diverse, cu personaje și situații atent asamblate –, *Ploile amare* poartă marca unui stil elaborat, plin de rafinament și de precizie lingvistică. În siajul unor mari „peisagiști” români – un Sadoveanu, un

⁶¹ Alexandru Vlad, *Ploile amare*, op. cit., p. 371.

Radu Petrescu –, Alexandru Vlad realizează descripții de natură de mare rafinament și mai ales din unghiul unei percepții foarte intelectuale (a se vedea descrierea satului inundat, a cerului, a atmosferei și a tuturor variațiilor legate de apa abundentă). Prozatorul este un flaubertian, fraza lui savantă și muzicală, intelectuală și adesea neologică îmbracă somptuos un întreg univers rural, îl dublează printr-un soi de pliu livresc, cerând de la cititor o dublă atenție: la scriitura în sine și la universul de conținut al cărții.

Alexandru Vlad se întoarce, așadar, precum prozatorii șaiszeciști și șaptezeciști, către „obsedantul deceniu”, dar o face într-un mod lipsit de orice urmă de schematism ori de teză. Ca și alte cărți apărute în ultimii ani, *Ploile amare* e un roman care abordează tema comunismului, plasat în anii '70, în sânul unei comunități restrânse și închise, rurale, într-un sat ardelean uitat de lume și acoperit de ploi (celebrele inundații din anii '70). În ciuda temei explicite, cartea crește însă firesc, masiv, minuțios și subtil, din pasta unei lumi, din psihologia și reacțiile câtorva personaje memorabile, din firele narrative ale unui scenariu atent construit, fără artificii.

Galeria de personaje e memorabilă – începând cu tânărul profesor Pompiliu, cu gazdele sale, Alexandru, președintele de colectiv obsedat de puterea locală și de controlul asupra oamenilor, Marta, soția lui, care-l inițiază erotic pe Pompiliu, misteriosul Brodea (e oare unul și același cu preotul greco-catolic ce făcuse pușcărie?), îngrijitorul fermei de găini „carnivore”, doctorul Dănilă și soția sa, Livia (un cuplu de medici eșuați la țară, îmbătrânind cu gustul de cenușă al ratării și al izolării de noua ordine comunistă), ciudatul și nonconformistul Kat, asistentul medical pasionat de tehnică, țăranii din sat, Ilie, ajuns predicator penticostal și pactizând cu oficialitățile comuniste, bețivanul Zaharie, fratele său, vestit pentru hoție și slujitor umil al președintelui Alexandru și care-l ucide, din porunca șefului, pe Îngerașul (un țigan inteligent și speculant) – cei din urmă reuniți în moarte, macabru și fascinant, sub apele crescute ce inundă pământul; Toma Buric, paznicul de noapte al satului și cunoscătorul tuturor secretelor comunității, pe care, într-o secvență savuroasă, Pompiliu îl trage de limbă cu privire la soarta Ancăi ș.a.m.d. De pe la jumătatea cărții, acțiunea se accelerează, ca și tensiunea epică, culminând cu episodul surpării mormintelor în cimitirul de pe deal și al desprinderii lespezii de pe mormântul cu monument al activistului ucis în urmă cu aproape 20 de ani (secvență în care e devoalată și uciderea Ancăi – dat fiind că fusese martoră la omorârea activistului –, ale cărei rămășițe zac alături de cele ale activistului).

Romanul e, așadar, de mare rafinament, cu fraza lui cizelată și precisă ca o bijuterie, cu descripțiile și portretele lui, cu bogăția registrelor stilistice, care acoperă toate fațetele vieții și au ritmul acesteia din urmă.

Acasă, pe Câmpia Armagedonului de Marta Petreu

Marta Petreu (n. 1955) este o cunoscută poetă, eseistă și universitară clujeană (formată în ambianța intelectuală a grupării/revistei *Echinox*). A debutat în 1981, cu volumul de poeme *Aduceți verbele*. Este autoarea mai multor volume de poezie, dar și a unor importante eseuri și studii despre filozofia și cultura română, printre care: *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* (1999; 2004); *Ionescu în țara tatălui* (2001; 2002); *Filosofia lui Caragiale* (2003); *Despre bolile filosofilor. Cioran* (2008; 2010), controversatul *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian* (2009; 2010) – toate apărute la Editura Polirom, unde autoarea beneficiază de o serie de autor.

Acasă, pe Câmpia Armagedonului (2011) este primul roman al Martei Petreu, și deopotrivă unul dintre cele mai bune romane românești postdecembriste. El aparține, așadar, unei scriitoare din generația '80 și se înscrie în seria celor mai bune romane românești apărute după 1990, alături de *Ploile amare* de Alexandru Vlad (tot un optzecist clujean), roman apărut tot în 2011, dar și de *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun, tripticul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, *Amantul colivăresei* de Radu Aldulescu, *Asediul Vienei* de Horia Ursu, *Cartea șoaptelor* de Varujan Vosganian sau *Provizorat* de Gabriela Adameșteanu.

Câmpia Armagedonului apare în Apocalipsă și reprezintă simbolic locul în care va urma să se desfășoare bătălia dintre Dumnezeu și armatele lui Antihrist. În romanul Martei Petreu, ea se construiește într-o metaforă complexă, care pornește de la sensul biblic – speculat într-un mod foarte „războinic”, foarte agresiv de secta Martorilor lui Iehova, la care se convertește tatăl naratoarei – și se extinde pentru a semnifica „războiul” cotidian pe care-l duc, ani la rând, părinții săi, în dauna propriilor lor copii. Cartea are un personaj-narator, Tabita (tot un nume biblic) și e scrisă la persoana I. Biografică și cutremurătoare, povestea pe care o spune Tabita e chiar a unei apocalipse în sens restrâns, a unei apocalipse domestice. Deși e portretizată întreaga familie a naratoarei, personajul de prim-plan – puternic, fascinant și terifiant – e mama naratoarei, Mária

sau, cum i se spune, Mica (de la „mamica”). Mária, o țarancă din Câmpia Transilvaniei, o femeie frumoasă și aprigă, neîmplinită în iubire și în viață – e nevoită să se mărite cu un bărbat pe care nu-l iubește – ajunge să-și renege și să-și blesteme propriii copii (Marta, Tinu și Tabita, ultima – un copil nedorit de mamă).

„Nu vorbeau între ei – povestește naratoarea despre părinții ei –, nu mâncau împreună, dar se culcau împreună, în același pat.

Era înspăimântător.

Era grotesc.

Era umilitor.

Era războiul zilei celei mari de dinaintea scufundării pentru vecie a lumii acesteia. Da, era lunga bătălie dintre armatele vrăjmașe, exact așa cum ne tot spunea Ticu. Era crâncenul război al sfârșitului, Armaghedonul cel adevărat de pe Câmpia Armaghedonului. Și trecea chiar prin mijlocul casei noastre.”⁶²

Războiul domestic se răsfrânge asupra copiilor – folosiți pe post de „proiectile și scuturi” –, traumatizându-i: „Erau grozavi, ei, părinții noștri, cu războiul lor religios și amoros, schijele sfințelilor și lumeștilor lor proiectile treceau prin noi tustrei, sfârtecându-ne. Și erau așa de ocupați să se pândească și să se lupte, ca și cum fiecare ar fi fost o întreagă armată, una luminoasă, alta întunecată, încât nu mai aveau ochi să vadă cât suntem noi de îngroziți. Și de umiliți”⁶³.

Mica este un personaj greu de uitat și, cum spuneam, ea ocupă de fapt centrul romanului, umbrindu-le pe toate celelalte. Țarancă din Transilvania, dintr-o familie de țărani înlesniți, frumoasă și mândră, având un soi de „noblețe princiară”, ea se căsătorește la 20 de ani cu un bărbat pe care nu-l iubește, pentru că alesul ei se însurase cu altă fată din sat. Ticu – așa cum îi spune naratoarea tatălui său – o iubește însă, dar nu-i poate ierta toată viața faptul că iubirea nu-i este întoarsă, iar menajul lor va sta sub semnul răzbunării și al frustrării. Însăși convertirea lui Ticu la iehoviști – o sectă cu mesaj agresiv, răzbunător – i se pare naratoarei o formă de refugiu a tatălui său, de transferare a mâniei, a frustrării conjugale într-o formă de credință religioasă. Apocalipsa pe care tatăl său și iehoviștii o tot anunțau se va împlini, realmente, pentru cel dintâi, căci Ticu va avea parte de o moarte prematură (în anii '70) și violentă (sângeroasă și tragică).

⁶² Marta Petreu, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 150.

⁶³ Ibidem, p. 151.

„Poate că există destin nu doar în sens omenesc – reflectează, la un moment dat naratoarea –, de trăire-tip, de mereu-revenire, ci și în acela divin și arhaic, că soarta-și are drumul ei și că de ce ți-e scris nu scapi”⁶⁴. *Acasă, pe Câmpia Armagedonului* devine, în felul acesta, un roman apropiat de fatalitatea tragediei antice, un roman infuzat de tragism – un tragism familial la origine, accentuat de contextul socio-politic, cel al comunismului românesc în anii ’70-’80 (dar și cu evocări ale colectivizării forțate din anii ’50), și amplificat la scară cosmică de semnificațiile mitologice și religioase pe care le antrenează.

Romanul e scris mult mai târziu, după moartea mamei (la 80 de ani), ca un soi de confesiune eliberatoare, catartică, menită să exorcizeze demonii dinăuntru, sentimentul de vinovăție (apărut de mult, odată cu moartea subită a tatălui, în ziua în care urma să-l revadă), dar mai ales iubirea-ură pe care i-o poartă mamei sale. Pe de o parte, Tabita încearcă s-o înțeleagă pe Mica, să vadă lucrurile din perspectiva ei de soție nefericită, cu visele de tinerețe spulberate, iar pe de alta, nu se poate abține să nu-i poarte pică pentru asprimea și indiferența cu care și-a crescut cei trei copii, iar mai târziu – când frustrările i-au devenit de nesuportat –, pentru blestemele pe care le-a aruncat asupra lor (ca și asupra bărbatului ei), și care au declanșat, pare-se, seria de morți teribile, sângeroase din familia lor. *Acasă, pe Câmpia Armagedonului* e o carte demnă de tragedia antică, în care Mica – în aparență declanșatoarea situațiilor tragice prin blestemele ei – e cea dintâi dintre victime, și cea mai nefericită: „Și nu e lipsit de sens îndemnul să-i așteptăm unui om ziua din urmă a vieții, căci numai atunci când el trecut-a fără amaruri și pragul acesta, putem spune despre el dac-a fost sau nu fericit. Mamica n-a fost”⁶⁵.

În ciuda sorții ei potrivnice, Mica a dat, însă, dovadă de „o tărie misterioasă”, anume de capacitatea ieșită din comun de a trăi într-o „mare singurătate lăuntrică”; precum într-o adevărată tragedie, lipsa ei de noroc atrage după sine condamnarea (blestemarea) propriei descendențe (feminine): „Ca și cum ar fi făcut parte dintr-o spiță severă, de femei aprige și ingenioase în dragoste atâta vreme cât, iubind, li se răspunde cu o iubire mai mare, dar care n-au de fapt sorți de-a-și avea pe lumea asta perechea, Mica trăia cu inima împietrită într-o singurătate cenușie și groasă ca banchiza polară. Și, cum femeile care iubesc și vor să fie iubite de unul anume, la care n-au însă cum să ajungă, n-au de ce să vrea ca spița lor aspră și fără noroc să se perpetueze, Mica

⁶⁴ Ibidem, p. 44.

⁶⁵ Ibidem.

părea doritoare să fie temelia unei dinastii de femei și mai însingurate ca ea, cu care în două, trei generații s-ar putea stinge și neamul, și lumea”⁶⁶.

Pe de altă parte, deși – după moartea violentă a tatălui –, Tabita se simte responsabilă pentru viața mamei ei (de care va avea grijă în mod constant), ea își dă seama că, de fapt, figura principală a „imagnarului” său nu este cea a mamei, ci dimpotrivă, a tatălui: „Târziu, foarte târziu, mi-am dat seama că el, Tatăl meu cumplit, a fost personajul principal al imaginarii mele, arhetipul meu, coloana mea vertebrală”⁶⁷. În paralel cu războiul conjugal al părinților, Tabita – cel de-al treilea copil, rod al „războiului religios” purtat de părinți, copil prin care tatăl spera să o oblige pe mamă să se convertească la iehoviști –, poartă, la rândul ei, un război religios cu propriul tată. Tragedia familială se complică, așadar: „Am început să-l contrazic. Să-l «combat» – spunea el, băgându-mă, cu o intuiție sigură, în aceeași oală cu dușmanii oficiali ai credinței lui apocaliptice. (...) A fost o luptă pe viață și pe moarte, pe care am dus-o aproape fără să-mi dau seama (...). Cu Mica în frunte, ceilalți asistau tăcuți la lupta noastră, încremeniți că îndrăznesc nu numai să-i răspund, ci și să-l contrazic”⁶⁸.

Copleșită de vină (și iubire) în ceea ce-l privește („O, da, ne-am certat doisprezece ani, de când am fost alfabetizată și până la moartea lui. Sălbatic. Cu reguli de onoare, dar fără nici o crucăre”⁶⁹), naratoarea îi evocă amintirea la modul catartic, sperând în exorcizarea unui trecut „ca o bubă ce coace în carne”: „Încerc să îmi imaginez ce-a gândit Ticu despre mine și întrebarea mea, el știind *de ce* m-a făcut (*s.a.*). Mă întreb dacă nu m-a socotit pedeapsa lui Dumnezeu pentru el, căci era prea de tot, mă concepuse ca s-o constrângă pe Mica să treacă la Străjerii lui Iehova – și s-a pomenit cu mine, care i-l scoteam zilnic pe Iehova pe nas și-l mai și acuzam pentru nașterea mea de prisos. Dar astea sunt presupuneri. Pleavă și pulbere peste un trecut ce îmi mai zvâcnește ca o bubă ce coace în carne”⁷⁰.

Apăsător și tulburător, tragic până la cea din urmă fibră, *Acasă, pe Cîmpia Armagedonului* e unul dintre marile romane de după '90, un roman complex, care acoperă aproape jumătate de secol, vorbește despre colectivizarea forțată din satele transilvane, despre soarta familiilor de țărani harnici și gospodari, nevoiți să cedeze toată agoniseala statului, despre

⁶⁶ Ibidem, p. 136.

⁶⁷ Ibidem, p. 210.

⁶⁸ Ibidem, p. 159.

⁶⁹ Ibidem, p. 169.

⁷⁰ Ibidem, p. 180.

comunism și postcomunism, despre istoria mare și istoria mică – cea biografică și cea a familiei naratoarei (inclusiv istoria familiilor părinților ei). Și despre acest personaj memorabil, Mica, și despre „august-mânioasa pereche” Augustin și Maria, adică Ticu și Mica. E o istorie de familie prin care Tabita încearcă să se elibereze de povara vinovăției și a traumelor, dar prin care își întărește, în același timp, apartenența puternică la această familie și, în fond, iubirea profundă (deși traumatică) pentru părinții ei.

Romanul e mai ales un roman despre trecut – trecutul personal, biografic, dar și trecutul comunist (tatăl, dar și fratele naratoarei suferă persecuții în comunism, cel dintâi pentru practicarea iehovismului) –, o carte ce capătă semnificația nu atât a unei recuperări (biografice, istorice), cât a unui gest eliberator, catartic, menit să exorcizeze traumele. Deși romanul capătă dimensiuni supraindividuale, mitologice și religioase, trebuie spus că – spre deosebire, de pildă, de *Cartea șoptelor* a lui Varujan Vosganian –, la Marta Petreu istoria personală, biografia tind să primeze în fața cazului general, reprezentativ, supraindividual (destin tragic, fatalitate). Și mai trebuie reținut un lucru: Marta Petreu, optzecistă ardeleană, aduce în romanul său – ca și alți optzeciști de prim rang, intelectuali cu origini țărănești – mediul rural ardelean din perioada comunistă, mediu în care ea însăși s-a format, și care capătă, aici, cum spuneam, accente de tragedie antică.

***Sindromul Robinson* (2014) de Radu Mareș**

Debutat în 1972 (cu romanul *Anna sau pasărea paradisului*), Radu Mareș (n. 1941) a publicat în 2012 romanul *Deplasarea spre roșu* (Polirom), iar în 2014 a revenit cu volumul de proză scurtă *Sindromul Robinson* (tot la Polirom) – la care mă voi opri în rândurile de față.

Volumul lui Radu Mareș – cu cele patru proze sofisticate, autoreferențiale, circulare – reprezintă gestul tacticos, ceremonios, al singurătății scrisului. Motivul central, care leagă cele patru proze, este, așadar, singurătatea – cu diverse conotații, de la un text la altul: de la refugiul necesar, și chiar voluptuos, al scriitorului la claustrarea forțată, izolarea chinuitoare în comunism.

*Sindromul Robinson*⁷¹ este un volum simptomatic nu numai pentru resurecția prozei scurte românești în ultimii ani⁷² – despre care s-a vorbit destul de mult în ultima vreme –, dar și

⁷¹ Radu Mareș, *Sindromul Robinson (proze)*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2014.

pentru reluarea, inedită, a ceremonialului povestirii. Radu Mareș este, în această carte, un povestitor tacticos, ceremonios până la pedanterie, cu tabieturi ale scrisului – fumatul pipei și cultivarea singurăității, a așa-numitului aici „sindrom Robinson” –, un prozator, pe de altă parte, perfect conștient de actul scrisului, care dublează evenimentialul – precar, de regulă – de autoreferențialitate, de referire la procesul scrisului, de surprindere în act a scrisului. În privința autoreferențialității ca gest major al acestor proze, este frapantă asemănarea cu preocuparea pentru procesul scrisului și pentru producerea textului a grupului optzecist bucureștean, în anii '80 (a se vedea în mod special cazul lui Mircea Nedelciu).

Sindromul Robinson, proza omonimă și piesa de rezistență a volumului, reprezintă – ca altădată la Nedelciu – surprinderea procesului de scriere și de reflecție asupra textului, redarea – prin indicații explicite, repetate, de tipul „notez și asta” – a modului în care se desfășoară procesul creației, a reflecției pe marginea soluțiilor narative, descriptive etc., a gradului lor de previzibilitate *versus* insolit, într-un cuvânt dramatizarea actului scrisului, cu tot cu tabieturile sale, dar și cu schițarea unor episoade narative fragmentare, diverse, în care memoria personală își dispută teritoriul cu intruziunile fantasticului.

Izolată în „bordeiu” lui din mijlocul pădurii, în plin viscol și ninsoare, scriitorul-narator se întreabă: „Mi-am făcut, până la urmă, și propriul proces din poziție de acuzat. Ce sperasem amânând atâta plecarea? Nu jinduisem exact după acest decor cu ninsori dezlănțuite, troiene și viscole? În definitiv, pentru final erau necesare un artificiu sau o răsturnare sau o schimbare de turație narativă, o buclă cvasionică, o ieșire din monotonia previzibilului, ceva deocamdată ilizibil în bezna din jur, în care doar pâlparea roșiatică a focului marca o oarecare continuitate”⁷³. Un avertisment pe care prozatorul ni-l servește pe post de *mise en abyme*: scrisul său zilnic, în orele dimineții, după „prima pipă” a zilei iau brusc o turnură „cvasionică”, fantastică în episodul tinerei țigăncușe, o fetiță-femeie, pe care o salvează, în plin viscol, dintr-un Audi rătăcit pe drumurile puțin circulate ale zonei de pădure în care se află „bordeiu”.

⁷² Tinerii s-au reîntors la proza scurtă, în ultimii ani – vezi Andrei Mocuța, *Povestiri din adânci tinereți* (Editura Cartea Românească, 2006), Cosmin Perța, *Două povestiri* (Editura Tracus Arte, 2010), Lavinia Braniște, *Cinci minute pe zi* (Editura Casa de Pariuri Literare, 2011) și *Escapada* (Editura Polirom, 2014), Ionuț Chiva, *Boddah speriat* (Editura Polirom, 2014) ș.a.

⁷³ Radu Mareș, *Sindromul Robinson (proze)*, op. cit., p. 92.

Poate fi vorba – la fel ca în prima proză, *O bătaie în ușa* – de o fantasmă erotică, dar și de o fantasmă ce încarnează teama naratorului de țigani, văzuți ca barbari, sălbatici (știe de la mama lui că „nu trebuie să-ți faci de lucru cu țigani”), ca o figură a Celuilalt (străin, misterios, violent). În orice caz, țigăncușa de 10-12 ani, cu plete blonde, unghii vopsite în verde, haine și parfum ostentativ scumpe, zăcând inconștientă, în plin viscol, la volanul unui Audi cu tapițerie de piele roz e o apariție exotică, la granița cu fantasticul, și, în orice caz, ilustrează perfect „artificiul” de construcție (evocat mai sus) care să spargă monotonia, previzibilul textului literar. Insolitarea și imprezibilitatea textului se obțin prin tehnici de tipul: secvențe narrative fără continuitate, elipse, eludarea răspunsurilor la enigmele narrative (fata refuză să răspundă, de pildă, la orice întrebare a naratorului), întreținând până la capăt – uneori destul de căutat, de facil – misterul.

În *Sindromul Robinson*, nu vom ști niciodată ce anume căuta fata în pădure la ora și pe vremea aceea: spre zori, șatra de țigani, alertată, pare-se, de fată prin telefon, năvălește în casa naratorului pentru a o recupera. Nici ei nu rostesc nimic, e doar o simplă coregrafie a prezențelor, atitudinilor, gesturilor. Iar când naratorul e cât pe ce să obțină o pistă, un răspuns, din imprudență ratează orice șansă de comunicare cu unul dintre țigani, rămas ultimul în încăpere; acesta nu face decât să extragă o foaie din teanc și să citească provocator, închizând bucla textului – „voce aspră, lectură cursivă, fără intonație” – chiar începutul prozei. Una peste alta, *Sindromul Robinson* e ca un șantier de lucru – în care se fac „dări de seamă”, „notații”, se povestesc „episoade” (sunt termenii autorului) –, actul scrisului este ca un *work in progress*, un drum al cărui capăt rămâne de descoperit: „Consemnez aceste etape – scrie Radu Mareș – tocmai pentru a face evident că sunt ale unui drum care nu știu unde duce”⁷⁴.

Un alt lucru interesant în volumul de proză scurtă al lui Radu Mareș e reprezentat de aluziile la comunism, diseminate pe tot parcursul cărții. În a patra proză (și ultima), *Linii și cercuri*, comunismul, în ultimele lui zile, agonice, este chiar contextul în care se desfășoară povestirea.

Linii și cercuri, care e o povestire cu ramă (în ramă scriitorul o introduce pe Irina, proprietara româncă a unui bistrou din Veneția, cea care-i furnizează materialul/episoadele povestirii), evenimentele se petrec exact în ultimele zile ale regimului comunist, premergătoare revoluției din 1989. Reușită este redarea stărilor Irinei (din perspectiva ei), atât de specifice

⁷⁴ Ibidem.

traului de zi cu zi în comunism: frică, nesiguranță, suspiciune față de cei din jur, stare continuă de vigilență, care conduc, finalmente, la o teribilă însingurare și izolare. Irina e fata unui înalt oficial comunist (presupunem), la fel probabil și Doru (Cornelius Sprințeroiu), prietenul său din copilărie (de la grădinița germană), împreună cu care alcătuiește – de ochii lumii – un cuplu inedit (altfel, frumosul Doru este... homosexual).

Povestirea este sinuoasă și întinde capcane cititorului: deducem că Irina – educată de tatăl ei autoritar (cu funcție misterioasă) să fie mefientă și vigilentă în societate, să adopte în permanență măști – este, de fapt, o victimă, și a tatălui, dar mai ales a prietenului și confidentului ei, Doru – care, în zilele revoluției, se dovedește a fi fost un colaborator al Securității (alături de un alt personaj, volubilul Oncică). Radu Mareș speculează aici anumite episoade șocante ale revoluției, imaginând moartea prin decapitare a unui soldat (taxat drept terorist) de care Irina se îndrăgostise, fără să-i cunoască identitatea (deducem, din nou, că Securitatea ar fi aflat de el de la Doru, căruia Irina i se confesa). Finalul e, firește, ambiguu. Rămân o mulțime de detalii de epocă, prețioase pentru că recuperate literar – detalii greu de înțeles pentru cititorii tineri de azi: limbajul codat (vezi Oncică și „incidentul” mașinilor Lada pline cu ruși, în preziua revoluției), ascultarea telefoanelor, o întreagă atmosferă de pândă, suspiciune și tensiune – atât de banale în cotidianul comunist al anilor '80.

III. LITERATURA TÂNĂRĂ: SCRITORII DIN GENERAȚIILE '90 ȘI 2000

1. România postrevoluționară la Petre Barbu, Bogdan Suceavă și Florina Ilis

În 2008, cu ocazia unui colocviu cu tema „Starea prozei”, organizat la Cluj⁷⁵, Sanda Cordoș se arăta foarte optimistă în ce privește peisajul literaturii române postcomuniste; criticul literar compara efervescenta și valoarea literară a cărților de proză de după 1990 cu cele ale prozei românești din perioada interbelică (etalonul nostru cel mai frecvent când vine vorba de performanță în literatura română): „Cred că proza de astăzi se găsește într-un moment favorabil, comparabil ca efervescentă și ca realizare artistică cu cel al perioadei interbelice. Consider că ora bună este dată, pe lângă o oarecare siguranță instituțională (și aici Editura Polirom are un merit substanțial atât prin colecțiile deschise prozatorilor români, cât și prin emulația pe care a creat-o în lumea editorială), de prezența unor autori din generații diferite, cu formule și teme literare atât de variate. E reconfortant să observi coexistența (și, uneori, interacțiunea) activă a unor autori precum Mircea Horia Simionescu, Radu Cosașu, George Bălăiță, Gabriela Adameșteanu, Adriana Bittel, Alexandru Vlad, Petru Cimpoșu, Dumitru Țepeneag, Horia Ursu, Radu Aldulescu, Petre Barbu, Răzvan Petrescu, Filip Florian, Lucian Dan Teodorovici, Adrian Oțoiu, Dan Lungu, Bogdan Suceavă, Florina Ilis, Tatiana Dragomir, Caius Dobrescu, Florin Lăzărescu, Bogdan Popescu, Laura Husti-Răduleț, Adrian Petrescu, Andrei Mocuța⁷⁶ etc. E un moment în care apar foarte bune cărți de proză scurtă și roman, în care s-a atins excelența în ficțiune, dar și în proza nonficțională”⁷⁷.

⁷⁵ În urma colocviului, a fost publicat volumul *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, coordonator: Irina Petraș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008.

⁷⁶ Am corectat tacit greșeala de tipar, Adrian (Mocuța) în loc de Andrei (Mocuța).

⁷⁷ Sanda Cordoș, „România în romanul actual”, în volumul *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, coordonator: Irina Petraș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, p. 130.

Sanda Cordoș propune aici o poziție diametral opusă celei susținute ulterior de criticul Paul Cernat, care consideră că literatura română recentă – a generațiilor tinere – este o literatură mediocră, sub calitatea valorică a autorilor interbelici. Realitatea este, cred, undeva la mijloc, în postcomunism au apărut și cărți medii – importante, însă, pentru o anumită emancipare mentalitară, socială și politică, absolut necesară (și firească) după ieșirea din comunism –, dar și romane excelente, câteva vârfuri care ar putea figura oricând în topul celor mai valoroase romane românești din toate timpurile. Printre ele: *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun, *Ploile amare* de Alexandru Vlad, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* de Marta Petreu, *Asediul Vienei* de Horia Ursu, *Cartea șoptelor* de Varujan Vosganian, *Provizorat* de Gabriela Adameșteanu, *Viața lui Kostas Venetis* de Octavian Soviany sau foarte recentul roman al lui Cristian Teodorescu, *Șoseaua Virtuții. Cartea Câinelui* – primul dintr-o proiectată trilogie.

Se poate spune, într-adevăr, că printre autorii care au dat romanele de vârf ale perioadei postcomuniste se numără, de regulă, scriitorii din generațiile mai vechi, șaptezeciști și mai ales optzeciști. Dar lucrurile sunt în continuă mișcare pe acest teren al literaturii contemporane, iar generațiile tinere se află în plină desfășurare de forțe (narrative) și de preluare a ștafetei. În orice caz, din șirul de prozatori enumerați de Sanda Cordoș în 2008 (vezi mai sus), majoritatea numelor se numără printre scriitorii de prim rang de astăzi și aparțin unor generații extrem de diverse, inclusiv ca tematici abordate (de la șaptezeciști la douămiiști, trecând prin optzeciști și nouăzeciști).

În primul deceniu postdecembrist, piața literară a fost dominată – așa cum era de așteptat – de cărțile nonficionale, de jurnale și memorii, în încercarea (colectivă și individuală, deopotrivă) de reconstituire, de redare, de devoalare a unei epoci opresive, dictatoriale, mistificatoare la nivel de discurs cultural, identitar și ideologic. Cu toate acestea, către finele deceniului '90 și începutul anilor 2000, au început să apară romane de foarte bună calitate literară, aparținând unor scriitori tineri, debutați, în orice caz, postrevoluționar. Printre ei: Florina Ilis, Bogdan Popescu, Bogdan Suceavă, Filip Florian, Caius Dobrescu, Simona Popescu, Andrei Bodiș, foștii membri ai Cenaclului Litere, condus de Mircea Cărtărescu (Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Ana Maria Sandu, Cecilia Ștefănescu etc.), scriitorii ieșeni (Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu), bistrițeanul Marin Mălaicu-Hondrari, douămiiștii Sorin Stoica ș. a.

În primul deceniu postdecembrist, scriitorii – ca și memorialiștii – sunt intens preocupați de demistificare politică și socială, de recuperarea libertății de expresie, dar și de chestiunea identitară – identitate națională, identitate culturală –, atât de viciată în jumătatea de secol de dictatură comunistă. Sanda Cordoș numește *grosso modo* acest proces de reconsiderare identitară, mentalitară și culturală a României în romanele postcomuniste „detabuizarea României”: „În paginile unor autori precum Dumitru Țepeneag, Adrian Oțoiu, Petru Cimpoieșu, Dan Lungu, Bogdan Suceavă sau Florina Ilis este prezentă o Românie de astăzi, debusolată, abracadabrantă, terifiantă, în multe feluri insuportabilă. Prin destinul unor personaje, cărțile acestor prozatori (și nu doar ale lor) reinventează narativ o țară, scuturând-o de clișee și de tabuuri, făcând-o – ceea ce stă în puterea artei – dacă nu suportabilă, atunci inteligibilă și accesibilă”⁷⁸.

România anilor '90 este o țară „în tranziție” (cum s-a tot spus) către democrație și capitalism, o țară amestecată, confuză, pestriță, libertatea de expresie și de existență brusc căpătată (după căderea comunismului) și neașezarea noii ordini dând naștere și unor fenomene sociale stranii, oculte, ce canalizează fantezmele colective și religios-identitare. Iată, de pildă, romanul lui Bogdan Suceavă, *Venea din timpul diez* (Editura Polirom, 2004), care promite a fi „adevărata cronică” a Bucureștiului în „anii nouăzeci, cu toate tainele lor și cu toată istoria lor nespusă”. Roman matein, senzaționalist și ocult, el explorează fantezmele identitare într-o epocă tulbure, post-totalitară, prielnică tuturor mesianismelor și soteriologiilor de... mahala: Vespasian Moisa, unul dintre protagoniști, vagabond cu origini misterioase, fondator al sectei Vestea Domnului, este, în fond, o întrupare cristică. O a doua grupare ocultă, formată din tineri studenți, e condusă de Darius Georgescu și își propune resuscitarea modelului socio-politic și moral reprezentat de... Ștefan cel Mare, „omul absolut al românității”. Simptomatic pentru primul deceniu postcomunist și situat în mod declarat în descendență mateină, *Venea din timpul diez* este o „cronică nostalgică a Bucureștiului, alunecând subtil între excentric și excepțional, între clovnesc și metafizic, evanghelie apocrifă a unei lumi cu prea mulți salvatori, dar inaptă de mântuire, distilând «timpul diez al simțurilor noastre rănite, deschise, acutizate»”⁷⁹.

⁷⁸ Sanda Cordoș, art. cit. mai sus, p. 130.

⁷⁹ Ibidem, p. 134.

În anul următor, 2005, au apărut alte două romane valoroase, *Blazare* de Petre Barbu (Editura Polirom, 2005) și *Cruciada copiilor* (Editura Cartea Românească, 2005) de Florina Ilis. Ele au în comun faptul că surprind – dincolo de tipurile de personaje diferite – probleme acute ale societății românești din primii ani postdecembriști: mentalități și tropisme vechi (din comunism) confruntate cu realități noi, o tranziție dificilă în care predomină, deocamdată, reziduurile vechii ordini comuniste.

În prefața la romanul lui Petre Barbu, Sanda Cordoș îl consideră pe prozator un „reprezentant al celui de-al doilea val optzecist”, val afirmat după 1990 și curpinzând „scriitori care continuă – deși, nu o dată, personalizează și radicalizează – poetica literară optzecistă: Simona Popescu, Marius Oprea, Andrei Bodi, Caius Dobrescu, Adrian Oțoiu, Cristian Popescu, Ioan Es. Pop etc.”⁸⁰. E vorba de nouăzeciști, pe care îi voi trata ca atare în paginile lucrării de față – cu specificarea că membrii Grupului de la Brașov (Simona Popescu, Marius Oprea, Andrei Bodi, Caius Dobrescu), dar și Adrian Oțoiu (autor al unei excelente cărți în două volume despre proza optzecistă, la care voi apela deseori în lucrarea de față) sunt continuatori direcți ai optzeciștilor (Grupul de la Brașov îi are ca mentori pe Alexandru Mușina și pe Gheorghe Crăciun, de altfel).

Există, altfel, nouăzeciști de diverse facturi (Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, dintre numele citate, sunt poeți, trecuți pe la Cenaclul Universitas, îndrumat, în anii '90, de criticul Mircea Martin), cum e și Bogdan Suceavă (despre care a fost vorba mai sus), dar cert e că generația '80 a exercitat o puternică influență imediată, în postcomunism (vezi și proza microrealistă a ieșenilor Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu și Florin Lăzărescu, sau proza unui emul mai tânăr al lui Mircea Nedelciu, dispărut prematur în 2006, Sorin Stoica). În ce-l privește pe Mircea Cărtărescu, desprins din grupul optzecist bucureștean și în prezent cel mai cunoscut și mai tradus scriitor român în străinătate, el a exercitat, în anii '90, o puternică influență asupra discipolilor săi de la Cenaclul Litere, pe care l-a coordonat în cadrul Facultății de Litere din București (prozatorii Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cezar Paul Bădescu, Ana Maria Sandu, Cecilia Ștefănescu, Angelo Mitchievici).

⁸⁰ Prefață accesată pe LiterNet (pe 28.07.2015), la adresa <http://atelier.liternet.ro/articol.php?art=2253>.

Și la Petre Barbu proza microrealistă – axată pe cotidianul postdecembrist – capătă accente senzaționaliste, fantastice, gogoliene, sau, cum le spune Sanda Cordoș, „expresioniste”, „grație unui palier care prelucrează o viziune grotescă, magmatică și întunecată (aici, pe alocuri, cu irizări chagalliene, dată fiind capacitatea unor personaje de a umbla pe un pod de aer)”⁸¹. Narațiunea se face din perspectiva unui marginal, Costache (Tache) Enoiu, un bărbat de 41 de ani „fără slujbă și fără bani, un *loser*”, „un parazit”, care trăiește în casa și în grija părinților. Ocupația lui favorită este să contemple de la fereastra bucătăriei Complexul cu Alimentară, altădată un centru vital al cartierului, închis în 1992 și ajuns un loc în paragină, în care își fac de cap, noaptea, tinerii din cartier. Acest straniu Complex cu Alimentară (care, la un moment dat, începe să se miște, la propriu!) capătă în context conotații simbolice, de spațiu public (o „agora”, spune Sanda Cordoș) care întreține – chiar și după ’90, în acei ani de primire a „ajutoarelor” trimise de Uniunea Europeană – o memorie colectivă traumatică „a foamei și a procurării hranei” (traumă lăsată, desigur, de comunism).

Din momentul în care Complexul se pune în mișcare, narațiunea virează către senzațional și fantastic, părând a împlini aspirațiile secrete ale locuitorilor cartierului, roși de frustrări și neajunsuri. Petre Barbu (care a mai publicat în 2014 romanul *Marea petrecere*, Editura Cartea Românească) este un romancier de talent, un autor de proză realistă cu intruziuni fantastice care dă seama mai degrabă de influențe literare venite dinspre proza rusă (cu atât mai mult cu cât personajele sale sunt, de regulă, indivizi mărunți, marginali). În *Blazare* (titlu care vorbește de la sine), Petre Barbu construiește cu mână sigură un scenariu narativ pe mai multe planuri, care surprinde cu acuitate starea mentalităților și a societății în România postdecembristă: familii sărace și nefericite, spaimile legate de foamea îndurată în comunism, frustrări și neajunsuri de tot felul, pe fondul unei degradingolade politice (securiștii sunt încă la putere).

Debutată în 2000 cu *Haiku și caligrame*, urmate de două romane bine primite de critică, *Coborârea de pe cruce* (2001) și *Chemarea lui Matei* (2002), prozatoarea ardeleană Florina Ilis a publicat, în același ani cu Petre Barbu, romanul *Cruciada copiilor* (Editura Cartea Românească,

⁸¹ În prefața la roman, accesată pe LiterNet, la adresa de mai sus. Textul e reluat în articolul „România în romanul actual”, în volumul *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, coordonator: Irina Petraș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, pp. 130-139 (citatul este la p. 135).

2005), considerat de critică drept unul dintre cele mai bune romane apărute în prima jumătate a anilor 2000 (a obținut, de altfel, multe premii, printre care Cartea Anului 2005, acordat de revista *România literară*, și Premiul „Ion Creangă”, acordat de Academia Română).

Într-o zi caniculară de vară, din Cluj pleacă două trenuri: un accelerat ce se îndreaptă spre mare și rapidul de București. Copiii din acceleratul care merge la mare se organizează spontan, în frunte cu Calman (un copil al străzii și țigan din București, pasager clandestin), și își propun să cucerească trenul. Copiii blochează cu o cheie feroviară ușile compartimentelor și își sechestrează profesorii care îi însoțeau, reușesc să ajungă la locomotivă și, prin viclenie și amenințări, după ce trec fără să staționeze prin Brașov, opresc trenul în apropiere de Posada.

Această „cruciadă” a copiilor dă, practic, peste cap *statu quo*-ul adulților – reprezentați de diverse categorii sociale: pasagerii trenului de vacanță și cei ai rapidului de București, părinți și rude ale copiilor, politicieni, armată, presă etc. –, care cred, cu toții, că trenul a ajuns pe mâna teroriștilor. Inspirat – în punctul de pornire – de cunoscutul roman *Împăratul muștelor* al lui William Golding (publicat în 1954), romanul Florinei Ilis reușește să aibă o voce a sa proprie și să vorbească, în fond, nu atât despre tarele speciei umane în general (ilustrate de o conspirație a copiilor), cât despre România postdecembristă.

Roman polifonic, asamblând laolaltă zeci de personaje bine individualizate și tot atâtea povești captivante, *Cruciada copiilor* pune în lumină imaginea unei țări debusolate, proaspăt ieșite de sub dictatura comunistă, dar cu multe sechele și inerții mentalitare – o țară „vitală și sinucigașă, împiedicată în propriile spaime și doldora de proiecte și fantasme, incapabilă de construcții precise și plină de inventivitate, o țară tragică și plină de umor”⁸². Sanda Cordoș merge până într-acolo încât consideră că, prin anvergură și polifonie, prin capacitatea de a trata teme majore plecând de la cazuri (gesturi, situații) mărunte, romanul Florinei Ilis are accente epeice, propunând cititorului o adevărată „Româniada”: „Prin acuitatea cu care apare tema României (lipsită, însă, de orice ostentație), prin faptul că, potrivit lui Pavel (hermeneutul inclus al cărții), «cruciada asta ne atinge pe toți», adică «ne demască până în cele mai intime gânduri», prin dimensiunea polifonică a romanului (care creează un veritabil suflu epeic), Florina Ilis realizează în *Cruciada copiilor o Româniada*”⁸³.

⁸² Sanda Cordoș, „România în romanul actual”, în volumul *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, coordonator: Irina Petraș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, p. 139.

⁸³ Ibidem, p. 139.

Ar mai fi de adăugat un lucru interesant, și anume că, în conversațiile uzuale ale personajelor, clișeele și prejudecățile – forjate de comunism – legate de „poporul român”, de români, de identitatea națională, de istoria țării ș.a.m.d. se confruntă brusc cu o preocupare pentru viitorul oamenilor și al țării. Suntem încă în perioada „inaugurală” a democrației românești și, chiar dacă ambiguu, chiar dacă neliniștitor, viitorul poate fi întrezărit, include promisiuni și speranțe. Personajele recurg chiar la divinație pentru a ști mai multe despre acest viitor postdecembrist, care i-a luat prin surprindere pe români, formați – vorba jurnalistului Pavel Caloianu –, la „școala amânării și a răbdării”: profesoara de istorie Livia Domide recurge, de pildă, la o tehnică de previziune a magilor arabi descrisă în revista *Cosmopolitan* (divinație pe nisip...), în vreme ce vrăjitoarea Angelica ghicește în cărți, unde vede semnele unei noi revoluții...

Cert e că România postdecembristă și viitorul ei îi preocupă pe toți, de la mic la mare, de la ceferiști la profesori și politicieni, într-un concert polifonic al vocilor. Același viitor – aici senzațional, ambiguu, dar promițător – vom vedea că aproape nu mai există în romanele așa-numiților douămiiști, colegii (puțin) mai tineri ai Florinei Ilis.

2. Prozatori din Grupul de la Brașov: Simona Popescu și Marius Daniel Popescu

În primul deceniu postdecembrist, s-a afirmat la Brașov, sub auspiciile a doi scriitori optzeciști de prim rang – Alexandru Mușina și Gheorghe Crăciun – așa-numitul Grup de la Brașov, format încă din anii '80 și alcătuit din tinerii (pe atunci) Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Simona Popescu, Marius Oprea, Marius Daniel Popescu, Sorin (Adam) Matei⁸⁴. Ei au debutat ca poeți, dar ulterior au trecut și la proză: foarte cunoscut este volumul colectiv (pe modelul *Desanului* optzecist) al poezilor Simona Popescu, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu și Marius Oprea, *Pauză de respirație* (1991) – volum de debut pentru trei dintre autori, cu excepția Simonei Popescu, care mai publicase, cu un an înainte, volumul *Xilofonul și alte poeme*. În timp,

⁸⁴ În interviul pe care mi l-a acordat, apărut în *Observator cultural* nr. 752/ 12.12.2014, Marius Daniel Popescu îl adaugă și pe Petru Goleșteanu (emigrat în America sau Canada). Dintre cei enumerați, istoricul Marius Oprea și eseistul Sorin Adam Matei au renunțat, între timp, la o carieră literară, în favoarea unei cariere de esești și intelectuali publici.

Andrei Bodi, Caius Dobrescu, Simona Popescu s-au impus ca scriitori și esești (dar și profesori universitari) de valoare pe piața literară în postcomunism, iar în ce-l privește pe Marius Daniel Popescu – figură aparte a grupului, nefilolog (absolvent de Silvicultură), venit, așadar, către scris din afara literaturii –, el a făcut de-a dreptul o carieră internațională.

***Simfonia lupului* (2008) de Marius Daniel Popescu**

Stabilit din 1990 în Elveția (la Lausanne, unde este șofer de autobuz, în viața de zi cu zi), Marius Daniel Popescu este în prezent un scriitor româno-elvețian de limbă franceză, afirmat cu romanul *La Symphonie du loup* (José Corti, 2007/ *Simfonia lupului* (Humanitas, 2008, traducere de Emanoil Marcu), pentru care a obținut, în 2008, un premiu prestigios, Premiul „Robert Walser”; în 2012, i-a apărut cel de-al doilea roman, *Les Couleurs de l’hirondelle* (José Corti)/ *Culorile rîndunicii* (Polirom, 2014, traducere de Simona Modreanu), roman ce reprezintă a doua parte a unei trilogii care explorează, într-o manieră stilistică și narativă aparte – cu ecouri din Noul Roman Francez, dar pe filiera scriitorilor români optzeciști – propria biografie, în comunism, a scriitorului.

Roman la persoana a II-a, fragmentar și muzical (nu degeaba se numește *Simfonia lupului*), cu o frazare poetică (autorul a debutat, de altfel, ca poet), ritmată, și uzând cu abilitate de pluriperspectivism, *Simfonia lupului* are în centru un personaj (un fel de alter ego al autorului) urmărit pe parcursul formării sale ca individ – care înseamnă, cu alte cuvinte, situarea în lume și în limbaj. Protagonistul rămâne orfan de tată la începutul adolescenței – părinții lui erau divorțați – și este crescut de bunică, în anii comunismului. Formarea propriei conștiințe coincide, pentru acest copil care-și pierde modelul patern, cu descoperirea unei lumi/societăți în care limbajul și realitatea sunt scindate, nu mai au nici o legătură unul cu cealaltă (pe măsură ce realitatea devine din ce în ce mai sumbră, iar societatea – din ce în ce mai controlată de „partidul unic”).

În scrisul său, Marius Daniel Popescu este puternic influențat de preocupările și de lecturile literare ale brașovenilor (recomandate de Gheorghe Crăciun și Alexandru Mușina). Fără să fie, așadar, un spirit teoretic, Marius Daniel Popescu dobândește – cu toate acestea –, prin frecventarea lui Gheorghe Crăciun, obsesia limbajului în actul scrisului, a rolului și a sensurilor lui. Pe de altă parte, problematica limbajului se conjugă cu experiența comunismului – o

experiență alienantă, care arată atât de limpede, în situații de viață concrete, schizofrenia, manipularea cuvintelor, la limită „inutilitatea” lor (cu un termen al bunicului protagonistului) în raport cu realul pe care îl desemnează.

Temporalitățile, vocile, perspectivele se schimbă deseori în *Simfonia lupului*; ele au, însă, un punct comun, care este reprezentat de memoria și identitatea protagonistului. Jocul memoriei lui, între prezent și trecut, comunism și postcomunism, România și Elveția face să se acumuleze, fragmentar, aluvionar, toate secvențele narrative – de mare forță poetică (în sensul acelei „ritualizări a banalului” despre care vorbeau optzeciștii în poezie) – care alcătuiesc romanul. În plus, Marius Daniel Popescu este și un scriitor pasionat de spectacolul vieții, de relația cu ceilalți, de diversitatea enormă a limbajelor, pe care le recuperează – pe urmele optzeciștilor și în special ale lui Mircea Nedelciu – în literatură; un scriitor pasionat nu numai de problematica limbajului, ci și de ceea ce el numește „obsesia relațională cu lumea, cu viața, cu vibrația, cu ceilalți – în sensul ăsta, eu transform totul în literatură, în stilul acela vibrațional, descriptiv al literaturii mele. E vorba, la mine, de un stil emoțional, și nu de unul formal, textul se naște din vibrația cu lumea”⁸⁵.

„Când a venit partidul unic la putere – îi spune bunicul protagonistului –, am suferit enorm, ca atâția alții. Partidul ăsta unic a pervertit chiar și puținele cuvinte care ne rămâneau credincioase. Cuvântul «casă» și-a pierdut orice sens, oamenii nu mai știau care era casa cui”⁸⁶. Bunicul dinspre mamă făcuse jocul puterii comuniste, dar ajunsese la închisoare, trimis de „tovarășii lui din partidul unic”. „Să faci pușcărie pentru că nu te-ai înțeles cu tovarășii la împărțea prăzii e ceva rușinos” – îi spune celălalt bunic, și continuă: „Eu n-am fost educat în felul ăsta și, când am auzit că bunicul tău e la pușcărie, am înțeles că membrii partidului unic, pe lângă vorbăria lor găunoasă, erau niște hiene care se sfâșiau întruna pentru mai multă putere, mai mulți bani, mai multă influență și mai mult lux. Eu eram de mult retras în garsoniera mea, îl cunoșteam pe Dumnezeu și rugămințile pe care le adresa lumii, cunoșteam inutilitatea cuvintelor”⁸⁷. Și iată și o secvență de poezie pură (la persoana a II-a) în care e surprinsă conștiința în formare, de viață și de limbaj, a copilului: „Ai visat că era Paștele, mai era cam o

⁸⁵ „Sunt un singuratic îndrăgostit de lume”, interviu cu Marius Daniel Popescu (realizat de Adina Dinițoiu), apărut în *Observator cultural* nr. 752/ 12.12.2014.

⁸⁶ Marius Daniel Popescu, *Simfonia lupului*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 121.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 122.

săptămână până la Paște și te-ai urcat în cireșul care înmugurea. Te uitai la muguri, îi sărutai unul câte unul și îți imaginai florile care se pregăteau pentru albine, pentru tine. Flori albe de cireș. Flori albe, cu miile, în curtea bunicii, albine cu sutele în curtea în care trăiai, petale de flori albe, cu miile, pe pământul primăvăratec, brazde de pământ proaspăt arat într-un amestec de petale de flori de cireș și miros de fân ars. Erai în piramida ta, îți regăseai catacombele, cuvintele erau în tine și dormeau”⁸⁸.

***Exuvii* (1997) de Simona Popescu**

Tehnica folosirii persoanei a doua – care implică luarea unei distanțe față de sine, detașarea, dar și posibilitatea de a introduce pluralitatea de voci și de perspective – se regăsește și la Simona Popescu, în romanul care a impus-o, *Exuvii* (1997). Simona Popescu are în comun cu Marius Daniel Popescu și problematica identitară, biografismul, reflecția asupra temporalităților care construiesc identitatea naratorului/naratoarei, chiar și anumite preocupări legate de limbaj. *Exuvii* reprezintă romanul poetic, fragmentar întrucâtva (alcătuit din capitole separate), al constituirii unei identități feminine de-a lungul vârstelor sale succesive. Revendicându-și ca modele formatoare (printre altele) proza interbelică introspectivă, dar și pe Marcel Proust și a sa „căutare a timpului pierdut”, Simona Popescu rămâne, cu toate acestea, influențată și de către mentorii optzeciști ai Grupului de la Brașov (Gheorghe Crăciun și Alexandru Mușina), în această tendință de recuperare a cotidianului (ante- și postcomunist), de „ritualizare a banalului” (în frazarea de tip poetic) și de sondare a limbajului în raport cu realul și cu identitatea proprie.

Simona Popescu propune în romanul său o „teorie” a vârstelor – și amintirilor, imaginilor de sine – succesive care există, de fapt, în același timp (unele în celelalte) în identitatea naratoarei, ele poartă numele de „exuvii”. Sau de „baloane-matrioșka”, sau de „concatenări”, sau de „puncte disponibile”: „Principiul scriiturii mele. Unul dintre ele. Încerc să scot dintr-o simplă peliculă mai multe sfere-bebelușe. Știu că fiecare balon mai conține încă altele și fiecare dintre ele – altele. Concatenări. *Puncte disponibile* (s.a.). Scriitura mea seamănă cu mine. Baloane-matrioșka. Într-unul mare mi-ar plăcea să intru, cum am văzut c-a reușit să facă vrăjitorul de baloane. Și lumea să îmi pară, de-acolo, dinăuntru, tremurătoare ca după o perdea de abur sau ca

⁸⁸ Ibidem, p. 127.

după un vitraliu colorat și fluid. În burta unui balon parfumat, învârtindu-și suprafața incertă, fragilă, în jurul meu”⁸⁹.

Dacă Marius Daniel Popescu era interesat de ceea ce el numea „obsesia relațională cu lumea, cu viața, cu vibrația, cu ceilalți”, Simona Popescu – în schimb – e preocupată de sondarea interiorității, de coborârea în straturile propriei memorii (cele care construiesc, în fond, identitatea), straturi depuse în timp, dar care constituie simultan, la un moment dat, identitatea naratoarei. Scriitura însăși pe care o practică este una „fractalică”, spune ea, similară acestor „concatenări”, acestor „baloane-matrioșka” ce alcătuiesc identitatea (feminină a) naratoarei (vezi mai sus fraza: „Scriitura mea seamănă cu mine”). „Exuviile” (cu singularul „exuvie”) reprezintă un termen din zoologie care înseamnă „înveliș rezultat prin năpârlirea și ieșirea adulților din pupe” – exuviile sunt, așadar, carcacele sau învelișurile lăsate în urmă de fluturi când ies din pupe ori de alte vietăți care, pentru a deveni adulte, trec prin metamorfoză. Aparent, și oamenii trec prin mai multe ipostaze (succesive) în acest proces de creștere și maturizare, al transformării din copil în adult.

Or Simona Popescu – în proza ei poetică, fractalică, introspectivă („feminină” așa-zicând) – se încapățânează să păstreze laolaltă aceste „piei” succesive ale vârstelor, să abolească timpul și succesiunea în favoarea unui prezent „absolut”, „abstract”, al unei sincronii perpetue, considerând că identitatea naratoarei (identitatea omului, în genere) se construiește din toate aceste urme conservate laolaltă ca într-un „conglomerat străvechi” – e și aceasta o încercare proustiană de „căutare a timpului pierdut” și de oprire a lui în loc, de „pietrificare” într-un „conglomerat”: „Nu timpul trecut, timpul pierdut îl cauți tu – că nu-i nimic trecut, nimic pierdut –, ci un sens în încâlceala asta din care te hrănești și care te destramă, unitatea unei ființe – veche și nouă, un soi de coral uman înmugurit, tot mai tânăr și tot mai bătrân. Nu, nu timpul pierdut, ci timpul paralel, neliniștitor ca un vis care e și nu e cu totul al tău, care e și nu e adevărat. Și care-și continuă lucrarea. Nu din amintiri ești făcută – amintirea pasivă, ornamentală, consolatoare și funebră – nu din vestigii. N-ai o «istorie». Prezent absolut (și abstract), cum abstract și prezent e timpul pietrificat în conglomeratul străvechi care poartă în pântecul lui sedimente și cochilii marine”⁹⁰.

⁸⁹ Simona Popescu, *Exuvii*, ediția a V-a, Editura Polirom, Colecția „Top 10+”, Iași, 2011, pp. 306-307.

⁹⁰ Ibidem, p. 6.

E interesant cum Simona Popescu execută în permanență – în capitole cu o scriitură poetică, circulară, repetitivă – acest du-te-vino de la ontogenie la filogenie, cum această explorare a ființei sale interioare și a propriei identități capătă sensul mai amplu al unei explorări a speciei, a lumii vii; căutarea sa identitară se însoțește cu o „spaimă” existențială (spaima de haos, de incert, de lipsă de sens etc.), tot așa cum multiplicitatea vârstelor, a „pieilor” rămase în urmă încearcă să-și găsească – prin scriitură – o unitate, o reducere la acel „unu” original: „Scriu. Forțez supraviețuirea. Mimez continuitatea până când ea devine adevărată. Am citit o grămadă de cărți ca să înțeleg ce-i cu mine. Cărțile nu m-au ajutat niciodată până la capăt”⁹¹.

„Aparența e multitudine și esența e unicitate – scrie naratoarea (un alter ego al scriitoarei) –, așa ți s-a explicat, așa ai citit prin cărți mai târziu. Dar ce citești prin cărți nu ți se potrivește. Ești unul în aparență, dar esența ta e multiplul, o mulțime matematică, nesfârșite permutări. «*Superior*», «*inferior*» (s.a.) – cuvinte prin care ai fost învățată că omul e o ființă superioară, superior organizată. Dar eu invidiez sincer inferioarele-superioare, vietățile elementare, nemuritoare, atotputernice, mai aproape, în felul lor, de ceea ce noi numim Dumnezeu, procariotele, ființele anaerobe, moarte și vii în același timp de sute de ani, ființele microscopice în continuă diviziune, una – mai multe, perfect egale între ele, mereu altele și mereu ele însele, mereu mai tinere și tot mai bătrâne. (...) Poeții se compară adeseori cu florile sau păsările, cu lucruri delicate. Cum stau uneori mută și confuză, privind în jur, simțind cum nimic nu se leagă, în unele zile ploioase sau toride, sunt plumb greu, compact și rece. Folosesc cuvintele ca să creez acel aer lichid în care clopoțelul de plumb scoate sunete pure, clinchetit de argint. Nu sunt albatros rănit, ci alcool fierbinte și, prin cuvintele mele, încerc să ating acea temperatură de zero absolut în care alcoolul să aibă puterea granitului. Îmi trece prin cap că aș fi o pură ficțiune. Mă apucă groaza. Mi-e frică de ficțiuni, de fantome. Scriu de frică. O iau înaintea altor ficțiuni despre mine. Așa observ că trecutul conține forțele lui, că trecutul se deplasează. Mă împotrivesc. Încerc să controlez. O iau razna. Îmi vine în minte din nou stolul de păsări, geometria înaintării lui. Sunt neserioasă, s-ar zice. Poate de aceea cred, asemenea unui poet de 24 de ani, din alt timp, că singurul care m-ar înțelege ar fi un copil, «un petit enfant». Scriu pentru

⁹¹ Ibidem, p. 15.

copilul care am fost. Doar el ar putea înțelege ceva. El *trebuie* (s.a.) să înțeleagă ceva. El, care între timp mi-a învățat limba”⁹².

Simona Popescu scrie, așadar, un splendid poem în proză al sondării ființei interioare, al căutării identității (în filogenie și ontogenie), al chestionării feminității (cu ipostazele sale „concatenate” de fetiță, adolescentă, femeie), dar și un poem autoreferențial (scriitura este ea însăși o „piele”) și intertextual, cu multe trimiteri livrești (vezi mai sus, de pildă, aluziile subtile la Baudelaire, Apollinaire, Rimbaud, Bacovia sau Gellu Naum).

Trebuie spus, încă o dată, că narațiunea la persoana a II-a (cu intruziuni, pe alocuri, ale persoanei I și/sau a III-a) – comună Simonei Popescu și lui Marius Daniel Popescu – este un procedeu narativ practicat de optzeciști (experimental, novator, *frondeur* în anii ’80) și care ajunge la cei doi brașoveni pe această filieră. (Evident, în cazul optzeciștilor, narațiunea la persoana a II-a are legătură și cu Nouveau Roman și în genere cu discursul literar și critic de tip *Tel Quel*.) Narațiunea la persoana a II-a este „unul din indicii stilistici majori ai prozei generației ’80”, scrie Adrian Oțoiu, în capitolul final al cărții sale (în două volume) despre proza generației ’80⁹³ (a se vedea, de pildă, la Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Cristian Teodorescu, George Cușnarencu ș.a.). Adrian Oțoiu formulează acolo (pe urma a diverși teoreticieni) „cinci situații canonice” în care apare narațiunea la persoana a II-a.

Nu insist aici decât asupra celei de a treia situații identificate de Oțoiu, care convine, în bună măsură, prozei Simonei Popescu, dar și (într-o măsură mai mică) aceleia a lui Marius Daniel Popescu – narațiunea la persoana a II-a văzută ca „dedublare introspectivă”: „Confruntarea nostalgică a unui erou cu varianta revolută a sinelui său; dedublarea schizoidă sub efectul vinovăției sau remușcării; observarea propriilor acțiuni cu o ironică detașare; scindarea sinelui ezitând între două opțiuni contrarii; neliniștile privind identitatea proprie. Iată doar câteva din situațiile în care sinele se dedublează între un *eu* al prezentului și un *tu* al trecutului, un *eu* acuzator și un *tu* acuzat, un *eu* al acțiunii și un *tu* al reacțiunii”⁹⁴. „*Tu* devine un pronume rezervat dubiului în privința identității”⁹⁵, mai scrie cercetătorul, înainte de a conchide: „În

⁹² Ibidem, pp. 18-19.

⁹³ Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră – Proza generației ’80. Strategii transgresive*, I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000 și *Ochiul bifurcat, limba sașie – Proza generației ’80. Strategii transgresive*, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003. E vorba despre capitolul final, „Ambiguitățile narațiunii la persoana a doua” (pp. 189-236), al volumului II, p. 189.

⁹⁴ Adrian Oțoiu, loc. cit., p. 206.

⁹⁵ Ibidem, p. 231.

concluzie, narațiunea la persoana a doua poate dezvălui unul din simptomele majore ale postmodernității, acela al identității”⁹⁶.

Exuviile Simonei Popescu sunt, pe această filieră optzecistă, o proză „fractalică” tipică postmodernității, o proză identitară care adună laolaltă ipostazele succesive ale sinelui. Iată: „Ai aproape 28 acum. Din ce în ce mai clar sentimentul că nu ești singură. Că reprezinți o micuță comunitate feminină alcătuită din copiii care ai fost, un fel de fete-băieți, din câteva fete tinere în așteptarea unei doamne, obsedate toate de norocul sau nenorocul pe care o să-l aibă cu o bătrână distinsă sau cu o *vecchia* împăiată și rigidă sau cu o bătrână idioată sau poate fără ele. Ai sub ordinea ta 27 de ființe nelămurite, semipierdute, pseudotrecute. Strângi documente ca să ai dovezi concrete ale avatarurilor prin care ai trecut”⁹⁷.

3. Prozatori afirmați la Cenaclul Litere din București: Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cecilia Ștefănescu, Ana Maria Sandu, Cezar-Paul Bădescu, Angelo Mitchievici

În a doua jumătate a anilor '90, la Facultatea de Litere din București a funcționat Cenaclul Litere, condus de scriitorul (optzecist) Mircea Cărtărescu. Desprins din aripa bucureșteană a optzeciștilor – frecventator și el, în anii '80, al Cenaclului de Luni (condus de Nicolae Manolescu) și al Cenaclului „Junimea” (condus de Ov. S. Crohmălniceanu) –, Mircea Cărtărescu este un scriitor din categoria ficționarilor (el însuși face această distincție, între optzeciștii textualiști, interesați de latura formală, tehnică a prozei⁹⁸, și optzeciștii ficționari⁹⁹). Se poate spune că, pe urmele mentorului lor, la Cenaclul Litere ficționarii vor fi la putere: aici se vor forma câțiva tineri scriitori de talent ai prozei românești de astăzi, scriitori care au în comun această propensiune către proza fantastă, livrescă și intertextuală, cu o doză – variabilă – de estetism. E vorba de prozatorii Răzvan Rădulescu (cea mai pregnantă voce), T.O. Bobe, Cezar Paul-Bădescu, Ana Maria Sandu, Cecilia Ștefănescu, Angelo Mitchievici. Lor li se vor alătura –

⁹⁶ Ibid., p. 236.

⁹⁷ Simona Popescu, *Exuvii*, ed. cit., p. 12.

⁹⁸ E vorba de grupul Noii, inițiat de Mircea Nedelciu, din care făceau parte Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Ioan Flora, Emil Paraschivoiu ș.a.

⁹⁹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

la capitolul livresc, fantast, mitologic – scriitori care debutează și evoluează pe cont propriu, cum sunt Simona Sora (cunoscută îndeosebi ca eseist și critic literar), Filip Florian și Matei Florian.

Dar, înainte de a vorbi mai pe larg despre câțiva dintre ei, trebuie spus că – dacă direcția dominantă în cadrul Cenaclului Litere este aceea a ficționarilor (cu influențe venite dinspre *beatnici* și în genere dinspre proza americană de secol XX, referințe frecvent evocate de Mircea Cărtărescu în cadrul Cenaclului Litere) – pe de altă parte, tot acolo se manifestă și o aripă radicală, ce va forma ulterior „fracturismul”, după numele revistei *Fracturi* (revistă fondată de poetul Marius Ianuș, trecut prin Cenaclul Litere și co-autor, alături de scriitorul Dumitru Crudu, al manifestului fracturist – „fracturismul” se trage și el dinspre zona *beatnicilor* sau a „personismului” lui Frank O’Hara). Cei care se vor grupa în jurul revistei *Fracturi* vor reprezenta așa-numita generație douămiistă (sau douămiști) – tineri dezabuzați și „mizerabiliști”, debutați la început de mileniu.

Viața și faptele lui Ilie Cazane (1997) de Răzvan Rădulescu

Debutat în volumul colectiv *Tablou de familie* (Editura Leka-Brâncuș, 1995), alături de Mihai Ignat, Sorin Gherguț, T. O. Bobe, Svetlana Cârstean și Cezar Paul-Bădescu, Răzvan Rădulescu este, probabil, cel mai talentat prozator format la Cenaclul Litere (condus de Mircea Cărtărescu). Prezent în *Tablou de familie* cu proza ironic-realistă *Închipuita existență a lui Raul Rizoiu*, Răzvan Rădulescu a publicat în 1997 romanul *Viața și faptele lui Ilie Cazane* (Cartea Românească) și în 2006 – romanul *Teodosie cel Mic* (Editura Polirom). Între timp, Răzvan Rădulescu s-a consacrat mai mult scenariilor de film (și predării cursurilor de scenaristică): a fost co-scenarist (în colaborare cu regizorul Cristi Puiu) la mai multe filme din Noul Val Românesc, printre care *Marfa și banii* (2001), *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (2003), *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), *Hârtia va fi albastră* (2005, în colaborare cu Alexandru Baci și Radu Muntean).

În rândurile de mai jos mă voi opri asupra primului său roman, *Viața și faptele lui Ilie Cazane*, care-l situează deja printre prozatorii cei mai talentați debutați după 1990. Spre deosebire de așa-numiții douămiști – prozatori, de regulă, cu câțiva ani mai tineri, axați pe cotidianul mizer și lipsit de perspective, decizi să înlăture, în postcomunism, convențiile și

tabuurile (sexuale, sociale, literare etc.) ale literaturii române –, Răzvan Rădulescu și colegii săi de cenaclu (pe care i-aș încadra, totuși, la nouăzeciști) nu rup radical cu trecutul comunist, ci dimpotrivă, sublimează – în povești cu tentă ironic-postmodernă și/sau fantastică – secvențe și povești din comunism (uneori – discret – biografice: vezi și la Cezar-Paul Bădescu, T. O. Bobe ori poeta Svetlana Cârstean). *Viața și faptele lui Ilie Cazane* este o astfel de poveste fabuloasă din comunism, în care un narator postmodern – ironic și ludic, dar nelipsit de amărăciune și, pe alocuri, de umor negru – își manevrează la vedere personajele: în primul rând pe Ilie Cazane senior, iar apoi pe Ilie Cazane junior, dar și pe ofițerul de securitate Chiriță, însărcinat cu anchetarea lui Cazane senior, pe Georgeta, soția lui Cazane, ori pe fata lui Chiriță, Tamara, viitoarea iubită și soție a lui Cazane junior.

Romanul e scris cu talent, frazele simple și precise te introduc pe nesimțite într-o lume atinsă de miracol – de fapt, doar de mâna lui Ilie Cazane (senior); o lume care contravine „ordinii” comuniste, care se situează, practic, în răspăr cu logica intransigent-materialistă a comuniștilor. Personaj „nu lipsit de pitoresc” cum ne avertizează deja pe prima pagină naratorul¹⁰⁰ –, un „pierde-vară” fără slujbă, care „cunoștea pe degete crâșmele din capitală”¹⁰¹, Ilie Cazane e dotat cu o stranie putere de convingere asupra oamenilor, cu un farmec „irezistibil”, „hipnotic” „atunci când vorbea (și pe care fiul avea să-l moștenească)”¹⁰².

În virtutea acestui farmec hipnotic, el mănâncă și bea pe datorie la toate birturile, și nu întârzie s-o cucerească pe Georgeta, tânăra provincială (din Liveni) venită pentru două zile la București ca să rezolve niște încurcături legate de pensia de veteran a tatălui ei. Proaspăt căsătoriți, se instalează la Liveni, în casa socrilor, cărora Ilie Cazane reușește – cu același farmec inexplicabil – să le înlăture orice urmă de îndoială. Asta până în ziua în care este arestat de comuniști, pe motiv că... roșiile cultivate de el ating dimensiuni ieșite din comun: „Pe Ilie Cazane-senior îl ridicaseră doi oameni cu mantale de piele la ora patru și jumătate, în zori, pentru un motiv mai puțin obișnuit. Cineva din sat povestise la sediu (e greu de spus dacă benevol sau întâmplător, în cursul unei anchete) despre fabuloasele capacități ale lui Cazane de a obține roșii mari cât dovleceii. Cei de acolo stătuseră și se gândiseră dacă asta e rău sau e bine și conchiseră că, în fond, un individ ca acesta nu strică să fie cercetat mai îndeaproape. Desigur, povestea

¹⁰⁰ Răzvan Rădulescu, *Viața și faptele lui Ilie Cazane*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 5.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

informatorului referitoare la minunile lui Ilie și la așa-zisele lui puteri supranaturale era o prostie. Mentalitate retrogradă care trebuie smulsă așa cum smulgi buruienile dintr-o holdă sau cum îndepărtezi o măsea stricată. Vorba e dacă omul nu cumva posedă un îngrășământ necunoscut inventat de el. Și aici, sunt două posibilități: colaborează sau nu colaborează. De ce să țină îngrășământul numai pentru el, cu acel egoism care nu caracterizează nici clasa muncitoare, nici țărănimea? De ce să nu-l împartă cu ceilalți, truditorescu ca și el pe ogoarele mănoase ale țării?”¹⁰³.

Povestea cu accente fabuloase (bulgakoviană întrucâtva) a lui Ilie Cazane, expusă pe un ton ironic-postmodern („viața și faptele” personajului trimit, ironic, la calitățile lui miraculoase, precum ale sfinților), reprezintă, indirect, o satiră amară a regimului comunist opresiv și a aparatului său de stat, cu anchetele, arestările și execuțiile prin înscenare de accident ale indivizilor suspecti pentru autorități, dar și cu toate luptele intestinale din cadrul instituțiilor de control. Anchetat, arestat și apoi închis vreme de unsprezece luni, din martie 1962 până în ianuarie 1963, Ilie Cazane declară constant că nu folosește nici un îngrășământ secret, și autoritățile pot să se convingă cu ochii lor, în urma unui experiment în închisoare (roșii plantate în condiții total defavorabile, dar care, cu toate acestea, ating dimensiuni incredibile). În lipsă de probe, Cazane este eliberat, dar în aceeași zi – tipic Securității – este călcat de un camion, înainte să plece spre casă.

De aici încolo, povestea va fi, în mare parte, aceea a lui Ilie Cazane junior, dar și a ofițerului de securitate Chiriță, însărcinat cu elucidarea cazului lui Ilie Cazane, și tată al Tamarei, adolescenta care va deveni iubita și apoi soția lui Cazane junior. În aceeași tonalitate pe jumătate ironică, trucată la modul postmodern, ne este înfățișată și povestea lui Chiriță: atașat cumva de Cazane, Chiriță îl are pe conștiință și, după moartea subită a celui din urmă, se interesează de fiul lui Cazane, atunci în vârstă de patru ani (interesat să afle dacă băiatul a moștenit capacitățile supranaturale ale tatălui). Pe Cazane junior îl va reîntâlni mult mai târziu, când fiica sa i-l va prezenta ca fiind prietenul ei. Deocamdată, Chiriță trece el însuși prin încercări umilitoare, e părăsit de soție, nevoit să-și crească singur (la modul cazon) fiica, și în plus e retrogradat la serviciu (din pricina uneltirilor unui coleg). Partea cea mai savuroasă e reprezentată de aventurile sale erotice, care-l împing să caute adesea compania a două femei, mamă și fiică: madam

¹⁰³ Ibidem, pp.15-16.

Sticlaru, care-l așteaptă întotdeauna cu cafeaua pregătită, și fata ei, Adriana, cu care colonelul – acum retrogradat – face, din când în când, amor.

Povestea lui Cazane senior, dar implicit și a anchetatorului Chiriță (victimă a sistemului, la rândul său) satirizează, așadar, nu numai sistemul represiv comunist, ci și materialismul și ateismul comunist – văzute aici ca dezumanizante (în numele unor asemenea idei sunt executați, iată, oameni!). Chiriță, devenit, din ofițer anchetator, arhivar la Arhivele Statului, primește – la pachet cu retrogradarea – acest răspuns de la Ministrul Justiției: „Sufletul este materie. Și, ca să fim exacti, el cântărește 0,24 grame”¹⁰⁴. De altfel, o nouă discuție cu tentă mistică, legată de sensul vieții omului și de Dumnezeu, se încinge – savuros – între Chiriță și madam Sticlaru, ultima reușind să-l convingă pe fostul colonel să participe la o ședință de spiritism la care să convoace spiritul lui... Marx însuși. Iată discuția prealabilă, în contradictoriu: „ – N-are rost, vorbim de pe poziții diferite. Dumneata crezi că viața ți-o face Dumnezeu, eu cred că omul și-o face singur și n-am nevoie de nici un ajutor. Mata ai concepții mistic-mic-burgheze.

- Cine zice, colonele, întrebă madam Sticlaru râzând cu tremurături de gușă, că viața și-o face omul? Că-l mănânc.

- Mai punem și noi mâna, mai citim, ne mai lămurim. Glasul lui Chiriță devenise important. Cartea din carte se face.

Madam Sticlaru tăie aerul cu mâna:

- Cine zice?

- Zice Marx, care nu-ți place dumitale.

- N-am nimica cu el, Dumnezeu să-l ierte, da' el de unde știe? Că și el e tot om, doar n-o fi altă aia?”¹⁰⁵.

Secvența ședinței de spiritism din casa colonelului, în care cele două femei conjură spiritul lui Marx, pentru ca Chiriță să-l poată întreba ce este sufletul și dacă omul „își face singur destinul, și nu cu ajutorul unor așa-zise forțe supranaturale”¹⁰⁶ este plină de haz. De altfel, Răzvan Rădulescu se pricepe să mânuiască cu dexteritate nu numai personajele (tipuri vii), ci și diverse registre și tonalități, de la umor și burlesc, ironie și sarcasm la amărăciune și melancolie

¹⁰⁴ Ibidem, p. 180.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 210.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 221.

– totul nelipsit de o anumită turnură ludică, ce face ca textul să poată oricând bascula într-un nou registru.

Romanul se încheie cu evocarea cuplului de adolescenți, Tamara și Ilie Cazane junior, care se întâlnesc într-o excursie la munte (din chiar weekendul în care Chiriță le primea pe cele două femei acasă, pentru ședința de spiritism!) și se îndrăgostesc unul de celălalt: prilej pentru narator de a evoca „practica în producție” a liceenilor în comunism (penultimul capitol se numește, de altfel, „Atelierele hărniciei” – practica elevilor în comunism apare și în poemul *Floarea de menghină* (1995) al Svetlanei Cârstean, colega de cenaclu și de volum (colectiv) de debut; la ambii e vorba de amintiri personale sublimite). Iar capitolul final, „Vedere în zbor asupra Livenilor”, execută neașteptat o schimbare de perspectivă, dar și o întoarcere în timp și spațiu – în Liveniul copilăriei lui Cazane junior. Același narator ironic și postmodern se înduioșează, totuși, înfățișându-ni-l pe Cazane junior în vârstă de patru ani, proaspăt convalescent după trei săptămâni de boală grea (pojar), „trimis de bunică-su în capul satului să cumpere țigări Plugarul”¹⁰⁷. Perspectiva – descrierea magazinului sătesc, imaginea satului – e aceea, ingenuă, a copilului.

Romanul ne mai rezervă două scene finale pline de umor: scena de la magazin, în care Cazane junior reușește (fumând demonstrativ o țigară în fața vânzătorului) să obțină gratis dulciuri, caiete și creioane (pe lângă țigările bunicului), și scena revenirii în curte, unde animă brusc (prezentându-și „mașina de făcut fulgere”, ca un urmaș demn al patronului său, Sf. Ilie...) asistența tăcută, adunată în jurul muncitorilor de la oraș trimiși pentru a electrifica (experimental) o parte din casele satului. Două scene în care Cazane junior confirmă că a moștenit „farmecul hipnotic” al tatălui său, puterile lui străni – ca un fel de biruință a umanului, a speranței de mister, de transcendență, de libertate asupra opresiunii (dezumanizante) exercitate de regimul comunist. Parabolic și magic, romanul lui Răzvan Rădulescu dezvăluie un tânăr prozator excelent, versatil (la modul postmodern) și perfect stăpân pe mijloacele sale narative.

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 243-244.

***Contorsionista* (2011) de T.O. Bobe**

Debutat cu poeme în *Tablou de familie*¹⁰⁸ (1995), reluate apoi în volumele *Bucla* (1999) și *Centrifuga* (2005), și autor al unui prim roman, *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (2004, reeditat 2007, 2011), scris în stilul ironic-asumat al compunerii școlare, T.O. Bobe a publicat în 2011 un alt volum, *Contorsionista*¹⁰⁹, de proză scurtă de data aceasta. Format și el la Cenaclul Litere, T.O. Bobe – alături de Ana-Maria Sandu, Cecilia Ștefănescu, Angelo Mitchievici (foștii săi colegi de cenaclu) – e din categoria autorilor de proză estetizantă, arborescentă, cu accente poetice, o proză modulară, fantasmatică, ce virează în permanență spre imaginar. Cu fraze ample ca ale sud-americanilor – desfășurate adesea preț de o pagină de carte –, cu preponderența substantivelor și a adjectivelor (cum făcea, în anii '80, și Gheorghe Crăciun), lăsând în suspans narațiunea prin omisiuni și elipse verbale, povestirile lui T.O. Bobe se încheagă din atmosfera învăluitoare, hipnotică, din aglomerări de detalii și descriții infinitezimale, din glisări permanente între nivelurile temporale (într-un du-te-vino trecut-prezent-viitor), adică au, așa cum spunea titlul unei cărți anterioare, forma unei bucle, în vreme ce tipul de percepție al celui care le construiește e mai degrabă acela al unui poet, dar și al unui regizor de film – accent pe detalii, pe secvențe, pe unghiuri, pe lumină.

În volumul *Contorsionista*, dincolo de latura estetizantă și formalistă deja cunoscută, T.O. Bobe este un autor pe deplin postmodern, în modul ironic, metatextual în care abordează, reciclează, rescrie teme și stiluri literare. Nimic nu e inocent, totul e dublu, totul se curbează în pliuri care trimit ironic la diverse motive și stiluri culturale. Pe de altă parte, riscul acestui tip de scriitură ține tocmai de virtuozitatea formală, care, la limită, poate ajunge un mecanism în sine, ce se învâрте în gol (și riscul acesta apare în proze precum aceea omonimă, *Contorsionista*, în *Nemuritorul* sau în *Tandrețea felinei mici*). Însă, dincolo de riscuri, există în carte pagini în care scriitura arborescentă, pluristratificată, hipnotică te cucerește. Ele sunt mai ales paginile din *Cum am întemeiat Montrealul* – proza cea mai bună a cărții, o mică bijuterie; la ea voi face referire mai jos.

¹⁰⁸ Alături de Răzvan Rădulescu, Mihai Ignat, Sorin Gherguț, Svetlana Cârsteian și Cezar Paul-Bădescu (prima „promoție” publicată în volum colectiv a Cenaclului Litere condus de Mircea Cărtărescu).

¹⁰⁹ T.O. Bobe, *Contorsionista*, Editura Humanitas, București, 2011.

Alături de această proză aş mai adăuga încă una – *Bună dimineața, cimpanzeo* – aceasta ceva mai jucată, mai alintată și lungită, totuși, prea mult. Cele două texte dau măsura valorică a *Contorsionistei*, o carte inegală, de altfel, îndelung cizelată și rescrisă, așa cum mărturisește T.O. Bobe pe coperta a patra.

Cum am întemeiat Montrealul este o proză situată sub semnul ironiei, dar și al melancoliei postmoderne, în care registrele de limbaj și nivelurile temporale se amestecă savuros, într-o comedie (melancolică) a ficțiunii. Un narator, pare-se, de secol XVII, care aparține unui grup de colonizatori francezi ai „lumii noi” americane, scrie „istoria” „despre istoria așezării întemeiate de noi” – Montrealul, pentru a cărui denumire, „Mont Real, în cinstea celor ce ochii le văd, ori Mont Royal, spre închinăciune mai-marelui nostru” membrii grupului se tot dispută –, dar povestea se organizează, de fapt, în jurul unui personaj, Jumanji. E vorba de un personaj amnezic (care nu-și cunoaște numele, botezat astfel de colonizatorii creștini fiindcă fusese găsit, naufragiat, la jumătatea distanței dintre noapte și zi), ce pare a veni, în fond, din altă epocă, fiindcă umorul povestirii de aici se trage, din contrastul între limbajul și tipul de percepție/cunoaștere al naratorului și cel al personajului (mai puțin limbajul, căci el nu se exprimă direct).

Proza e construită ritmic – frazarea e muzicală, scriitura amestecă limbajul învechit, tip roman de aventuri, cu intruziunile de replici postmoderne –, secvențele narrative sunt punctate de un pasaj-refren, pe care îl redau mai jos, și care poate fi citit ca un fel de *mise en abîme*, de artă poetică a autorului, a tehnicii sale de lucru și a viziunii pe care ea o face să iasă la suprafață: „Ceea ce este de neuitat trebuie amintit, iar ceea ce merită întunericul neaducerii aminte se cuvine a rămâne nescris, însă de unde vom ști dacă în amintire se cuvine a rămâne păstrat doar ceea ce suntem siguri că am văzut cu lumina ochilor noștri și ceea ce au văzut și alții, în alte timpuri, la rândul lor, de unde vom ști dacă se cuvin a fi păstrate doar cele dovedite în șirul de mărgele al timpului a fi lucruri reale, repetându-se ele aidoma, mereu și mereu, așa cum în fiecare dimineață soarele răsare la răsărit și în fiecare seară găinile se culcă atunci când apune? De unde vom ști dacă nu cumva tocmai acestea s-ar cuveni ascunse sub un obroc, căci lumea îndeobște le cunoaște prea bine, și dacă cele ce ar merita a rămâne consemnate pe veci nu sunt, dimpotrivă, cele pe care întâiași dată le întâlnim și din pricina asta nu suntem siguri că ele apar aievea pe lume, socotindu-le doar născociri? [...] Ceea ce este de neuitat trebuie amintit, iar ceea

ce merită întunericul neaducerii aminte se cuvine a rămâne nescris, însă de unde vom ști dacă nu cumva cele îndeobște scufundate în adâncul uitării, cele ce poate că numai o singură dată izbucnesc într-o sclipire de o clipită la suprafață, oglindindu-i acesteia minciuna repetată la nesfârșit, dacă nu cumva tocmai acestea nu sunt sămburele adevărului cel mai adevărat și dacă nu cumva în lipsa lor s-ar cuveni să purcedem a răzui cu mare grijă, dar fără a pregeta, coaja celor ce ne învăluie în iluzii și fals?¹¹⁰.

Tonul acesta melancolic-muzical face farmecul poveștii și el se regăsește în secvențele, la fel de frumoase, ale descrierii „nălucii“ feminine cu „nădragi“ bărbătești, care-i fascinează, pe de o parte, pe colonizatori, iar pe de alta, pe indienii veniți să-i ucidă, dar deturnați de apariție și împinși de ea la sinucidere. Și totul privește exact aceeași temă a iluziei, a ficțiunii, a „maiei“ care îi învăluie și-i seduce atât pe unii, cât și pe ceilalți.

Fascinat, Jumanji – pentru care consemnează istoria naratorul, spre a-l ajuta să-și reamintească numele – pleacă în urmărirea nălucii: „Cu barba în vânt și straietele fluturându-i în lături, ca o mare pasăre pe cale să se destrame, Jumanji a sărit atunci dintre fortificațiile întărite după puțină și scurtul timp ce le-avusesem cu o zi înainte, s-a repezit spre ea, înnoțind cu hainele cenușii prin aerul rece, jilav, în vreme ce sălbaticii încă mai murmurau ca o tubă înfundată în depărtări: «Koué!», «Koué!», «Koué!», «Koué!» (...) l-am privit cum parcă nu mai ajunge odată la ea, cum se îndreaptă spre șirurile hipnotizate de indieni, cum îi spulberă pe aceștia, năpustindu-se înainte, spre arătarea care îl aștepta, îl chema cu zâmbetul liniștit, dureros, de dinaintea marilor despărțiri. «Miraaa!» striga Jumanji în alergare spre ea, deasupra lui zburând sălbaticii zvârliți [...] Căci, așa cum am amintit, trupul ei nu era din carne, ci abur, căci prin ea se străvedea în hățișurile din jur, așa că bietul Jumanji încerca în zadar să apuce văzduhul, să îl cuprindă în brațe și să îl dezmierde cu mâinile lui bătucite¹¹¹. În numele acestei iluzii, al acestei hipnoze (ficționale) cu formă feminină –, în descrierea căreia se citește (și) intertextul eminescian al Mirei și al frumoasei fără corp –, Jumanji va și muri, de altfel, înecat în ocean.

Mai adaug câteva exemple pentru ilustrarea comicului lingvistic, care contrabalansează lirismul melancolic al secvențelor citate mai sus. Companionii naratorului se numesc în felul următor: căpetenia e Paul de Chomedey de Maison-neuve (blagoslovit mereu cu apoziții de

¹¹⁰ În T.O. Bobe, *Contorsionista*, Editura Humanitas, București, 2011, pp. 138-139.

¹¹¹ Idem, pp. 122-123.

genul: „fie-i numele de râsul curcilor“, „fie-i numele ars de secetă“ etc.), iar ceilalți: Jagardel, Belforadel, Fortinbras, Guinon, Basil de Retrovinil ș.a.m.d. Făcând un salt de limbaj (complice cu cititorul), căpetenia Paul li se adresează astfel: „Nu mai bolovăniți ochii și duceți-vă după ăla să vedem ce moaș-sa pe gheață de demon a cărat după el până prin pustietățile astea!“¹¹² (aluzie la Jumanji, hipnotizat de nălucă). În urma femeii cu trup de aer, Jumanji găsește o serie de desene postmoderne, care capătă consistență din vălul iluziei: imagini cu orașe moderne, cu oameni îmbrăcați ca în secolul al XX-lea sau imagini cu picioare de femeie („dar fără fustă și chiar fără nădragi, de toată ocară“) încălțate în pantofi cu toc. Iar alături de desene, apar – pe spatele colilor – și „versuri meșteșugite“, pe care naratorul și Jumanji trebuie să le pună cap la cap, dând la iveală povestea Susanei. *Cum am întemeiat Montrealul* e, indubitabil, o proză hipnotică, melancolic-ironică despre ficțiune (lanțuri ficționale) și iluzie artistică.

Aproape toate celelalte proze sunt centrate tot pe figuri feminine, reale sau imagine, prezențe concrete sau evocate: în special *Bună dimineața, cimpanzeo*, *Cea mai frumoasă femeie din lume*, *Irina. I se duce un fir la ciorap*. Ceva mai mult realism – plus aluziile la comunism – se întâlnesc în *Răpirea din serai*, o poveste de dragoste clandestină într-o încăpere de la țară, cu carpetă kitsch pe perete. E vorba de tinere femei adesea narcisiste, a căror cochetărie e uneori excesivă (implicând toate accesoriile feminine de rigoare: parfumuri, ciorapi și body-uri de mătase etc.), dar care, în general, se situează mai degrabă în cadrul unei sensibilități (neo)romantice decât în acela al unei senzualități propriu-zise.

Legături bolnăvicioase (2002) și Intrarea Soarelui (2008) de Cecilia Ștefănescu

După cartea Cecilei Ștefănescu, apărută inițial la Editura Paralela 45 (în 2002) și reeditată în 2005¹¹³, la Editura Polirom, regizorul Tudor Giurgiu a realizat, în 2006, filmul omonim, care abordează aceeași temă (după un scenariu scris în colaborare cu autoarea): iubirea „bolnăvicioasă” dintre două adolescente, ulterior colege de facultate. Naratoarea se îndrăgostește de fosta colegă de bancă din liceu și apoi colegă de facultate la București. Căreia îi spune, ambiguu, Alex. Atracția resimțită nu este (inițial) una fizică, ci, mai degrabă, vine dintr-un soi de

¹¹² Idem, p. 125.

¹¹³ *Legături bolnăvicioase*, ediția a II-a, revăzută, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză“, Iași, 2005. Pentru citate am folosit ediția a III-a, din Colecția „Top 10+” a Editurii Polirom, Iași, 2011.

evadare din monotonie, din plictisul vieții de provincie și, mai apoi, din dezrădăcinarea și din scepticismul studenției, al studenției boeme, cu chiuluri de la cursuri și preumblări pe străduțele Lipscanilor sau escapade montane, cu locuințe mansardate, timp pierdut, fum de țigară, hașiș etc.

Contrar tuturor așteptărilor, *Legături bolnăvicioase* nu este deloc o carte impudică, ce șochează obiceiurile și morala comună – în buna tradiție a înaintașei, la care face trimitere (*Les Liaisons dangereuses*) –, ci, mai ales, o carte livrescă și foarte la locul ei, în fond, fără pasaje „fierbinți”. Livrescul acesta cu trimitere la Laclos, dar și la Proust, Flaubert sau Baudelaire, distanțează cartea Ceciliei Ștefănescu de valul de proză tânără, erotică și biografică, afirmată la începutul anilor 2000. *Legături bolnăvicioase* respiră nu atât autenticism, cât un soi de bovarism (plus narcisism) auctorial, care o împinge pe eroină în brațele lui Alex și apoi ale artistului Renato, o face amatoare de recuzită dandy, de parfumuri (pentru a o seduce pe Alex) și de madlene ale memoriei.

Plictisul prăfuit al provinciei, adolescența petrecută printre cărți, divorțul între iluziile livresști și cotidianul dezamăgitor constituie oricând o trambulină spre aventura boemă, căreia i se abandonează studenta ajunsă la București. Romanul este, ca la Simona Popescu, deși nu la fel de explicit, unul al vârstelor succesive și al (căutării) identității eroinei, ajunse, la finalul cărții, undeva la jumătatea drumului către maturitate, „jumatefată-jumatefemeie”. Aventura erotico-livrescă a naratoarei (evocare preponderent la persoana I, cu subtile treceri la persoana a III-a și cu dese apostrofări ale cititorului) are și un cadru autoreferențial: în final, la capătul poveștilor sale amoroase, apare un „maestru” în „literaturicale”, pentru a-i întreține visul de a deveni o „mare scriitoare”.

„Dragostea asta, amestecată cu sex și rușine” este nu atât o atracție senzuală (cenzurată, oricum, de „pudoare și respect”), cât semnul unei crize a identității și un fel de sfidare a iubirii „romantice” sperate de orice „domnisoară de pension”. Eroina își petrece copilăria printre cărți, „un băiețoi” cu pantaloni și sacou, care trăiește printre iluzii livresști: „Începusem să îmbrac pantaloni bărbătești, îmi tăiasem părul foarte scurt, unghiile retezate din carne, purtam pe încheietura subțire ca o așchie un ditamai ceasul, găsit prin sertarele bunicii, îmi mai pusesem și o esarfă la gât pentru a fi cât mai dandy (...) Dar, pe măsură ce trecea timpul, băiețoiul cu

pantaloni și sacou de velours se metamorfoza într-o domnișorică îndrăzneată, fumătoare și depresivă, îndrăgostită de tot felul de lucruri...”¹¹⁴.

Creșterea fetei amestecă această luare în stăpânire progresivă a propriului corp cu refugiul în cărți și cu plictisul provincial și baudelairian: „De fapt, ca să fiu sinceră, întreg orașelul de provincie, cu oamenii lui, cu vorba lor târăgănată și sâsăită, cu timpul blegos și asexuat, cu străzile pustii, cu bărulețele meschine și întunecoase, cu magazinele prin care bătea vântul uscat, cu ploaia mocănească, în fine [...], toate mă făceau să mă scârbesc de acel loc și să mă înfund mai abitir în cărțile mele de poezie modernistă, în comentarii foarte complicate și în discuții pe teme de examen”¹¹⁵. Urmează atracția pentru Mădălina și pentru Kiki, sora colegului de bancă, personajul din umbră (care pare a fi, de la un punct încolo, un soi de dublu al ei), căreia naratoarea îi adresează multe dintre monologurile intitulate *My sweetest box*. Și mai urmează facultatea în București, când adolescența „mofturoasă” devine o studentă „fandosită” și dezabuzată, care își umple zilele cu pasiunea întreținută pentru Alex, cu „jocul nostru stupid, care nu ne mai aducea nimic spectaculos”.

Cele două fete locuiesc în aceeași mansardă, rătăcesc împreună pe Lipscani, își dau întâlniri „întâmplătoare”, descoperă plăceri și refugii comune: „Nu, între noi nu erau sex sau fantezii terminate în masturbare și orgasm... (...) Dar erau mirosuri de vin fiert cu scorțișoară, ceai cu lămâie, parfum de mosc, bomboane cu nucă de cocos, prăjituri glazurate, zorzoane peste zorzoane, teancuri de cărți, vorbe-n vânt, haine aruncate care-ncotro, nopți albe, agitație, neliniște, liniște, tăcere, somn, vis, uitare, *acum (s.m.)*, când Alex e departe de toate astea, în micul ei orașel, cu secretul fericirii pus bine, în șifonier, printre puloverele de mohair”¹¹⁶. Cartea execută un du-te-vino în timp, amestecând planurile și amintirile, la modul proustian, alunecând adesea pe firul impresiilor și al memoriei involuntare, în pasajele scrise cu litere bold, nelipsite din fiecare dintre cele șase capitole.

Sfârșitul istoriei este unul clasic, bovarismul nebunesc al tinereții se consumă, Alex se mărită în orașul ei de provincie, eroina se desparte de Renato, tânjind după cealaltă și după „micile plăceri ale vieții domnișorești”. În fond, e un nou prag de vârstă și un început de maturitate, pentru o „jumatefată-jumatefemeie”: „De pildă, că de mâine avea să se schimbe, că se

¹¹⁴ *Legături bolnăvicioase*, ediția a III-a, Editura Polirom, Colecția „Top 10+”, Iași, 2011, pp. 29-30.

¹¹⁵ Idem, p. 8.

¹¹⁶ Idem, p. 22.

va purta altfel, că va încerca, de mâine, să privească viața cu mai multă seriozitate, poate că va încerca și ea să pună capăt acestei nebunii”¹¹⁷. Pe de altă parte, această etapă de creștere, această „exuvie” (cu termenul Simonei Popescu) – amestec de bovarism, de livresc și de descoperire a sexualității – nu dispare în neant, ci rămâne în fundal, continuă să o „bântuie”, să constituie un fel de dublu (ce se face simțit în jocul vocilor narrative, care variază, de la persoana I la persoana a II-a, respectiv a III-a), așa cum transpare, de altfel, destul de explicit din imaginea – de la final – a păpușii din vitrină care seamănă cu naratoarea (și care primește brusc numele Kiki, numele naratoarei, după toate aparențele): „Și, deodată, am zărit într-o vitrină o păpușă care semăna cu mine. (...) Mi-am dat seama pe loc că nu-i bine.

- Auzi, i-am zis lui Renato ca într-o doară, nu ți se pare că păpușa din geam seamănă cu mine? Nu-i caraghios?

Renato a privit spre ea aburit și apoi a râs. Nu era de acord. «Aiurezi!», mi-a zis și am mers mai departe. Dar tu, Kiki, mi-ai făcut atunci cu ochiul”¹¹⁸.

Cecilia Ștefănescu are – pe alocuri – un lexic al ei, inventat („fetițește”, „domnișorești”, „cămăroi”, „vacanțieri”) care, în această carte a vârstelor și a iubirilor tinereții, reprezintă un soi de alint, ce merge mână în mână cu bovarismul naratoarei. În definitiv, *Legături bolnăvicioase* este o carte livrescă despre „splendoarea și abjecția” tinereții, conform motto-ului din Witold Gombrowicz ales de scriitoare: „Inferior, pentru că e tânăr. Rău, pentru că e tânăr. Senzual, pentru că e tânăr. Trupesc, pentru că e tânăr. Distructiv, pentru că e tânăr. Și în această tinerețe – demn de dispreț” (Witold Gombrowicz, *Pornografie*).

Dat fiind că Cecilia Ștefănescu a fost selecționată în lotul celor 12 scriitori care au participat la manifestarea franceză *Les Belles Étrangères* consacrată României în 2005, romanul său a fost tradus în franceză în 2006, la Éditions Phébus, cu titlul *Les Liaisons morbides* (traducere de Laure Hinckel). Ce mai trebuie reținut în privința debutului romanesc al Ceciliei Ștefănescu – puternic marcat de influența lui Mircea Cărtărescu, mentorul Cenaclului Litere (pe care ea l-a frecventat) – este și apariția, la final, a personajului zis „maestrul”, care o consiliază în materie de literatură și de scris; motivul scrisului, aspirația de a deveni scriitoare (deși „maestrul” o declară scriitoare „mediocră”) închid, așadar, un roman voit sofisticat, care amestecă permanent

¹¹⁷ Idem, pp. 133-134.

¹¹⁸ Idem, p. 145.

– cu intenția de ambiguitate, de bruiere a pistelor – vocile și perspectivele narative (într-un montaj care nu e întotdeauna bine controlat).

Dacă în *Legături bolnăvicioase* Cecilia Ștefănescu explora dragostea dintre două fete, livresc-senzuală, bolnăvicios-periculoasă à la Laclos, în cel de-al doilea roman al său, *Intrarea Soarelui*¹¹⁹, deși subiectul este, incontestabil, tot iubirea, ea îmbracă o altă ipostază: dragostea dintre doi copii, Sal și Emi (care au în jur de zece ani), și destinul ei, douăzeci de ani mai târziu, când cei doi, deveniți adulți, se revăd într-un oficiu poștal aglomerat. Viața i-a purtat pe cărări diferite, ambii sunt căsătoriți, iar el are și două fete gemene. Și totuși, cei doi reînnoadă legătura cu frenezie, se întâlnesc clandestin în parcuri, în hoteluri sordide, dimineața, pe plajă, în vacanțele cu familia, pe care au reușit să le sincronizeze. Adulterul lor iese, în cele din urmă, la iveală, într-o scenă culminantă, când cei doi, împreună cu partenerii lor (și cele două fetițe ale lui Sal), se văd la un grătar, într-o seară, la mare. O seară dramatică, la capătul căreia Emilia încearcă să se sinucidă.

După un scurt intermezzo, în care Emilia se întoarce de la spital în casa soțului înșelat, iar Sal – la soția lui, Matilda, și la cele două fete, vreme în care cei doi continuă să se vadă, iar Sal se străduiește să ia hotărârea definitivă (s-o părăsească pe Matilda), finalul vine brutal să închidă bucla: Emilia îi dă întâlnire lui Sal la Hotel Banatul, unde zace moartă pe pat, purtând pe deget inelul dăruit de Sal în copilărie, un inel pe care băiatul îl tăiașe cu deget cu tot de la mâna unei frumoase necunoscute, zăcând moartă, la rândul ei, în subsolul blocului lui Harry, prietenul său.

Acesta e, în rezumat, nucleul epic al romanului, care dezvăluie deja cele două planuri narative – aventura sentimentală a celor doi copii, respectiv regăsirea lor la maturitate –, iar pe de altă parte, imaginea-cheie a frumoasei femei moarte, descoperite în subsolul blocului: nod al narațiunii, punct în care fantasticul intervine în real (cum se întâmplă deseori dacă privești cu ochii copilului). În fond, strania apariție e o fantasmă – cum se sugerează mai apoi, când cei doi se revăd, peste ani, rupând vraja acelei întâmplări cu o explicație fugară –, o fantasmă erotică. Așa cum pare a fi și misterioasa femeie întâlnită în spital de Sal, după ce, spunându-i lui Emi povestea lui Tristan și a Isoldei, își înfinge pumnii în vitrina de sticlă plină cu arme a tatălui lui Toma, un alt prieten din gașcă.

¹¹⁹ Cecilia Ștefănescu, *Intrarea Soarelui*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză“, Iași, 2008.

Pe de altă parte, femeia întâlnită în spital, care încercase să se sinucidă (foarte probabil din pricina bărbatului care vine s-o viziteze), seamănă foarte bine cu imaginea Emiliei la maturitate, ajunsă și ea în spital după tentativa de sinucidere.

Precum cadavrul femeii descoperite la subsol – analogie pe care Sal o face la final, întins lângă trupul nemișcat al Emiliei, în camera de hotel –, femeia din salon anticipează destinul celor doi, al iubirii lor, îmbrăcând haina fatalității. Deschizând, în același timp, o breșă în timpul narațiunii, amestecând cele două planuri/vârste ale eroilor, alternând, dar și interferând, în maniera lui Mircea Eliade sau a lui Mircea Cărtărescu, secvențele temporale, realitatea și visul.

Cu toate aceste artificii textuale, narațiunea se păstrează transparentă și e lipsită de arborescență. De fapt, unul dintre punctele vulnerabile ale cărții este – în planul al doilea, al copiilor deveniți adulți – schematismul situațiilor epice, modul în care autoarea aduce laolaltă personajele sau le desparte; demascarea însăși a adulterului, încheiată cu tentativa de sinucidere a Emiliei în casa lui Sal și a Matildei, este, ca situație epică, puțin verosimilă, deși trebuia să fie o scenă decisivă în roman. În schimb, primele trei capitole, „După-amiaza lui Sal”, „«Adio!»” și „Emi visează”, ca și penultimul, „Fuga”, sunt mai reușite: amintesc paginile în care cei doi copii își explorează trupurile – cu un amestec de excitație, rezervă și candoare –, sau paginile dinspre final, când, fugiți împreună de acasă, se ascund în magazia de lemne a unui bătrân, care, la fel ca în povești, le lasă dimineața în prag apă și hrană.

Relațiile de putere în cadrul găștii de prieteni (Harry, Toma, Max, Johnny), impulsurile răutăcioase, cultivarea asiduă a secretelor, îndrăgostirea și primele explorări erotice care marchează psihologia copilului, la care se adaugă o perspectivă magico-fantastică (femeia din subsolul blocului) și câteva semnale narative care trimit la aspecte misterioase ale relațiilor înfiripate între Emi și Harry (de care Sal n-are habar până la maturitate), toate acestea creează o bună literatură inspirată din tema copilăriei, situând-o pe Cecilia Ștefănescu în rândul prozatorilor care, de la Ionel Teodoreanu la Mircea Cărtărescu, au tratat-o cu talent în cărțile lor (motto-ul cărții e din Salinger, un celebru autor care a evocat copilăria).

Mai complex, totuși, decât *Legături bolnăvicioase*, deși foarte inegal, *Intrarea Soarelui* e un roman care merită citit pentru paginile în care evoluează cei doi copii, Emi și Sal. Dacă în *Legături bolnăvicioase*, Cecilia Ștefănescu practica o proză de explorare a identității feminine, de explorare a vârstelor succesive până la maturitate – în linia *Exuviilor* Simonei Popescu –, în

Intrarea Soarelui, autoarea se dovedește tributară mai ales lui Mircea Cărtărescu¹²⁰ – în ceea ce are mai reușit romanul: proza copilăriei și intruziunile fantasticului în real.

***Omoară-mă!* (2010) de Ana Maria Sandu**

Ana Maria Sandu a publicat în 2010 romanul *Omoară-mă!*¹²¹, cel de-al doilea roman al său, după *Fata din casa vagon*¹²². Cu un titlu intrigant (și imperativ), *Omoară-mă!* este povestea atent construită și bine șlefuită stilistic a unui caz de vampirism așa-zicând psihic, de posedare mentală a Ramonei, tânără absolventă de facultate, de către sexagenara doamnă Manea, o femeie singură, speriată de bătrânețe și de moarte. Povestea are toate datele unui subiect senzațional – începe, practic, cu mărturisirea unei crime: în seara crimei, Ramona se întâlnește pe stradă cu Vali, la care rămâne câteva ore, peste noapte, într-o stare de profundă tulburare.

Prima parte a cărții îl are, așadar, ca narator pe Vali și ea se fixează chiar pe momentul-limită al nopții cu pricina, care asigură o subtilă pregătire a cititorului pentru dezvăluirea întâmplărilor. De fapt, romanul uzează de tehnici consacrate ale povestirii: începe cu finalul – uciderea doamnei Manea –, după care execută o punere în scenă retrospectivă a complexului de împrejurări care au condus la teribilul deznodământ. Dezvăluirile se produc în partea a doua – cea mai amplă a romanului –, sub forma unei lungi scrisori pe care Ramona i-o trimite lui Vali, din arestul preventiv în care se află. Partea a treia – și ultima – reprezintă răspunsul lui Vali, tot sub formă epistolară, un răspuns onest și voit *terre à terre*, care contrabalansează tonalitatea morbid-hipnotică a scrisorii confesive a Ramonei.

Contrastul dintre începutul romanului, cu tonul său estival, lejer și tineresc – Vali se întoarce pe jos în garsoniera lui de pe Magheru (moștenită de la mătușa Olga), după o bătăuță cu prietenii săi, Dudu și Mircică, în așteptarea unei escapade de câteva zile la mare –, și sumbra poveste multistratificată a Ramonei este unul atent calculat. Vali se întoarce acasă noaptea, având în fața ochilor o imagine cărtăresciană, hiperbolică a Bucureștiului, un fundal luminescent care va

¹²⁰ Cecilia Ștefănescu a făcut parte, ca și Ana Maria Sandu, din nucleu „tare” al Cenaclului Litere condus de Mircea Cărtărescu; ea a debutat cu proza scurtă *Vacanșierul* în volumul colectiv *Ferestre 98* (Editura Aristarc, Onești, 1998, prefată de Mircea Cărtărescu), alături de Doina Ioanid, Ioana Vlașin, Iulian Băicuș, Angelo Mitchievici, Marius Ianuș, Victor Nichifor.

¹²¹ Ana Maria Sandu, *Omoară-mă!*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2010.

¹²² Ana Maria Sandu, *Fata din casa vagon*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2006.

dispărea complet în povestea Ramonei – fata sechestrată de doamna Manea în apartamentul ei dintr-o vilă din cartierul Domenii –, fiind înlocuit cu evadările imaginare în decorurile Saint-Tropezului, Parisului și Lisabonei din istoriile amoroase ale doamnei Manea: „Dacă ar fi după mine, n-aș ieși decât pe înserat și m-aș învârti până aș ameți în jurul acestui corp imens și lucios, tatuat cu clădiri construite în fel și chip. Un oraș anesteziat în care doarme o balenă uriașă, iar eu, ultimul locuitor rămas treaz, mă cațăr pe spinarea ei și încerc să ajung acasă”¹²³.

Secvența de mijloc constituie miezul romanului și face loc personajului central al cărții, doamna Manea, care trăiește în text chiar prin vocea (nativă a) Ramonei, așa cum trăiește, la propriu, prin invadarea corpului și minții fetei, prin confiscarea și sechestrarea ei. Doamna Manea e o sexagenară distinsă și impunătoare, cândva o femeie frumoasă (și foarte înaltă, măsurând 1,80 m). La începutul relației de coabitare a celor două femei (Ramona e invitată de doamna Manea să locuiască la ea, fără să plătească chirie), Ramona trece printr-o fază de admirație și de seducție exercitată de gazdă asupra ei: „Ea pleca și, după mai bine de o oră, mirosul de Chanel no. 5 încă plutea în aer. Se deplasa dintr-un colț în altul al camerei și mă urmărea. Îl respiram. Îmi îndoiam capul, mi se așeza cuminte pe ureche. Aparatul meu respirator era în stare să transporte o cantitate impresionantă de substanțe florale. Clasice, puternice, fatale. Sângele prelua conștiincios o parte din informație. Sigur mai am încă vene, artere, cartilajii parfumate”¹²⁴.

Omoară-mă! este un roman care mizează pe strategiile suspansului și ale senzaționalului (începând cu titlul) pentru a înfățișa – progresiv, pas cu pas – luarea în stăpânire (psihică) a fetei de către sexagenara doamnă Manea, împreună cu toată cohorta de sentimente aferente: senzația de sufocare provocată de clausturare, insinuarea treptată a fricii, trecerea de la prietenia calmă la agresiunile verbale din partea doamnei Manea, totul culminând cu încuierea/ sechestrarea fetei în casă și chiar legarea ei – la propriu! – de un scaun pentru a asculta până la capăt poveștile gazdei.

Trecem, în acest moment, la un alt nivel (mai sofisticat) al poveștii, nivelul textual, al poveștilor imbricate, încastrate una în alta precum păpușile rusești sau precum poveștile Șeherezadei, și care pot avea o putere de viață și de moarte asupra ființei umane (vezi cazul Șeherezadei). Doamna Manea întinerește și se revigorează povestind, în detrimentul chiriei sale, ce funcționează ca un soi de receptacolul fără rest al poveștilor sexagenarei. Ramona este

¹²³ Ana Maria Sandu, *Omoară-mă!*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2010, p. 11.

¹²⁴ Ibidem, p. 60.

epuizată, îmbătrânită înainte de vreme, supusă unui consum intern, de vidare cvasicompletă: „Doar carcasa îmi mai aparținea. Organele vitale i le donasem deja doamnei Manea. Fără să moară, se reîncarnase din timpul vieții. Găsise un trup mai tânăr care s-o poarte prin lume”¹²⁵.

Către final, poveștile doamnei Manea (aventuri amoroase, iubiți, călătorii imaginate sau reale) ajung de-a dreptul devoratoare: „Poveștile, odată spuse, se răzbunau și făceau ravagii în corpurile noastre. Celulele rele le înghițeau pe cele sănătoase, se întindeau precum cancerul și n-aveam nici o putere să le opresc”¹²⁶.

Romanul jonglează în permanență cu aceste două niveluri: nivelul psihologic – vraja malefică răspândită de doamna Manea, luarea în captivitate psihică și fizică a Ramonei, însoțită de concertul permanent al spectrelor (Geo, Ian, prințesa Martha Bibescu) –, respectiv nivelul textual, care mizează pe forța hipnotic-malefică a poveștilor însele (precum o pânză de păianjen) de a pune stăpânire pe individ.

Omoară-mă! e un roman infuzat de un erotism morbid, la limita perversiunii, a devianței. Doamna Manea își retrăiește tinerețea amoroasă și-și revigorează corpul – la un moment dat, o radiografie indică faptul că durerile de spate și îmbătrânirea oaselor au trecut de la doamna Manea la tânăra ei prietenă – luând în stăpânire, puțin câte puțin, mintea și trupul Ramonei, care nu opune nici o rezistență; ba dimpotrivă, se transpune total în poveștile evocate de Veronica Manea. Cu ajutorul Ramonei, doamna Manea își resuscitează chiar și o istorie amoroasă de lungă durată, aventura cu Geo – bătrânul domn, la fel de elegant și de spilcuit ca pe vremuri, e (re)introdus în casa lor și întreține o relație ambiguu-erotică atât cu Ramona, cât și cu doamna Manea. Manipulată sau nu psihologic de gazdă, Ramona manifestă, în orice caz, o anumită atracție față de micile gesturi/jocuri erotice ale septuagenarului, ba chiar, compensatoriu, o afecțiune față de el care o va ajuta să reziste agresiunii psihice venite din partea doamnei Manea.

Geo moare subit, însă, iar doamna Manea se întoarce la o altă istorie amoroasă din trecut, episodul iubirii sale pătimașe pentru fotografii parizian bisexual Ian. Urmează o frumoasă secvență pariziană, ce se învîrte în jurul lui Ian Nori, a iubitului său Pierre, dar și a prințesei Martha Bibescu – vecina de palier a lui Ian, posesoarea unui apartament în Île Saint-Louis, care murise în urmă cu doi ani (la 87 de ani). Paginile sunt impregnate de erotism – definitoriu pentru felul în care doamna Manea înțelege să-și resusciteze tinerețea și vigoarea, energie totodată vitală

¹²⁵ Ibidem, p. 196.

¹²⁶ Ibidem, p. 194.

și distructivă (Ian va muri, de pildă, într-o noapte datorită amorurilor sale promiscue, jefuit și lovit în cap cu un obiect contondent) –, un erotism dublat, în secvența pariziană, de farmecul irezistibil al orașului, de pulsația lui inconfundabilă.

Ramona e bântuită și consumată de suita de spectre conjurate de doamna Manea, și din ce în ce mai conștientă de strategia vampirică a sexagenarei: „Sunt, probabil, cea mai bogată deținătoare de cadavre în stare perfectă de conservare”¹²⁷. Înnebunită de sechestrare, Ramona o ucide pe doamna Manea, lovind-o de mai multe ori cu scrumiera în cap. Dacă ne gândim la titlul cărții (*Omoară-mă!*), dar și la câteva sugestii ale naratoarei înseși (pe parcursul povestirii), doamna Manea pare să-i fi indus fetei ideea de a o ucide, să fi acceptat, să fi dorit moartea.

În orice caz, ambiguitatea este cuvântul de ordine al romanului (ambiguitate a relațiilor psihologice și erotice dintre personaje, ambiguitate în privința evenimentelor narate etc.). Scrisoarea finală a lui Vali, dincolo de tonul pragmatic și deschis, pune în dubiu însăși veridicitatea poveștilor doamnei Manea (inventate, pare-se) și, la limită, chiar pe aceea a confesiunii fetei, lăsând cititorul în suspensie și... suspans.

Ana Maria Sandu practică o scriitură șlefuită, cu accente estetizante (frazе cizelate cu grijă, încheindu-se adesea cu o figură de stil, comparație sau metaforă), care contravine, pe alocuri, strategiilor suspansului și creează o anumită artificiozitate a situațiilor narrative. Pe de altă parte, *Omoară-mă!* e un roman de suspans și de atmosferă (apăsătoare, obsedantă, maniacală) bine condus, captivant, aflat și el sub influența prozei hipnotice și fantastice a lui Mircea Cărtărescu.

***Luminița, mon amour* (2007) de Cezar Paul-Bădescu**

Debutat în același volum colectiv, *Tablou de familie* (volum (Editura Leka-Brâncuș, 1995), cunoscutul jurnalist și om de televiziune Cezar Paul-Bădescu este autorul – până în prezent – a două romane, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (Editura Polirom, 2004, reeditare în 2012) și *Luminița, mon amour* (Editura Polirom, 2007)¹²⁸. La fel ca Răzvan Rădulescu sau T.O. Bobe (a se vedea *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (Editura Polirom, 2004), Cezar Paul-Bădescu abordează și el – în *Tinerețile lui Daniel Abagiu* – tema copilăriei (în comunism), cu tot ce

¹²⁷ Ibidem, p. 190.

¹²⁸ Cezar Paul-Bădescu este cunoscut și pentru dosarul coordonat în 1997, în cadrul revistei *Dilema*, care punea în discuție mitologiile create în jurul lui Mihai Eminescu. În urma acestui demers, autorul a coordonat și un volum, *Cazul Eminescu*, apărut la Editura Paralela 45 în 1999.

presupune ea: protagonistul-copil, perspectiva copilului și/sau vocea/modul de expresie al copilului. Romanul este un mix ironic și postmodern de elemente biografice, plasate în decor comunist – el însuși deplasat din contextul de origine, deconstruit și evocat în dublu registru, melancolic și ironic. Biograficul capătă o turnură de-a dreptul acută¹²⁹, așa spune, în *Luminița, mon amour*, care devine unul dintre titlurile românești ilustrative pentru tipul de scriitură autoficționară, pe model francez, practică de tinerii scriitori douămiiști¹³⁰.

Cezar Paul-Bădescu a scris o carte „nudă”, demitizantă și foarte cinică – vezi umorul cinic (în planul biografic) și sarcasmul (social) – despre eșecul căsniciei sale de 13 ani (narratorul = autorul aici, la modul nemediat) cu o femeie care suferea de serioase tulburări anxioase și care, în momentul în care reușește să-și revină, intenționează divorțul. Un divorț din care naratorul nu-și poate reveni. Narratorul e chiar el, Cezar, autorul care are numele pe copertă și care, după cum mărturisește, s-a săturat să mai fie Daniel Abagiu din primul său roman. De altfel, autorul s-a cam saturat de toate – cu atât mai mult de convențiile literare! –, divorțul l-a golit de toate adevărurile personale, de speranțe, de valori, (iubire, religie etc.), provocându-i o traumă din care se ridică la suprafață mai ales victimizarea și resentimentele. Romanul se hrănește din derularea înapoi a firului memoriei, pe tonul cinic și „dezvrăjit” al unui Michel Houellebecq (pe care Cezar Paul-Bădescu îl citează, de altfel), dar având, fără îndoială, și o valoare terapeutică: povestea este o autoterapie, în care impulsurile sunt contradictorii, pe de o parte incriminarea Luminiței (și, implicit, autovictimizarea), uciderea ei simbolică, treptată, dar completă (obținută literar prin caricaturizarea personajului feminin, dar și a familiei sale, prin devoalarea unor intimități de multe ori greu de suportat), iar pe de alta, disculparea ei, autoînvinovățirea și negarea de sine. În acest sens, miza terapeutică devine – în momentul publicării – o miză principală a cărții, concurând-o, la limită, chiar pe aceea estetică. Pericolul, însă, s-a estompat/ a dispărut odată cu trecerea timpului (și îndepărtarea de factual), scriitorul Cezar Paul-Bădescu rămânând – și astăzi –, în această carte, un „biografist și autenticist radical” (cum scrie Paul Cernat pe coperta a patra a cărții).

¹²⁹ La apariție, romanul a prilejuit dispute legate de granițele dintre ficțiune și non-ficțiune, de depășirea categoriei esteticului și exhibarea flagrantă a intimității ș.a.m.d.

¹³⁰ Vezi Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Ioana Bradea, Claudia Golea, Dan Sociu, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Cosmin Manolache etc. (autorii douămiiști apăruți în colecția „Ego. Proză” a Editurii Polirom). Pentru problematica și conceptul de autoficțiune aplicat la proza contemporană românească vezi și cartea Florinei Pîrjol, *Carte de identități*, Editura Cartea Românească, București, 2014.

Construirea cărții din texte autentice – mailuri și scrisori –, alături de expunerile la persoana I, însoțite adesea de interpelarea cititorului, poate fi privită ca un soi de pariu estetic al scriitorului, cunoscut deja ca demitizant de convenții literare (în *Tinerețile lui Daniel Abagiu*), dar și de mituri culturale (vezi cazul mitului poetului național). Venit după generația autenticistă – dar, orice s-ar spune, (și) livrescă – a optzeciștilor absolvenți de Litere, Cezar Paul-Bădescu – tot absolvent de Litere – refuză cu obstinație autenticitatea ca și convenție, și atunci apelează la faptul nud, real, întorcându-se la gradul zero al literaturii. Construcția în trei părți, bucățile mari de text – în afara documentelor nude –, realizate la persoana I cu vădită pricepere scriitoricească (a se vedea scenele foarte bune de la Spitalul 9, de boli nervoase, unde mergea săptămânal cu Luminița), personajele, incidentele anecdotice (plaja la nudiști, spovedania la biserică, dimineața, în orașul natal al Luminiței etc., etc.), creează, în orice caz, o ramă care separă non-ficțiunea de ficțiune și dă naștere literaturii. Literatura ca „extindere a domeniului luptei”, cu sintagma lui Houellebecq, literatura cu frontiere extinse.

Luminița, mon amour ar fi, în această logică, o urmașă – în care noțiunile (literare) de autenticism și de memorie au „evoluat” – a *Ultimei nopți de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu, în care naratorul traumatizat de divorț și resentimentar preia foarte bine ștafeta de la Ștefan Gheorghidiu, a cărui gelozie transformată în obsesie deformează figura Elei, luându-i orice drept de apel (nici Luminița nu are un cuvânt de spus, practic, în romanul lui Cezar Paul-Bădescu). Cezar Paul-Bădescu are certe calități de prozator, și ele se văd cel mai bine în secvențele care surprind nebunia (scenele de la Spitalul 9), demitizarea iubirii, critica Bisericii, dar și în modul în care mixează, cu umor (sau autoironic) inserturile autoreferențiale ori culturale.

Cinema (2009) de Angelo Mitchievici

În volumul de povestiri *Cinema*¹³¹, Angelo Mitchievici face figură aparte, scriind o proză saturată de livresc și de estetism – o contrapondere, până la urmă, necesară la „urgența” scriiturii

¹³¹ Angelo Mitchievici, *Cinema (povestiri)*, prefață de Paul Cernat, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2009.

cotidianiste. Debutat în volumul colectiv *Ferestre 98*¹³² (alături de colegii de la Cenaclul Litere, condus de Mircea Cărtărescu) cu o proză simbolică, alcătuită din povești suprapuse – *Grădini suspendate* (reluată în volumul *Cinema*, cu mici modificări) –, autor, printre altele, al unui studiu consacrat lui Mateiu Caragiale și literaturii decadente, Angelo Mitchievici își urmează în proză temperamentul: scriitorul e tot ce poate fi mai opus urgenței momentului, un estetik și un fantast, un *metteur en scène* și un „fanatic” al detaliului.

Cinema reprezintă debutul editorial al prozatorului (un debut întârziat) – și până în prezent singura carte de ficțiune publicată –, un volum care adună laolaltă povestiri scrise pe parcursul mai multor ani – povestiri inegale, dar cu un aer comun, căci ele reiau, precum vasele comunicante, aceleași situații narative, aceleași drame, același tip de personaj. Singura de factură diferită – încărcată, tarkovskian, de simbolism și autoreferențială – este chiar proza din volumul colectiv de debut, *Grădini suspendate*.

Proza cea mai reușită este *Mașina de amintiri*, textul cel mai amplu al volumului, al cărui nucleu epic îl repetă, în fond, pe cel din alte două povestiri, *În cealaltă parte a orașului* și *Dragostea va începe mâine*. Un bărbat – jurnalist, informatician sau boxeur, după caz – tânjește după o femeie-fantasmă, renunțând la iubita reală, concretă, în urma unui eveniment-declanșator al pasiunii devoratoare pentru o himeră. Finalul – căci toate ficțiunile, toate poveștile trebuie să se supună convenției finalului, conde naratorul – îl găsește întotdeauna singur, consumat de himeră și părăsit de iubită. În *În cealaltă parte a orașului*, femeia-fantasmă este suma a două iubite reale și perfect opuse, care, la un moment dat, încep să-și amestece trăsăturile, comportamentul, tabieturile, hainele, jucându-i bărbatului o farsă care-l transformă într-o simplă marionetă a unui regizor neștiut. În *Dragostea va începe mâine*, personajul preferă iubitei reale o misterioasă femeie imaginară, care-i scrie scrisori „de gust” și cu a cărei himeră va și rămâne în finalul ambiguu.

În schimb, *Mașina de amintiri* este o proză matură, în care jocul estetik și fantasmatic al protagonistului face loc unui dramatism bine gradat, unui suspans care frizează fantasticul, apropiindu-se, la sfârșit, prin acest debușeu în fantastic, de *Grădini suspendate*. Protagonistul – un fost boxeur, acum funcționar la birou, care are o iubită mai tânără cu 15 ani, Mia – este condus de cel mai bun prieten, grăsanul Marius, personaj matein prin excelență (un fel de Pirgu,

¹³² *Ferestre 98*, Editura Aristarc, Onești, 1998 – alături de Ioana Vlașin, Iulian Băicuș, Cecilia Ștefănescu, Marius Ianuș, Victor Nichifor și Doina Ioanid; prefață de Mircea Cărtărescu.

însă băiat de bani gata, mișcându-se agil în lumea interlopă), la frizerul Seferis, fost inginer și inventator al mașinii de amintiri. Povestirea e rafinată și eliadescă, dramatică și încărcată de mister, cum se și cuvine unei proze decadente (lumea în armonie este plictisitoare pentru decadent). De data aceasta, femeia care-l bântuie e o fostă iubită, Lucia (cu numele iubitei din *Grădini suspendate*), de care își reamintește grație invenției lui Seferis (mașina respectivă e ascunsă într-o cască de coafor și uzează de anumite câmpuri electromagnetice), în ședințe repetate, pe care le obține cu forța, căci Seferis nu accepta decât o singură experiență de acest gen. Lucia e, în fond, tot o himeră (deși a avut o iubită cu acest nume în tinerețe), așa cum personajul nu e, probabil, un fost boxer, ci doar un scriitor care-și încredințează amintirile mașinii de scris, autor de literatură SF – cum notează la sfârșit naratorul, spărgând vraja. Grăsanul Marius – prietenul ambiguu, insidios și versatil – se regăsește și în *Dragostea va începe mâine* sau *În cealaltă parte a orașului*, purtând numele de Dragoș ori Sandu.

Angelo Mitchievici încarnează o vârstă postmodernă a decadentismului, în care convenția (literară și cinematografică), scenariul pliat asupra lui însuși, naratorul-păpușar (eternul regizor, pe scaunul lui din umbră, cu un pahar în mână și, eventual, o țigară în colțul buzelor) sunt „conjurate” pentru a face loc unui estetism saturat și, la limită, pervers. Un narator în esență același – în ciuda diverselor ipostazieri în cele zece povestiri – „bifează” o serie de convenții, de „locuri banale” (cu propriile-i cuvinte) ale literaturii – în speță decadente –, cu scopul ultim de a face loc acestui estetism împins la limită, acestui stil când delicat-infinitezimal, când de o cruzime perversă, care are ca punct de plecare și punct de sosire pagina de hârtie. Și lucrul se întâmplă, de regulă, pentru barthesiana plăcere a textului, o plăcere – de data asta – perversă, ironică și lipsită de vreo transcendență.

Estetismul acesta la limită, scriitura artistă, prin excelență de atmosferă – „acel ceva impalpabil, numit uneori stil sau atmosferă”¹³³ (*Dragostea va începe mâine*) – reprezintă un fel de plăcere auctorială perversă; naratorul își manevrează cu ironie ori cruzime personajele și e conștient că – cel mai probabil – totul se oprește la ființa lor de hârtie. Locul de desfășurare al unei sensibilități decadente și al unui limbaj arhiconștient de lipsa unei evadări în transcendență, dar continuând să se „înfrupte” din sine, fără disperare.

¹³³ Angelo Mitchievici, *Cinema (povestiri)*, prefață de Paul Cernat, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2009, povestirea *Dragostea va începe mâine*, p. 197.

Deși dragostea e o temă omniprezentă, figurile feminine se reduc cu rigoare la ceea ce protagonistul însuși numește „femeia origami”, în vreme ce același protagonist e îndrăgostit de propriul discurs – ori de discursul unui dublu al său (ca în *Dragostea va începe mâine*, unde seria de scrisori amoroase primite de la misterioasa A constituie, în esență, un discurs dorit, visat) – și de propriile-i fantasme, cărora le și cade victimă. Un narator ironic și nelipsit de cruzime își exercită drepturile depline asupra unui personaj în mintea căruia femeia de hârtie sfârșește prin a o detrona pe femeia în carne și oase, așa cum visul (motivul baroc și apoi romantic, incluzând o întregă dimensiune cosmică) devine regimul firesc de desfășurare a prozelor lui Angelo Mitchievici: „Idea nu era originală, aceea de a crea un personaj imaginar de care să te apropii treptat, până la a te îndrăgosti de acea iluzie de hârtie. «O pasăre origami, o femeie origami, desprinsă într-o flacăra violetă», ca apoi să-și recompună din cenușă o mască de fericire, o mască senzuală sau una în care misterul să se concentreze în jurul unei tăceri zâmbitoare”¹³⁴ (*Dragostea va începe mâine*).

Prozatorul uzează până la exces de comparațiile arborescente și insolite, de rafinament stilistic și imagistic (din care nu lipsesc japonezăriile), de armoniile muzicale, fără să neglijeze și tehnica contrapunctului – în cazul de față, tot ceea ce ține de estetica urâtului, de cruzime și morbid. Voluptățile senzoriale și imaginare se consumă întotdeauna în prezent, în evaziune, personajele practicând un hedonism al clipei și un refuz al viitorului: „... o simțea fericită alături de el, desenând nu planuri de viitor, ci un alt fel de lume, care să-i poată cuprinde. Din câteva culori și câteva linii imprecise. Nu vorbea niciodată despre viitor. Viitorul lipsea. Trăiau într-un prezent continuu, suspendați, orele, minutele, zilele nu aveau importanță”¹³⁵.

Dintre cele zece povestiri, ultimele trei (*Mașina de amintiri*, *Alergătorii*, *Niște gândaci*) sunt cele mai reușite (dar și *Corpurile sunt frumoase* reprezintă un text interesant, așezat „sub pecetea tainei”). *Alergătorii* reia tema din prima povestire, *Cinema*: un bărbat aproape de vârsta pensionării, rămas singur, moare, în *Cinema*, în fața ecranului, urmărind un film vechi, iar în *Alergătorii* – în urma unei alergări pe străzile Bucureștiului, în prima zi de concediu (textul e saturat de livresc, de la alergătorul misterios care-l urmărește, cu gluga trasă pe ochi, un fel de imagine a morții, la numele încărcate de aluzii literare ale unor colegi de serviciu, Marieta, Sebastian etc.). *Niște gândaci* reia, ironic-postmodern, cam demonstrativ, o temă kafkiană, însă

¹³⁴ Ibidem, p. 199.

¹³⁵ Ibidem, p. 227.

în toate cele trei texte se face simțită depășirea estetismului excesiv înspre dramă, înspre personajul autentic.

Filmul, cinema-ul sunt un leitmotiv al cărții lui Angelo Mitchievici, văzute ca manipulare extremă de convenții, de scenarii, ca mizanscenă împinsă uneori până la perversitate. La care se adaugă toate locurile comune (asumate lucid-ironic) ale decadenței: evaziunea din real, aristocrația în spirit, luxul, blazonul, paseismul, rafinamentul estetic și senzorial împins până la contrariul său (scabros, visceral, morbid), misterul, riscul.

Angelo Mitchievici se dovedește un prozator subtil, un imaginativ și un livresc, pândit, totuși, de două riscuri majore: pe de o parte, excesul stilistic, digresiunile la limita coerenței, iar pe de alta, o anumită deficiență în planul fabulei, al narativului. Dacă la decadenți întotdeauna ceva transcende textul – regretul după un anume trecut nobiliar, de Ancien Régime, un anume paseism, istoric și politic –, se poate spune că la Angelo Mitchievici nimic nu e dincolo, totul se consumă în discursul fantasmatic, *jouisseur* și autosuficient, marcând o vârstă postmodernă a decadentismului.

4. Ficționari și estetizanți: Filip Florian, Matei Florian, Simona Sora

Degete mici (2005) și Toate bufnițele (2012) de Filip Florian

Filip Florian (n. 1968) a debutat în 2005 cu romanul *Degete mici* (pentru care a primit Premiul pentru debut al revistei *România literară* și Premiul Uniunii Scriitorilor pentru cel mai bun debut în proză). Împreună cu fratele său, Matei Florian, a publicat în 2006 romanul *Băiuțeii*; în 2008 a publicat *Zilele regelui*, iar în 2012 a revenit cu un al patrulea roman, *Toate bufnițele*.

Romanul de debut, *Degete mici*¹³⁶ este o carte matură, care anunță deja în totalitate profilul stilistic și chiar tematic al scriitorului. Filip Florian este – așa cum s-a observat adesea – un scriitor estetizant, care topește de regulă tema tratată în pasta limbajului, în substanța lingvistică: frazarea lungă, domoală, ocolitoare – asociind imagini și tonalități diverse – tinde să de-dramatizeze tema, să domesticească și facă suportabile sensurile grave ale istoriei, respectiv

¹³⁶ Filip Florian, *Degete mici*, prefață de Simona Sora, Editura Polirom, Iași, 2005.

existenței personale. Căci temele abordate sunt, de regulă, legate de memoria și existența individuală, puse în raport cu istoria generală, al cărei curs e văzut când la modul fatalist (cum se întâmplă aici), când mai relativist, lăsând loc și arbitrarului ori accidentului (așa cum sună o considerație în *Toate bufnițele*, de pildă). Prin reflecțiile sale asupra cursului individual, integrat în istoria la scară generală – incluzând aici lunga perioada comunistă a trecutului nostru recent –, Filip Florian se situează într-o direcție specifică a prozei românești de astăzi, aceea interesată de recuperarea trecutului, de reevaluarea lui și de poziționarea în raport cu acest trecut. Această direcție s-ar opune, așa-zicând, prozei de tip minimalist, mizerabilist, care se cantonează în prezent și în cotidianul cel mai mărunț, mai banal, mai monoton.

În *Degete mici*, atunci când ni se povestește trecutul Eugeniei Embury, prietena lui tanti Paulina, gazda protagonistului (Petruș, arheologul) și bunica lui Jojo (viitoarea iubită a arheologului), istoria e văzută la modul fatalist, „prestabilit”, necruțătoare cu destinele mărunte ale indivizilor (imagine de înțeles, dat fiind că face trimitere în mod expres la cel de-Al Doilea Război Mondial): „Și aici intervenise istoria, cu orarul ei perfect prestabilit, cu făgașurile bine trasate pentru fiecare. Iubirea celor doi (Eugenia și tânărul lord englez, Neil Embury, n.m.), lung timp sursă inegalabilă de conversații mondene, de rumoare colectivă și de pizmă feminină, s-a transformat într-o particulă derizorie, prinsă, alături de alte câteva milioane de particule, de o mișcare haotică. Nu era vorba de mișcarea browniană. Ci de război”¹³⁷.

Aceasta e doar una dintre poveștile încapsulate în *Degete mici*: firul central ar fi cel legat de descoperirea întâmplătoare (de către un copil care căuta râme) – într-un mic orășel de munte – a unei gropi comune, pline de oseminte, și convocarea autorităților, ca și a specialiștilor arheologi pentru datarea și clasarea osemintelor cu pricina. Conflictul se naște chiar în jurul acestui eveniment: pe de o parte, arheologii spun că e vorba de oseminte vechi de două secole, aparținând unor oameni morți de ciumă, iar pe de alta, oficialitățile – în frunte cu șeful poliției sau colonelul-magistrat – vor neapărat (spre propria lor glorie) ca groapa comună să fie dovada crimelor comise în trecut de comuniști.

Iată, de pildă, credința – sinceră, în cazul lui – a unui personaj, Titu Maeriu, inginer pensionar, fost deținut politic, sosit și el la fața locului: „Sosise în micul oraș de munte ca reprezentant oficial al foștilor deținuți politici, ca un semn că supraviețuitorii închisorilor îi

¹³⁷ Filip Florian, *Degete mici*, op. cit., p. 76.

venerează pe cei morți și, mai ales, pentru a arăta uriașa neîncredere a asociației într-o anchetă condusă de procurori școliți de vechii tortionari. Nu se îndoia că multe dintre coastele și vertebrele acelea, dintre tibii, femururi și peronee, patru, șapte, cincisprezece clavicule, cine știe câte rotule, un cubitus aici, un radius și un humerus dincolo, un stern la suprafața grămezii, un sacrum mai la fund, oase și osișoare, puzderie, galben-cenușii, ca de ceară și ca de mucegai, impersonale, și craniile, craniile în primul rând, aparținuseră cândva, la jumătatea secolului, unor tineri nesupuși ca atâția alții, unii care nu mai aflaseră gustul grețos al domesticirii, al blazării, chiar al trădării”¹³⁸.

Prin asemenea personaje – Titu Maeriu, dar și Dumitru M., „cel mai bătrân om din oraș”, căruia arheologul îi descoperă trista poveste (închis de comuniști, despărțit de soția care luase drumul credinței, întors să locuiască în mansarda casei naționalizate) –, Filip Florian introduce tema trecutului comunist, a persecuțiilor, crimelor, atrocităților care bântuie mentalul colectiv după '90, cu ideea subsecventă a reminiscențelor acestui trecut (sub forma securiștilor sau a „vechilor tortionari”, cum spune Titu Maeriu).

Și, cu toate acestea, personajul a cărui poveste se desfășoară pe cele mai multe pagini e altul: el poartă, succesiv, mai multe nume, rămânând, în fond, cel mai misterios personaj al cărții: călugărul Onufrie, care-și ascunde cu grijă ciudățenia (un moț negru-vinețiu, ca de rață, în vârful capului, retezat la fiecare șase ore). Născut „din flori” și abandonat la naștere, el are o viață spectaculoasă (de-a dreptul picarescă), dacă nu ar fi dublată în permanență de vocația lui mistică: arestat și închis în vremea comunismului, el reușește să evadeze grație primei viziuni în care i se arată Maica Domnului. Urmează ani lungi – ani fabuloși – de pustnicie în munți, în care rescrie Biblia din aducere-aminte pe scoarță de molid și spovedește indirect, printr-un schimb de scrisori, un necunoscut (un rezistent anticomunist retras în munți?). Cea de-a doua viziune a Maicii Domnului marchează vindecarea lui miraculoasă după un atac cerebral, iar cea de-a treia, și ultima, pe care o așteptase ani la rând (crestați cu foarfeca pe degetul arătător) îl determină să ridice o mănăstire Preacuratei, în poiana de la Piatra Roșie. Venit să sfințească osemintele gropii comune, lui Onufrie – ajuns, în postdecembrism, personaj de articole de ziar – i se duce vestea pentru miracolele săvârșite și începe să fie asaltat de mulțime la mănăstirea de la Piatra Roșie.

¹³⁸ Ibidem, p. 50.

Iată cum iraționalul, religiosul, miraculosul iau locul planului istoric (fie el la scară individuală sau la scară generală), tot așa cum cele dintâi sunt, la rândul lor, pândite de riscul căderii în derizoriul publicitarului și comercialului, care domină capitalismul precar, incipient, de după '90.

Degete mici e un roman aluvionar, alcătuit dintr-o serie de povești încapsulate, diseminate, descentralizate, de fapt, aducând în permanență perspective marginale, multiple – prin introducerea a diverse personaje episodice: între acestea se numără și grupul tinerilor arheologi argentinieni (veniți dintr-o țară cu același gen de trecut politic, regimurile militar-dictatoriale, și la fel de „microbiști” ca românii) chemați să aducă o perspectivă neutră în investigația asupra osemintelor (ei declară că e vorba de oseminte vechi de două secole, ale celor morți de ciumă). Sintagma din titlu – care mai ascunde încă o poveste anecdotică – poate fi citită și ca un fel de metaforă definitorie pentru cartea în sine: un roman alcătuit din povești mărunțite, povești lucrate ingenios (al căror risc este, cum spuneam, excesiva estetizare și, la limită, risipirea firelor narrative).

Finalul este unul misterios, deschis: cineva se furișează într-o noapte în groapa de oseminte și lasă acolo semne ale execuțiilor comuniste (oase perforate și gloanțe), în vreme ce Onufrie îl primește la spovedanie, după ani mulți de absență, pe necunoscutul din munți: „Dimineața au descoperit primele gloanțe vechi și ruginite, fragmente de os care purtau semnul gloanțelor acelora, chiar un craniu la care glonțul perforase fruntea și se înfipsea în calotă. Tot dimineața, Onufrie avea să asculte spovedania unui om pe care nu-l mai văzuse și nu-l mai auzise, dar pe care-l mai spovedise demult prin mijlocirea unor scrisori”¹³⁹. Probabil că nici nu se putea sfârși altfel o poveste „despre vină și greșală, despre umbrele înșelătoare ale trecutului (personal și istoric) – o poveste despre destin și amor lumesc sau ceresc” (Simona Sora, pe coperta a patra).

Cunoscut drept un scriitor artizan, un scriitor estetic, tacticos și migălos, care-și cizelează frazele cu grijă, Filip Florian atinge, chiar prin aceste calități, atât meritul, cât și riscul meseriei sale, fața și reversul medaliei: pe de o parte, e un scriitor profesionist, din mâinile căruia nu ies cărți făcute la repezeală, dar pe de altă parte, estetismul, finisajul artizanal riscă, la limită, să piardă drama, substanța și să se blocheze în decorativ.

¹³⁹ Ibidem, pp. 235-236.

Dacă în cel de-al doilea roman, *Zilele regelui*¹⁴⁰, interesul pentru istorie al lui Filip Florian cobora la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, în vremea domniei lui Carol I – înfățișând cursul evenimentelor din perspectiva unui personaj marginal, și anume Joseph Strauss, dentistul berlinez care vine să se instaleze la București ca medic al regelui, dar care nu are niciodată acces direct la evenimentele de la curte –, în *Toate bufnițele*¹⁴¹, romancierul se reîntoarce la evocarea perioadei comuniste, în pandant cu anii postdecembriști, de-a lungul unei povești inițiatice de tipul maestru-discipol.

În prim-plan se situează cuplul de personaje Lucian (Luci) – Emil, copilul de 11-12 ani, respectiv bărbatul trecut de 60 de ani, pensionarul cardiac, plecat din București și retras în orășelul de munte, personaje a căror întâlnire reprezintă, în fond, nucleul dur al cărții. E o întâlnire formatoare pentru cel dintâi – o inițiere în viață magică, blândă, fără constrângeri –, și una compensatoare pentru cel de-al doilea, fost inginer constructor prin toată țara în comunism, acum singur și cu nostalgia unei familii de care meseria l-a îndepărtat (soția, medic, moare într-un accident de mașină, alături de amant, un dentist; unica fiică, stabilită la Paris, nu i-a fost niciodată apropiată, și nici nepotul, Daniel). În schimb, legătura care se înfiripă între copil și misteriosul Emil – apărut brusc ca chiriaș în vila doamnei Rugea și salvatorul lui Luci din mâinile mecanicului de teleferic Ene Tirilici, în munte, pe când încerca, cu gașca de prieteni, să facă rost de bani pentru prăjituri, cerând taxă de trecere turiștilor – este una aparte, cea care dă tonul și tensiunea cărții de față.

În mod simbolic, cunoașterea pe care Emil (preocupat de ornitologie) i-o transferă discipolului său, și care ține în același timp de știință și de magie, este limbajul bufnițelor: bufnițele – păsările înțelepciunii, păsările care „știau tot ce era de știut” – sunt aici un simbol pentru sensul ultim, miraculos, paradoxal al lucrurilor. Iată secvența primei ascensiuni către poiana montană, unde Emil imită țipătul bufniței, făcând-o să apară, și comunică cu ea: „A dus din nou degetul la buze, cu cealaltă mână a tăiat aerul sec, ca să fie limpede că trebuie să fiu mut, și-a dres glasul încet, fără să tușească, apoi a scos un țipăt ciudat, pe mai multe tonuri, lung și scurt în egală măsură, puternic, cu jale, dar și cu încântare, un țipăt care m-a amuțit de-a dreptul, dincolo de tot ce-i promisesem și de ce s-ar fi convenit să fac. Dintr-un amestec de mirare și

¹⁴⁰ Filip Florian, *Zilele regelui*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2008.

¹⁴¹ Filip Florian, *Toate bufnițele*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd.”, Iași,, 2012.

spaimă, am fost gata să cad și să mă rostogolesc în iarbă. (...) În tihna din jur, a reluat țipătul din vreme în vreme, până când, din depărtare, din inima pădurii și din aburul serii, a căpătat o replică identică, un soi de chiot cântat, cu frânturi de sfâșiere, cu bucățele de duiosie, cu iz de singurătate și semne de bucurie, iar peste sunete și stări, cu o voce care părea din afara hotarelor lumii. Cel puțin asta am simțit eu, atunci, când sosisem pe lume de doisprezece ani și șase zile”¹⁴².

De la acest cuplu de personaje pleacă, de fapt, și convenția formulei românești, devoalate complet la finalul cărții: e vorba de o carte scrisă de Lucian, ajuns acum (romanul ajunge până în primăvara lui 2011, urmărind evoluția adolescentină a lui Lucian și a prietenilor săi) un tânăr de 23 de ani ce lucrează la stația meteo din munți, perioadă în care înțelegem că așterne pe hârtie, din propriile amintiri, pe de o parte, și din însemnările lui Emil, pe de alta, textul pe care-l avem sub ochi și pe care-l intitulează *Toate bufnițele*.

Emil e scos discret din poveste, la sfârșit, după o ultimă vizită pe care i-o face lui Lucian de ziua lui, după care dispare, lăsându-i „darul” lui (despre care se pomenește, totuși, și la începutul cărții, și cumva contradictoriu, fiindcă acolo se vorbește de copierea „cuvânt cu cuvânt” a poveștii): „Fără să foșnesc, am rupt hârtia lucioasă și am descoperit două caiete galbene, identice, învelite în pânză. Unul era plin pe sute de pagini cu rânduri mărunte, ordonate, în cerneală neagră, altul era neatins. E vorba de caietul ăsta, în care, de un an și ceva, am înșirat de-a valma cuvinte și am amestecat povești, în care am spus doar ce mi s-a năzărit și în care am copiat din celălalt caiet numai ce am vrut. Pe coperta lui, a caietului meu, scriu acum, chiar acum, cu litere de tipar, *Toate bufnițele*”¹⁴³. *Toate bufnițele* reia, postmodern, o convenție romanescă veche (a manuscrisului găsit, prelucrat), dar și una mai nouă, des utilizată la noi de optzeciști (pe filieră franceză), și anume autoreferențialitatea, referirea la momentul scrisului chiar în timpul scrisului (un artificiu de construcție destul de failibil aici).

Romanul e alcătuit din șapte capitole, în cadrul cărora alternează secvențele celor două planuri, ale celor două povești, povestea lui Luci/Lucian, respectiv povestea lui Emil. În planul poveștii lui Lucian, naratorul – Lucian cel de la 23 de ani, cum aflăm la sfârșit – îmbină perspectiva copilului cu o doză de autoironie, dar și de tandrețe nostalgică a tânărului. Celălalt plan, cealaltă poveste – a lui Emil – contrabalansează umorul, tandru sau ironic, al poveștii lui Lucian, aducând note acute de suferință, de dramă. Din galeria de personaje ale familiei lui Emil

¹⁴² Filip Florian, *Toate bufnițele*, op. cit., p. 86.

¹⁴³ Ibidem, p. 275.

– tatăl, mama, bunicul, bunica, străbunicul, mătușa Marieta – se detașează, fără îndoială, bunicul bijutier: întors din închisoarea comunistă, ale cărei traume ne sunt și ele evocate în secvențe convingătoare (mai apare aici un personaj de detenție, misteriosul N.), bunicul își trăiește cu frenezie – o frenezie a vorbelor, după tăcerea închisorii, și o frenezie a muncii sale artizanale – ultimii ani, măcinat de boala de plămâni, dar creând cu pasiune bijuterii și povestind istorii la infinit nepotului – printre ele și pe aceea a frumuseții inegalabile a „sânilor și coapselor de femeie”.

Bunicul bijutier și pasiunea cu care meșterește bijuteriile reprezintă un fel de *mise en abîme* a artei scriitoricești, artizanale a lui Filip Florian. Există, de altfel, și un pasaj în roman care poate justifica această analogie: e vorba de convertirea la literatură, în închisoare, a bunicului (prin N.), marcată prin cartea de sonete (scrise de N. în închisoare și copiate de bunic) pe care bunicul o încrustează, ulterior, ca pe o bijuterie, cu argint și pietre de rubin, safir și jad, în semn că „cuvintele strălucesc ca aurul, poezia întrece splendoarea unei bijuterii”¹⁴⁴.

Tatăl lui Emil, la rândul său, a cunoscut traumele închisorii comuniste (familia lui Emil fiind una burgheză, cu proprietăți, case și magazin de bijuterii pe Calea Victoriei), evocate și ele în carte. Acest plan introduce, contrapunctiv – în raport cu copilăria postdecembristă a lui Lucian –, un cadru de istorie postbelică și comunistă, cu povești crude din închisori, iar ulterior, cu povești din comunismul anilor ’70-’80, care dau seamă – acestea din urmă – chiar de viața conjugală a lui Emil, inginerul constructor purtat pe „toate șantierele patriei”: căsnicie începută cu o lună de miere pasională, în perioada facultății, continuată cu iubirea lui disperată pentru Lia și destrămată apoi prin trădarea și moartea într-un accident a Liei.

Toate bufnițele e un roman cu tonalități multiple (de la umor la dramă, de la magie infantilă la traumă a închisorii comuniste), care atinge mari teme ale literaturii: timpul și memoria (în consemnările lui Emil), inițierea și relația formatoare maestru-discipol.

După cum se poate vedea – încă de la romanul de debut –, o temă recurentă la Filip Florian este aceea a destinului individual în raport cu istoria supraindividuală, și în particular cu comunismul (în *Degete mici* și *Toate bufnițele*, mai puțin în *Zilele regelui*, unde e vorba de domnia lui Carol I). Deși, privind retrospectiv, istoria pare a determina, a-și pune amprenta necruțător asupra vieților individuale, unui personaj ca Emil din *Toate bufnițele* – marcat

¹⁴⁴ Ibidem, p. 147.

puternic, el și familia sa, de represaliile comuniste – îi place să creadă (compensatoriu?) că există, totuși, o doză de hazard în mersul lucrurilor, și un liber arbitru rezervat opțiunilor individului: „Urăsc, firește, istoria, ca principiu al nostru, al tuturor, de-a privi trecutul ca pe o fatalitate și de-a pune șirul faptelor pe seama ursitoarelor ori a stelelor de pe cer. Cred eu, ceea ce pare să fi fost implacabil a urmat, de fapt, doar logica loteriei, pentru fiecare ins în parte și pentru toți la un loc. (...) Privită așa, numai cum hotărâsc eu, istoria mi-e dragă. O văd ca pe un sac fără fund, în care se adună nimicuri, hazard, suferință și fericire, unde decid de unul singur ce intră și aleg după toane ce iese, unde mă afund când doresc și îmi studiez rănilor și bucuriile pe îndelete”¹⁴⁵.

Alături de acest mic joc compensatoriu, Emil enunță și o judecată relativistă în privința istoriei, punând în dubiu ierarhia „clasică” învingător *versus* învins ori victimă *versus* călău: „(...) spun cu mâna pe suflet eu, copilul născut în 1940, nimeni nu stă sigur pe picioare la capătul unui război, nici învingătorii, nici învinșii, nici victimele, nici profitorii, nici cei care aplaudă, nici cei care se ascund prin cotloane”¹⁴⁶.

Filip Florian e, așadar, interesat de această reflecție asupra istoriei în raport cu destinele individuale și, deși estetizant (cu riscurile de rigoare), prozatorul se înscrie în direcția recuperatoare a trecutului comunist din literatura română postdecembristă.

***Și Hams Și Regretel* (2009) de Matei Florian**

Matei Florian și-a făcut debutul în proză în 2006, cu romanul *Băiuțeii*, scris la două mâini (împreună cu fratele său mai mare, scriitorul Filip Florian), a mai publicat o povestire în antologia *Povești erotice românești* (Editura Trei, 2007), însă debutul individual e reprezentat de romanul *Și Hams Și Regretel*¹⁴⁷. După cum indică și titlul – indirect, jucat, aluzie la personajele Hänsel și Gretel –, cartea e o poveste, ludică dar cu accente grave, o ingenioasă născocire lingvistică, ce pune în relief un univers imaginar aparte, populat de tot felul de pitici (aburi de culori diferite), spiriduși, căței (Ana și Bumbo Nache), pisici (Pisulina) și altele. E o lume animistă, ca în basme, care se naște în mod miraculos la confluența dintre pragul lingvistic – o

¹⁴⁵ Filip Florian, *Toate bufnițele*, op. cit., p. 61 și p. 63.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 63.

¹⁴⁷ Matei Florian, *Și Hams Și Regretel*, Colecția „Ego. Proză”, Editura Polirom, Iași, 2009.

anumită frazare, repetiții specifice („de sigur e sigur, desigur”, „desigur că pesemne”), o succesiune temporală dimineață-seară („Bună dimineața” e declanșatorul fiecărui capitol în parte; aventurile personajelor sunt potolite întotdeauna de înserarea când grăbită, când blajină ori ademenitoare) – și un plan imaginar, plin de fapte de ceață colorată, precum cei trei pitici deveniți prietenii naratorului (alias „picioare pare”): Usi (verde), Altfred (galben) și Regretel (albastru; cu iubita lui violetă, Tristina).

Matei Florian este un scriitor din specia creatorilor de lumi, el inventează, la modul ludic, un întreg univers de basm, cu geografia și genealogiile sale (a se vedea, de pildă, capitolele intitulate „Usi” și „Altfred”, în care fiecare dintre cei doi pitici ia cuvântul pentru a-și descrie originile, parcursul, dramele personale, spațiul locuit, ordinul de care aparține etc.). Matei Florian imaginează o lume cu regulile ei de funcționare (piticii trăiesc pe diferite „paralele” temporale și pot trece de pe una pe alta făcând „Țuști!”) și o pune în mișcare, așa cum făcea și Ștefan Agopian în *Manualul întâmplărilor* ori Italo Calvino în *Baronul din copaci* – și mai recent, la noi, scriitoarea și traducătoarea Veronica D. Niculescu, în *Simfonia animalieră*¹⁴⁸. La Matei Florian, însă, structurile basmului sunt mai pregnante: un basm postmodern, ce poate părea pentru copii, dar e adesea prea crud și prea trist pentru a se adresa celor dintâi (încheiat cu moartea aparentă a protagonistului, ca și a iubitei sale).

Și Hams Și Regretel e o carte savuroasă, plină de inventivitate lexicală – a se vedea jocurile de cuvinte, parafrazele, deformările și invențiile („mișcarea arivisto crată”, „înțelepciunea latrină”, „fărășul” în loc de „făgașul” etc.; a se vedea discursul prețios și retoric al lui Altfred, piticul-intelectual ori discursul inocent-peltic al lui Usi cel cu „file lăzboinică” etc.) – și imaginativă, ale cărei trăsături principale sunt date de suavitate și lirism. Personajul-narator, tânărul cuprins de febră, izolat în „coșmelia” dintr-un sat de munte – de unde scrie scrisori iubitei, care, se pare, l-a părăsit din cauza geloziei lui cvasipatologice –, începe să fie vizitat de personaje minuscule ori transparente, ca furnica Mimi (inițial), apoi cei trei pitici prieteni, sub formă de aburi colorați. Ultimii învață de la Pisulina, stăpâna casei, arta torsului, ca un fel de practică domestică și eliberatoare. Discursurile tuturor – inclusiv violențele de limbaj ale protagonistului către iubita sa ori scena în care cățelei Ana i se găsește doar scheletul în munți,

¹⁴⁸ Veronica D. Niculescu, *Simfonia animalieră*, cu ilustrații de Anca Smărăndache, Editura Casa de pariuri literare, București, 2014.

căci fusese sfâșiată de lupi – par a spune că totul poate fi reversibil, în lumile multiple și paralele ale imaginarului, alt nume pentru regatul lui Usi, Altfred și Regretel. De aceea și finalul, în care „picioare pare” se stinge, vegheat de cei trei, de iarna și de viscolul din fereastra spartă, este un fel de happy-end, în care personajul se desparte de pitici și de dimensiunea lor pentru a o regăsi pe iubita lui, care se aruncase de la fereastra blocului (cel puțin în visele sale, dar și ele se înscriu pe una din „paralelele” acestor lumi pe care le traversează).

Iar în capitolul final, semnat de însuși Regretel, regăsirea dramatică a celor doi iubiți determină reîntregirea ființei lui Regretel, redevenit Și Hams Și Regretel, căci o regăsește și el pe Tristina („în mine, cu mine, lângă mine”). În penultimul capitol, vocile încep să se amestece, să se confunde, personajul-narator este și Usi și Altfred și Regretel, așa încât nu e de mirare că regăsirea finală a lui Regretel înseamnă unul și același lucru cu reîntâlnirea celor doi îndrăgostiți (a lui „picioare pare” cu o Tristină devenită Cristina). Confuziile și migrațiile acestea identitare, precum și revenirea lui Regretel la starea inițială, a plenitudinii și a limbajului, reprezintă apoteoza finală, optimistă, a unei povești, la drept vorbind, triste.

Fiindcă piticii, la fel ca oamenii, trec și ei prin traume familiale și suferințe de tot felul. Altfred, de pildă, e neglijat de tatăl său, „distant bejul Bel et Triste” (aluzie, probabil, la... beletristică), dar iubit de mamă, Para Lelii Bipeda, lipsită din nefericire de un „spirit iscoditor”, pe măsura fiului „arivisto crat”, aspirant, grație intelectului, la fumuri nobiliare. Iată un pasaj plin de umor în legătură cu apariția piticilor din ordinul PIC (Piticul Intelectual Castanian) – căci Altfred e un pitic intelectual –, din uniunea dintre o zonă literară „erogenă” și o picătură de cafea: „Astfel, acolo unde se va strecura un neadevăr de geniu, iar în literatură există uneori astfel de chestiuni, zona va deveni erogenă, aptă pentru a se acupla cu o picătură de cafea. Odată ce acest deziderat va fi atins, timpul trecut până la apariția unui Pitic Intelectual Castanian se va dovedi infim.

(...) Cafeaua absorbită de textura poroasă, preferabil îngălbenită și deteriorată a unei pagini de literatură se va răspândi suficient de uniform încât aroma ei să devină cunoaștere, delectare și ospăț pentru un astfel de PIC. Îmi amintesc de prea-bunul meu tată Bel et Triste ce degusta tacticos clasici ruși și realiști francezi, tatăl meu ce știa ca nimeni altul să găsească neadevăruri

cu duiumul, tatăl meu ce lăsa aceste neadevăruri să se pătrundă de cafea, ca apoi să le analizeze în fel și chip, să le citească o dată și încă o dată, extrăgându-le seva și sorbindu-le cafeaua”¹⁴⁹.

Pasajul citat vorbește, în fond, la modul ludic, despre statutul literaturii (care lucrează cu „neadevăruri”, dar „cu substanță” și, uneori, „de geniu”) și despre pasiunea lecturii literare, văzute ca un adevărat „dezmăț culinar”, „cunoaștere, delectare și ospăț”: vezi exemplul tatălui ingrat, Bel et Triste, care „degusta tacticos clasici ruși și realiști francezi” (cafeaua însăși e, aici, semnul degustării literaturii de calitate).

Capitolul final îi dă, în cele din urmă, cuvântul și lui Regretel, reîntregit și trezit din muțenia „sentimentelor sale amoroase” – a cărei poveste tristă și mozaicată (inclusiv din punct de vedere coloristic!) se compune pe parcurs din mărturiile piticilor săi „frați” și ale naratorului (în cele șapte capitole ale cărții). O solidaritate prietenească și o plenitudine finală încheie această poveste fermecătoare din lumea posibilului, a reversibilului, a imaginarului. Ca în basme, binele învinge și aici, forța centripetă a iubirii (pasionale și prietenești) adună poveștile disparate într-o singură frazare amplă și intensă, pe o aceeași dimensiune a timpului. Și Hams și Regretel, reîntregit, ieșit din muțenie, are, așadar, ultimul cuvânt în carte: „(...) i-am văzut pe Usi și pe Altfred, pe toți piticii și pe toți spiridușii, i-am văzut pe Cristina și pe picioare pare fericiți, și alb și pur și nemișcat și veșnic s-a făcut totul și, credeți-mă, asta era sigur, era cel mai sigur nesigur lucru din lume, iar numele meu a fremătat preaplin, am simțit că mă ridic și că zbor, că razele soarelui trec prin mine ca printr-o apă străvezie și, desigur, pesemne că eram toți și toate laolaltă și vai, ce bine era, și atunci, abia atunci când o lumină mare și albă s-a coborât peste noi și ne-a învăluit cu totul, am simțit în mine, cu mine, lângă mine o ceață violetă și tămăduitoare, am priceput că cineva mă îmbrățișează, mă sărută și-mi șoptește cu multă, sfâșietoare, nesfârșită dragoste: «Bună dimineața, bună dimineața, bună dimineața»”¹⁵⁰.

Și Hams și Regretel e un roman aparte în peisajul prozei postdecembriste – alături de micul volum al Veronicăi D. Niculescu, *Simfonia animalieră* (CDPL, 2014) –, un text ludic (bazat pe jocuri de limbaj), fantast, cu rezonanțe de basm și umor, care vorbește, de fapt, despre lumile posibile ale ficțiunii înseși.

¹⁴⁹ Matei Florian, *Și Hams și Regretel*, Colecția „Ego. Proză”, Editura Polirom, Iași, 2009, pp. 158-159.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 257.

***Hotel Universal* (2012) de Simona Sora**

Simona Sora, cunoscută mai ales ca eseist și critic literar (la revista *Dilema veche* și suplimentul ei literar, *Dilemateca*), autoare a eseului *Regăsirea intimității* (Cartea Românească, 2008), a publicat, în 2012, și un roman, *Hotel Universal*¹⁵¹, ce reprezintă debutul său – foarte bun – în literatură.

Hotel Universal e o carte densă și complicată, organizată pe două planuri, un plan arhaic, al sfârșitului de secol XIX, și unul postdecembrist, al Bucureștiului anilor '90 –, un roman ce realizează, pe urmele lui Mircea Eliade și ale lui Mateiu Caragiale, o mitologie a unor locuri bucureștene: dacă la Mircea Eliade e vorba de strada Mântuleasa, la Simona Sora centrul magic al poveștilor ascultate ritualic, în fiecare an, de protagonistă (Maia) din gura bunicii ei (Maria mare) este Hotelul Universal, fostul Han Teodoraki, clădit de negustorii Tudorache, Leon Manoach și George San Marin (membri ai confreriei masone) și devenit, după '90, după revoluție și mineriade, cămin studentesc.

Hotelul Universal, construit în centrul *Bucureștilor*, deasupra pivnițelor labirintice unde se întâlneau pe vremuri frații masoni, devine un fel de *axis mundi* (ca la Mircea Eliade), un spațiu deopotrivă decadent și inițiativ (precum Arnotenii lui Mateiu Caragiale), atemporal, un spațiu al prezentului, dar și al destinației finale – așa cum îl definește profesorul Pavel Dreptu (un fel de maestru de geniu, dar și diabolic al locului): „(el) credea că în Hotel Universal nu se moare (...). Spunea adesea că Universalul e lumea de apoi și că, odată ajuns aici, nu mai ai unde te duce”¹⁵². În altă parte se vorbește despre „atmosfera supererotizată, hiperpromiscuă și clocotitoare din Universal”, iar Maia descrie căminul drept „un puț atomic, o groapă nucleară în care se vor prăbuși Bucureștii la primul cutremur mai mare”¹⁵³. Tot Pavel Dreptu, profesorul de limbi clasice mutat în Universal și care îi fascinează pe studenți, proclamă, într-o altă seară de „chiolhanuri” de cămin cu iz inițiativ (e un alcoolic care practică, cu studenții, „vodcoterapia”) că

¹⁵¹ Simona Sora, *Hotel Universal*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2012.

¹⁵² Ibidem, p. 131.

¹⁵³ Ibidem, p. 243.

„Universalul ar fi noul Leviatan, *fără stăpân pe pământ (s.a.)*, iar el vâna monstrul din ghenă în ghenă și era sigur că n-o să-l plesnească cu coada peste gură”¹⁵⁴.

Însă monstrul „l-a plesnit sau s-a plesnit singur”, fiindcă profesorul e găsit mort într-o dimineață, în curtea interioară a căminului, iar romanul ia – în partea lui de narațiune postdecembristă – o turnură (ironic) detectivistică, de cercetare a morții sale misterioase. „Poate lucrul cel mai important din câte spunea – și spunea suficient de multe pentru ca fiecare să înțeleagă altceva – era că exercițiile spirituale nu sunt niciodată strict personale, ci ele se încadrează într-un flux *universal (s.a.)*, o mișcare de recunoaștere împreună a ceea ce suntem de fapt”¹⁵⁵ – afirmă una dintre studente (Diana), la ancheta efectuată după moartea profesorului. Hotelul Universal, prin însăși titulatura lui, pare a fi, așadar, un spațiu al exercițiilor spirituale de inițiere colectivă, traversate de un „flux universal”. Ca și la Mateiu Caragiale, fascinația (ambivalentă: atracție și oroare) exercitată de un personaj ca Pavel Dreptu e dublată de senzația permanentă de promiscuitate. Cea de-a doua acțiune – ritualică – de inițiere din roman e „oficiată” de bunica Maiei, care îi spune, an de an, nepoatei povestea Radei (străbunica ei) și a lui Vasile Capșa, la vremea preparării celor douăsprezece borcane de dulceață de trandafiri.

Construcție barocă și intertextuală – cu o pronunțată latură mistic-inițiativă – romanul își conține imaginea în efigie (într-o *mise en abîme*): e vorba de imaginea Maiei care transcrie, în camera 308 din căminul studentesc Universal, pe de o parte, scrisorile de sfârșit de secol XIX ale „bucătarului” Vasile Capșa către bulgăroaica Rada, clarvăzătoare și ghicitoare în cărțile de tarot, pe care el o instalează în Hotelul Universal (cea care-l vindecase, la Topoli, după întoarcerea dezastruoasă, împreună cu slujitorul său Costache, din „taxidul” la Sevastopol, oraș aflat în plin Război al Crimeii), iar pe de alta, epopeea de familie povestită de bunica ei Maria, în fiecare an, în iunie, în timpul fabricării dulceții de trandafiri (un *savoir faire* cu accente inițiatice, moștenit de la Rada, străbunica ei bulgăroaică).

Pe lângă aceste povești, Maia mai transcrie – dar și ajustează, adaptează – poemele bunicului ei pe linie maternă, Ion Bratu, singurul personaj masculin din această saga feminină (cel care voise să emigreze cu familia în pampasul argentinian și fusese refuzat la îmbarcare, în ultima clipă), care apare spre finalul cărții, pentru a dispărea rapid, răpus de un infarct pe când nepoata Maia avea numai doi ani.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 247.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 249.

Așa cum Vasile Capșa, cofetarul hermafrodit și „bucătarul de geniu” – cel care are adesea momente de absență, marcate de priviri goale –, umblă în „taxiduri” (călătorii comerciale) prin lume (însoțit de Costache) ca într-un fel de căutare de sine, tot astfel Maia pare a fi ea însăși într-o căutare de sens și o căutare identitară, subminate însă de perpetua senzație de vid, de „aruncare – somnambulică – în gol” (o sintagmă recurentă în text). Transcrierea de texte și inovarea în interiorul lor reprezintă, probabil, un soi de umplere a vidului, a plictisului existențial.

Vidul, plictisul și pulsiunea morții diseminează, postmodern, coerența, mitologia totalizantă a acestui centru al lumii și al prezentului (conform teoriei lui Pavel Dreptu) care e Hotelul Universal. Pe de altă parte, Maia e, totuși, un personaj supus tradiției și copleșit de figura dominatoare, autoritară, a Mariei mari. În acest context, gestul (trans)scrierii efectuate de Maia – există în carte inclusiv referința la scrierea unui roman numit *Hotel Universal* – echivalează cu încercarea Maiei de a-și căuta un loc și o identitate în această poveste (prin supunere și rebeliune, în același timp). Romanul e guvernat permanent de acest dualism, de instituire/subminare a sensului, de impunere a unei narațiuni mitologice și inițiatice, pe de o parte, și de subminare a ei, pe de alta, de către chiar cea care o consemnează, Maia, studenta somnambulă cu pulsiuni autodistructive.

În planul narativ al anilor '90 – când vechiul hotel e cedat Ligii Studenților și ajunge un loc de afaceri promiscue, în care locuiesc deopotrivă studenți, pești, procurori ș.a.m.d. –, apare o a doua galerie de personaje pitorești, pe lângă bizarul trinom (*ménage à trois?*) Rada – Vasile (Capșa) – Costache din povestea Mariei mari: pe lângă Maia, pupila preferată a profesorului, apar cuplul format din Vasile și rusoaica Aliona, clarvăzătoare și cititoare în cărți de tarot (mare amatoare de ciocolată), Diana cea cu un talent ieșit din comun la limbile străine (un fel de aghiotant al ignorantei Aliona, care-i descifrează textele dintr-o veche carte de ghicit), cuplul Mohicanu (ajuns infirm după o tentativă de sinucidere) – „gigantica Ludmila”, Cristi de la doi etc. etc. La final, sunt reunite mai multe voci de studenți ce depun mărturie în cazul profesorului Pavel Dreptu, a cărui moarte rămâne misterioasă (cunoscut drept un anticomunist, se suspectează și amestecul Securității în moartea lui).

Celălalt plan narativ, plasat la sfârșit de secol XIX (și documentat istoric), prilejuiește paginile cele mai frumoase ale cărții, descriții de mare savoare, în stil arhaic (precum paginile despre „taxidul” de la Sevastopol și Războiul Crimeii sau descrierea câmpului de trandafiri

sângerii pe care-l vede prin fereastră Vasile Capșa, convalescent în casa Radei, la Topoli). Simona Sora îi face și efeminatului Vasile Capșa un portret de excepție, rafinamentele gastronomice sunt și ele prezente, alături de rafinamentele senzoriale de tot felul.

Roman eseistic, *Hotel Universal* e alcătuit din douăzeci și patru de capitole succinte și un „Epilog”, după modelul *Exercițiilor spirituale* ale lui Ignațiu de Loyola, așa cum mărturisește autoarea. E un roman concentrat, cu capitole eliptice – elipsa creează totuși, în plan narativ, o anumită frustrare cititorului –, o carte barocă, cu o densitate simbolică ieșită din comun (a se vedea și eczema atopică de pe spatele femeilor din familia Maiei sau personajul fantasmatic, bătrînul cu părul și barba albe, ce-i apare Maiei în copilărie, dar și psihanalistei ei, la ședința de terapie), care arată o prozatoare stăpână, de la romanul său de debut, pe toate uneltele literare.

În privința modului în care *Hotel Universal* se raportează la timp și istorie, trebuie spus că – dincolo de referințele la două perioade istorice, sfârșitul de secol XIX, respectiv anii '90 –, romanul creează, în fond – dar de pe poziția tipic postmodernă a chestionării, a subminării metafizicii sensului – o mitologie a vechilor București, însoțită de o ieșire din timp eliadescă a acestui loc „universal”, a acestui centru al lumii, în care promiscuitatea se învecinează cu promisiunea sacrului (à la Mateiu Caragiale) într-un „mai mult ca prezent” (cu vorba maestrului de inițiere Pavel Dreptu). Prin această resuscitare a mitologiei bucureștene – cu întoarceri într-un „veac scâldat în melancolie” (Sanda Cordoș, pe coperta a patra a cărții), dar și prin scriitura senzorială, fantasmală, cu accente mistic-spirituale, Simona Sora se apropie de Octavian Soviany și de romanul său decadent *Viața lui Kostas Venetis* (Cartea Românească, 2011).

5. Grupul de la Bistrița: Marin Mălaicu-Hondrari și Dan Coman

***Lunetistul* (2013) de Marin Mălaicu-Hondrari**

Autor a două volume de poezie, *Zborul femeii pe deasupra bărbatului* (2004) și *La două zile distanță* (2011), și al cărților de proză *Cartea tuturor intențiilor* (2006, 2008) și *Apropierea* (2010), Marin Mălaicu-Hondrari a publicat în 2013 al treilea său roman, *Lunetistul*¹⁵⁶. Marin Mălaicu-Hondrari este un puternic scriitor de atmosferă, de cadre filmice (a se vedea romanul

¹⁵⁶ Marin Mălaicu-Hondrari, *Lunetistul*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2013.

Apropierea), dar și de cadre fotografice, în *Lunetistul* – fotografiile fictive din albumul protagonistului, lunetistul Constantin. Scriitura lui, hipnotică și melancolică – marcată de literatura sud-americană, Cortázar, Bolaño, Enrique Vila-Matas ș.a., pomeniți adesea de personajele cărții, pasionate de literatură –, se construiește dintr-o serie de imagini recurente, obsesive, fantasmatiche, poetice în ultimă instanță, parte din ele prezente deja în *Apropierea*.

Lunetistul este un roman de finețe, complex și intertextual (sunt citate tot timpul nume de mari scriitori, începând, de pildă, cu Marguerite Duras ori Salman Rushdie și ajungând la Becket și Joyce, cu o măturisită preferință/afinitate pentru sud-americani), dar, pe de altă parte, el poate fi citit și la un prim nivel, literal, fiind cartea cea mai epică de până acum a lui Marin Mălaicu-Hondrari. Protagonistul, Constantin – dezamăgit în dragoste, pentru că e părăsit de iubita lui din adolescență, Cristina, fiica unor măcelari din orașul lor de provincie – pleacă din țară și devine mercenar la douăzeci de ani: „Înainte de a împlini douăzeci și unu de ani, Constantin a devenit militar profesionist, iar după un an a ajuns lunetist în cadrul forțelor speciale”¹⁵⁷. La rândul ei, Cristina îl părăsește pe Constantin – pe care-l cunoscuse în adolescență în „clubul trambulinzilor”, avînd în comun pasiunea pentru literatură (și muzică) și împreună cu care locuise într-o garsonieră mizeră, înconjurați de „stivele” de cărți preferate și casete audio (era în anii ’90) – pentru a se căsători cu Jim, fiul unei stranii familii de străini (un fel de mafioți, învîrtind afaceri ilegale) care apar în oraș și se stabilesc la „vila cu maimuțe”. Scenariul – ironic-umoristic – de film cu mafioți, în care Cristina joacă rolul soției depresive și alcoolice, căzute în letargie, dar cu rare momente de redresare (altfel, „literatura și alcoolul” îi ajung, ca lui Marguerite Duras), este dublat de secvențe poetice de iubire de tip Wong Kar Wai și de imagini vizuale puternice, de sfârșit de lume, precum în *Melancholia* lui Lars von Trier.

Lunetistul este – la fel ca *Apropierea* (care era o carte mai poetică, și poate mai dificilă la lectură) – o carte hipnotică, țesută din puternice imagini vizuale, din obsesii textuale, dar și filmice. Povestea de iubire eșuată, care-i bântuie pe amândoi, pe Cristina (autoarea capitolelor intitulate „Caietul Constantin”) și pe Constantin (personaj prin excelență „nomad”, care fuge fără încetare de stabilitate, de locul așezat, de identitate – mod de a spune că fuge continuu de trecut, de amintirea iubirii ratate), este ca un fir roșu, ca un refren sfâșietor à la Wong Kar Wai. Erotismul e un ingredient esențial al romanului, iubirea ratată a celor doi stă, în fond, la baza

¹⁵⁷ Ibidem, p. 46-47.

întregului edificiu livresc al *Lunetistului*. Pe lângă iubire, celelalte cuvinte-cheie ale cărții sunt, fără îndoială, pronunțate adesea în chiar paginile ei: luciditate, hipnoză, vis – și toate sunt subsumate literaturii, literatura ca viață (sau ca sens al vieții), leitmotivul romanului.

Interviul acordat unei reviste de prozatorul Carlos Murillo Ponti – și acesta un personaj spectaculos, orfanul din Camarile „adoptat financiar” de Cristina și de soțul ei, Jim, devenit între timp un celebru scriitor – , interviu plasat la sfârșitul romanului, închide o buclă și ne dezvăluie faptul că Constantin este chiar personajul cărții lui Carlos Murillo Ponti. *Lunetistul* este, aparent, chiar romanul scris de cel din urmă (deși cu un alt titlu, *Fereastra cu maimuțe* – care ar putea face trimitere la secvența finală din filmul *Holy Motors* al francezului Léos Carax).

Prima frază a cărții – singura aflată pe prima pagină – este fraza-cheie găsită de Carlos Murillo Ponti, scriitorul care vrea să scrie o carte despre „un om care dispare”, „se volatilizează”. Carlos Murillo Ponti propune o fascinantă teorie a personajului „evaziv”, „volatil”, evanescent, a personajului care nu e niciodată prezent în totalitate în ceea ce face și în ceea ce pare a fi, altfel spus, a unui personaj complet „neverosimil”. Romanul însuși e unul „evaziv”, interstițial, construit în spațiul dintre „două misiuni” ale lunetistului; e aceasta o metaforă foarte frumoasă a literaturii înseși, a scriiturii văzute ca *écart*, ca distanță – în spațiu și timp – în raport cu realul.

Iată, în acest sens, o *mise en abîme* a cărții, care indică, la modul nostalgic-ironic, o deconstrucție perfectă a convenției de tip epic, romanesc: „Când am început să scriu *Fereastra cu maimuțe* – declară Carlos Murillo Ponti – mai întâi m-am gândit la orele de veghe încordată ale unui lunetist, dar apoi mi-am dat seama, scriind, că de fapt voiam să scriu despre el în afara misiunii sau între două misiuni. Romanul a dobândit un caracter evaziv pe măsură ce evitam să vorbesc despre crimele sale. El e un militar și ucide militari, dar o crimă e o crimă și crimă rămâne, numai că eu nu puteam să scriu despre așa ceva, tot evitam, tot amânam, construcția începea să se fisureze din simplul motiv că îl vedeam pe personaj incapabil de crimă și mi-am dat seama că tocmai asta era marea victorie, că, pe urma mea, cititorul va rămâne și el cu impresia unui personaj neverosimil. Apoi mi-am mai dat seama că personajul meu evita să fie sută la sută prezent, exista un vâl fin, de fiecare dată, între el și realitatea fictivă din jurul său și mi-a luat ceva timp până să înțeleg de ce”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 230-231.

De altfel, tot acest interviu care constituie partea a II-a a cărții (urmat de o singură pagină marcată drept partea a III-a, care-l evocă, la persoana I, pe Constantin în deșert) încheie bucla romanului, este o *mise en abîme* și o cheie de lectură a acestuia, deopotrivă cu un soi de artă poetică ironică, postmodernă. Interviul cu Carlos Murillo Ponti este realizat de Sigrid Bernhard (*sic!*, aluzie ironică, în text, la Thomas Bernhard, „tizul” interviewerului) și reprezintă un joc tandru-ironic de-a arta poetică, plin de declarații de scriitor mai mult sau mai puțin provocatoare, și de trimiteri livrești. Ironia postmodernă care-l pigmentează trebuie percepută în lumina unei afirmații a lui Enrique Vila-Matas (unul dintre scriitorii preferați ai lui Mălaicu-Hondrari), pusă în gura lui Carlos Murillo Ponti: „Ironia e cea mai înaltă formă a sincerității”¹⁵⁹.

Carlos Murillo Ponti spune, de pildă, că de la Julio Cortázar a învățat să evite descrierile, pentru că „sunt anticipative, sunt ca muzica în filmele de suspans”¹⁶⁰; într-un loc, evocându-l pe unchiul său excentric, „dependent de tăcere”, vorbește despre importanța – pentru vocația sa de scriitor – a liniștii, a izolării și tăcerii, și adaugă că și „Joyce și Beckett erau dependenți de tăceri”¹⁶¹; altundeva, proiectează ca într-o efigie propria-i imagine de scriitor (marginal, izolat, „emigrant”, „sălbatic”), aducând în pagină (cu un gram de autoironie) o imagine a unui personaj din romanul său anterior, *Apropierea*: „... nimic nu pare mai patetic decât un emigrant, un părăsit, un sălbatic scriind noaptea într-o casă izolată, visând să scrie o carte”¹⁶². Una peste alta, avem aici confirmarea – prin reluarea întocmai a primei fraze a cărții – a faptului că tot ceea ce am citit până acum în *Lunetistul* reprezintă chiar romanul la care lucrează Carlos Murillo Ponti, torturat de „impostura nevoii mele de a scrie o carte, nici măcar înainte, ci după ce ideea fusese deja tratată exemplar”¹⁶³.

Toată această imagerie obsesional-onirică și poetică, punctată de secvențe autoreferențiale și de aluzii livrești, are un contrapunct în secvențele de tip realist care surprind copilăria și adolescența (în orașul provincial de dinainte și de după revoluția din 1989) ale foștilor iubiți (Constantin și Cristina) – casa părintească, viața în familie și moartea tatălui (Constantin are și o soră, pe Aris, plecată și ea din țară, în Germania), dar și evocările din spațiul rural –, toate placate „neverosimil” (ca să-l citez pe Carlos Murillo Ponti) și magic pe povestea

¹⁵⁹ Ibidem, p. 233.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 230.

¹⁶¹ Ibidem, p. 210.

¹⁶² Ibidem, p. 225.

¹⁶³ Ibidem, 229.

fabuloasă cu gangsteri și mercenari (Carlos Murillo Ponti declară, și el, că cineva îi dorise moartea). Marin Mălaicu-Hondrari creează o țesătură epică și poematică circulară, în mod esențial onirică (iar nu verosimilă), în care se adună imagini de neuitat, cum ar fi aceea în care Carmen Mercedes, iubita actuală a lui Constantin, care-l însoțește în satul natal – o femeie senzuală cu trăsături „maure” –, își spală desuurile de lux la râu și le atârnă în crengile copacilor.

Finalul cărții face, în mod ironic, dreptate: gangsterii (Jim și tatăl său, Ricardo Valbuena Zigler) sunt pedepsiți, iar Cristina, iubita trădătoare, revine în țară, la măcelăria părinților și se convertește la penticostali (*sic!*), deși continuă să fie pasionată de literatură: „Cristina avea niște ochi foarte mari, foarte expresivi, o privire în care luciditatea, halucinația și visul se amestecau fără oprire, dar acum privirea ei era liniștită, senină, o seninătate bovină din care dispărușeră melancolia, extazul și frenezia”¹⁶⁴. Carlos Murillo Ponti, fiul „adoptat financiar”, dar și amantul Cristinei – care ar fi trebuit să fie omorât de mercenarul Constantin, la cererea tatălui lui Jim –, scapă cu viață. Iar Constantin însuși se retrage în deșert, eliberat de trecut și capabil, în sfârșit, să-și înfrunte demonii, sub forma unei „ultime fotografii” din albumul fictiv al vieții și memoriei sale.

Evident, totul se joacă – în *Lunetistul* – în jurul literaturii, e vorba de un joc cu convențiile literaturii la modul ironic, nostalgic și poetic. Dincolo de personajele „evanescente” și de intrigile sugerate (trucate, hiperbolice, nu realiste), romanul lui Marin Mălaicu-Hondrari este o carte de forță care vorbește despre literatură ca mod de viață sau despre puterea de viață și de moarte a literaturii.

***Căsnicie* (2015) de Dan Coman**

Ajuns la a treia carte de proză – după *Irezistibil* (2010) și *Parohia* (2012) –, cunoscutul poet bistrițean Dan Coman – membru al grupului bistrițean, alături de Marin Mălaicu-Hondrari și Ana Dragu (dintre ei, debutați ca poeți, doar Marin Mălaicu-Hondrari și Dan Coman au trecut deocamdată la proză) – explorează în *Căsnicie* (2015, apărută, ca și celelalte două, la Editura Cartea Românească) „tribulațiile” vieții de cuplu, în cele mai fine mișcări – psihologice și de conduită exterioară – ale celor doi parteneri. Pornită ca o relație destul de stranie – Rebeca, fata

¹⁶⁴ Ibidem, p. 236.

unor penticostali din sat, pe care protagonistul o întâlnește în autobuzul de navetiști, e cea care are inițiativa –, legătura lor se transformă în căsnicie. O căsnicie, doi copii și o rutină a vieții de cuplu care, încet-încet, ajunge la uzură. Între cei doi dispare atracția fizică, apar, în schimb, resentimentele. Dan Coman ne oferă posibilitatea de a avea acces la ambele perspective, a bărbatului – perspectiva dominantă, personajul-narator –, dar și a soției, Rebeca, în capitolul „2009-2010. Folderul Rebeca”. În felul acesta, personajul feminin nu este confiscat de perspectiva masculină, perspectiva protagonistului – cum se întâmpla altădată la un Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* –, ci are dreptul la replică.

Romanul *Căsnicie* este, așadar, istoria amoroasă a unui cuplu, o istorie *hardcore* de la un punct încolo, à la Pascal Bruckner: pentru a-și reface relația, pentru a resuscita dorința, partenerii vor recurge la un fel de *ménage à trois*, în care intervine Daria, profesoară și ea la liceul unde predă protagonistul. Ea este mediatoarea, cea care îi învață pe amândoi cum să-și recâștige dragostea, cea care aprinde din nou scânteia erotică în cuplu. Îndrăgostiți amândoi de ea, partenerii reușesc să se apropie din nou, însă Daria – liberă și libertină – ocupă o poziție ambiguă în acest „menaj”: prietenă fidelă a Rebecăi, dar și seducătoare a bărbatului. În clipa în care ea se îmbolnăvește, iar apoi dispare (pleacă din țară), cei doi se regăsesc față în față, singuri, confrunțați cu aceeași dilemă: să continue sau nu „căsnicia”, „menajul” fără ea?

Dan Coman surprinde atent amestecul complicat de iubire și dependență, complicitățile, dar și servituțile pe care le presupune viața de cuplu. Ca și, într-un final, renunțarea bărbatului, cedarea, rămânerea în căsnicie din lipsa de energie de a o lua de la capăt. De altfel, întreaga carte se construiește, circular, în jurul poemului inițial, marcat cu italice (poate un poem al Dăriei, din cartea pe care protagonistul o găsește, la începutul cărții, în cutia poștală, după dispariția ei): „Va fi dragoste bine gândită, ca frații vă veți iubi” – aceasta e, în fond, promisiunea făcută Dăriei și – declarată cu onestitate și curaj – piatra tombală a iubirii-pasiune.

6. Prozatorii ieșeni: Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Dan Lungu

Matei Brunul (2011) de Lucian Dan Teodorovici

Autor, printre altele, al romanului *Cercul nostru vă prezintă*: (Editura Polirom, Iași, 2002) și al volumului de proză scurtă *Celelalte povești de dragoste* (Editura Polirom, 2009), tânărul prozator (scenarist și dramaturg) ieșean Lucian Dan Teodorovici (n. 1975) a publicat în 2011 romanul *Matei Brunul*¹⁶⁵, un roman al comunismului românesc (perioada cuprinsă între anii '50-'80), văzut prin intermediul unui caz particular – insolit, de altfel –, cel al păpușarului Bruno Matei, care ajunge să fie, el însuși, o marionetă în mâinile „istoriei mari” sau Istoriei cu majusculă (o spune chiar autorul). *Matei Brunul* e construit pe două planuri, trecut *versus* prezent – în ritmul alternant al celor 25 de capitole –, cu incursiuni repetate în „marea istorie”, care, ține să arate în mod repetat autorul, cu riscul de a suna demonstrativ, condiționează nemilos „mica istorie” a individului (supunerea individului istoriei mari, necruțătoare se întâlnește și în romanele lui Filip Florian, în *Degete mici* sau *Toate bufnițele* – e vorba de secvențele ce relatează drame individuale în comunism).

Bruno Matei (supranumit, mai târziu, Matei Brunul) este un tânăr păpușar, născut din mamă italiancă (Chiara sau, pe românește, Clara) și tată român (George, devenit, în Italia, Giorgio), plecat în '37 din România și proprietar al măcelăriilor Pignatelli, cu sediul central la Salerno. În timpul războiului, Bruno scapă de înrolare în armata română (fiind cetățean român) grație tatălui său, însă în același timp, nu respectă dorința tatălui de a urma avocatura și alege să studieze actoria, moment în care descoperă pasiunea pentru marionete, făcând apoi o inițiere informală în teatrul de marionete în cadrul unei familii de păpușari din Sicilia.

Așa cum se sugerează deja la modul simbolic, Bruno va fi o marionetă a destinului și a „marii istorii” comuniste care pândește România la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, și protagonistul unei povești „despre spațiul concentraționar comunist, despre victime și torționari, despre destin și însingurare ca mijloc de autoapărare în fața adversităților unei

¹⁶⁵ Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2011.

societăți polițienești care domină individul și îi supraveghează fiecare clipă a vieții”, după cum stă scris pe coperta a patra a cărții.

Italianul Bruno, cu tenul smead, brun, ajunge în atenția Securității la puțină vreme de la venirea lui în România, după război, într-un post de consilier la Teatrul de Păpuși și Marionete Țândărică, un post de care-i făcuse rost, la rugămintea tatălui său (falimentar, după război), Lucrețiu Pătrășcanu, fostul coleg de facultate și actualul ministru de Justiție în guvernul Petru Groza, instalat în martie 1945 (de fapt soția acestuia, Elena Pătrășcanu, scenografă la Teatrul Țândărică). În '48, când Lucrețiu și Elena Pătrășcanu sunt arestați, Bruno Matei este și el concediat (în același an, nu este lăsat să plece la înmormântarea tatălui, care murise la Salerno). În acel moment, pasionatul de marionete, care făcea abstracție de realitățile socio-politice, este ajuns din urmă de ele și nu le mai poate ignora. În acele zile de brutală conștientizare a schimbărilor politice, Bruno se așază la masa de scris și redactează o istorie a marionetelor, un amplu eseu care înglobează experiența lui personală. În martie 1949, e arestat și condamnat la zece ani de închisoare, în urma unui proces în care e acuzat de uneltiri legionare, în fața celor patru studenți ai săi cărora le acorda cursuri despre teatrul de marionete.

Periplul prin diverse închisori și lagăre de muncă, Peninsula, Galați, Iași – fiecare cu chinurile ei, cu celulele și relațiile specifice între condamnați și gardieni (cu figuri sumbre ale unor comandanți de închisoare, precum Iosif Lazăr sau Nicolae Maromet, dar și cu aceea luminoasă a lui nea Zacornea, gardianul omenos, care ia lecții de marionete de la protagonist) – ilustrează consecvent ororile închisorilor comuniste, dar și încăpăținarea personajului de a rezista, de a-și afla – precum marionetele – centrul de greutate, echilibrul mental și inteligența de adaptare la fiecare închisoare.

În ciuda narațiunii ample, personajele care o traversează nu sunt multe, doar trei (plus câteva profiluri în închisoare): Bruno Matei, tovarășul Dumitru Bojin, securistul însărcinat cu supravegherea Brunului, și Eliza, sau, cum aflăm spre final, Elisabeta Stancu, prietena (devenită iubita) lui Bruno, de fapt și ea, aflăm tot la sfârșit, o „rezidentă” informatoare a Securității. Bruno Matei devine Brunul, Matei Brunul, rebotezat astfel, „pe românește”, de tovarășul Bojin, în clipa în care preia cazul lui, cu ordin de la partid – adică atunci când Matei Brunul este eliberat din închisoare. Căci, spre sfârșitul anilor de detenție, el suferă un accident pe șantierul unde își îndeplinea munca obligatorie și își pierde memoria ultimilor 20 de ani de viață; drept urmare,

este eliberat, dar pus, evident, sub urmărire. În solitudinea lui, Brunul se atașează de singurele două ființe care-l frecventează: tovarășul Bojin și Eliza, de care se îndrăgostește. Iubirea pentru Eliza ocupă, în mintea lui amnezică și speriată, ce tânjește după afecțiune și împlinire, locul care era altădată rezervat păpușii de lemn, îmbrăcate în alb, confidenta adusă din Italia, care îi este înapoiată la ieșirea din detenție. Imaginea cu care se deschide romanul – Bruno plimbându-se cu marioneta inertă pe braț – este o imagine puternică, o imagine-emblemă a cărții, care creează un personaj viu, un personaj tragic în candoarea lui de păpușar ce și-a pierdut memoria.

Finalul cărții e unul neașteptat. Dacă tovarășul Bojin începe să dea semne de omenie și înduioșare, în schimb Eliza devine dintr-odată o informatoare fără milă, care îi înșală inclusiv pe cei din partid, căci se folosește de Brunul pentru a fugi ea însăși din țară (cei doi plănuiesc să treacă granița pe la Naidăș, un sat de lângă Timișoara). Eliza va reuși să sară gardul cu sârmă ghimpată de la frontieră, dar Brunul refuză s-o mai însoțească, înțelegând că a fost folosit și că singurătatea lui e iremediabilă. La postul de control, în zorii albi ai zilei, Brunul e prins de grăniceri și-și așteaptă soarta: „Ani întregi o să tot dai explicații pentru ce-ai făcut. (...) N-am auzit de vreunul care să fi fost prins și să fi scăpat de asta”¹⁶⁶ (îi spune unul dintre grăniceri). Amnezic fără scăpare, trădat de singurele ființe din preajmă, Brunul e o victimă absolută, tragică (după cum indică acest final, ce închide bucla), un personaj care reușește, totuși, să fie o figură de neuitat, într-o carte cu soluții narrative adesea neverosimile, și care frizează pe alocuri demonstrativul.

***Amorțire* (2013) de Florin Lăzărescu**

Autor al romanelor *Ce se știe despre ursul panda* (2003), *Trimisul nostru special* (2005) și al volumului de povestiri *Lampa cu căciulă* (2009), scriitorul (și scenaristul) ieșean Florin Lăzărescu a publicat în 2013 romanul *Amorțire* (Editura Polirom). Desprins din „școala” tinerilor prozatori ieșeni a prozei cotidianului (Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu), Florin Lăzărescu, care a excelat în proza anecdotică, umoristică (în volumul de povestiri *Lampa cu căciulă*), mută aici anecdoticul într-o zonă mai gravă, transformându-l într-o poveste (alegorică) despre sensul

¹⁶⁶ Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul*, ed. cit., p. 397.

(lipsa de sens) a existenței, despre zădărnicia (cu trimiteri biblice, la Ecleeziast) a oamenilor și a lucrurilor.

Evghenie, protagonistul, este un marginal – un fel de Zacharias Licher al lui Matei Călinescu –, care sfidează, în felul său (prin letargie, „amorțire”) regulile sociale (carieră, familie, casă, job – „fentează” existența, cum spune naratorul), dar și un scriitor aflat în pană de inspirație, mânat de impulsul de a scrie un roman, blocat, însă, în fața paginii albe. Cu toate acestea, Evghenie e un anxios, nu un frondeur social, el suferă frecvent de atacuri de panică și acuză tot felul de simptome care nu corespund nici unei boli anume, ci sunt mai degrabă reacții somatice ale spaimei și lipsei de sens pe care le resimte în interior: „Și cum nu suporta ca suferința sa să nu aibă un nume, la un moment dat i-a găsit el unul: amorțire. Știa că la atât se reduc problemele sale de sănătate. Nimic grav, nimic concret, nimic care să te omoare. Doar o amorțire a trupului și a minții. Însă acest «atât» îl afecta și mai mult decât orice boală concretă”¹⁶⁷.

De „amorțire“ suferă și Valeria – gazda lui Evghenie –, deși într-un sens diferit: ea acuză progresiv, deși nu vrea să accepte evidența, simptomele maladiei Alzheimer, iar „amorțirea” simbolică a conștiinței, în cazul lui Evghenie, își găsește un pandant – la Valeria – în pierderea propriu-zisă a memoriei și a conștiinței din pricina bolii. La finalul cărții, apare un pasaj simptomatic, în care „spaima” existențială a lui Evghenie se transferă Valeriei: spaima, scrie naratorul, e indestructibilă, dincolo de memorie sau de conștiință, te naști cu ea, ține de condiția umană, deși e, probabil, un atavism, o reminiscență animalică: „Iar dacă crezi că nu mai există nimic, că toate ți-au fost definitiv șterse de pe creier, izbăvindu-te totodată de bucurie și de chin, mereu rămâne frica. Aceasta vine oricum de la sine, pe timp de pace sau de război, din secunda în care te naști, dacă nu cumva o ai încă din burta mamei tale. E singurul lucru de care nu te poți descotorosi nici măcar prin uitare, orice ai face, chiar și să fii cu totul lipsit de memorie, pentru că spaima e prezentă în tine, în fiecare celulă, tot timpul.

(...) Valeriei nu i-au mai rămas decât lipsa de noimă a ceea ce vede în jur și frica pură, animalică, din care nu mai poate pricepe nimic”¹⁶⁸. Florin Lăzărescu mizează – în construcția în pandant a celor două personaje – pe acest joc literal *versus* simbolic, pe sensul literal, respectiv figurat al amorțirii și spaimei.

¹⁶⁷ Florin Lăzărescu, *Amorțire*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2013, pp. 121-122.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 247.

Evghenie este, în felul acesta, nu numai un marginal și un reflexiv, dar și un personaj de tip existențialist, marcat de angoasă, dar și de „lipsa de noimă a ceea ce vede în jur” – el seamănă întrucâtva cu protagonistul din *Cercul nostru vă prezintă*., romanul cu tentă existențialistă al lui Lucian Dan Teodorovici.

Personajul lui Evghenie permite și introducerea unor considerații teoretice privitoare la scris, citit, literatură sau la raportul dintre cuvânt și imagine, dar ele nu reușesc să depășească acel nivel anecdotic de care vorbeam mai sus, sunt adesea previzibile, dacă nu chiar niște truisme. Cazimir, confratele său într-ale literaturii – un personaj care apare doar la începutul și la finalul cărții, într-un soi de ramă a textului – îi declară astfel: „Mare parte din critici sînt nimic mai mult decît niște autori ratați care judecă totul prin prisma a ceea ce ar fi putut ei înșiși să scrie, dar, din păcate, nu au avut niciodată curajul”¹⁶⁹. Editorii sunt, continuă el, „alți ratați care ciugulesc din resturile de mălai rămase după ce adevărații afaceriști au neglijat să măture locul”¹⁷⁰. Și, ca un punct culminant, literatura contemporană îi apare aceluiași Cazimir în lumina unei metafore rurale: „În fine, literatura contemporană e, i-a mai mărturisit Cazimir, o căruță la care trag foarte mulți boi, în toate direcțiile, fără să le pese vreodată cu adevărat de încărcătură. Pentru cine să scrii, chiar și dacă ai avea ceva autentic de spus? La ce bun o carte în plus?”¹⁷¹.

Florin Lăzărescu ezită, pe tot parcursul romanului, între registrul caricatural și cel grav, provocând o anumită derută la lectură și nereușind să depășească, fără rest, anecdoticul înspre angoasa existențială. Nici istoria vieții Valeriei (gazda lui Evghenie) nu reușește să se fixeze într-unul din cele două registre: cel grav (Evghenie descoperă pasiunea fostului ei soț, Darie, pentru fotografie – o pasiune comună – și se inspiră din fotografiile aceluia) sau cel anecdotic (Valeria află de pe Google că Darie, soțul dispărut subit într-o zi de acasă și ajuns călugăr la Athos, o mințise în tinerețe zicându-i că Beatles-ii concertaseră la... Onești).

În ciuda simbolisticii și a deschiderii prozei anecdotice către proza de anvergură, cu implicații existențiale, romanul *Amorțire* are anumite deficiențe stilistice, de scriitură, de frazare, dar și de balans indecis între registrele stilistice.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 40.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

Fetița care se juca de-a Dumnezeu (2014) de Dan Lungu

Cu *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* (Polirom, 2014), Dan Lungu a ajuns la cel de-al cincilea roman (pentru a nu mai pune la socoteală cele două volume de proză scurtă și antologiile coordonate, legate de cultură și mentalități în comunism): *Raiul găinilor (fals roman de zvonuri și mistere)*, 2004, *Sînt o babă comunistă!*, 2007 (ecranizat de Stere Gulea), *Cum să uiți o femeie*, 2009 și *În iad toate becurile sînt arse*, 2011 (apărute, toate, la Polirom). Scriitor dintre cei mai traduși la ora actuală, Dan Lungu, sociolog ca formație, abordează aspecte ale societății românești în postcomunism – iar formația pe care o are la bază îi furnizează cazuri documentate, care îi pot servi ca sursă de inspirație literară. Așa se întâmplă și în cel mai recent roman al său, care are în centru cazul Rădiței, o fetiță rămasă în grija bunicilor, în anii '90, fiindcă mama ei pleacă la muncă în Italia pentru a face rost de bani pentru întreținerea familiei.

Împreună cu Lucian Dan Teodorovici și Florin Lăzărescu, Dan Lungu (scriitori de vârste apropiate) formează ceea ce se numește deja „grupul prozatorilor ieșeni” – un grup de prozatori care mizează foarte mult pe social, pe recuperarea literară a mentalităților comuniste și postcomuniste, așa cum o face, de două decenii deja, filmul românesc din Noul Val (de altfel, Lucian Dan Teodorovici și Florin Lăzărescu sunt și scenariști, iar *Sînt o babă comunistă!* al lui Dan Lungu a fost, cum spuneam, ecranizat).

Cei trei scriitori – buni profesioniști, deși aflați uneori la limita demonstrativului în abordarea subiectelor mentalitare – au prins un moment favorabil, acela al interesului masiv al occidentalilor pentru tot ceea ce ține de comunismul est-european. Ne confruntăm, în cazul prozei lui Dan Lungu, dar și a celorlalți prozatori ieșeni, cu un fenomen specific vremurilor noastre postcomuniste și postmoderne (nu numai în literatură, dar și în film): preponderența criteriului social, în defavoarea celui estetic, în receptarea romanelor sale.

Dacă ar fi, totuși, să găsim filiația imediată a acestui tip de proză socială, așa spune că ea se trage din proza optzecistă a cotidianului (ilustrată cu strălucire de un Mircea Nedelciu, dar și de alții, Cristian Teodorescu, Alexandru Vlad, Ioan Groșan, Ioan Lăcustă etc.), o proză „la firul ierbii” care submina, în anii '80, ideologia comunistă oficială, și care astăzi recuperează – la modul ironic – tocmai acele reflexe ori sechele mentalitare care au „formatat” mentalul colectiv

pentru o perioadă lungă de timp. Accentul s-a mutat, însă, de la excelența estetică și așa-zicând tehnică a textului la calitatea lui de înalt indicator social.

Foarte inegal în redarea limbajelor diverselor personaje, cu pasaje analitice stângace, cu fraze defectuoase, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*¹⁷² este, în schimb, un foarte puternic roman social, bine documentat și interesant prin problematica în sine, prin faptul că reconstituie în literatură fenomenul emigrației românești (cu toate implicațiile sale asupra familiilor rămase acasă), în căutare de locuri de muncă și câștig de bani, la începutul anilor '90. O amplă imagine a României acelor ani, văzută din exterior, de către cei plecați la munca de jos în Italia și Spania, dar și de către occidentalii înșiși, care apelează la forța de muncă românească ieftină, cu convingerea că România este o țară barbară și necivilizată.

Paginile cele mai reușite ale cărții sunt acelea în care evoluează Rădița – pagini de introspecție, de regulă, în care vocea este a naratorului obiectiv, dar perspectiva este a copilului. Rădița este, în fond, personajul-reflector al cărții, din perspectiva ei, și filtrate prin sensibilitatea ei excesivă (cum se întâmpla altădată cu Mini, personajul Hortensiei Papadat-Bengescu), aflăm o serie de evenimente care se petrec în familie (inclusiv finalul-șoc al cărții). Lui Dan Lungu îi reușește registrul stilistic al copilăriei; fetița are 10-11 ani, dar apar în carte și alți copii, prieteni ai Rădiței, printre ei Veronica și Marc, fratele ei mai mic.

Rămasă în grija bunicilor (sora ei, Mălina, pleacă să locuiască „la apartament” împreună cu tatăl – fapt decisiv pentru finalul...incestuos), Rădița, copil însingurat și introvertit care duce dorul mamei, se refugiază adesea în jocul „de-a Dumnezeu”. Jocul „de-a Dumnezeu” conține, evident, și o trimitere simbolică la psihologia copilului-centru al universului, care va face loc, treptat – în cazul Rădiței – unei maturizări precoce, dublate de izolare, de închidere în sine, dar și de dezvoltarea unor manii de comportament (provocate de lipsa mamei și, în genere, a familiei). Mai puțin reușite sunt, însă, capitolele care o au în centru pe Letiția, mama Rădiței, plecată în Italia să aibă de grijă de o femeie în vârstă, Nona (în casa unei familii bogate).

Readucând în discuție aspecte sociale ale anilor '90 – sărăcia și șomajul din România, complexe de estici în raport cu occidentalii, frustrările de tot felul legate de nivelul de civilizație și lipsa de orizont provocată de sărăcie și înapoiere – romanul frizează, la limită, demonstrativul, notația schematică. Copiii rămași în țară au, și ei, evoluții diverse: unii suferă de

¹⁷² Dan Lungu, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2014.

lipsa părinților, alții dezvoltă un snobism al obiectelor, vestimentației, banilor trimiși periodic de părinți din străinătate. E interesant – din punct de vedere sociologic – acest joc de perspective, și mai ales jocul psihologic prin care românii emigrați (o adevărată comunitate) – care trăiesc, în Italia, de pildă, în condiții mizere (în case și vagoane de tren părăsite etc.) – nu vor să se întoarcă în ruptul capului, încercând să se convingă singuri că în țară le-ar fi mult mai rău (și bucurându-se de veștile rele care le parvin prin intermediul presei). Aici intervine un alt personaj reușit, Laura, veche cunoștință a Letiției, care – în ciuda unei naturi frivole și aventuriere –, supraviețuiește cu greu în Italia, împreună cu soțul ei, făcând diverse joburi, dintre cele mai dificile, dar care nu dorește, sub nici o formă, să se întoarcă în țară.

Fetița care se juca de-a Dumnezeu este, așadar, un roman inegal, cu o puternică miză socială (locală, dar și de export), dar care împinge criteriul estetic în subsidiar.

7. Prezentism și mizerabilism în proza douămiiștilor: Ionuț Chiva, Dan Sociu, Adrian Schiop, M. Duțescu

După război, în Europa Occidentală – scrie François Hartog – se instituie tot mai mult o ordine a prezentului, începând cu existențialismul francez, care face o critică a progresului și pune accentul pe acțiune, pe angajamentul în prezent (de înțeles după deziluziile războiului); urmează anii '60, mai '68, deziluziile și criza economică a anilor '70: „Le slogan «oublier le futur» est probablement la contribution des *Sixties* à un renfermement extrême sur le présent. Les utopies révolutionnaires, progressistes et futuristes, ô combien, dans leur principe, mais aussi passéistes et rétrospectives (les barricades révolutionnaires et la Résistance), devaient opérer désormais dans un horizon qui ne dépassait guère le seul cercle du présent: «Sous les pavés, la plage» ou «Tout, tout de suite» proclamaient les murs de Paris, en mai 1968. Avant que ne s'y écrive peu après «*No future*» (s.a.), c'est-à-dire plus de présent révolutionnaire. Vinrent, en effet, les années 1970, les désillusions ou la fin d'une illusion, le délitement de l'idée révolutionnaire, la crise économique de 1974, l'inexorable montée du chômage de masse, l'essoufflement de l'État-providence, construit autour de la solidarité et sur l'idée que demain sera meilleur qu'aujourd'hui, et les réponses, plus ou moins désespérées ou cyniques, qui toutes,

en tout cas, misèrent sur le présent, et lui seul. Rien au-delà. Mais il ne s'agissait plus exactement ni d'épicurisme ou de stoïcisme, ni de présent messianique"¹⁷³.

Trebuie spus că prin „epicurism” și „stoicism” François Hartog definește două forme antice de „prezentism” (de punere a accentului pe momentul prezent), în timp ce „prezentul mesianic” este temporalitatea creștinismului (axat pe trăirea într-un prezent care are în perspectivă mântuirea, venirea lui Mesia). Spre deosebire de toate aceste forme de existență în prezent, prezentismul occidental debutat după război și accentuat de criza economică și socială a anilor '70 (a se vedea fenomenul șomajului de masă), este unul „cinic” ori „disperat” – iar el seamănă foarte mult, la distanță de aproape 30 de ani, cu ceea ce se întâmplă în România postrevoluționară și postcomunistă la începutul anilor 2000: criză economică și socială, o „tranziție” nesfârșită marcată de rezistența vechilor structuri (comuniste), sărăcie, șomaj, iar pentru tineri, în special – lipsa unui job și a perspectivelor de viitor.

E cazul, așadar, „mizerabilismului” din literatura română a anilor 2000 (Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Claudia Golea, Ioana Bradea, Adrian Schiop, Dan Sociu ș.a.), în care apar tineri dezabuzăți, blocați într-un prezent mizer, stagnant, al gesturilor cotidiene, elementare, prin forța lucrurilor. Tinerii protagoniști se refugiază – cu cinism și disperare (vorba lui Hartog) – în băutură și „jemanfișism”, într-un soi de „hedonism” – aflat încă la începuturi – și într-o superficialitate născută din anxietate, din teama de ceea ce le poate rezerva viitorul.

Revin acum la prezentismul cinic și disperat de care vorbește Hartog: el se potrivește foarte bine douămiiștilor români și marchează un moment specific al societății românești postcomuniste, care se va întoarce – vom vedea – zece ani mai târziu, odată cu criza economică provocată de crash-ul financiar din 2008; între timp, se dezvoltă și în România un adevărat hedonism consumerist, puternic alimentat de noile mentalități corporatiste ale societății de consum. În cazul douămiiștilor, refuzul obstinat al memoriei – al memoriei colective, al trecutului comunist – însoțește acest marasm al prezentului cenușiu. „Le chômage contribue lourdement à une clôture sur le présent – scrie Hartog – et à un présentisme, cette fois, pesant et désespéré. Le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé. Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a,

¹⁷³François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, éditions du Seuil, Paris, 2003, 2012, cap. 4. „Mémoire, histoire, présent”, subcap. „La montée du présentisme”, pp. 155-156.

jour après jour, besoin et valorise l'immédiat. De cette attitude les signes n'ont pas manqué. Ainsi, la mort a été de plus en plus escamotée¹⁷⁴.

Deocamdată, în proza mizerabilistă de la începutul anilor 2000, escamotarea morții ori refuzul de a privi în față îmbătrânirea echivalează cu o suprimare a timpului din motive de anxietate, de spaimă, de lipsă de perspective – un fel de „politică” a struțului, garnisită cu cinism și dezabuzare. În deceniul care a urmat, însă, s-a dezvoltat și în România – odată cu instalarea serioasă a corporațiilor și o anumită ameliorare a nivelului de trai –, o societate de consum destul de puternică ce a început să aibă reflexele dictate de consumerismul capitalist occidental: cultul tinereții perpetue, refuzul îmbătrânirii, hedonismul și în genere o obsesie legată de timp, de controlul său absolut care echivalează, în fond, cu suprimarea lui, grație tehnologiei, Internetului și transmiterii informației în așa-numitul „timp real”.

Toate aceste comportamente – consideră istoricul francez, pe bună dreptate – definesc „o experiență larg împărtășită a prezentului” („une expérience largement partagée du présent”) și schițează „unul dintre regimurile de temporalitate ale prezentului”¹⁷⁵. „Noul spirit al capitalismului¹⁷⁶”, la începutul anilor 2000, e definit cam așa: „Dans ce progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié, il est bien clair que le rôle moteur a été joué par l'extension rapide et les exigences toujours plus grandes d'une société de consommation, où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite. Productivité, flexibilité, mobilité deviennent les maîtres mots des nouveaux managers”¹⁷⁷. Și în literatura română, după un scurt moment de revoltă anarhistă, de teribilism, de „jemanfișism” (cum s-a spus), confuzia și debusolarea postdecembriste au fost înlocuite de „noul spirit al capitalismului”, tradus, pe de o parte, în parvenitism și acumularea de bani, iar pe de alta – în hedonismul consumerist de import occidental.

Trecuți – la sfârșitul anilor '90 – pe la Cenaclul Litere al Universității din București (condus de Mircea Cărtărescu), așa-numiții „fracturiști” (după numele revistei *Fracturi*, în care și-au publicat textele de poezie și proză, și mai ales *Manifestul fracturist*, scris de poetul Marius Ianuș și de poetul, prozatorul și dramaturgul basarabean Dumitru Crudu) au reprezentat – la

¹⁷⁴ Loc. cit., pp. 156-157.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 157.

¹⁷⁶ Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Éd. Gallimard, Paris, 1999.

¹⁷⁷ François Hartog, loc. cit., p. 156.

începutul anilor 2000 – momentul de revoltă și de nonconformism prin excelență. Gestul lor avea, în epocă, cel puțin două explicații: pe de o parte, era vorba despre o revoltă literară – cu adresă directă la tradiția literară autohtonă, și în special la scriitura optzeciștilor (Mircea Cărtărescu, mentorul Cenaclului Litere, era el însuși un optzecist de frunte, iar așa-numiții nouăzeciști sunt, în mare parte, foști cenacliști, puternic influențați de optzecism); pe de altă parte, fronda fracturiștilor (sau douămiiștilor, căci ei reprezintă nucleul tare al douămiiștilor) este și o reacție la contextul socio-economic al primului deceniu postcomunist – șomajul, tranziția confuză, economia deficitară, sărăcia, lipsa de perspective pentru tineri.

Frona douămiiștilor este, așadar, pe de o parte estetic-literară, iar pe de alta, existențială. Ea este, în orice caz, o reacție prea puțin surprinzătoare a generației tinere de scriitori, într-un climat socio-economic tulbure, în care se confruntă iluziile democratice și capitaliste ale celor abia ieșiți din comunism cu dezamăgirile aceluiași – plus impasul tinerei generații – în fața unei „tranziții” lungi și chinuitoare. Și totuși, reacțiile criticii *en titre*, a criticilor din generațiile mai vechi la literatura douămiiștilor sunt, în general, negative. Nicolae Manolescu consideră literatura tânără drept o „literatură egoistă și egocentristă, senzuală, superficială, interpretând libertatea cuvântului ca pe o libertate a expresiei, de unde spectrul frecvent pornografic”¹⁷⁸. Dan C. Mihăilescu – un critic de vârsta optzeciștilor (deși diferit ca opțiuni estetice) – vorbește și el despre o „revoltă de limbaj” la douămiiști, ca și despre „deprimism, mizerabilism, pansexualism și egocentrare patologică”¹⁷⁹. Ambii critici (deși din generații și formații diferite) denunță „egocentrismul” și „egocentrarea” din literatura milenariștilor, centrarea pe eu – printre altele, punerea în paranteză a socialului, punerea accentului se sexualitate etc. – văzută ca „patologică” (Dan C. Mihăilescu). Exhibarea sexualității este și ea taxată, prin termeni peiorativi ca „pansexualism” (Dan C. Mihăilescu) ori „spectru frecvent pornografic” al expresiei (N. Manolescu – care consideră că libertatea cuvântului, proaspăt căpătată, duce, în cazul lor, la limbaj pornografic).

Or tinerii scriitori nu fac decât să marcheze o atitudine de revoltă perfect justificată și încadrabilă în noul context postcomunist: revolta față de vechile mentalități pudibonde și rigide întreținute de comunism (față de sexualitate, de pildă), dar și de o tradiție literară ea însăși

¹⁷⁸ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 1453.

¹⁷⁹ Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism*, vol II, *Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 16.

pudibondă (tot N. Manolescu este acela care observă undeva lipsa unei tradiții a literaturii erotice și a unui limbaj literar pe măsură, în literatura noastră). Pe de altă parte, centrarea pe eu marchează și lipsa de perspective sociale, blocajul, marginalizarea mai mult sau mai puțin asumată a tinerilor scriitori, la începutul anilor 2000.

Din punctul meu de vedere, momentul de revoltă pură și dură – marcat de scriitori ca Ionuț Chiva, Adrian Schiop, Ioana Baetica & Co, la începutul anilor 2000 – are o *relevanță multiplă*, nu numai (și nu neapărat prioritar) socială și existențială, ci și *literară*, iar această revoltă este, în mod clar, favorizată de contextul proaspetei libertăți de expresie, dar și al proaspetei deziluzii/dezabuzări (social-economice, ulterior și politice) instalate după căderea comunismului, începând cu anii '90. „Miza milenariștilor” este, în egală măsură, literară – e vorba de o *frondă literară programatică*, așa cum se vede în *Manifestul fracturist* (scris de Marius Ianuș și Dumitru Crudu) –, nu așa cum notează Andrei Terian, referindu-se la poezia douămiiștilor: „Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar în subsidiar literară”¹⁸⁰. Or, o nouă generație milenaristă în literatură nu poate avea mize literare „doar în subsidiar”; ele sunt, dimpotrivă, de prim-plan, și se traduc în limbaj (literar) dezinhibat, anti-livresc (asumat; sursele literare sunt mereu, cu grijă, „ascunse” în textele lor), atitudine literară de avangardă (deconspirarea tuturor convențiilor, poziționarea în opoziție cu tradiția literară) frizând anarhismul¹⁸¹.

La începutul anilor 2000, prezentismul este – așa cum spuneam – mai degrabă o stagnare/ o blocare în prezent, o lipsă de perspectivă; hedonismul vine ceva mai târziu, odată cu consumerismul, cu redresarea economică (ce ține până în 2008, când se declanșează marea criză financiară mondială). Proza tinerilor douămiiști se rezumă, adeseori, la cotidianul cel mai tern, la gesturile elementare ale vieții de zi cu zi (de regulă ale unui „eu” narator) și la un minimalism stilistic (refuzul estetismului, al tropilor, al stilului căutat). Revolta lor socială și existențială tradusă în centrarea pe prezent nu se formulează, însă, numai în raport cu un viitor incert (lipsit

¹⁸⁰ În *Caiete critice* nr. 2-3 (208-209)/ februarie-martie 2005, p. 84.

¹⁸¹ Florina Pîrjol rezumă astfel trăsăturile generale ale douămiiștilor, în raport cu optzeciștii și nouăzeciștii: „Față de optzeciști, care făceau uz de livresc, ironie, cofraje estetizante, intertextualitate sau față de nouăzeciști, care și ei rămân bine ancorați în perimetrul estetic (deși literatura lor respiră în permanență aerul unei revolte împotriva comunismului, fiind construită cumva antifrastic față de acesta), milenariștii, deși diferiți și profund individualiști, își dezvoltă un profil inconfundabil, reductibil la câteva însușiri-tip: lipsa de complexe, ludicul exacerbat, limbajul licențios și argotic, neglijența căutată, abolirea oricăror convenții, completa dezideologizare, refuzul sistemului, fronda ostentativă dusă până în pânzele albe ale unui «anarhism» literar” (*Carte de identități*, cap. „Generația 2000: portret de grup”, p.153, Ed. Cartea Românească, București, 2014).

de perspective), ci și cu trecutul comunist, a cărui memorie – deformată de ideologie – tinerii scriitori o refuză programatic. Există, la ei, un refuz al memoriei (trecutului) ca gest de frondă (distanțare brutală de tot ce a însemnat comunismul), dar și de dezabuzare (față de istoria rescrisă, manipulată ideologic de comunism). Nu va trece mult până când se va putea vorbi – în proză – și despre un refuz al trecutului ca reacție la gestionarea defectuoasă, după 1990, a memoriei colective și a „moștenirii” comuniste (dosariadele, lustrația etc.).

Dar să nu uităm că – dintr-o perspectivă a științelor comunicării – focalizarea pe prezent este și un mod de raportare la existență aflat în relație directă cu mediile de comunicare dominante ale societății actuale: Internetul, mediul on-line, care face ca orice eveniment să fie perceput ca aparținând exclusiv momentului prezent. Douămiiștii se situau, practic, în România, la începutul acestei „ere” a on-line-ului (comunicau pe Messenger, nu apăruse încă Facebook-ul, proliferarea blogurilor era încă la început, la fel și a site-urilor și revistelor on-line): „(...) Dacă timpul își generează propriile medii, atunci mesajul mediului este adresat de către timp. *Time is the message*. Pentru mediile moderne, mesajul este următorul: «contează și, în fond, există ceea ce se întâmplă acum, contează și există lumea construită în jurul lui <acum>» (*modernitas*, cuvânt din latina medievală, făcea referire, direct temporală, la *oamenii de acum*). Or, toate aceste medii (ziarele, televiziunea etc. – mai ales Internetul, adaug eu) ne prezintă o lume a lui «acum»”¹⁸².

Sau, altfel spus, lumea consumistă de azi favorizează efemerul, informația la secundă: „Si le temps est depuis longtemps une marchandise, la consommation actuelle valorise l'éphémère. Les médias, dont l'extraordinaire développement a accompagné ce mouvement qui est, au sens propre, leur raison d'être, procèdent de même. Dans la course de plus en plus rapide au direct, ils produisent, consomment, recyclent de plus en plus vite toujours plus de mots et d'images et compressent le temps: un sujet, soit une minute et demie pour trente ans d'histoire”¹⁸³.

¹⁸² Arthur Suciu, *Discursul autonom. Strategii de comunicare*, cap. I, „Discursul heteronom și preeminența mediilor de comunicare”, Ed. Institutul European, Iași, 2013, pp. 65-66. Pentru termenii în italic din paranteză, autorul citează: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, Ed. Polirom, Iași, 2005, p. 28.

¹⁸³ Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps*, Éd. du Seuil, Paris, 2000, pp. 178-182.

69 (2004) și *Boddah speriat* (povestiri) (2014) de Ionuț Chiva

„Membru al grupului literar Fracturi”, cum ține să specifice pe pagina de gardă, Ionuț Chiva a debutat în 2004 cu romanul *69* (Editura Polirom, în colecția „Ego. Proză”, care inaugurează seria prozatorilor tineri la noi), un roman teribilist, nonconformist, în care referințele literare merg de la prozatorii americani (descoperiți în postcomunism, pe filieră – așa zice – optzecistă, și mai ales la Cenaclul Litere, condus de Mircea Cărtărescu) precum Salinger sau William Burroughs, la prozatori români ca Ovidiu Verdeș, autorul unui roman de succes în postcomunism, cu și despre adolescenți, *Muzici și faze* (Editura Univers, 2000).

Dezabuzarea (cu accente acute a) lui Ionuț Chiva – devenit, prin acest roman, *chef de file* al fracturismului – nu este, însă, numai una literară, ci și una existențială, determinată, cum spuneam, de contextul social al anilor 2000: „Proza lui Ionuț Chiva – scrie Mircea Martin în prefața cărții (intitulată sugestiv „Micul Burroughs?”) – conține scene de o atrocitate fără precedent în literatura română, atrocitate neîntrecută decât de un grotesc care rămâne greu de imaginat chiar și după lectură. (...) Cum literatura noastră nu cunoaște prea mulți și prea mari maeștri ai groazei, ne putem gândi la Orwell și, mai ales, la William Burroughs”¹⁸⁴.

La zece ani distanță de la debutul în proză, Ionuț Chiva a revenit cu volumul de povestiri *Boddah speriat*, apărut în 2014 la Editura Polirom (tot în colecția „Ego. Proză”). Ionuț Chiva se încapățânează să rămână în această zonă de frondă stilistică, de blazare socială și existențială extremă și de marginalitate care devine, în textele cele mai recente, un soi de autoizolare (în străinătate) și chiar de mizantropie, vizibilă în afecțiunea exclusivă pentru câini – câinele este personajul căruia i se dă maximum de atenție în aceste texte (vezi *Boddah speriat* ori *Ahil Peleianul, viața sa*), singurul descris în detalii de comportament, ba chiar și de interioritate – așa cum se întâmplă în proza ce dă titlul cărții, *Boddah speriat*, în care scriitorul se aventurează experimental în surprinderea stărilor interioare ale companionului său fidel.

Vorbește Alex, proza cea mai bună a volumului (și cea mai amplă) este, cu siguranță, o proză mai veche (vezi referințele la mess, la lipsa mobilului etc.), ce se încadrează perfect în tiparul „douămiismului”: naratorul-personaj este, așadar, Alex, un alter ego al scriitorului (un

¹⁸⁴ Mircea Martin, „Micul Burroughs?”, prefață la Ionuț Chiva, *69*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2004, pp. 10-11.

personaj aici înșelat de iubită, Svetlana), iar textul este, așa zice, o autoficțiune „ca la carte”: el mixează elemente biografice, practică stilul oral, limbajul e colocvial și pe alocuri argotic (argoul tinerilor „cool”), iar atitudinea pe care o ilustrează în ansamblu e aceea specifică „generației” 2000 (termenul apare chiar la Ionuț Chiva): criză existențială și identitară (hrănită și de familii scindate, de noncomunicare), revoltă, un „hedonism” al prezentului care ascunde depresia, lipsa de sens și de perspective, superficialitatea asumată din frica – declarată la Chiva – de profunzime, de privirea în perspectivă, de îmbătrânire.

Cîteva citate revelatorii: „N-am vorbit toată viața nimic cu ai mei”¹⁸⁵; „nicăieri nu ești tu”¹⁸⁶; „Ce-o fi în capul lui (al unui bătrîn, *n.m.*) sau al maică-mii, ce mai mișcă acolo după scurtcircuitare, așa putea să mă gîndesc la asta vreodată fără să-mi fie frică?”¹⁸⁷; „singurătatea, nefericirea, tristețea”¹⁸⁸. Sau: „mă gîndeam, deja beat, la generația mea (care înseamnă prietenii mei) hedonistă, lipsită de «profunzime», prin care nu înțelegeam vreo aplecare înspre hermeneutică, ci mai degrabă «profunzime» în sensul de manual în care imaginea unui copac reflectată în apă are mai mult volum decît în sine”¹⁸⁹.

Din același registru, din aceeași zonă a „douămiismului” fac parte – în volum – și prozele *În anul morții*, în care protagonist este Ted, scriitorul cincuanar, divorțat, cu o fetiță – proză a cărei replică este chiar cea de mai sus (*Vorbește Alex*), dar și *Liniștea și lumina*, cu un titlu cu trimitere la Faulkner (protagoniști Alex și Svetlana), sau *Munca ne-a mâncat tinerețea și asta este ce am muncit*.

Combi-nația (2012) de Dan Sociu

Poetul douămiist Dan Sociu, convertit în ultimii ani la proză – a se vedea *Urbancolia și Nevoi speciale* (apărute la Editura Polirom, în 2008) – a publicat în 2012, la Editura Casa de pariuri literare, un al treilea volum de proză, un mic roman de fapt, intitulat *Combi-nația*¹⁹⁰. Roman realist și în același timp roman trucat, roman senzaționalist și roman argotic, „de cartier”

¹⁸⁵ Ionuț Chiva, *Boddah speriat (povestiri)*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2014, p. 102.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 106.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 107.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 113.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 101.

¹⁹⁰ Dan Sociu, *Combi-nația*, Editura Casa de pariuri literare, București, 2012.

– cum se vede și din titlul cărții –, *Combinatia* se vrea un soi de proză pulp (termenul apare ca atare și în carte, la un moment dat) și de *pulp fiction à la* Tarantino, plin de gaguri, de „combinații” conduse, de altfel, cu pricepere și precizie în spațiul concentrat al celor 100 de pagini. Autorul e hârșit și textul său nu e inocent, el își conține și punerea în abis, face cu ochiul cititorului avizat, continuând, în același timp, să-l prindă și pe cititorul inocent, avid de poveste, de senzațional.

Dan Sociu se distrează copios inventând această poveste plasată cu vreo câțiva ani peste 2012, într-o perioadă în care imaginează „schisma UE”, înmormântarea lui Ion Iliescu, jelit ca Ștefan cel Mare, de întreaga Moldovă, moartea lui Vadim Tudor înecat cu propria vomă, plecarea de la conducere a lui Traian Băsescu, naționalismul înfloritor în urma căruia se creează, de pildă, un lagăr de muncă pentru romi în apropierea Bacăului sau apar numeroase organizații extremiste („Convenția Română, Umanist-Creștină Europeană” – CRUCE, „Urmașii lui Traian” – Traian trimițând aici la... Traian Băsescu). Autorul e, așadar, unul ironic și execută, în cele 100 de pagini, exact ceea ce-și propune personajul lui: să scrie un reportaj de impact, cu „sânge”, în urma căruia să câștige niște bani. *Combinatia* e, *mutatis mutandis*, un astfel de „reportaj”, o proză scrisă pentru a „lua fața”, pentru a avea succes, o proză cu potențial comercial.

Personajul-narator (care păstrează ceva din personajul autoficțiunilor sale anterioare, *Urbancolia* și *Nevoi speciale*) e un tip de 37 de ani care trăiește, împreună cu Dana, iubita lui de 27 de ani, la modul „mizerabilist”, de azi pe mâine, din expediente, din joburi efemere (ultimul e administrarea unui site). Pentru a face un ban, are ideea acelui reportaj senzațional: aflând de existența unui grup extremist care-și spune Lupii suri, format din taximetriști care se întâlnesc la Mall Vitan, și coordonat de Laurențiu, șeful lor supranumit Metrorex, personajul-narator se decide să se infiltreze între ei, luându-și o identitate falsă: Radu Goia, numele pe care îl văzuse tatuat, mare, „pe spinarea cafenie a unei țigănci tinere”, în autobuz (Lupii suri se ocupau, ca grup organizat, tocmai cu „cafteala” țiganilor, de aici și umorul negru al autorului).

Povestea are toate ingredientele de scandal: proxenetism, droguri, camuflage de comercializarea cutiilor de cremă antiîmbătrânire Gerovital¹⁹¹ – toate acestea sintetizate în

¹⁹¹ Secvența cu cremele anti-aging Gerovital mi-a adus aminte, intertextual și ironic, de pasajele din prozele lui Mircea Nedelciu, din anii '80, care evocau clinicile cu produse Gerovital frecventate în comunism de turistele străine în vârstă.

persoana vărului Danei, Marian, supranumit Procuroru (un tip la vreo 40 de ani care trăiește mai mult la maică-sa...). „Combi-nația” la care se gândesc cei doi tineri e următoarea: îl livrează pe Procuror bătaușilor extremiști ai lui Metrorex (conduși din umbră de socrul acestuia, Tevalciuc), pretextând că el e Sultanu, un țigan furnizor de droguri, care, chipurile, i-ar fi furat iubita lui Radu Goia. Numai că incidentul chiar se lasă cu sânge (deși ei nu se gândiseră la asta), Procuroru moare, iar cei doi tineri se aleg cu „marfă” ascunsă în casa acestuia, pe care o vând cu vreo 15.000 de euro, bani cu care pleacă din țară, la Berlin, cum își dorea Dana. Adaug la lista ingredientelor și „coarda sensibilă” a poveștii, iubirea dintre cei doi, plus scenele de sex, dar... cu „sentiment” (și complicația inevitabilă: Dana rămâne însărcinată).

Micul roman începe și se încheie circular, la Berlin, cu o aluzie la halucinațiile pe care le are protagonistul, halucinații în care-l vede pe Marian, cel omorât în bătaie de Lupii suri. Se întinde, firește, asupra povestirii, o umbră de vinovăție, de complicitate la crimă a celor doi tineri. Bine scrisă și savuroasă în umorul ei negru (și în limbajul argotic pe măsură), *Combi-nația* nu are o miză literară prea mare, ea pare un simplu exercițiu de „digi-tație”. Afirmat ca unul dintre vârfurile poezilor două-miiști, Dan Sociu încă nu a reușit să convingă la capitolul proză, prin cele trei scurte romane (autoficțiuni) ale sale, *Urbancolia*, *Nevoi speciale* și *Combi-nația*.

***Soldații* (2013) de Adrian Schiop**

Adrian Schiop a debutat în revista *Fracturi* (în 2002) și a publicat romanele *pe bune/ pe invers* (Polirom, 2004) și *Zero grade Kelvin* (Polirom, 2009). În 2013 a publicat cel de-al treilea roman al său, *Soldații. Poveste din Ferentari*¹⁹² – un roman controversat, care a făcut ceva vâlvă la apariție (autorul fiind acuzat de rasism, misoginie ori chiar homofobie). Provocator și bine scris – prin acest roman, Schiop trece în fruntea prozatorilor două-miiști –, *Soldații* înfățișează o poveste homosexuală „din Ferentari”, scrisă pe șleau, de tip autoficțiune, într-un limbaj care merge de la colocvial până la argou updatat, argoul celor mai celebri maneliști ai locului (motto-ul cărții e, de altfel, din... Babi Minune). Povestea e scrisă cu nerv și suspans, are un personaj viu, pușcăriașul Alberto, a cărui evoluție – din perspectiva naratorului, iubitul său – surprinde pe parcurs, iar finalul e construit și el cu atenție, pregătit prin secvențe narative descendente ca

¹⁹² Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari*, Colecția „Ego. Proză”, Editura Polirom, 2013.

tonalitate, încadrate de scurte și ironic- grave notații de natură (climă, peisaj), care consonează, de fapt, cu depresia naratorului, instalată odată cu despărțirea.

Pe coperta a treia, Adrian Schiop indică cele două aspecte importante ale cărții: proza socială, de medii, pe de o parte (cum făceau, în alte vremuri, *mutatis mutandis*, un Nicolae Filimon sau un Mateiu Caragiale), și pe de altă parte, istoria amoroasă – cu sinuoziții, treceri insesizabile de nivel în raportul de putere al partenerilor și răsturnarea finală de situație: „Cartea mea e despre Ferentari, locul unde s-a inventat șmecheria, iar idolii multor puști sunt Nuțu Cămătaru, Gigi Becali și Florin Salam. Mai e despre iubirea – interesată? dezinteresată? – dintre un scriitor aterizat în cel mai sărac cartier al Bucureștiului și un fost pușcăriaș care s-a învățat să-i placă și bărbații, fiindcă avea 15 ani la prima condamnare, iar prin sex se cumpără cel mai ieftin protecție. E despre cum s-o scoți la capăt în libertate când te-ai născut într-o familie mândră de interlopi, dar la pârnaie – timp de 14 ani – te-ai obișnuit pe invers. Toate astea sunt fapte despre care dă seama cartea mea; altfel, îmi place să cred că e despre loialitate și trădare”.

Romanul e centrat pe o poveste de dragoste (homosexuală, dar nu importă, semnificația ei este tot universală), iar relația dintre cei doi parteneri este – cum spune naratorul (un narator omonim, Adi) – o relație de putere, inegală. Or, suspansul cărții tocmai pe acest lucru mizează, pe răsturnarea relației de putere inițiale dintre cei doi parteneri.

La începutul cărții, naratorul – ziaristul și doctorandul în manele instalat în Ferentari – pare a fi dominat de Alberto, fostul pușcăriaș de vreo 30 și ceva de ani, întâlnit în crâșma Zeicani, și de care se simte atras. Alberto e un personaj greu de uitat: „(...) Alberto arată într-adevăr fioros, cu voce răgușită și groasă, o matahală care miroase a pușcărie, cu piramida nazală spartă ca foștii boxeri, tatuaj pe gât sau freză old school cu păr dat peste cap și făcut cu ulei, ca mafioții italieni; mă rog, poate asta nu e important, ci atitudinea de smardoi, de râș spart care se poate converti impredictibil în furie”¹⁹³. În ce-l privește pe narator (Adi), el este un tip la 40 de ani, ieșit dintr-o relație eșuată cu o femeie, Ana (antropolog, o femeie „soldat“, spune el), și care e atras, de fapt, de bărbații hetero (gay-i îi repugnă).

Outsider (om cu studii, jurnalist și doctorand cu bursă), Adi ajunge să cunoască bine Ferentarii (locuiește acolo cu chirie), tipologiile, mentalitățile, argoul locului. Schiop surprinde, printr-o galerie pitorească de personaje, legile și psihologiile unui spațiu marginal, semighetoizat

¹⁹³ Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari*, ed. cit., p. 37.

al Bucureștiului, dominat de mafioți locali, preamăriți, contra unor sume exorbitante, de maneliști.

Avem de-a face, așadar, cu un realism al mediului – mediu insolit, prima dată reprezentat în proza contemporană –, dar și cu un realism provenit dintr-o conștiință vinovată (în perspectiva finalului poveștii amoroase), care îl împinge pe narator să reconstituie faptele „așa cum au fost”. Fiorosul Alberto (care-i sperie și-i îndepărtează pe prietenii lui Adi, inclusiv pe colocatarul său) pare a deține, inițial, controlul în relația lor: e intempestiv, irascibil și-i cheltuie banii lui Adi la păcănele. Pleacă de la vărul lui, mafiotul Borcan, și se mută în apartamentul închiriat de Adi. Dezinteresat sau nu, se înfiripează între cei doi o intimitate afectivă. Idila durează câtă vreme țin banii lui Adi, proveniți din bursa de doctorat, după care Alberto e retrimis la Borcan, iar naratorul se refugiază la țară, la părinți, spre a-și scrie teza – și unde se luptă cu depresia postdespărțire și spaima de singurătate.

Schiop practică un soi de proză *pulp* – de cartier, de ghetou –, pe linia lui Dan Sociu (model pentru un personaj din carte, prieten al naratorului), dar mult mai puternică și mai substanțială decât *Combinăția* lui Dan Sociu. Pe de altă parte, există în carte și o cazuistică amoroasă, de-a dreptul clasică, dacă facem abstracție de decorul „exotic” și de imaginea la fel de „exotică” a partenerului: naratorul e măcinat de remușcări, de faptul că l-a amăgit pe Alberto promițându-i un buletin și un job, dar și o viață de cuplu, de afecțiune, și în fond nu i-a oferit nimic din toate acestea, ba chiar i-a făcut mai mult rău luându-l din „custodia” dură, dar sigură a vărului Borcan. În aparență partenerul vulnerabil al relației, Adi se dovedește, de fapt, cel puternic și cel care „trădează”, dându-i lui Alberto bani pe mână (pe care nu știe să-i gestioneze), hrănindu-i speranțele, promițându-i – fără să se țină de cuvânt – o ridicare din condiția lui de pușcăriaș eliberat, după 14 ani, fără buletin și drept de muncă și depinzând de mafiotul Borcan.

Soldații lui Adrian Schiop reprezintă, alături de *Lunetistul* de Marin Mălaicu-Hondrari, una dintre cele mai bune cărți de proză apărute în ultimii ani – din zona prozei tinere românești. În plus, romanul lui Schiop are și ingredientele unei cărți de succes (ghetou, homosexualitate, marginali, poveste de iubire) – lucru dovedit, de altfel, de vânzări și de faptul că romanul a ajuns la a doua ediție la Polirom (în colecția „Top 10+”). În afara unor paranteze metatextuale în surplus (în care naratorul pomenește de postmodernism și de alte trucuri textuale), cartea e scrisă alert, antrenant, și se construiește în jurul unui simbol *ad-hoc* al „soldaților” („soldați” sunt

pușcăriașii, „femeie soldat” e Ana ș.a.m.d. – imagine a unei rigidități/durități, a unei masculinități exclusive, dar și a iubirii homosexuale soldățești).

***Uranus Park* (2014) de M. Duțescu**

Debutat în 2010 cu volumul de poezie *și toată bucuria acelor ani triști* (Editura Cartea Românească), M. Duțescu (n. 1979), arhitect de profesie, a publicat în 2014 două cărți: un volum de poeme, *franceza un avantaj* (Editura Pandora M), dar și un roman, *Uranus Park*, apărut la Editura Polirom, în colecția de literatură contemporană „Ego. Proză”. *Uranus Park* reprezintă, așadar, debutul în proză al scriitorului – un debut promițător, care împinge proza de tip douămiiști cu un nivel mai departe.

Prezentismul cinic și disperat (cu termenul lui Hartog) al tinerilor scriitori douămiiști debutați la începutul anilor 2000 marchează un moment specific al societății românești postcomuniste, aflate într-o tranziție confuză și prelungită spre democrația capitalistă (anii '90-începutul anilor 2000). Odată ce economia începe să dea semne de redresare (pe la jumătatea anilor 2000 și până în 2008, anul crizei financiare globale), se instalează rapid, și în România, noile mentalități corporatiste ale societății de consum și, odată cu ele, un adevărat hedonism consumerist. Anarhismul, lipsa de ideologie, revolta pură și dură au fost repede înlocuite de cerințele societății de consum, de „ideologia” corporatistă și de goana după bani. Vidul – vidul de perspectivă, vidul „ideologic” – se cerea umplut, gesturile anarhice ale fracturiștilor nu puteau rămâne multă vreme *en place*. Un roman ca *Uranus Park* de M. Duțescu – apărut în 2014, dar plasat, ca acțiune, după jumătatea anilor 2000 – este cât se poate de instructiv.

Protagonistul – un tânăr arhitect extrem de ambițios și de tenace – funcționează ireproșabil după un nou – și, în fond, atât de vechi „precept”: arivismul, urcarea în ierarhie, îmbogățirea. I-am putea spune simplu dorința de a face bani – care a devenit o obsesie în societatea românească actuală, începând cu mijlocul anilor 2000 –, dacă protagonistul romanului, arhitectul Horia Petrescu, n-ar ajunge la o teorie mai subtilă a parvenitismului în epoca postmodernă, și anume accederea la o poziție de putere în ierarhia sistemului, care va aduce, inevitabil, banii mult doriți: „(...) până de curând – până să-mi dau seama că banii nu sunt decât

una din nenumăratele consecințe care vin la pachet cu escaladarea unor trepte ierarhice, iar logica jocului exact în asta constă – până de curând mintea mi-a fost setată numai pe bani”¹⁹⁴.

Romanul este interesant prin deconspirarea mafiei imobiliare la nivel înalt (Uranus Park – proiectul pentru care lucrează Horia – e un proiect imobiliar de câteva milioane de euro, cu finanțare străină), dar mai ales prin surprinderea acestei evoluții a protagonistului, dintr-un băiat blond și firav, însă foarte muncitor și ambițios, într-un tânăr arhitect fără prea multe scrupule, care accede la o lume ierarhică și financiară de nivel înalt și care, în ascensiunea lui, sacrifică tot ce are în jur (familia, pe Paul, vechiul coleg de facultate cu tendințe gay, întors la Cluj, pe Sorana, fostă colegă și ea, unica lui angajată la firma proprie etc.).

Uranus Park reprezintă traseul maniacal – dar și simptomatic în contextul socio-economic al României anilor 2000 – al unui tânăr arhitect către parvenitism și alienare. Am putea spune că e un fel de Dinu Păturică în postmodernitate (deși în roman apar mai degrabă trimiteri la *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, și la *Loștrița* lui Vasile Voiculescu). Scriitorul surprinde cu finețe această evoluție a personajului și, în plus, întreține și un suspans al evenimentelor, până la mult așteptata scenă finală: confruntarea decisivă cu finanțatorii proiectului, angajarea oficială a lui Horia și fixarea salariului. M. Duțescu realizează o proză de medii de bună calitate – așa cum am întâlnit și la Adrian Schiop, în *Soldații*, deși era vorba de un cu totul alt mediu social (periferic, al Ferentarilor) –, cu ureche fină pentru limbajul vorbit și ochi atent pentru portretizarea personajelor (de notat figura funcționarului de la primărie de care depinde obținerea certificatului de urbanism, domnu’ Dulcă).

Zona în care e plasat proiectul Uranus Park nu e, totuși, atât de departe de mahalaua Ferentarilor lui Schiop: proiectul vine în siajul vechilor deformări urbanistice și arhitectonice operate de comunism, în anii ’80, în zona Rahova-Uranus, pentru realizarea Casei Poporului. Duțescu oferă în roman destule considerații pe teme de arhitectură și urbanism bucureștean: „Mahalaua Rahova-Uranus, denumită în trecut Podul Calicilor, se întindea de la baza Dealului Arsenalului până sus, către Ferentari. Ajutată în primul rând de relief, dar și de moștenirea arhitecturii vernaculare balcanice, cu mai puțin de cincizeci de ani în urmă se pare că a fost una dintre cele mai stranii și mai frumoase zone rezidențiale ale Bucureștiului. Străzi cu pante abrupte și cu denumiri fantastice, cișmele, curți inundate de verdeață, case ce aminteau mai

¹⁹⁴ M. Duțescu, *Uranus Park*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2014, p. 212.

degrabă de satele de pe Dunăre, lume pestriță. Spre sfârșitul anilor '80, în timpul operațiunilor de configurare a noului Centru Civic, cu a sa Casă a Poporului, acest cartier a fost ras de pe suprafața pământului. (...) Trecerea de la țesutul urban difuz al casei-vagon la scara arhitecturală colosală a noului Parlament (...) s-a considerat că se poate face cu o soluție de compromis: blocuri”¹⁹⁵ – soluție în care se înscrie, de altfel, enormul proiect imobiliar imaginat de M. Duțescu în carte.

Alături de o critică – discretă – a urbanismului haotic al Bucureștilor, *Uranus Park* realizează o satiră ascuțită a mafiei imobiliare românești la începutul anilor 2000, cu accent pe corupție și pe îmbogățirea subită a reprezentanților ei. Dar și pe îmbogățire *tout court*: Duțescu surprinde, în fond, un prim val al îmbogățiților și al corporatiștilor români (la începutul anilor 2000), care acced la un nivel de trai mai bun și arborează un status nou, cu snobismele și tropismele de rigoare. E vorba exact de categoria de oameni pe care Horia o numește „prieteni Emei”, Ema fiind iubita lui *high class*, de care se va despărți. Numai că de la această revoltă inițială – a unui tânăr competent, doritor să aibă o viață mai bună decât a părinților săi –, Horia trece, încetul cu încetul, la reversul ei, la integrarea în lumea detestată, a noilor îmbogățiți.

Uranus Park de M. Duțescu este, așadar, un debut în proză reușit, amestec de realism cotidian, hiperrealism „extatic” (vezi proiecțiile halucinante ale minții lui Horia) și șarjă socială ascuțită; un roman de medii, dar și un roman al parvenirii sociale, pe la mijlocul anilor 2000.

¹⁹⁵ Ibidem, pp. 97-98.

IV. CONCLUZII

Lucrarea de față și-a propus să ofere o perspectivă de ansamblu – incompletă, firește, dar care va fi ulterior adusă la zi – asupra literaturii române începând cu 1990 și ajungând până în prezent (2015). Demersul acesta își asumă riscurile de rigoare – și anume dificultățile de a fixa, la un moment dat, un teren (literar) în mișcare, de a aprecia, estetic și din alte unghiuri de interpretare, cărți de ficțiune (foarte) recente, fără reculul pe care îl permite distanța în timp.

Perioada se dovedește, așa cum spuneam, una efervescentă și diversă, cu scriitori (relativ) tineri în plină afirmare (Răzvan Rădulescu, Sorin Stoica – dispărut prematur în 2006, Simona Popescu, Marin Mălaicu-Hondrari, Adrian Schiop, Bogdan Popescu, Simona Sora ș.a.) și câteva vârfuri aparținând generațiilor mai vechi (optzeciști și șaptezeciști). Interpretarea peisajului literar postdecembrist s-a făcut – precizez încă o dată – dintr-o perspectivă care ține de istorie și, implicit, de istoria literară, și anume din perspectiva raportării la trecut, istorie și memorie (comunism) *versus* prezent (tranziție, capitalism, democrație) și, mai general, la regimul de istoricitate (în accepția lui istoricului francez François Hartog) dominant al epocii. Lucrarea a ținut cont, firește, de valoarea estetică a cărților analizate, dar și de factorii economici, sociali, comerciali etc. care condiționează astăzi impactul/ succesul la public al literaturii.

Am folosit în mod strict operațional termenii care împart scriitorii români pe generații (șaizeciști, șaptezeciști, optzeciști, nouăzeciști, douămiiști) – pentru comoditatea demersului meu istoric și critic (termeni ce țin cont, de regulă, de anul de debut, dar uneori și de afilierea de grup – cum e cazul douămiiștilor, tinerii scriitori nonconformiști, grupați în jurul revistei *Fracturi*, la începutul anilor 2000). În mod similar, am făcut apel, strict operațional – cu nuanțele de rigoare – la conceptele propuse – pentru analiza istorică și culturală – de istoricului francez François Hartog (regim de istoricitate, regim modern de istoricitate, prezentism etc.).

În urma analizei întreprinse, perioada literară postdecembristă se arată a fi una marcată de trecutul traumatic (comunist) – traumă colectivă, în fond, resimțită la toate nivelurile: mentalitar, social, economic, politic etc. –, trecut pe care scriitorii și-l asumă în diverse maniere, mergând până la a-l oculta, a-l respinge, a-l refuza. Atât ficționarii, cât și scriitorii realist-minimaliști, dar și mizerabiliștii sfârșesc prin a face, de fiecare dată, loc în cărțile lor „memoriei, istoriei, uitării” – pentru a cita titlul unui cunoscut eseu al lui Paul Ricoeur. Memoria individuală și memoria

colectivă, la prozatorii-recuperatori ai trecutului, se întâlnesc – în proza postcomunistă – cu biografismul autoficționarilor douămiiști.

Aș mai semnala aici un fenomen specific vremurilor noastre postcomuniste și postmoderne (nu numai în literatură, dar și în film ori arte plastice): preponderența criteriului social, în defavoarea celui estetic, în receptarea literaturii. În ultimii ani, la noi, reprezentanții acestei proze cu mize sociale sunt prozatorii ieșeni Dan Lungu, Florin Lăzărescu, Lucian Dan Teodorovici. Dacă ar fi să găsim filiația imediată a acestui tip de proză socială, aș spune că ea se trage din proza optzecistă a cotidianului (ilustrată cu strălucire de un Mircea Nedelciu, dar și de alții, Cristian Teodorescu, Alexandru Vlad, Ioan Groșan, Ioan Lăcustă etc.), o proză „la firul ierbii” care submina, în anii '80, ideologia comunistă oficială, și care astăzi recuperează – la modul ironic – tocmai acele reflexe ori sechele mentale care au „formatat” mentalul colectiv pentru o perioadă lungă de timp. Accentul s-a mutat, însă, la acești prozatori, de la excelența estetică și așa-zicând tehnică a textului la calitatea lui de înalt indicator social.

Vie și efervescentă, controversată, criticată sau lăudată de criticii profesioniști – și mai nou de bloggerii literari –, proza românească contemporană reprezintă, una peste alta, un teritoriu pasionant și un spațiu de emulație, care ne rezervă – sunt convinsă – multe surprize în viitor, mai ales dinspre zona prozatorilor foarte tineri.

BIBLIOGRAFIE

Romanele și proza scurtă de referință:

- Adameșteanu, Gabriela, *Provizorat*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2010
- Bobe, T.O., *Contorsionista* (proză scurtă), Editura Humanitas, București, 2011
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 1996
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2002
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007
- Chiva, Ionuț, *69*, prefață de Mircea Martin („Micul Burroughs?”), Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2004
- Chiva, Ionuț, *Boddah speriat* (povestiri), Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2014
- Coman, Dan, *Căsnicie*, Editura Cartea Românească, București, 2015
- Crăciun, Gheorghe, *Frumoasa fără corp*, ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Carmen Mușat, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa*, ediția a II-a, augmentată, studiu introductiv de Caius Dobrescu, dosar de receptare critică, addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre. Femei din gama sensibilu. Femei albastre, dinți tociți*, prefață de Carmen Mușat, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2013
- Duțescu, M., *Uranus Park*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2014
- Florian, Filip, *Degete mici*, prefață de Simona Sora, Editura Polirom, Iași, 2005
- Florian, Filip, *Zilele regelui*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2008
- Florian, Filip, *Toate bufnițele*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd.”, Iași, 2012
- Florian, Matei, *Și Hams Și Regretel*, Colecția „Ego. Proză”, Editura Polirom, Iași, 2009
- Lăzărescu, Florin, *Amorțire*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2013
- Lungu, Dan, *Sînt o babă comunistă!*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2007
- Lungu, Dan, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2014

Mareș, Radu, *Sindromul Robinson (proze)*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2014

Mălaicu-Hondrari, Marin, *Lunetistul*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2013

Mitchievici, Angelo, *Cinema (povestiri)*, prefață de Paul Cernat, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2009

Nedelciu, Mircea; Babeți, Adriana; Mihăieș, Mircea, *Femeia în roșu*, roman retro (versiune), Editura Cartea Românească, București, 1990

Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandruului*, roman inedit, Editura Compania, Seria „Contemporani”, București, 2000

Petreu, Marta, *Acasă, pe Câmpia Armagedonului*, Editura Polirom, Iași, 2011

Popescu, Marius Daniel, *Simfonia lupului*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2008

Popescu, Simona, *Exuvii*, ediția a V-a, Editura Polirom, Colecția „Top 10+”, Iași, 2011

Rădulescu, Răzvan, *Viața și faptele lui Ilie Cazane*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2008

Sandu, Ana Maria, *Fata din casa vagon*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2006

Sandu, Ana Maria, *Omoară-mă!*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2010

Schiop, Adrian, *Soldații. Poveste din Ferentari*, Colecția „Ego. Proză”, Editura Polirom, 2013

Sociu, Dan, *Combinăția*, Editura Casa de pariuri literare, București, 2012

Sora, Simona, *Hotel Universal*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2012

Suceavă, Bogdan, *Venea din timpul diez*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2004

Ștefănescu, Cecilia, *Legături bolnăvicioase*, ediția a III-a, Editurii Polirom, Colecția „Top 10+”, Iași, 2011

Ștefănescu, Cecilia, *Intrarea Soarelui*, Editura Polirom, Colecția „Ego. Proză”, Iași, 2008

Teodorovici, Lucian Dan, *Matei Brunul*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2011

Vlad, Alexandru, *Curcubeul dublu*, Editura Polirom, Colecția „Fiction Ltd”, Iași, 2008

Vlad, Alexandru, *Ploile amare*, Editura Charmides, Bistrița, 2011

Vlad, Alexandru, *Cenușă în buzunare*, antologie făcută de autor cu o prefață de Victor Cubleșan, Editura Charmides, Bistrița, 2014

Vosganian, Varujan, *Cartea șoaptelor*, ediția a II-a, Editura Polirom, Colecția „Top 10 +”, Iași, 2012

Bibliografie teoretică și de istorie literară:

- Adameșteanu, Gabriela, *Anii romantici*, Editura Polirom, Iași, 2014
- Agacinski, Sylviane, *Le Passeur de temps*, Éd. du Seuil, Paris, 2000
- Babeți, Adriana și Șepețean-Vasilu, Delia (introducere, antologie și traducere de), *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*, Editura Univers, București, 1980
- Barthes, Roland, *La préparation du roman I et II: cours et séminaire au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Éditions du Seuil/ IMEC, Paris, 2003
- Baudrillard, Jean, *Cuvinte de acces*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2008
- Benjamin, Walter, „Histoire littéraire et science de la littérature” (1931), în *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971
- Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1980
- Bodiu, Andrei, *Direcția optzeci în poezia română (I)*, Editura Paralela 45, Pitești-București-Brașov, Cluj-Napoca, 2000 (pentru discutarea conceptelor de postmodernism și optzecism)
- Bodiu, Andrei, Dobrescu, Caius (coordonatori), *Repertor de termeni postmoderni*, Editura Universității „Transilvania” din Brașov, Brașov, 2009
- Boltanski, Luc, Chiapello, Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Éd. Gallimard, Paris, 1999
- Bourdieu, Pierre, *Limba și putere simbolică*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2012
- Bourdieu, Pierre, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, Editura Univers, București, 1999
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, Editura Polirom, Iași, 2005
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999

Cordoș, Sanda, „România în romanul actual”, în volumul *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj* (coordonator: Irina Petraș), ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals tratat la „Pupa Russa”*, Editura Paralela 45, București, 2006

Deleuze, Gilles, *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, notă asupra ediției de Ioan Pop-Curșeu, revizie și postfață de Bogdan Ghiu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012

Deleuze, Gilles, *Cinema 2. Imaginea-timp*, traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, notă asupra ediției și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013

Dinițoiu, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011

Dobrescu, Caius *Modernitatea ultimă* (eseuri), Editura Univers, Colecția „Prima verba”, București, 1998

Fotache, Oana, *Moșteniri intermitente: o altă istorie a teoriei literare*, Editura Universității din București, București, 2013

Foucault, Michel, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, traducere de Ciprian Tudor, Ed. Eurosong & Book, București, 1998

Ghiu, Bogdan, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, Editura Cartea Românească, București, 2015

Greenblatt, Stephen, „Resonance and wonder”, în *Learning to Curse: Essays in early modern culture*, with a new introduction by the author, New York and London, Routledge classics ed., 2007 (1990, 1992)

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, éditions du Seuil, 2003, 2012; în special capitolele „Ordres du temps, régimes d'historicité”, „Présentisme plein ou par défaut ?” (2011)

Hartog, François, *Croire en l'histoire*, Éditions Flammarion, Paris, 2013, în special cap. 3, „Du côté des écrivains: les temps du roman”

Liotard, Jean-François, *Condiția postmodernă: raport asupra cunoașterii*, traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, vol II, *Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006

Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc contemporan și alte ficțiuni teoretice*, Colecția 80, Seria „Eseuri”, Editura Paralela 45, Pitești, 1998

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008

Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991

Negoîtescu, Ion, *În cunoștință de cauză*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008

Nicolae Boltașu, Dorica, *Limite și libertate. Radicalism și reconstrucție în hermeneutica secolului XX*, Editura Niculescu, București, 2014

Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră – Proza generației '80. Strategii transgresive*, I, Editura Paralela 45, Pitești, 2000

Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*, II, Editura Paralela 45, Colecția „Deschideri”, Seria „Poetică și teorie literară”, Pitești, 2003

Petraș, Irina (coord.), *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008

Pîrjol, Florina, *Carte de identități*, Editura Cartea Românească, București, 2014

Rancièrè, Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Éditions du Seuil, Collection „La librairie du XXIe siècle” (dirigée par Maurice Olender), Paris, 1992

Rancièrè, Jacques, *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, Paris, 2007

Rancièrè, Jacques, *Ura împotriva democrației*, traducere Bogdan Ghiu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012

Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005

Simion, Eugen, *Fragmente critice V. Sfârșitul literaturii?*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2007

Suciu, Arthur, *Discursul autonom. Strategii de comunicare*, Editura Institutul European, Seria „Științele comunicării”, Colecția „Academica 207”, prefață de Camelia Beciu, Iași, 2013

Terian, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2013

Ursa, Mihaela, *Scriitopia*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010

Verdeș, Ovidiu: *Teorie literară contemporană: teme, autori, abordări*, Editura Universității din București, București, 2008

Reviste și articole (selectiv):

Critique (publication mensuelle) nr. 817-818/ juin-juillet 2015, Paris, cu tema „Où va l’herméneutique?”

Roland Barthes – L’inattendu. Le centenaire d’un révolutionnaire du langage, număr *hors-série* din *Le Monde* (în colecția „Une vie, une oeuvre”), iulie-august 2015

Les grands penseurs des sciences humaines. 50 auteurs-clés, numărul 20 *hors-série* (iunie-iulie 2015) al revistei *Sciences Humaines*

„Sunt un singuratic îndrăgostit de lume“, interviu cu Marius Daniel Popescu (realizat de Adina Dinițoiu), apărut în *Observator cultural* nr. 752/ 12.12.2014

ADDENDA

Rezumat

Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990

În discutarea peisajului literar românesc de după 1990, am făcut apel la un concept propus de istoricul francez François Hartog, anume „regimul de istoricitate” („le régime d’historicité”) – un concept istoric, dar și cultural, care mi se pare util și adecvat pentru modul în care proza românească postdecembristă se raportează la temporalitate, la istorie și memorie. Căci după 1990, fie că vor sau nu, scriitorii – tineri și mai puțin tineri – pornesc la drum cu o „moștenire” – căderea comunismului, revoluția din decembrie 1989 – și cu toate manifestările unei vechi traume (comunismul), iar acestea vor trebui „acomodate” în prezentul – foarte amestecat – social și politic al primilor ani postcomuniști (dar și mai târziu), ca fundal al romanelor și prozei scurte după ’90. Revoluția din 1989 reprezintă, pentru noi, în termenii lui Hartog, o „breșă”, o „falie” în regimul de istoricitate, care conduce la o reconfigurare a raporturilor trecut-prezent-viitor (ultimul într-o mai mică măsură), ca temporalități ale romanului și prozei scurte după 1990.

Modul în care proza actuală se raportează la tradiția culturală și la trecutul istoric reprezintă un element definitoriu pentru înțelegerea ei. Se poate vorbi, *grosso modo*, de două categorii de proză aflate la antipodi: pe de o parte, proza care funcționează pe dimensiunea „prezentismului”, cu termenul istoricului François Hartog, ignorând sau ocultând dimensiunea trecutului (în speță a comunismului): proza minimalist-cotidianistă, iar pe de alta, proza așa-zicând arheologică (cu termenul lui Michel Foucault), de recuperare explicită, chiar demonstrativă, a trecutului comunist. În proza românească actuală, relația trecut-prezent este însă una mobilă, există adesea un balans între cele două dimensiuni temporale, care determină, implicit, o reflecție – prin intermediul textului literar – asupra evoluției culturale mai generale a societății românești postcomuniste.

Scriitorii din generațiile mai vechi (mă refer în special la optzeciști) și-au continuat obsesiile lor scriitoricești – realitățile rurale ori citadine evocate în cărțile lor din anii ’80 –, plasându-le, însă, în contextul schimbărilor intervenite în postdecembrism. Există, așadar, linii de

continuitate în proza optzecistă. Optzeciștii clujeni Alexandru Vlad sau Radu Mareș, dar și Marta Petreu – în romanul cu tentă biografică *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (roman de debut, 2011) – continuă să exploreze – cu mijloace rafinate, intelectualizate – zona rurală, preluând teme mai vechi ale lor (obsedantul deceniu, de pildă, în *Ploile amare*, 2011, de Alexandru Vlad) și aducându-le la zi, până în anii 2000: același Alexandru Vlad explorează, în *Curcubeul dublu* (2008; o carte la granița dintre roman și jurnal *en miettes*) realitățile rurale postcomuniste. La douămiiști, ruralul e prezent mai puțin – și nu cu trimiteri biografice, ci mai degrabă ca mediu de observație –, ei sunt dezabuzații orașului, ai marginalității/ periferiei citadine.

Prezentismul este – la noi, în jurul anilor 2000 – nu atât un hedonism consumist, cât expresia unui blocaj în tranziție (de la comunism la democrație și capitalism), a unei crize, a unei deziluzii și dezabuzări postrevoluționare. O criză socială, economică și politică, pe care o resimt poate cel mai acut tinerii – și asta se vede în proza așa-numită douămiiștă (a scriitorilor debutați la începutul anilor 2000).

Pe de altă parte, literatura este aceea care, după 1990, execută – în avangardă, înaintea disciplinei istorice – acel travaliu de doliu, de „îngropare” a comunismului prin marcarea lui ca gest de memorie (individuală și/ sau colectivă), prin „transformarea istoriei în semn” (scriptural, literar), cum spune Bogdan Ghiu. Deși literatura și-a pierdut centralitatea în spațiul public după 1990 (și în genere în postmodernitate) – ocupând o poziție marginală care-i oferă, în schimb, posibilitatea de a fi mai subversivă, mai liberă, mai virulentă în raport cu societatea –, ea continuă să aibă un important cuvânt de spus în procesul de restituire, de recuperare a memoriei. Trăim într-un timp al memoriei – scrie Hartog –, mai degrabă decât al istoriei, iar literatura (în speță romanul) efectuează și această sarcină testimonială.

Résumé

L'Évolution et les directions principales de la prose roumaine après 1990

Dans ma démarche analytique ayant comme sujet la prose roumaine après 1990 (après la chute du communisme), j'ai fait appel au concept proposé par l'historien François Hartog, à savoir „le régime d'historicité”, un concept historique, mais aussi culturel, qui me semble utile et adéquat pour la façon dont la prose roumaine postcommuniste se rapporte à la temporalité, à l'histoire et à la mémoire. Après 1990, les écrivains – les jeunes ou les moins jeunes – reprennent le chemin littéraire avec un nouvel héritage – la chute du communisme, la révolution de 1989 –, mais aussi avec toutes les manifestations d'un vieux traumatisme (le communisme), et tout cela devra « s'accommoder » au niveau du présent social et politique (très mélangé) des premières années postcommunistes (et plus tard aussi) en tant que toile de fond pour le roman et la prose courte après 1990. La révolution de 1989 représente pour nous, dans les termes de Hartog, une « brèche », une « faille » dans le « régime d'historicité », qui amène une reconfiguration des rapports passé-présent-futur (le dernier dans une plus petite mesure), en tant que temporalités du roman et de la prose courte après 1990.

La manière dont la prose roumaine actuelle se rapporte à la tradition culturelle et au passé historique représente un élément important pour sa compréhension. On peut parler *grosso modo* de l'existence de deux catégories de prose situées aux antipodes : d'une part, la prose qui fonctionne selon la dimension du « présentisme » (avec le terme de François Hartog), ignorant ou éludant le passé (surtout le communisme) – la prose minimaliste du quotidien; d'autre part, la prose ainsi disant « archéologique » (avec le terme de Michel Foucault), une prose de récupération explicite, parfois démonstrative, du passé communiste. Mais entre ces deux extrêmes, il y a souvent un va-et-vient entre les deux dimensions temporelles (passé-présent), qui nous permet, en fait, de réfléchir – à travers le texte littéraire – sur l'évolution culturelle plus générale de la société roumaine postcommuniste.

Les écrivains des générations '70 et '80 (et surtout les auteurs '80, très actifs et importants après 1990) ont continué leurs obsessions littéraires – les réalités rurales et citadines évoquées dans leurs livres des années '80 – en les plaçant dans le contexte des changements intervenus après la chute du communisme. Il y a donc des lignes de continuité dans la prose des

auteurs '80. Des écrivains comme Alexandru Vlad (*Ploile amare*, 2011), Radu Mareş ou bien Marta Petreu – dans son roman de début à accents biographiques *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (2011) – continuent à explorer, avec des moyens littéraires raffinés, intellectuels, la région rurale, jusque dans les années 2000 : Alexandru Vlad, par exemple, explore, dans son livre mi-roman, mi-journal en miettes *Curcubeul dublu/ Le double arc-en-ciel* (2008), les réalités rurales postcommunistes. Par contre, chez les jeunes écrivains, le rural n'est pas très présent, eux, ils sont les desabusés de la ville, les marginaux citadins de la banlieue.

Le présentisme représente – chez nous, dans les années 2000 – plutôt l'expression d'un blocage dans la transition (du communisme vers la démocratie et le capitalisme) que celle de l'hédonisme consumériste ; plutôt donc l'expression d'une crise et d'une désillusion postrévolutionnaires. Une crise sociale, économique et politique ressentie surtout, peut-être, par les jeunes générations – et l'on voit cela dans la prose des auteurs roumains débutés dans les années 2000 (Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Ioana Bradea, Adrian Schiop, Dan Sociu etc.).

D'autre part, il faut dire que c'est la littérature qui, après 1990, effectue – en avant-garde, avant la discipline historique – ce travail de deuil, d'« enterrement » du communisme, en le marquant en tant que geste de mémoire (individuelle et/ ou collective), en « transformant l'histoire en signe » (scriptural, littéraire), pour citer Bogdan Ghiu. Bien que la littérature a perdu sa position centrale dans l'espace publique après 1990 (et en général dans la postmodernité) – en occupant une position marginale, mais qui lui offre en échange la possibilité d'être plus subversive, plus libre, plus virulente envers la société –, elle continue quand même d'avoir un rôle important dans ce processus de restitution, de récupération de la mémoire. On vit dans un temps de la mémoire – écrit François Hartog –, plutôt que dans un temps de l'histoire, et la littérature (surtout le roman) effectue, quant à elle, cette tâche testimoniale.

SOMMAIRE

I. INTRODUCTION.....	4
II. LES ÉCRIVAINS DES GÉNÉRATIONS '70 ET '80 APRÈS LA CHUTE DU COMMUNISME.....	12
1. <i>La Femme en rouge/ Femeia în roșu</i> (1990) de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș et Adriana Babeți – le premier roman postmoderne roumain.....	13
2. Trois grands écrivains de la génération '80 et leurs évolutions après 1990 – le Groupe bucarestois: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu.....	16
3. <i>Situation provisoire/ Provizorat</i> (2010) de Gabriela Adameșteanu et <i>Le Livre des chuchotements/ Cartea șoaptelor</i> (2009) de Varujan Vosganian – la récupération du passé traumatique.....	24
4. Trois grands écrivains de Cluj de la génération '80: Alexandru Vlad, Marta Petreu, Radu Mareș – rural <i>versus</i> urbain dans leur prose postcommuniste.....	32
III. LES NOUVEAUX ÉCRIVAINS DES GÉNÉRATIONS '90 ET 2000.....	45
1. La Roumanie postrévolutionnaire chez Petre Barbu, Bogdan Suceavă et Florina Ilis.....	45
2. Deux prosateurs du Groupe de Brașov: Simona Popescu, Marius Daniel Popescu.....	51
3. Les prosateurs affirmés au Cercle Litere (Lettres) de Bucarest: Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cecilia Ștefănescu, Ana Maria Sandu, Cezar-Paul Bădescu, Angelo Mitchievici.....	58
4. Des écrivains fictionnels et esthètes: Filip Florian, Matei Florian, Simona Sora.....	82
5. Le Groupe de Bistrița: Marin Mălaicu-Hondrari, Dan Coman.....	96
6. Les prosateurs de Iași: Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Dan Lungu.....	102

7. Présentisme et misère sociale dans la prose des écrivains de la génération 2000: Ionuț Chiva, Dan Sociu, Adrian Schiop, M. Duțescu.....	109
IV. CONCLUSIONS.....	124
V. BIBLIOGRAPHIE.....	126
VI. ADDENDA.....	132
1. Résumé en roumain	134
2. Résumé en français	136