



---

## Tipologii umane și medii de viață bulversante.

### Cazul „suciților” în literatura română

Autor: **Alexandra-Oana I. SAFTA**

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 978-973-167-349-3

## **CUPRINS**

<b>1. ARGUMENT</b>	<b>5</b>
<b>2. INOVAȚIA ȘI COMPLEXITATEA PROTOTIPURILOR PROPUSE DE ȘAIZECIȘTI. TEXTUL LITERAR CA MARTOR AL UNEI ISTORII ZBUCIUMATE.</b>	<b>21</b>
<b>3. SUCITUL, ÎNTRE HANDICAP FIZIC ȘI „TRIȘORUL DE PERSONALITATE”</b>	<b>31</b>
<b>4. UMANITATEA ORIGINALĂ A LUI FĂNUȘ NEAGU, DE LA „FIUL CÂMPIEI” LA „FRUMOȘII NEBUNI AI MARILOR ORAȘE”</b>	<b>58</b>
<b>5. STRANIETATEA PERSONAJULUI LITERAR, ÎNTRE ORIGINALITATE ȘI MANIERISM</b>	<b>69</b>
<b>6. NUANȚELE TIPOLOGIILOR UMANE ÎN PROZA SCURTĂ A LUI MARIN PREDĂ, NICOLAE VELEA ȘI GEORGE BĂLĂIȚĂ</b>	<b>78</b>
<b>7. MODALITĂȚI DE INVESTIGAȚIE A ABISULUI PSIHOLAGIC ÎN NUVELISTICA LUI VLAD IOVIȚĂ</b>	<b>96</b>
<b>8. LA DISTANȚĂ DE TREI DECENII. ÎN ARIERGARDA ȘAIZECIȘTILOR</b>	<b>103</b>
<b>9. BIBLIOGRAFIE</b>	<b>107</b>
<b>10. REZUMAT</b>	<b>110</b>
<b>11. RÉSUMÉ</b>	<b>112</b>

## SOMMAIRE

<b>1. ARGUMENT</b>	<b>5</b>
<b>2. L'INNOVATION ET LA COMPLEXITÉ DES PROTOTYPES PROPOSÉS PAR LA GÉNÉRATION SOIXANTE. LE TEXTE LITTÉRAIRE COMME TÉMOIN D'UNE HISTOIRE FIÈVREUSE</b>	<b>21</b>
<b>3. LE PERSONNAGE BIZZARE, ENTRE L'INFIRMITÉ ET LE MYSTIFICATEUR DE PERSONALITÉ</b>	<b>31</b>
<b>4. L'HUMANITÉ ORIGINALE DE FĂNUȘ NEAGU, DU „FILS DE LA PLAINE” VERS „LES BEAUX FOUS DES MÉTROPOLIS”</b>	<b>58</b>
<b>5. L'ÉTRANGÉTÉ DU PERSONNAGE LITTÉRAIRE, ENTRE ORIGINALITÉ ET MANIÉRISME</b>	<b>69</b>
<b>6. LES NUANCES DES TYPOLOGIES HUMAINES DANS LA PROSE COURTE DE MARIN PREDĂ, NICOLAE VELEA ET GEORGE BĂLĂIȚĂ</b>	<b>78</b>
<b>7. MÉTHODES D'EXPLORATION DE L'ABÎME PSYCHOLOGIQUE DANS LES RÉCITS DE VLAD IOVIȚĂ</b>	<b>96</b>
<b>8. A DISTANCE DE TROIS DÉCENNIES. DANS L'ARRIÈRE-GARDE DE LA GÉNÉRATION '60</b>	<b>102</b>
<b>9. BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>106</b>
<b>10. REZUMAT</b>	<b>110</b>
<b>11. RÉSUMÉ</b>	<b>112</b>

## Rezumat

De la tipologiile cu caracter convențional și artificial, care reflectau valori etice și sociale și care – prin abundența descriptivului și excesul detaliului – se subsumau procesului mimetic de transpunere a realului în text, caracteristică ce se menține de la poemul medieval până la romanele cu teză, înregistrând perioada de glorie în romanul realist, la figura care aspiră la o întrupare „în carne și oase” și care capătă consistență și profunzime grație diversificării modalităților de redare a bogăției interiorității, prin sondarea fondului sufletesc, la ființa de hârtie și de limbaj, prizonieră a spațiului narativ, redusă la rolurile actanțiale atribuite de interpretările semiotice, sau la ființa de laborator, experiment al Noului Roman, menit să aneantizeze umanitatea, personajul rămâne o constantă, un pion indispensabil existenței și funcționării spațiilor narrative.

Dincolo de metamorfozele pe care le cunosc în timp figurile funcționale, în interdependență cu raportarea la realitate și cu proiectul narativ (viziune auctorială, evoluție a tehnicilor și a procedeelelor narrative), rolul lor este primordial pentru economia unei proze. Figură la intersecția producției și a receptării, pendulând între exterior și textual, eroul literar apare ca un puzzle, o imagine complexă, ce se încheagă din varia contribuții și care trebuie căutată deopotrivă în proiectul și fantasmalele celui ce creează și ale celui ce citește / interpretează, însuflețită și îmbogățită cu fiecare lectură.

Studiul *Tipologii umane și medii de viață bulversante. Cazul „suciților” în literatura română* își propune să aplice considerațiile enunțate anterior pe prototipurile aparte prezente în literatura română postbelică, cu precădere în narațiunile parabolice, cu o amplă dimensiune alegorică. Momentul 1960 este unul marcant pentru literatura română, antrenând o resurrecție a lirismului, iar în proză, apariția unei multitudini de subiecte și tehnici narrative inovative.

S-a vorbit mult despre momentul istoric al apariției generației '60 în peisajul literar românesc. Beneficiind de susținerea tinerilor critici și de o ușoară relaxare a regimului după aridul deceniu anterior, poeții și prozatorii generației aduc ruptura atât de necesară de dogmatismul realismului-socialist. Deși contextul istoric nu le-a permis o revoltă fățișă, cu manifeste și programe explicite, prin recuperarea autorilor de valoare din anii precedând războiul, prin reînnoirea legăturilor firești cu literatura interbelică și opoziția de ordin simbolic constând în promovarea estetismului, a dimensiunilor artistice ale actului livresc, autorii fac gestul net de negare a doctrinei instituită anterior.

Parabolele și ficțiunile deceniului 1964 – 1975 desființează toate principiile instituite forțat și nenatural, literă de lege pentru literatura proletcultistă: accesibilitatea și adresabilitatea, tipologiile banale (erou pozitiv – erou negativ), reflectarea „veridică” și tendențioasă a realității în opera de artă. Dacă în „romanul obsedantului deceniu”, romancierii precum Buzura, Preda sau Ivăsiuc insistă pe latura politică, transmițându-și mesajele prin intermediul romanului ce reflectă „condiția umană precară în comunism și dincolo de comunism” (Simuț: 239), Bănulescu, D.R. Popescu, Fănuș Neagu și alții aleg linia realismului artistic cu tente mitice, în cadrul unor narațiuni învăluite în mister și parabole, cu mesaje ambigue și a căror miză o constituie în primul rând atmosfera creată. Ei spun nu personajelor coerente și omogene, preferând „indivizi ce trăiesc normal în bizarerie” (Simion, 1978: 617), distopiile în locul utopiilor promovate pe linie oficială și tehnici narative ce exclud adresabilitatea largă și recheamă un lector capabil de efort intelectual.

În ceea ce privește interdisciplinaritatea studiului, figurile insolite reținute prezintă interes din perspectiva sociologiei și a studiilor culturale prin diversele accepțiuni pe care le oferă conceptului de alteritate. Alteritatea pe care protagoniștii din prozele șazeciștilor o aduc în peisajul literar poate fi văzută drept o compensație fictivă la rigiditatea și sărăcia tipologiilor din deceniul anterior, marcat de realismul socialist. În prozele reținute în studiul ce urmează am identificat mai multe trepte ale stranietății. Un prim aspect, prezent în nuvelistica lui Ștefan Bănulescu și în romanele lui D. R. Popescu surprinde masca, dedublarea, simptomatice pentru teatralitatea existenței. Următorul tip ar fi cel al alterității absolute, neasimilabile, prezentă în cazul tipologiilor din proza absurdă, de factură existențialistă, a lui Sorin Titel. Există de asemenea numeroase situații de alteritate interioară, de ruptură la nivelul intimității și presiune a pulsionilor (în cazul nuvelilor lui Preda și a lui Vlad Ioviță).

## Résumé

A partir des typologies à caractère conventionnel et artificiel qui reflétaient des valeurs étiques et sociales et qui – par l’abondance des descriptions et l’excès du détail – s’alignaient au procès mimétique de transposition du réel dans l’écriture, caractéristique qui demeure du poème du Moyen Âge jusqu’aux romans à thèse, et dont la gloire c’est la période du roman réaliste, à la figure qui aspire à une incarnation de „chair et os” et qui reçoit de la profondeur et de la consistance grâce à la diversification des moyens de peindre la richesse intérieure par l’analyse de l’âme, à l’être de papier et de langage, captif de l’espace narratif, réduit par les interprétations sémiotiques au rôle actantiel, ou à la créature de laboratoire, expériment du Nouveau Roman destiné à anéantir l’humanité, le personnage demeure une constante, un pion indispensable à l’existence et au fonctionnement des espaces narratifs.

Au-delà des métamorphoses que les figures de fiction connaissent à travers le temps, interdépendantes au rapport avec la réalité et le projet narratif, leur rôle est essentiel pour l’économie d’une prose. Figure à l’intersection de la production et de la réception, oscillant entre extérieur et textuel, l’héros littéraire apparaît comme un *puzzle*, une image complexe, résultat de nombreuses contributions et qu’il faut chercher, également, dans le projet et les fantasmes de l’écrivain et du lecteur, animée et enrichie à chaque lecture.

L’étude *Typologies humaines et milieux de vie inhabituels. Le cas des personnages étranges dans la littérature roumaine* observe les prototypes particuliers de la littérature roumaine d’après-guerre, surtout ceux des narrations paraboliques, d’une dimension allégorique considérable. Le moment 1960 – significatif pour la littérature roumaine – a entraîné une résurrection de la lyrique et, en prose, l’apparition de nombreuses techniques narratives innovatives et sujets.

On a beaucoup parlé du moment historique où la génération '60 surgit dans le paysage littéraire roumain. Soutenus par des critiques jeunes et à l’aide d’un léger adoucissement du régime politique, les poètes et les prosateurs de cette génération réalisent la coupure si nécessaire du dogmatisme du réalisme socialiste. Quoique le contexte historique ne leur ait pas permis une révolte directe, aux manifestes et programmes catégoriques, à travers la reconquête des auteurs des années qui ont précédé la guerre, le rétablissement des liaisons avec la littérature d’entre-guerres et l’opposition symbolique qui envisageait la promotion de

l'esthétisme et les dimensions artistiques de l'acte littéraire, les écrivains ont fait le geste catégorique de nier la doctrine précédemment imposée.

Les paraboles et les fictions de la décennie 1964-1975 abolissent tous les principes imposés auparavant par la force: l'accessibilité large, les typologies banales (héros positif – héros négatif), le reflet véridique et tendentieux de la réalité dans l'oeuvre d'art. Si dans le roman de „l'obsédante décennie”, des écrivains comme Buzura, Preda ou Ivasiuc visent le côté politique à travers des romans qui décrivent la condition humaine précaire pendant le communisme, Bănulescu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu et d'autres choisissent la voie du réalisme artistique aux traits mitiques dans des narrations environnées de mystère et parabolique, aux messages ambiguës et dont l'investissement vise principalement l'atmosphère créée. Ils disent „non” aux personnages cohérents et homogènes et préfèrent les individus „qui vivent le bizarre comme une normalité”, les dystopies en échange des utopies promues par direction officielle et des techniques narratives qui appellent un lecteur capable d'effort intellectuel.

En ce qui concerne l'interdisciplinarité de l'étude, les figures insolites retenues présentent de l'intérêt pour la sociologie et les études culturelles à travers les acceptions diverses qu'elles offrent au concept d'altérité. On peut voir l'altérités des personnages retenus dans l'étude comme une compensation fictive pour la rigidité et la pauvreté des typologies de la décennie passée, l'une marquée par le réalisme socialiste. Dans les narrations soumises à l'analyse on peut identifier plusieurs degrés de l'étrangeté. Ainsi, chez Bănulescu et D. R. Popescu on découvre le masque, symptomatique pour la conduite théâtrale des personnages. Un autre type ce serait celui d'une altérité absolue, inassimilable, présente chez les typologies de la prose absurde de facture existentialiste de Sorin Titel. En même temps, il y a de nombreuses situations d'altérité intérieure, de fracture au niveau de l'intimité et de pression des pulsions (c'est le cas de la prose courte de Preda et de Vlad Ioviță).

<b>1. ARGUMENT</b>	<b>5</b>
<b>2. INOVAȚIA ȘI COMPLEXITATEA PROTOTIPURILOR PROPUSE DE ȘAIZECIȘTI. TEXTUL LITERAR CA MARTOR AL UNEI ISTORII ZBUCIUMATE.</b>	<b>21</b>
<b>3. SUCITUL, ÎNTRE HANDICAP FIZIC ȘI „TRIȘORUL DE PERSONALITATE”</b>	<b>31</b>
<b>4. UMANITATEA ORIGINALĂ A LUI FĂNUȘ NEAGU, DE LA „FIUL CÂMPIEI” LA „FRUMOȘII NEBUNI AI MARILOR ORAȘE”</b>	<b>58</b>
<b>5. STRANIETATEA PERSONAJULUI LITERAR, ÎNTRE ORIGINALITATE ȘI MANIERISM</b>	<b>69</b>
<b>6. NUANȚELE TIPOLOGIILOR UMANE ÎN PROZA SCURTĂ A LUI MARIN PEDA, NICOLAE VELEA ȘI GEORGE BĂLĂIȚĂ</b>	<b>78</b>
<b>7. MODALITĂȚI DE INVESTIGAȚIE A ABISULUI PSIHOLAGIC ÎN NUVELISTICA LUI VLAD IOVIȚĂ</b>	<b>96</b>
<b>8. LA DISTANȚĂ DE TREI DECENII. ÎN ARIERGARDA ȘAIZECIȘTILOR</b>	<b>103</b>
<b>9. BIBLIOGRAFIE</b>	<b>107</b>
<b>10. REZUMAT</b>	<b>110</b>
<b>11. RÉSUMÉ</b>	<b>112</b>

**SOMMAIRE**



<b>1. ARGUMENT</b>	<b>5</b>
<b>2. L'INNOVATION ET LA COMPLEXITÉ DES PROTOTYPES PROPOSÉS PAR LA GÉNÉRATION SOIXANTE. LE TEXTE LITTÉRAIRE COMME TÉMOIN D'UNE HISTOIRE FIÉVREUSE</b>	<b>21</b>
<b>3. LE PERSONNAGE BIZZARE, ENTRE L'INFIRMITÉ ET LE MYSTIFICATEUR DE PERSONALITÉ</b>	<b>31</b>
<b>4. L'HUMANITÉ ORIGINALE DE FĂNUȘ NEAGU, DU „FILS DE LA PLAINE” VERS „LES BEAUX FOUS DES MÉTROPOLES”</b>	<b>58</b>
<b>5. L'ÉTRANGETÉ DU PERSONNAGE LITTÉRAIRE, ENTRE ORIGINALITÉ ET MANIÉRISME</b>	<b>69</b>
<b>6. LES NUANCES DES TYPOLOGIES HUMAINES DANS LA PROSE COURTE DE MARIN PREDA, NICOLAE VELEA ET GEORGE BĂLĂIȚĂ</b>	<b>78</b>
<b>7. MÉTHODES D'EXPLORATION DE L'ABÎME PSYCHOLOGIQUE DANS LES RÉCITS DE VLAD IOVIȚĂ</b>	<b>96</b>
<b>8. A DISTANCE DE TROIS DÉCENNIES. DANS L'ARRIÈRE-GARDE DE LA GÉNÉRATION '60</b>	<b>102</b>
<b>9. BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>106</b>
<b>10. REZUMAT</b>	<b>110</b>
<b>11. RÉSUMÉ</b>	<b>112</b>

## **ARGUMENT**

„Granițele, teritoriile și așezările ficționale – toate presupun călători metaforici. Aceștia sunt eroi ficționali care ne vizitează meleagurile în diferite feluri. [...] Și, la rândul nostru, noi vizităm țărâmurile ficționale, locuim în ele pentru un timp, ne amestecăm cu eroii.” (Pavel: 38 – 39)

De la tipologiile cu caracter convențional și artificial, care reflectau valori etice și sociale și care – prin abundența descriptivului și excesul detaliului – se subsumau procesului mimetic de transpunere a realului în text, caracteristică ce se menține de la poemul medieval până la romanele cu teză, înregistrând perioada de glorie în romanul realist, la figura care aspiră la o întrupare „în carne și oase” și care capătă consistență și profunzime grație diversificării modalităților de redare a bogăției interiorității, prin sondarea fondului sufletesc, la ființa de hârtie și de limbaj, prizonieră a spațiului narativ, redusă la rolurile actanțiale atribuite de interpretările semiotice, sau la ființa de laborator, experiment al Noului Roman, menit să aneantizeze umanitatea, personajul rămâne o constantă, un pion indispensabil existenței și funcționării spațiilor narative.

Dincolo de metamorfozele pe care le cunosc în timp figurile funcționale, în interdependență cu raportarea la realitate și cu proiectul narativ (viziune auctorială, evoluție a tehnicilor și a procedeelelor narative), rolul lor este primordial pentru economia unei proze. „Prins în intrigă ca într-un destin” (Barthes 1977: 22), personajul literar antrenează o răsturnare a logicii creației din sfera ontologică, căci „*le roman inverse [...] les rapports de l'individu et du monde, en faisant du premier la cause du second*”. (Jouve: 62) Paradoxul remarcat de Vincent Jouve vine să reflecte importanța rolului eroilor ca fundamente ale unei structuri în care nimic nu este întâmplător, ci semnificativ: „*Le roman, tout structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité. En raison des nombreuses déterminations qui pèsent sur lui, le personnage est saisi comme un absolu*”. (Ibidem) Pentru Charles Grivel protagonistul este – în egală măsură – promotor și reflex al intrigii, creație care permite și condiționează rezistența scriiturii: „[...] *il faut un personnage pour que l'extraordinaire lui arrive. [...] De même que lieu et temps servent à la désignation de l'événement (ils signalent l'acte, ils ne possèdent aucune autonomie), de même l'agent ne constitue guère qu'une matière à aventure. Jamais sans histoire, jamais inengagé dans un trouble, le personnage trouve systématiquement quelque chose à vivre*”. (Grivel: 112)

Figură la intersecția producției și a receptării, pendulând între exterior și textual, eroul literar apare ca un puzzle, o imagine complexă, ce se încheagă din varia contribuții și care trebuie căutată deopotrivă în proiectul și fantasmalele celui ce creează și ale celui ce citește / interpretează, însuflețită

și îmbogățită cu fiecare lectură. Pentru Roland Barthes cele două instanțe narative conlucrează, ceea ce le-ar oferi poziții egale în angrenajul ficțiunii: „Pe scena textului nu există rampă: nu există în spatele textului cineva activ (scriitorul) și în fața lui cineva pasiv (cititorul); nu există un subiect și un obiect. Textul perimează atitudinile gramaticale: este ochiul nediferențiat de care vorbește un autor excesiv (Angelus Silesius): <<Ochiul prin care-l văd pe Dumnezeu este același ochi prin care mă vede el>>”. (Barthes, 1994: 26) Charles Grivel apreciază romanul drept o compoziție, o combinație meticuloasă organizată și neagă orice corespondență a personajului cu exteriorul, văzându-l drept o realitate funcțională, care trebuie să se conformeze ansamblului și care depinde exclusiv de intenționalitatea celui care îi dă viață. Istoricii și teoreticienii literari au insistat asupra relației de paternitate dintre autor și figurile romanești, unii considerând că transpunerea experiențelor personale ale scriitorului poate merge până la identificarea cu eroul sau cel puțin la un transfer ce dă naștere unor recurențe în ceea ce privește figurile create.

Aportul subiectivității destinatarului își pune la rândul lui amprenta asupra creaturilor imaginate. În această direcție, Jauss observă mai multe trepte ale fuziunii emoționale, structurate pe glisarea între posibilele atitudini ce se nasc din afectele care stau la baza identificării cu eroul literar: identificarea asociativă, caracterizată de ludic, în sensul „anulării distanței contemplative prin implicarea spectatorului”; identificarea admirativă, care impune distanță prin aprecierea modelului; identificarea simpatetică, ce pornește de la sentimentul de solidarizare cu un erou imperfect, mai apropiat de substanța umanului și prin aceasta mai credibil; identificarea kathartică, care duce spre general, spre autonomia artei și descătușare spirituală și identificarea ironică, consecință a ironizării eroului, răsturnare a idealismului și a iluziilor care îl înconjurau. (Jauss: 248 – 297)

Corespondența dintre realitate și lumea operei ar reprezenta o iluzie constantă a psihologiei cititorului, o tentație ce l-ar determina să transgreseze spațiul narativ pentru a căuta referențialul din spatele lui. Pretext pentru autorefectare – alteritate binevenită –, oglindă pentru contemplarea eului narcisiac sau imaginar, personajul recheamă o implicare afectivă a cititorului, care va determina depășirea rolului de simplu martor, pentru asumarea celui de ajutor. Acesta va trece de actualizarea mesajului operei în direcția trasată de autor, pentru a participa activ la proiectul literar, printr-o cooperare ce poate da demersului său conotații ludice. [1] Pentru Charles Grivel, raportul emoțional care se stabilește între cititor și personaj își are rădăcinile în copilărie, lectura fiind o reiterare a eului primei vârste: „*Quel âge avons-nous quand nous lisons? [...] Je réponds: le premier âge! C'est enfant qu'on lit, sous l'angle de la première fois et obsédé par elle. Premier point: ma passion. Lire est un désir d'enfance. S'adonner au texte, par le déchiffrement du regard ou de la plume, c'est faire le rêve d'une capacité antérieure, d'une fraîcheur disparue, d'un emportement de l'imaginaire dont l'idée s'est fixée tout au début de la vie consciente*”. (Grivel: 129-169) Alții văd personajul ca

pretext pentru cunoașterea eului profund. Astfel, temele care urmăresc intimitatea eroilor (dragostea, suferințele, visele) deschid calea către subconștientul acestora și prilejuiesc – implicit – o reactivitate empatică, ce poate merge până la identificare. Actul lecturii ar putea fi privit drept fenomenul psihologic prin care receptorul textului poate fi sedus de mirajul unei existențe străine, iar personajul ca un intermediar pentru depășirea restricțiilor impuse de universul normativ extratextual sau chiar un alibi pentru dorințe refulate. [2] Mai rezervat, Toma Pavel consideră că există întotdeauna o distanțare a individului față de operă, care presupune intercalarea unui eu ficțional, capabil să gestioneze sănătos relația cu universul imaginat: „Eurile noastre ficționale sunt trimise să cerceteze teritoriul cu ordinul de a raporta ce observă: ele se mișcă, nu noi, ele se tem de Godzilla și se lamentează împreună cu Julieta, noi nu facem decât să împrumutăm trupurile și emoțiile noastre, pentru o vreme, acestor euri ficționale, întocmai cum în riturile de participare credincioșii împrumută corpurile spiritelor care le stăpânesc.” (Pavel: 139-140) Distanță pe care și Wellershoff o vede ca fiind implicită ficționalului și necesară în procesul receptării: „Cititorul aflat în orbita unui text dorește pe de o parte să se recunoască în el, pe de altă parte să se diferențieze de acesta, așadar să dispună de spațiu alternativ. Tocmai ficționalitatea textului este cea care i-l garantează de la bun început, precum și realitatea sa cognoscibilă, ce ia sfârșit odată cu ultima filă a cărții”. (Jauss: 258-259)

Studiul *Tipologii umane și medii de viață bulversante. Cazul „suciților” în literatura română* își propune să aplice considerațiile enunțate anterior pe prototipurile aparte prezente în literatura română postbelică, cu precădere în narațiunile parabolice, cu o amplă dimensiune alegorică. Momentul 1960 este unul marcant pentru literatura română, antrenând o resurrecție a lirismului, iar în proză, apariția unei multitudini de subiecte și tehnici narative inovative.

Romanul deceniului 1964 – 1975 cunoaște mai multe direcții tematice și stilistice: roman politic, roman mitic cu tentă parabolică, proză fantastică, proză de analiză, proză poetică, și impune în conștiința publică și în istoriile literare o pleiadă valoroasă de autori. Considerat totodată interval al nuvelei și al povestirii, ca scrieri de tranziție spre construcțiile epice ample – în consonanță cu tranziția socială – deceniul șase cunoaște o explozie plină de variații stilistice a acestei specii. S-a vorbit chiar despre o „școală” a nuvelei românești, dat fiind că majoritatea prozatorilor ce debutează în acest interval preferă genul scurt, iar unii chiar rămân fideli acestei construcții epice (Nicolae Velea, Vlad Ioviță).

Figurile stranii care populează prozele tinerilor ce debutează în preajma anului 1960 se pretează la analize variate, căci dimensiunea socio-umană a scrierilor ocazională o interdisciplinaritate care aduce alături de literatură sociologia, istoria sau filozofia. Ștefan Bănulescu, D.R. Popescu, Sorin Titel, Marin Preda, Nicolae Velea, Fănuș Neagu și contemporanul

Bogdan Popescu, numele prozatorilor reținuți se înscriu pe aceleași coordonate stilistice și tematice: latura tragică și absurdă e existenței, atracția către un fabulos cu coloratură fantastică, fragilitatea graniței dintre realitate și mitic, înclinația către atipic. Selecția este susținută valoric și prin înrudirile pe care prozele propuse le prezintă, sub raport tematic și discursiv cu literatura universală, sincronizarea cu literatura absurdului și realismul magic și apropiierilor de autori universali de referință precum Franz Kafka, Garcia Márquez, Samuel Beckett, Mircea Eliade. Pe lângă singularitatea eroilor, lucrarea apreciază latura artistică a scrierilor și îmbinările diverselor aspecte ce țin de modernitatea discursului și a tehnicilor narative puse la lucru de prozatori (dimensiunea teatrală a existenței, mixarea categoriilor estetice, expresivitatea limbajului și metaforismul etc).

Capitolul introductiv cuprinde o largă analiză socio-istorică a răscrucii pe care deceniul al șaselea a reprezentat-o în sfera literaturii. Critica literară a insistat pe importanța pe care neomodernismul a avut-o în reconstrucția unui sistem artistic pe care proletcultismul îl dinamitase, întrerupându-i evoluția normală, în logica progresului și a specificului. După hiatusul intervalului 1947 – 1960, șaizeciștii vin să continue manifestările și creațiile interbelicului în direcția modernității tematice și de expresie. Eugen Negrici folosește termenul de reconquistă pentru catalogarea procesului de recâștigare – prin mijloacele literare specifice – a terenului pierdut de literatură. În viziunea criticului, ceea ce va anima literatura postbelică valoroasă va fi dorința de defulare, de revanșă, ce va îmbrăca multiple aspecte (formal, tematic, tipologic). (Negrici: 159) Capitolul urmărește, pe de o parte, imixtiunea politicului în domeniile spiritului și regretabila degradare a valorii artistice prin înlocuirea aprecierii estetice cu cea etică în evaluarea calitativă a scrierilor, iar pe de altă parte turnura marcantă permisă de îmblânzirea dogmatismului, ce a prilejuit depășirea unei paradigme compromise și înlocuirea rețetarului realismului-socialist, metodă de creație simplistă și de proveniență socială.

Cercetătoarea Susan Suleiman a reliefat depășirea schematismului tipologiilor din romanele cu teză, în direcția autenticității, prin intermediul unor corelații între trăsăturile eroului (însușiri, calități) și funcțiile (acțiunile) pe care acesta le îndeplinește. Conform schemei rezultate, figurile literare pot fi încadrate în patru tipare, iar credibilitatea lor ar crește pe măsură ce redundanța lasă locul atributelor originale: tipul ar prezenta o egalitate perfectă între calități și funcții; caracterul ar avea în plus conștiința acestei perfecte corespondențe; individul nu mai păstrează decât similitudini parțiale între cracteristici și acțiunile întreprinse; persoana s-ar plasa în vârful piramidei verosimilității prin evitarea stereotipiilor și a previzibilității sugerate de însușiri: *„Le type et le caractère se distinguent par une redondance parfaite entre qualifications et fonction. Ils sont, mais ne deviennent pas. Le caractère a cependant sur le type l'avantage d'être conscient de son rôle (c'est-à-dire de sa fonction). Figure impersonnelle, il est la voix d'un groupe. L'individu et la*

*personne n'affichent, eux, qu'une redondance partielle entre fonction et qualifications. Ce décalage entre le faire et l'être apparent ouvre la voie à une évolution du personnage qui, dès lors, quitte le domaine des stéréotypes.* ” (Suleiman: 131) Schema ar reflecta afectivitatea pe care cititorul o investește în creaturile fictive, valoarea afectivă fiind direct proporțională cu credibilitatea lor. În timp ce tipurile liniare, a căror evoluție e în concordanță totală cu atributele cu care sunt investite (hoțul din romanul picaresc, bancherul din romanele balzaciene, vrăjitoarea din basme) sunt plasate pe ultima treaptă a codului afectiv ce apropie tipologiile și receptorul scrierii, persoana, cea care iese din scheme și încalcă voit traseul sugerat de trăsăturile pe care le prezintă, se bucură de maximă densitate afectivă (Raskolnikov, Frédéric Moreau din *Educația sentimentală*). Paradoxal, tipicitatea unei figuri poate devia către atipic, în sensul lipsei de autenticitate, pe care o antrenează construcția lor, astfel încât, victime ale unui proiect narativ tezist, tipurile pot eșua ușor în fapte fără valoare în sine: „Eroul pozitiv al realismului socialist nu trebuie să fie într-unul perfect și nici să declanșeze admirația, compasiunea sau comicul, dar nici nu trebuie să pună cumva în mișcare reflexia critică negativă la adresa moralei dominante și cu atât mai puțin să satisfacă trebuința de evaziune”. (Jauss : 281-282) Anostre prin lipsa oricărei particularități nonconformiste, acestea nu permit fuziunea emoțională și vor marca astfel un declin al identificării simpatetice.

O analiză sugestivă a raporturilor dintre cele trei entități (autor – lector – personaj) și a metamorfozelor prin care trece cel din urmă apare într-un articol al lui Nathalie Sarraute, care – dat fiind anul apariției – surprinde din păcate doar virajul dinspre perspectiva realistă spre optica preocupată de profunzimea interiorității. Astfel, dacă tipologiile balzaciene, ironizate de autoare, ar fi întruchipat un consens al creatorului și al destinatarului („*Depuis les temps heureux d'Eugénie Grandet où, parvenu au faîte de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de leur ferveur commune [...] il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et prérogatives. Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez*”), revoluția prin care a trecut acest personaj imobil într-un timp prea scurt ar fi condus la neîncredere din partea unui lector obișnuit cu pasivitatea privilegiată de descrieri fastidioase și previzibilitate. Trecerea la subiectivitatea persoanei I (în romanele lui Joyce și Proust) ar fi avut un impact puternic asupra cititorului comod, pentru care autorul s-ar fi transformat într-un uzurpator: „*Aujourd'hui [...] un je anonyme, qui est tout est qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce je tout-puissant*”. (Sarraute, Nathalie: 1578)

În viziunea criticilor care au sprijinit și impus pleiada de scriitori ce se afirmă începând cu 1960, un prim semn al depășirii orizonturilor tematice și expresive înguste și direcționate l-a constituit schimbarea radicală a figurilor din planul epic: „Tinerii prozatori – de la Velea și Bănulescu la Sorin Titel și G. Bălăiță – porniți pe urmele lui Preda și Barbu, au adus în câmpul epic în primul rând o tipologie inedită, au lărgit sfera de observații, orientând analiza spre zone mai puțin cercetate ale realității și fenomene psihologice mai ascunse”. (Simion, 1964: 11) Individualitățile atipice ce apar din acest an pe firmamentul literaturii române forțează rigiditatea schemelor într-o manieră oarecum insidioasă, tolerată de directivele oficiale. „Interesul pentru ciudățeni de comportament, pentru medii și îndeletniciri noi și pentru inșii bizari va naște [...] o literatură mai puțin inocentă decât părea la prima vedere”, observă Eugen Negrici, care consideră că amuzamentul și curiozitatea lectorului vor permite ca în subsidiar să ia naștere expresia opoziției ideologice. (Negrici: 150) Nu toți criticii vremii se grăbesc însă a îmbrățișa apetența pentru extravaganța noilor tipologii. Cornel Regman le privește din perspectiva filiației literare, prin raportarea la prototipurile din nuvelistica antemergătorilor: „[...] inși configurați aparte întâlnim din belșug și în povestirile lui Sadoveanu și Agârbiceanu, dar, de cele mai multe ori, prezentarea ciudățeniilor are un rost bine precizat: acela de a înfățișa varietatea formelor de schimonosire prin care înapoierea, împilarea și mizeria sau, dimpotrivă, deșertăciunea ori setea de putere „înavuțeau” peisajul rural din trecut”. (Regman: 201) În viziunea criticului, excentricitatea pe care prozatorii o cultivă, – „axul unor complicate acțiuni epice și o preocupare oarecum în sine” – ar pretinde nemeritate eforturi ale imaginației și ar conduce la exagerări. Cea mai periculoasă ar fi manierismul, în care Regman include „jocul prea mult prelungit de-a <<suciții>>” la D. R. Popescu și despicierea firului în patru la eroii lui Velea. (*Ibidem*: 204)

Capitolul al doilea, *Sucitul, între handicapul fizic și „trișorul de personalitate”* prezintă tipologiile umane existente în nuvelistica lui Ștefan Bănulescu și romanele lui D.R. Popescu, *F* și *Vânătoarea regală*. În cazul celor doi prozatori, bizareria – element definitoriu pentru portretizarea a numeroși eroi – nu e inocentă, întâmplătoare, ci are o dimensiune profundă. Defectul fizic sau extravaganța comportamentală se dovedesc consecința sau apanajul unei traume sufletești. Dedublarea, scindarea, cu trimitere la teatralitatea existenței, sunt omniprezente, căci „trișorul de personalitate” – sintagmă pronunțată chiar de către un personaj din *Iarna bărbaților* – este cel care pozează, inadaptatul, cel care „își joacă existența”, ajungând uneori irecognoscibil sie însuși. Histrionici sau debusolați, eroii aleg un spațiu secund de existență, himera sau coșmarul, o realitate plăsmuită după legile emoționalului, în care logica nu-și mai găsește viabilitatea. Într-o atare dimensiune, ciudățenia primește conotații fascinante, de la conduite ce ies din normativul social, la viraje spre zona fabulosului sau chiar a fantasticului.

Direcție pe care se înscriu și nuvelele lui Fănuș Neagu, analizate în capitolul *Umanitatea originală a lui Fănuș Neagu. De la „fiul câmpiei” la „frumoșii nebuni ai marilor orașe”*. Bizareria eroilor din prozele sale frapează prin insolitul însușirilor și prin spectacolul discursului narativ ce-i individualizează. Prototipurile propuse de autor sunt supradimensionate, melanj de preaplin existențial, trăsături romantice și subconștient angoasat. Într-o continuă fierbere interioară sau bântuiți de nostalgii fără nume, gestic lor trădează aceeași dificultate de a pune de acord fondul sufletesc și realitatea ostilă.

Personajele analizate în capitolul *Stranietatea personajului literar, între originalitate și manierism* nu încalcă doar norma socială, ci și trăsăturile omenescului. Fantoșe, lipsite de atribute care le pot afirma ca individualități, ele pot fi cu greu incluse în sfera umanului. Într-o continuă și inutilă agitație, ce eșuează adesea în mișcări spasmodice care reflectă corespondențe între condiția umană și captivitatea unui insectar, entitățile umane se văd reduse până la dimensiunea larvară. Analiza critică a prozelor *Noaptea inocenților* și *Lunga călătorie a prizonierului* încearcă să puncteze aspectele originale și cele care ar putea fi atribuite influențelor venite dinspre prozele absurdului sau cele circumscrise Nouului Roman Francez, mai concret demarcația dintre manierismul de care a fost acuzat Sorin Titel și autenticitatea narațiunilor sale. Cu o dimensiune epică modestă, textele vizate cuprind însă tot rețetarul absurdului: protagoniști șterși, manechine fără personalitate și cu existențe provizorii, decoruri sordide, trase la indigo, lipsa de perspectivă și angoasa fără motivație concretă, dialoguri fără sens, cu discrepanțe între declarativ și conduite, parodierea unor ritualuri sacre etc.

Înclinația către atipic, în sensul depășirii viziunii înguste care etichetează eroul prin prisma categoriei sociale, reiese și din nuvelistica cu un cadru narativ oarecum prozaic și lipsită de spectaculozitatea unor efecte stilistice căutate. În această direcție, Valeriu Cristea vorbea despre o democratizare pe care o realiza literatura generației, în sensul în care o clasă până atunci defavorizată, țărănimea, pătrundea în „compartimentul de lux al prozei de analiză”. Momentul Preda – urmărit în capitolul *Nuanțele tipologiilor umane în proza scurtă a lui Marin Preda, Nicolae Velea și George Bălăiță* – ar fi fost hotărâtor în această revoluție: „Nici măcar în paginile de investigație psihologică ale lui Rebreanu nu întâlnim picior de țaran, „proștii” pierd încă o dată terenul când este vorba de literatura de analiză. Odată cu nuvelele și romanele lui Marin Preda lucrurile se schimbă însă și țaranul devine un personaj ca oricare altul într-o literatură de finețuri și subtilități”. (Cristea: 100) Din personaj exponențial al unei categorii defavorizate, țaranul se impune ca individualitate și este privit din unghiuri diverse, reluate ulterior de proza scurtă a generației '60. În anul precedent celui în care pe scena literaturii își făceau apariția figurile nuanțate ale lui Nicolae Velea, directivele din oficiul partidului înfierau tocmai aceste exemplare: „Există la unii prejudecata absolut falsă că



oamenii limpezi la minte și hotărâți ar fi <<liniari>> și <<neinteresanți>>, lipsiți de conflicte interioare, că adevăratele <<drame sufletești>> le pot oferi literaturii numai oamenii șovăielnici, bântuiți de îndoieli și temeri, dispuși să taie firul în patru. Spre deosebire de asemenea eroi contorsionați și adesea respingători [...] lumea sufletească a militanților pentru socialism este plină de frumuseți și, în același timp, se află într-un permanent clocot, într-o continuă transformare”. (Selejan: 62) Pentru Eugen Negrici, tipologiile lui Velea sunt unele de tranziție, născute tot în urma unei tranziții, a unei crize, pe care o reflectă printr-o „gestică insolită și distorsiuni de gândire și de limbaj”. Criticul le percepe ca pe un stadiu intermediar către eroii cu adevărat problematici din literatura cu substrat existențialist: „[...] nu aveau mari tensiuni afective, nici temperamentul sau complexitatea morală ale celor pe care îi va zămisli proza lui Breban, să zicem, dar izbuteau să se individualizeze printr-un nume comic sau o poreclă barbară, printr-un gest contrariant, o bizarerie verbală sau o mică <<suceală>> a gândului sau a faptei”. (Negrici: 206)

Protagoniștii reținuți în capitolul *Modalități de investigație a abisului psihologic în nuvelistica lui Vlad Ioviță* rup tiparele normalității prin păstrarea unor singularități caracterologice și de conduită, prin refuzul normei. Pseudo-ființele din spațiul ficțional al nuvelistului pot fi psihanalizate din mai multe unghiuri în funcție de grila aplicată scrierii: sociologică, antropologică, psihologică. Impresionează în proza scurtă a scriitorului recurgerea la elemente de mitologie și tratarea originală a acestora (labirintul, Narcis, dublul).

La trei decenii distanță, originalitatea indivizilor imaginați de șaizeciști își dovedește valabilitatea prin reiterarea în prozele contemporanilor. În perspectiva unui nouăzecist, Bogdan Popescu, „sucitul” este o creatură la granița dintre realitate și fantastic, cu atribute ce susțin ambivlența acestor origini. Într-un spațiu epic redus, autorul creează o multitudine de ființe capabile să stârnească, deopotrivă, curiozitatea și repulsia.

În ceea ce privește interdisciplinaritatea studiului, figurile insolite reținute prezintă interes din perspectiva sociologiei și a studiilor culturale prin diversele accepțiuni pe care le oferă conceptului de alteritate. O noțiune aflată în vizorul umaniștilor, preocupați de raporturile dintre indivizi și comunitate. În *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, termenul desemnează construcția celuilalt prin analogie cu sinele, fiind identificate trei ipostaze. Celălalt ar fi privit ca un *alter-ego*, căruia individul i-ar atribui aceleași gânduri și sentimente; drept un pericol, rival, inamic (*alienus*), raportul fiind în acest caz unul de forțe și urmărind excluderea; sau drept străinul, oaspetele, ființa din depărtare. Definiția reține și situația în care – prin extensie – cel din depărtare poate fi de fapt cel „din vecinătate” (săracul, văduva, orfanul), atunci când accentul cade pe o vulnerabilitate care recheamă grijă, protecție, solidaritate. (Ferréol; Jucquois)

O relație greu de analizat, cea dintre eu și un altul, ar avea însă o constantă, dihotomia centru – margine, cu multiple alte demarcații pe care le implică și un periculos complex de superioritate: „Eu sau noi se află întotdeauna *aici, înăuntru*, în interiorul sistemului, *întreg*, în deplinătate, superior, complet uman. În timp ce celălalt / ceilalți erau străinii, nu aici, ci *acolo*, cei dinafară, exteriori [...] Cel mai grav și periculos lucru este acela că celuilalt nu i se recunoaște același grad de umanitate cu eu-noi”. (Cesereanu: 17) Mulți sociologi au subliniat tentația reducerii specificului celuilalt la sine prin asimilare, a desființării alterității în locul acceptării și înțelegerii unicității. Cele mai periculoase în această direcție ar fi discriminările rasiale și extremismele, dar există numeroase alte reacții negative la adresa celor care transgresează norma. Și toți subliniază necesitatea celuilalt ca oglindă, văzând în el o contrapondere indispensabilă pentru autodefinire. Ruxandra Cesereanu vorbește despre o alteritate benefică, atunci când devianța devine corespondentul originalității, iar Giovanni Sartori o apreciază drept indispensabilă autodefinirii individuale și de grup: „Alteritatea este contraponderea necesară a identității: suntem ceea ce suntem și cum suntem, în funcție de cine sau cum *nu suntem*. Orice comunitate presupune o izolare, o reculegere împreună, care este și o închidere spre afară, o excludere adică. Un <<noi>> care nu este circumscris de un <<ei>> nu este de conceput”. (Sartori: 41) Una dintre cele mai elocvente fuziuni între atitudini contrare (de apreciere sau respingere a insolitului celuilalt) o oferă definiția extrasă din dialogul lui Jean Baudrillard cu Marc Guillaume: „Pentru a spune lucrurile în mod simplu, în fiecare altul (*autre*) există Celălalt (*autrui*) – ceea ce nu este eu, ceea ce este diferit de mine, dar pe care îl pot înțelege, chiar asimila – și există de asemenea o alteritate radicală, inasimilabilă, incomprehensibilă și chiar inimaginabilă”. (Baudrillard; Guillaume: 6)

Stagiul de cercetare din cadrul proiectului *Cultura română și modele culturale europene, cercetare, sincronizare, durabilitate* mi-a permis trecerea de la nivel declarativ, din teorie pură, la observarea exemplilor concrete, care reflectă atenția acordată individului, celuilalt ca posibil intermediar al unor fenomene culturale complexe. Mediul de viață și de studiu din universitățile și campusurile europene facilitează familiarizarea cu aspectele altor culturi și intermediază accesul la lucrări teoretice ce reflectă o preocupare constantă pentru evitarea discriminărilor, a delicvenței și a altor fenomene cu potențial pericol pentru ansamblul social, precum și la multiple alte manifestări culturale, care demonstrează preocuparea aplicată pentru problema alterității, termen ce nu rămâne astfel o noțiune goală, ci se încarcă de sens.

Alteritatea pe care protagoniștii din prozele șaiszeciștilor o aduc în peisajul literar poate fi văzută drept o compensație fictivă la rigiditatea și sărăcia tipologiilor din deceniul anterior, marcat de realismul socialist. În prozele reținute în studiul ce urmează am identificat mai multe trepte ale stranieții. Conform lui Ph. Hamon, sistemele normative apar pe scena textului prin intermediul

unui lexic și al unor opoziții specializate (pozitiv-negativ, bun-rău, corect-incorect, fericit-nefericit, bine-rău, normal-anormal, reușit-ratat, sănătos-stricat etc.), multitudinea cuplurilor de contrarii reliefând diversitatea pe care o poate lua alteritatea. (Hamon: 104) Un prim aspect, prezent în nuvelistica lui Ștefan Bănulescu și în romanele lui D. R. Popescu surprinde masca, dedublarea, simptomatice pentru teatralitatea existenței. Următorul tip ar fi cel al alterității absolute, neasimilabile, prezentă în cazul tipologiilor din proza absurdă, de factură existențialistă, a lui Sorin Titel. Există de asemenea numeroase situații de alteritate interioară, de ruptură la nivelul intimității și presiune a pulsionilor (în cazul nuvelilor lui Preda și a mai puțin cunoscutului prozator basarabean Vlad Ioviță).

Alteritatea nu poate fi apreciată decât pusă în corespondență cu alte două noțiuni înrudite, cele de comunitate și de normă. Comunitatea, analizată prin prisma dimensiunii contractuale pe care o implică și definită de majoritatea sociologilor drept „o împărtășire care într-un fel sau altul este un angajament” (Sartori: 37), pretinde de la subiect adeziune și obligații, oferind ca reciprocitate drepturi și sentimentul securizant al apartenenței. Spre deosebire de nivelul microsociale (familie, colegi, aderarea benevolă la diverse grupuri pe baza unor principii intrinseci), nivelul macrosociale depășește stadiul prieteniei și al aderării pe baza unui acord spontan sau a unui sistem de valori și credințe comune, fiind o convenție asumată, care țintește eficacitatea, un organism a cărui funcționare se bazează pe încadrarea fiecărui pion în sistem. Comunitatea este cea care decretează norma, regulile și modelele, principiile directoare care ghidează conduitele individuale și care-i pot asigura funcționalitatea. Există un nivel etic de evaluare a conduitelor socializate (coduri, norme, etichete), ce plasează personajul în postura de actor social: „[...] *la relation interpersonnelle, relation entre sujets individuels ou collectifs est toujours médiatisée par des normes, des morales, arts de recevoir, de se présenter, manière de table, théories et systèmes politiques, conduites de séduction, rites de passages, étiquettes diverses, contrats d'échange, tabous sexuels etc*”. (Hamon: 107) Extrinseci, reglementate prin lege, sau intrinseci, în cazul legilor nescrise, normele ținesc mai multe planuri (legi ale firii, norma politică, norma morală etc). În nuvelistica lui Bănulescu acționează un sistem normativ aparte, care condamnă și pedepsește încălcarea regulilor nescrise ale unor comunități străvechi și izolate. Într-un astfel de spațiu, superstiția și tradiția cântăresc mai mult decât legea impusă de către autoritate: „ – N-ar trebui să râdeți, domnule Bendorf, e foarte periculos să râdeți de poveștile câmpului.” (*Plânsul lui Caius*). Prin gura unui personaj, autorul mărturisește încrederea pe care o are în perenitatea fondului mistic pe care omul arhaic îl cultivă și la care apelează în momentele esențiale ale vieții: „Petre, nu-ți râde de poveștile oamenilor tineri, că poveștile astea nu albesc cu iarna și nu trec odată cu anii. Vorbe cu ziua și cu ceasul, destule, tot să auzi cum le mestecă atâtea perechi de oameni însurați”. (*Dropia*)

La Bănulescu și D.R. Popescu teatralitatea conduitelor oferă un adevărat spectacol al protagoniștilor. Masca, simbol al dedublării și al mutiplicării, ilustrează jocurile de identitate simulată. Popescu, negustorul de oglinzi din *Iarna bărbaților*, este reprezentativ pentru eforturile de articulare a socialului și a intimității. Cu o imagine creionată din perspective opuse, protagonistul face eforturi disperate pentru a-și găsi confirmarea existenței în privirea comunității, cea care judecă și exclude. Obiceiul concitadinilor de a-l socoti „un om în afară de lume” conduce la schimbări bruște de umoare și la un clivaj autodistructiv, ce vine parcă să susțină impresia grupului. Situația personajului se pliază pe noțiunea de spectralitate pe care Jean Baudrillard o folosește pentru a defini dispersia subiectului în vederea jocului dublu: „A fi spectral înseamnă a fi cu mai multe fețe și a nu angaja decât o față în interfața comunicațională [...]”(Baudrillard; Guillaume: 25) Pentru naratorul din *Memorial de amiază*, jocul oglinzilor (simbol al tentativei de captare și reflectare a substanțialității, a adevărului) ar fi cel care deconspiră mutilarea afectelor personajului pentru intrarea în canoane: „La urma urmei, Popescu mi se păruse mereu un om rezonabil. Un om nefericit care își ascunde tristețea sub o figură jovială, prin trăsneli care n-au fost niciodată sumbre. Dar acum, Popescu oare nu devenise oare sumbru prin combinația asta de oglinzi ce emiteau imagini răsturnate? O, cât s-a trădat el, care știa să-și joace atât de bine jovialitatea! Mulți își joacă în orașul ăsta existențele, dar el mi se păruse singurul om de talent.” (Bănulescu, 2012: 137)

Există în nuvelistica lui Bănulescu mai multe tipologii ale marginalului, de la cel exclus și stigmatizat de către colectivitate, la cel care se poziționează de bunăvoie în afara acesteia și care caută modalități de evaziune. Roland Barthes distinge între o formă plată a doxei, care ar fi doar opresivă, și o formă represivă, care lovește persoana concret. Vica, femeia de moravuri ușoare care, exilată de oprobriul public, își duce existența departe de semenii săi, trăiește dramatic excluderea și imploră reintegrarea între semeni: „Au să mă sfâșie. M-au izgonit. M-a blestemat Vlase, că aș fi păcătoasă și aduc nenoroc. Mi-a aruncat patul și lucrurile în apa de pe ulița mare. Nu le-am mai găsit. Le-au luat crivățul și apa. Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea. [...] Sunt stricată, cum zici matale. Dar nu mă blestema mai mult. Lasă-mă să intru și eu acuma în rândul oamenilor, dadă Fenio, ca să mi se ierte și mie toate, acuma la urmă”. (*Mistreții erau blânzi*) Pe poziție contrară, preotul Ifrim din aceeași nuvelă, întruchipează alienatul cu fond sufletesc fragil, ce se auto-exclude în lipsa posibilităților de comunicare și de comuniune cu ceilalți. Respingerea socialului derivă în acest caz din sentimentul de frustrare, căci imposibilitatea conformismului și inadecvarea la mediul de existență provoacă răni sufletești: „Eu am fost cineva, Condrate, un spirit înalt, și m-am pierdut pe aici printre voi. [...] Nu m-ați luat niciodată în seamă cum trebuie, Condrate – ba unii și râdeau de mine, de pildă, Vlase. N-am avut cu cine vorbi, asta e. [...] M-au îmbolnăvit apele și iernile voastre păcătoase, care l-au făcut să țipe gros și pe un poet al dragostelor delicate, cum a fost

Ovidiu”. Evaziunea eroului se rezumă însă la fondul intim și se consumă în spațiul personal. Mixaj de nebunie și inteligență diformă, Constantin Pierdutul Întâiul – titlatură ironică ce glorifică un rege al pustiului – este un alt autoexclus, pentru care vecinătatea omului este resimțită ca o amenințare: „El nu vine noaptea niciodată și niciodată spre sate, în calea oamenilor. El nu vrea să sperie pe nimeni. Apare seara, la apus, când nu mai trece niciun om, niciun car și nicio umbră în afară de a lui pe drumurile dintre miriști”. (*Plânsul lui Caius*) Izolarea personajului ajunge până la refugiul pe o insula pustie, în compania cailor bătrâni abandonati, necuvântătoare ce îi oferă un sentiment securizant și alături de care nebunul va întreprinde și un atac împotriva sătenilor atunci când acești îi vor amenința „regatul”.

Și în romanele lui D.R. Popescu există numeroși marginalizați, care refuză de bunăvoie comunitatea și se autoexclud. Dimie își însoțește opțiunea cu gesturi de frondă menite să șocheze și să illustreze respingerea modelului social respectabil, iar Don Iliuță își joacă excentricitatea, afișând un comportament de răzvrătit. Dezorientați și angoasați, în încercarea de a se apăra, indivizii recurg adesea la gesturi și atitudini condamnabile.

În prozele reținute în studiul de față normele conform cărora sunt etichetați protagoniștii sunt explicite (formulate de cel care se erijează în judecător, naratorul sau alți participanți la acțiune) sau implicite (sisteme de mediere și de evaluare care merg pe sugestie, pe surprinderea unor detalii revelatoare). „*En effet, l'acte technique, l'acte sensorial comme le regard, l'acte linguistique, l'acte social, peuvent toujours être retraduits et paraphrasés en termes moraux*”, observă Phillipe Hamon, în viziunea căruia aprecierea etică ar proveni din întrepătrunderea unui conglomerat de norme (morale, biologice, sociale, legale, estetice) cu diverse acțiuni și gesturi. Printre posibilitățile enumerate, privirea ar juca un rol esențial în etichetarea personajului. Aceasta este numită „răscruce normativă” grație evaluărilor pe care le intermediază, „*l'évaluation frappant aussi bien la competence du regardeur, que son regard, ou que le profit retiré par le regardeur du spectacle regardé*”. În planul devalorizării, în tematica privirii ar putea fi amintite: privirea mașinală, fixitatea, pietrificarea etc.

Canoanele normative care ghidează privirea sunt transparente în nuvelistica lui Preda, unde gesturile își găsesc un corespondent interpretativ în ochii eroilor. Pot fi enumerate în această direcție: „rătăcind cu ochii” (*Salcâmul*); „și-și pironi ochii pe chipul femeii”, „[...] apoi ochii îi rătăciră peste grădină” (*Plecarea*); „De o săptămână mă uit la tine cum ți se schimbă ochii. Așa era tat-tău cu vreo câteva zile înainte să se ducă.” (*Iubire*); „o umbră de tăcere li se așternuse peste chip” (*Nepotul*); „Ochii i se făcuseră mari și era atât de viu, încât tot trupul îi tremura”. (*Întâia moarte a lui Anton Tudose*).

Conform aceluiași Ph. Hamon, cuvântul poate defini personajul – în raport cu normele – în sens conotat favorabil, dar și în sens regresiv (negativ). În prima categorie s-ar plasa „cuvântul viu” (*parole vivante*) și inițiativa dialogului (*prise de parole*), în timp ce a doua categorie ar cuprinde o multitudine de trimiteri la registrul peiorativ: cuvinte eteroclitice, cuvântul moale, lipsit de vlagă, mutismul, clișeul, cuvântul alienat etc. Hamon face o aplicație pe proza lui Zola și enumeră o varietate de metafore care asociază vorbirea conotată negativ cu o „digestie proastă”, clișee sau locuțiuni uzuale cu o accepțiune organic-gastronomică („*ne pas mâcher ses mots*”, „*lâcher des mots crus*”, „*traité indigeste*”, „*boire les paroles de quelqu’un*”, „*latin de cuisine*”, „*remâcher des propos*”). (Hamon: 109, 106, 145) La Preda, excesele, devianțele sunt adesea traduse prin cuvânt și, mai elocvent, printr-un metalimbaj cu reverberații psiho-patologice. Aproape întotdeauna replicile violente sunt însoțite de grimase și de o intonație sugestivă. Temperamentali, frecvent colerici, eroii din nuvelistica lui Preda nu cunosc măsura și orice încercare de a-și stăpâni pornirile neconforme cu conduitele sociale conduce la răbufniri verbale. Dintre excese pot fi amintite: urletul, țipătul, înjurătura, bolboroseala: „un urlat de te înfiora până la sugrumare”, „urlă cu ochii lucind, înjurând de grijanie” (*Strigoaica*); „Se răsti iar, cu toată puterea glasului, aproape țipând.” (*Salcâmul*); „Când vorbea, făcea un zgomot ca și când din gură i-ar fi căzut niște noduri.” (*La câmp*); „Un moment se opri, bolborosi ceva, apoi porni din nou.” (*Rotila*); „răspundea chiorâș”, „ – Nu se dă nimic, spuse el crunt.”; „El îngână mai departe vorbe fără șir, dar nu se înțelegea nimic și nimeni nu-l mai asculta.” (*Nepotul*); „Glasul îi suna gol în mijlocul curții.”, „Joița amuți, și un val de fum simți cum îi întunecă ochii și se lăsă pe pat. În glasul bărbatului, ea singură cunoscuse o sfâșiere și o otravă de moarte.” (*Casa de-a doua oară*); „Mâinile i se frământau pe masă, și urmărea, vorbind, un anume lucru cu atâta încordare, că se încurca, glasul îi era muncit și limba i se amesteca uscată în gură.” (*Întâia moarte a lui Anton Tudose*).

Și în cazul eroilor lui Bănulescu, cuvântul oglindește impasul. Impresia de delir e de asemenea frecventă, de la „cuvinte fără șir” sau „șirul dezlânat al vorbelor” (*Mistreții erau blânzi*), până la monologuri încărcate de poezie sau absurde. În prima situație, vorbele sunt catalogate drept „anapoda” și sunt simptomatice pentru o suceala a minții: „Corbu ăsta are un beteșug: mintea îi umblă cu basme, și, când să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cântec. Vorbele nu le cântă, pentru că nu-l ajută glasul, spune cântecele ca și cum ar vorbi. [...] Eu nu le știu bine cuvintele, cei din neamul lui Pepene însă, care au mintea sucită, spun bine vorbele din orice parte le-ar lua”. (*Dropia*) În schimb, în cazul cuvintelor goale semantic, care uneori nu trec de stadiul onomatopeelor, există o corespondență cu nulitatea psihologică a personajului: „Constantin e un rătăcitor trențaros, care trăiește singur și ascuns, se ivește rar, și atunci când se ivește, mai ales după seceriș, își strigă venirea prin acest sunet gros de vapor” (*Plânsul lui Caius*).

Gradul cel mai ridicat al devalorizării logosului apare în proza de inspirație absurdă a lui Sorin Titel. Haosul interior este cel mai bine reflectat în volumul *Noaptea inocenților* prin limbaj, care nu doar că subminează sensul mesajelor transmise, ci se degradează până la nivelul cuvintelor dezarticulate, al sunetelor ce indică regresia mentală: „Un rol important îl vor avea și pereții, care în loc să absoarbă cuvintele bătrânului, scâncetele astea cam ridicole de copil, le multiplică parcă la nesfârșit, în tot cazul el are impresia că vorbele astea dezlânate și stâlcite, se reîntorc din nou la el în gură, încât le poate amesteca ca pe niște medicamente amare, sau le poate scuipa din nou afară, cu scârbă.” (*Moartea lui Iacob*) Non-informative, cuvintele devin reflex al unei lumi alienate și alienante, populată de personaje ce vorbesc „alandala”, multe figuri intrând sub incidența maladiilor psihice: „La sfârșit ar putea să apară și mutul lui Milan, prostul satului, stând pe un scaun în fața bătrânului, holbându-se la el și vorbind alandala”. (*Idem*)

Cele mai însemnate în cadrul sistemului normativ ar fi însă acțiunile, – *le faire du personnage* (Ph Hammon) – care califică cel mai elocvent poziția indivizilor în angrenajul social. Obstinația personajelor în ceea ce privește repetitivitatea comportamentelor stranii și aplecarea acestora către îndeletniciri fără nici cea mai mică finalitate practică primește uneori tentă absurdă: „...În grădina publică a aceluiași port există un fel de cafenea sau ceainărie, în care un octogenar arămiu – cu turban alb și cu un cerc de alamă în ureche – râșnește mereu cafea proaspăt prăjită, spală paharele și ceștile din ceas în ceas, curate de altfel – mai nimeni nu bea din ele –, iar șase ceainice mari, în așteptarea vapoarelor de călători care n-au venit și nu vin, clocotesc în permanență, șuierând prin trâmbele de abur ca un sextet de sirene. În restul timpului, cel cu ceainicele și paharele croșetează, nu lucrează ceva anume, ceea ce croșetează în timpul unei zile deșiră a doua zi dimineață”. (*Liniște de august*) Pentru Ștefan Bănuțescu existențele mărunte nu sunt deloc insignifiante, ci din contră, ele dau adesea măsura evenimentelor majore. Prozatorul are ambiția de a aduce în prim-plan și astfel de indivizi, cu profesii mărunte, care nu se remarcă decât prin dedicația pe care o manifestă pentru meseria pe care o practică, prin gesturi cotidiene banale, dar care au adesea aspirații surprinzătoare (Popescu cercetează cu asiduitate istoria, un om de afaceri aspiră să devină poet). Unele exemplare lasă impresia de artiști ratați. Ichim ține adevărate oratorii pe parcursul nopților, spectacole cu un singur spectator însă. Un alt personaj caută o turnură a destinului printr-o variație contrariantă, și lasă haina de preot pentru vocația de interpret de cântece lumești, aspirând să ajungă a compune un poem simfonic. Un căpitan, un Pygmalion ale cărui strădanii au și coloratură narcisiacă, dorește să realizeze o sculptură impresionantă și, în acest scop, reia la nesfârșit cizelarea formelor: „Căpitanul portului n-a terminat niciodată statuia. Începea totdeauna prin a modela din lut mai întâi spatele – iar când trecea la față lucra fără model, din imaginație, pe motiv că omul când îl privești în ochi e nesincer, își contraface cu abilitate figura în

sensul pe care îl bănuiește că i l-ai vrea. Dar de fiecare dată, lucrată din imaginație, fața statuii semăna leit cu a căpitanului de port, ceea ce îl făcea să abandoneze jenat varianta și să înceapă alta, tot cu spatele”. (*Liniște de august*)

Se poate citi în toate cazurile enumerate ironia la adresa prozatorilor ai căror personaje sunt puțin credibile prin supradimensionarea calităților pe care creatorul le atribuie. Prin celebrarea individului comun și doza de ironie, Bănulescu se apropie de postmoderniști: „[...] aș fi înțeles atunci mai bine că gestul ei de a celebra anotimpurile captându-le în transparența dulceațurilor de fructe însemna poate mai mult decât vagul simț istoric pe care îl au atâția... M-ar interesa foarte mult amănuntele de destin ale unei asemenea ființe”.

Acțiunile personajelor lui Preda s-ar plasa într-un registru negativ din perspectiva modelelor conforme cu normele sociale, cel al violenței (bătăi, viol, crime). Temperamente sangvine, eroii nuvelor sale sunt agresivi în limbaj și acțiuni, puși pe gâlceavă și iubitori de conflict, dornici să-și risipească preaplina de energie în dispute verbale sau lupte fizice. Încrâncenarea care anticipează dezlănțuirile este reflectată de o tensiune ce bulversează; eroul își pierde echilibrul și, pradă unor confuzii ce nu cadrează cu stilul de viață pragmatic impus de comunitate, acesta găsește soluționarea conflictelor intime în persoana unui celălalt-victimă. Ritmul normal al activităților cotidiene (*le faire du personnage*) cunoaște momente de impas, ce se oglindesc în imposibilitatea de a urma cursul logic al unei acțiuni, în blocaje („Vasile Catrina rămăsese o vreme ținuit locului, gol, neștiind ce să mai facă, nemaiînțelegând ce e cu el și mai ales ce căuta acolo, lângă colină, moșneagul. Își simți din nou inima cum îi bate, cum aerul îl apăsa cu o liniște grea, închisă, înfundată, și vru să se smulgă din loc [...]” – *Colina*), sau acte reprobabile („Mi s-a făcut roșu înaintea ochilor. Mă așez jos, zăpăcit. Nici eu nu mai știam ce să fac. [...] Am pus mâna pe furcă și am vrut să mă reped după Belegă. Mă zăpăcisem.” – *În ceată*).

Rolurile narrative identificate de Phillippe Hamon în cazul eroilor literari (*le regardeur, le bavard, le travailleur, l'acteur social*) se intersectează, alternează și se pot supradetermina, dar toate – ar putea fi interpretate – prin ungiul „moralității”. Prin urmare, toate caracteristicile care intermediază contactul cititorului cu un personaj și calificarea lui vor avea ecou prin prisma corespondenței cu sistemul valoric al lectorului: „[...] *la morale ou l'éthique, au sens le plus large de ces termes, peut être l'interprétant universel des autres systèmes de médiation et d'évaluation : en effet, l'acte technique, l'acte sensoriel, comme le regard, l'acte linguistique, l'acte social peuvent toujours être retraduits et paraphrasés en termes moraux*”. (Hamon: 109)

Note:



[1] Teoria receptării insistă pe rolul activ al destinatarului unei scrieri literare. Vincent Jouve urmărește traseul pe care acest destinatar îl parcurge, de la etapa în care lectura sa se lasă ghidată de către autor, fiind văzută ca un „joc” (*game*), până la o participare afectivă intensă a unui eu imaginar, al cărui demers se transformă în „joacă” (*playing*).

[2] Pentru J. Maisonneuve – în completarea considerațiilor Annei Freud – acest impuls ar fi unul megalomane, care conduce la dorința de a trăi un destin ieșit din comun, prin intermediul eroilor, idolilor, starurilor

# INOVAȚIA ȘI COMPLEXITATEA PROTOTIPURILOR PROMOVATE DE ȘAIZECIȘTI. TEXTUL LITERAR CA MARTOR AL UNEI ISTORII ZBUCIUMATE

„Autoritatea estetică sau puterea estetică sunt tropi poetici exprimând energii eminamente solitare, nu sociale”. (Bloom: 33)

S-a vorbit mult despre momentul istoric al apariției generației '60 în peisajul literar românesc. Beneficiind de susținerea tinerilor critici și de o ușoară relaxare a regimului după aridul deceniu anterior, poeții și prozatorii generației aduc ruptura atât de necesară de dogmatismul realismului-socialist. Deși contextul istoric nu le-a permis o revoltă fățișă, cu manifeste și programe explicite, prin recuperarea autorilor de valoare din anii precedând războiul, prin reînnoirea legăturilor firești cu literatura interbelică și opoziția de ordin simbolic constând în promovarea estetismului, a dimensiunilor artistice ale actului livresc, autorii fac gestul net de negare a doctrinei instituită anterior. Modul în care ar fi fost forțate rigiditatea tematicii și a expresiei literare ar fi fost unul subtil, cu o infuzare treptată a atipicului: „În primii ani de după 1960, în interiorul însuși al literaturii aservite, faptele diverse, amănuntele atractive, dar neconforme idealurilor umane realist-socialiste (denivelări psihice, momente de cădere, relații extraconjugale, maladii, crize sufletești, practici religioase și erotice dubioase, picanterii sexuale etc.) încep să învioreze schemele. S-a vorbit, în epocă, de „pitoresc”, și prin el se înțelegea la început bizareria comportamentală inofensivă și amuzantă. Opusă morbidului și grotescului (care încă nu căpătaseră girul esteticii oficiale) și, în genere, urâtului, aceasta era acceptabilă politic” (Negrici: 149)

Doctrină elaborată artificial, pe linie ideologică, de către activiști și oameni din afara artei, realismul socialist se vede contracarat de o literatură cu un mesaj preponderent estetic, de o gratuitate care nu rima cu funcția de „educare a poporului în spirit comunist”, decretată prioritară de Jdanov. Istoricii literari observă coexistența a două ierarhii valorice în literatura deceniului șase, una oficială, susținută pe linie ideologică, și o a doua care va confirma prin valoarea scrierilor și își va demonstra valabilitatea ulterior. Schimbarea de paradigmă a antrenat modificarea ierarhiei în primul rând în urma conștientizării insuficienței celei impuse artificial de a mulțumi gustul și așteptările publicului. Caracterul specific artistic al revizuirii întreprinse de neomoderniști confirmă justetea criteriilor și explică rezistența numelor și a operelor promovate. Criticul Cornel Ungureanu constata

frecvența „miturilor reînvierii” în opera debutanților și considera că mesajul din subsidiar al acestei predilecții ar fi fost cel al necesității reviviscenței literaturii după sterilitatea deceniului anterior. (Ungureanu: 363)

Pe bună dreptate, critica literară și-a pus semne de întrebare în privința existenței unui canon al realismului-socialist, atâta timp cât metoda de creație a fost una impusă, nu izvorâtă din considerente intime. Schimbarea paradigmei în deceniul al cincilea nu s-a produs natural, ci pe baza unor principii exterioare artisticului. Criterii eronate în viziunea lui Harold Bloom, care deplânge imixtiunea ideologiei în sfera spirituală. Cu o perspectivă idealistă („În canon se poate pătrunde doar prin forță estetică, în principal construită dintr-un amalgam de stăpânirea limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaștere și exuberanță în stil”), criticul recunoaște însă presiunea altor factori, de care nu se poate face abstracție, deși dimensiunea artistică este hotărâtoare în criteriile de judecată. (Bloom: 27) Și Nicolae Manolescu decretează ca indispensabilă pentru canon conjugarea unor factori extrinseci actului de creație, constatând un echilibru dinamic între trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși.

În timp ce canoanele recunoscute de critica literară, în corelație cu marile epoci și curente ale literaturii române (generația pașoptistă, cea a marilor clasici, modernismul interbelic, postmodernismul), au pus în discuție paradigma precedentă prin revizuirii care au schimbat ierarhiile cu nume ce s-au impus prin valoare, realismul-socialist nu a putut rezista tocmai din cauza nivelului rudimentar al scrierilor promovate. În spațiul literaturii, data de 23 august 1944 marchează – în consonanță cu transformările substanțiale din toate domeniile – ruptura brutală de canonul modernist. O literatură valoroasă este supusă revizuirilor bazate pe considerente străine criteriului estetic, scriitorii de referință sunt puși la zid și scoși în afara vieții culturale. Dacă intervalul 1944 – 1947 marchează tensiuni între tendințele totalitare și cele democratice, viața culturală și artistică păstrând până la începutul anului 1948 rezonanțe din perioada interbelică, opoziția este treptat redusă la tăcere și politicul antrenează o răsturnare majoră a vechii ordini culturale. Edificarea unei lumi noi și distrugerea vechilor structuri urmau să reconfigureze spațiul cultural prin acțiuni ce urmăreau concomitent două direcții: anexarea domeniilor spiritului la revoluția socială, prin în doctrinare ideologică, și revizuirea, reconsiderarea operelor trecutului și a autorilor. Cei mai expuși erau cei ce publicaseră în anii de ocupație fascistă, susținători declarați ai regimului anterior (generația trăiriștilor Nae Ionescu, Constantin Noica, Emil Cioran): „Prin fața acestui reflector vor trece, ca la poliție, răufăcătorii, toți acei care, sprijiniți pe confuzia de odinioară, au răspândit, prin fluviul negru al cernelii, ura, minciuna, impostura. Vor veni să dea socoteală unei opinii publice dezmeticite, la toate câte le-au spus, câte le-au insinuat și câte le-au făcut toți deținătorii de condeie

ale unei epoci defuncte (...) Vom cerceta toate câte s-au scris în ultimii 6 ani, pentru a denunța opiniei publice pe toți vinovații dezastrului”. (Lemnar: 2) Etichetați drept „fasciști” sau „reacționari”, aceștia se aflau în centrul campaniilor furibunde de defăimare. Incriminările făceau abstracție de valoarea scrierilor și urmăreau doar culpele etice. Limbajul violent din presă, atributele asociate unor nume de referință (Rebreanu, Blaga) stau mărturie a unei uri greu justificabile: „Astăzi, (...) când a început să se facă judecata criminalilor mari și mărunți, astăzi datoria noastră este să denunțăm, să spulberăm confuzia, să rupem măștile oricât de bine ticluite și să aruncăm raza de lumină în bezna în care a colcăit fascismul. Trebuie să stârpim răul din rădăcină, să-l smulgem din cotloanele spiritului”. (Ignat: 49) Ideologii epocii vorbesc la unison despre „decăderea”, „descompunerea” culturii burgheze, acuzată de pesimism, misticism, abstractism, dispreț față de viață.

Consecințele vor fi dramatice pentru viața literară, dar mai ales pentru scriitorii care ajung în spațiile concentraționare, se văd obligați să ia drumul exilului sau al căror deces profesional e declarat oficial (sub sigla „Morți la 23 august”, revista „Orizont” publică câteva numere la rând liste cu nume de scriitori). Dintr-o individualitate cu mesaj personal, scriitorul promovat de sistem se vede investit cu atribute desprinse din sfera socialului („scriitor - luptător”, „scriitor - muncitor”, „scriitor - cetățean” sau „soldat al mulțimilor”), iar calitățile glorificate de teoreticienii noii grile literare sunt arondate principiilor luptei de clasă (combativitate, conștientizare, solidarizarea cu masele). Prioritate are „originea sănătoasă” sau capacitatea de a se adapta la dezideratele ideologiei.

La rândul ei, din expresie a subiectivității, literatura este convertită în armă ideologică. Actul artistic își pierde gratuitatea, acesta urmând să secondeze prefacerile sociale. Katherine Vérdery vede în reinstrumentalizarea limbajului în sfera intelectuală, încercarea instituționalizării expresiei, a centralizării sensurilor, a eliminării figurilor de stil și a expresiei artistice individuale. (Vérdery: 66) Directivele trasate de oameni străini fenomenelor artistice explică scăderea dramatică a compunerilor literare valoroase, prozaismul, platitudinea și uniformitatea acestora. Sărăcia imaginarului are corespondență și în planul expresiei, în sterilitatea figurilor de stil, în limbajul fără coloratură personală, riguros, unificator. Pentru ca perspectiva individuală asupra realității să se confunde cu cea oficială, noul realism urmărește impunerea unui fals, oglindind o realitate inexistentă, de proveniență utopică. Scriitorul și cititorul cunosc deopotrivă tirania impersonalității limbajului ideologic, care tinde și reușește să acapareze treptat sfera privată a individului, obligând subiectivitatea la procustianismul unui cadru lingvistic comun: „În lumea comunistă blestemul lui Babel este abolit, de vreme ce multiplicitatea limbilor este depășită prin uniformitatea stilului și prin faptul că vocile individuale renunță să profereze alte sunete decât cele care se vor chema curând <<limba de lemn>>.” (Besançon: 351-352)

În literatură totul se înscrie într-un proces monocord, tematica zgârcită și impusă conduce la conflicte sumare, o intrigă oscilând între aceași parametri și un deznodământ cunoscut și recurent. Modelele vor fi de proveniență rusă și vor însemna glorificarea unor tipuri rudimentare, al căror eroism este adesea ridicol în raport cu structura acestora: activistul de partid, muncitorii frunțași, agitatorii care denunță tarele burgheziei și promovează schimbarea, artistul care-și face o datorie din luminarea maselor etc.

Previzibilul, didacticismul și doctrinarul prozelor cu teză au condus la restrângerea dimensiunii estetice în favoarea celei sociale cu scopul ca aderarea lectorului să se mute de la evenimentele ficționale la cele similare din spațiul extratextual. Susan Suleiman accentuează tendința îmbinării universului diegetic al operei cu cel în care lectorul își desfășoară existența reală și transferul intermediat de provocarea iluziei referențiale și prin accentuarea similitudinilor celor două lumi: „*Dans le roman à thèse cette tendance est accentuée par le fait que la matière diégétique n'est pas allégorique ou fantasmatique, mais <<réaliste>>. La rencontre entre la fiction et le vécu n'a pas seulement lieu au niveau de l'interprétation ou de la <<morale de l'histoire>>; elle a également lieu à un niveau plus immédiat, puisque le monde de la fiction est reconnu comme étant semblable au monde vécu du lecteur*”. (Suleiman: 181) Efectul scontat ar fi cel al aderării cititorului la teză, o aderare dirijată, cu reverberații în existența concretă a acestuia: „*[...] en tant que témoin de la lutte menée par le sujet-héros, il n'est pas désintéressé. A la limite, on peut même envisager la transformation du lecteur en adjuvant réel, c'est à dire pseudo-intradiégétique. Je veux dire par là que le lecteur continuera dans sa vie réelle la lutte racontée dans le roman*”. (Ibidem: 179) Este evidentă prin urmare apăsarea determinărilor sociale, impactul referențialului sub forma preceptelor ideologice și, implicit, legătura dintre personaj și universul extratextual. Impactul sociologiei nu poate fi neglijat în cazul realismului-socialist, din moment ce eroul se vrea o încarnare a valorilor dominante ale societății, o emblemă a unui sistem de valori ce recheamă necesitatea deschiderii către datele ce nu au relevanță estetică.

Personajele promovate de realismul-socialist nu cunosc nuanța, ci schematică, făcute din linii drepte și simple, acestea sunt încarnare a unor idei doctrinare. Eroi fără profunzime (termenul de erou se și impune în limbajul criticii anilor '50 în locul celui de personaj), fără dubii existențiale, aceștia parcurg în general același traseu, unul al „înțelegerii” noilor orânduri, singurele capabile să ofere un viitor luminos și să contracareze întunericul și sărăcia în care se zbat masele.

Parabolele și ficțiunile deceniului 1964 – 1975 desființează toate principiile instituite forțat și nenatural, literă de lege pentru literatura proletcultistă: accesibilitatea și adresabilitatea, tipologiile banale (erou pozitiv – erou negativ), reflectarea „veridică” și tendențioasă a realității în opera de artă. Dacă în „romanul obsedantului deceniu”, romancierii precum Buzura, Preda sau Ivăsiuc insistă

pe latura politică, transmițându-și mesajele prin intermediul romanului ce reflectă „condiția umană precară în comunism și dincolo de comunism” (Simuț: 239), Bănulescu, D.R. Popescu, Fănuș Neagu și alții aleg linia realismului artistic cu tente mitice, în cadrul unor narațiuni învăluite în mister și parabole, cu mesaje ambigue și a căror miză o constituie în primul rând atmosfera creată. Ei spun nu personajelor coerente și omogene, preferând „indivizi ce trăiesc normal în bizarerie” (Simion, 1978: 617), distopiile în locul utopiilor promovate pe linie oficială și tehnici narative ce exclud adresabilitatea largă și recheamă un lector capabil de efort intelectual.

Nicolae Manolescu folosește termenul de „bătălie” pentru a sublinia faptul că toți inovatorii în materie de direcții literare au mizat pe ruptura de sistemul precedent. Criticul consideră că succesiunea generațiilor literare nu ține de o cronologie de ordin biologic, ci de principii mult mai legitime, precum un orizont de spiritualitate comun, o paradigmă născută din punctele de convergență ale discursului artistic și certificarea producțiilor de către instanța critică. (Manolescu, 2000: 1) Neomodernismul îndeplinește aceste criterii, căci poeții și prozatorii arondați curentului se arată înainte de toate conștienți de importanța esteticului în scrierile lor, astfel încât eforturile pentru înprospătarea peisajului literar nu înseamnă contribuții sporadice și singulare, ci rezultate ale unui consens tacit sau verbalizat. Și Cornel Ungureanu subliniază importanța noțiunii de colectiv în încheierea unei generații literare. În viziunea criticului nu întâmplarea întâlnirii sub aceleași auspicii sau constrângeri asigură impunerea și rezistența generației, ci un anumit mimetism, ce conduce la repetabilitate de teme și motive, coroborat cu adevărate și chiar supunere, pentru ca, în timp, grupul generaționist să primească girul recunoașterii publice: „Fiindcă generația înscăunează anumite ritualuri, se instituționalizează, capătă ticuri...” (Ungureanu: 499)

Aceste eforturi se vor oglindi și în activitatea tinerilor critici, ale căror demersuri interpretative demonstrează aceeași deschidere către valoare prin depășirea orizontului îngust al criticii partinice și șablonarde. Dacă în primii ani ai intervalului receptarea cunoaște ca autoritate numele ideologilor ce se formaseră pe calapodul doctrinar promovat după război, criticii tinerii care debutează în acești ani preferă critica de întâmpinare, conștienți de misiunea lor, aceea de a confirma valoarea autentică, și de oportunitatea oferită de împlânzirea regimului, de relaxarea cenzurii. Mircea Martin decretează epitetul de „tânără” atribuit grupării criticilor ce se afirmă din 1960 drept unul convențional, provenit din ideea de „școală” aflată în descendența și sub autoritatea marilor predecesori. (Martin: 201) Astfel, criticii șaizeciști nu se vor limita la statutul de interpreți și evaluatori, ci vor deveni formatori de opinie, reluând și în acest sens o tradiție care prin personalități precum Maiorescu sau Lovinescu ghidase literatura pe direcția estetismului. [1]

Negarea banalității modelelor reluate până la satsisire presupune înlocuirea lor cu altele. Filiera franceză se dovedește extrem de ofertantă în acest sens. Îmbibat de cultura franceză, mediul

literar românesc descoperă în romanul existențialist al unor Camus sau Sartre, la două decenii distanță, realități intime și sociale în conformitate cu așteptările lor. Interpretat uneori ca fiind posibil prin slăbirea șurubului, prin condițiile istorice favorabile și îmblânzirea voită a cenzurii, romanul „obsedantului deceniu” marchează însă un moment de răscruce.

Fresce sociale, narațiuni viguroase și ample, romanele unor Buzura, Breban, Preda, Ivăsiuc merg mai departe, în direcția unor probleme de conștiință majore, și folosesc cadrul evenimential pentru a denunța conformismul și arbitrariul. Inapdatatul este o figură constantă a prozei românești a anilor 1960-1970. Acesta ajunge, precum *străinul* lui Camus, la conștientizarea unor adevăruri de importanță capitală. Prin sine către universal, revelațiile eroilor primesc un aspect general uman. Pentru prozatorii șaizeciști, ca și în cazul existențialiștilor, umanitatea înseamnă fiecare individ, și celebrarea insului comun, a unei individualități care nu are nimic eroic în structură, este evident un atac la adresa tipologiilor promovate anterior. „*C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu*”, motto-ul din L.-F Céline, pe care Sartre îl așază în deschiderea romanului *Greața*, poate fi considerat emblematic pentru multe dintre personaje.

Prozatorii postbelici al căror orizont tematic și discursiv e caracterizat de tenta mitică și de fragilitatea graniței dintre realitate și fantastic (Bănușescu, Fănuș Neagu, D. R. Popescu) aduc pe scena literaturii personaje extravagante. Deși prozele păstrează decorul realist, iar dimensiunea socio-istorică este importantă (critica voalată sau explicită a regimului), scrierile oferă teren prolific pentru bizareria dusă uneori la extrem. Toți prozatorii enumerați promovează tipologii ieșite din comun, neverosimile.

Handicapul fizic este primul remarcat la personajele lui D. R. Popescu, dar cel mai puternic impact îl provoacă devianța comportamentală. Șocante la prima vedere, conduitele devin plauzibile prin explicația substratului psihologic, căci sugestia este că în spatele defectului vizibil se află ascuns unul de ordin moral sau un handicap emoțional. Prozatorul își dovedește preocuparea pentru importanța complexității tipurilor pe care le plâsmuiește, prin comentarii a căror cheie interpretativă induce ideea de aluzie la superficialitatea și falsitatea celor stereotipe.

O tentă de neverosimil au și eroii lui Fănuș Neagu, în sensul unei exacerbări gestuale și a unei locvacități ce nu cadrează cu mediul și structura lor. Pusă în discuție pentru manierismul și calofilia induse de un exces de metaforism, nuvelistica încărcată de lirism a scriitorului naște prototipuri supradimensionate, căci scopul acestuia nu înseamnă coerență, evoluție „conformă cu”. Spectacularul viziunii creează indivi explozivi, firi animate de un permanent freamăt existențial. Prozatorul este tentat de extreme. La polul opus figurilor energice și volitive, se află cele captive într-o stare de veghe, la confluența somnolenței cu o atmosferă de vrajă și imprecis, în bună măsură fantastă.

Pentru Sorin Titel modestia scriitorului modern în raport cu creația și personajele sale a reprezentat un moment esențial pentru evoluția modalităților narative în proza românească. Pretențiile demiurgice ale naratorului obiectiv se văd înlocuite de aproximații, de modalități variate de investigație, de nuanțate subtilități psihologice: „Când scriitorul renunță să fie un Dumnezeu, pentru că acest lucru e foarte complicat într-un veac ca al nostru, se va schimba și atitudinea lui față de personaj. Cartea sa nu va fi altceva decât o investigație asupra personajului, o plămădire a acestuia sub ochii cititorului. Personajul se naște pe măsură ce cititorul își scrie cartea”. (Titel, 1971: 7) Iluzia participării prin lectură la procesul de creație sporește verosimilitatea scrierii.

O încercare de inventariere succintă a temelor cu o largă circulație în epocă dezvăluie anumite predilecții în conformitate cu realitățile stringente pe care prozatorii le cunoscuseră. Contextul socio-istoric este cu precădere același, iar lectorul avizat descoperă cu ușurință locurile comune din tematica prozelor. Din obiecte estetice, operele șaizeciștilor devin, grație proximității temporale, reflexe ale acestor stări de fapt. Cele mai relevante ar fi: războiul (ca experiență traumatizantă, antrenând modificări esențiale în structura socială și psihică), seceta (fenomen ce dă naștere unor pagini memorabile prin pregnanța descrierilor), satul (ca topos ce încearcă să supraviețuiască tăvălugului istoriei și cunoaște metamorfoze funeste), copilăria (vârstă ce dezvăluie surprinzătoare posibilități de abordare) etc. Realitate ce le-a marcat copilăria și adolescența multora dintre cei ce debutează în deceniul șase, războiul nu poate lipsi din cadru. O catastrofă careia nu i se poate sustrage nici lumea mitică a lui Bănulescu. O pondere considerabilă o au și fenomenele meteorologice extreme. O altă realitate binecunoscută prozatorilor o reprezintă foametea provocată de seceta care îmbracă adeseori aspecte teribile. Bărăganul, câmpia Dunării, ținutul Brăilei și în general zona de câmpie este spațiul pe care șaizeciștii îl cunosc și, în consecință, îl exploatează epic. Abordările sunt însă variate, de la descrieri poetice, cu coloratură lirică, la zugrăviri realiste cu tonuri aspre: „Pe vechiul drum al Brăilei nu mai plouase de două luni. Lut alb, iarbă pârjolită; peste sate, de la Dunăre spre Râmnic, fășnea tăcerea a două oceane: câmpia și cerul”. (Neagu, 2002: 188)

Imposibilitatea exprimării directe a unor realități dureroase a dat naștere unor mesaje mai mult sau mai puțin transparente. Majoritatea prozelor denunță absurdul și fragilitatea existenței, precaritatea condiției umane și a celei sociale. Pe lângă spațiul amplu ocupat de calamitățile naturale și cele provocate prin intervenția umanului (flagelul războiului), se remarcă critica socială susținută. O lectură printre rânduri poate dezvălui în mesaje aparent inofensive o puternică încărcătură polemică. În *Marea Roșie*, nuvelă din componența *Vânătorii regale*, un paragraf cu tentă religioasă ascunde trimiteri la cultul personalității („Toți care l-au preamărit pe Domnul în Biblie au fost mântuiți de el, când au avut vreo incertitudine el le-a arătat calea adevărată, adevărul, le-a dat câte un toiag să despice apa în două”), la dezvrăjirea lumii și scepticismul individului incapabil de a se



mai amăgi („[...] apele nu se mai separă atât de ușor cu toiagul și stau amestecate, chiar lovite cu ciomagul, și e greu să vezi prundișul de pe fundul lor și să-ți găsești o cale printre ele și o lumină care să te treacă pe celălalt mal și să te salvezi”), la degringolada existențială și dificultatea de a avea certitudini sau de a mai crede în minuni: („N-aș vrea în ruptul capului să mă gândesc că Marea Roșie e o mare de sânge unde este inutil să mai cauți adevărul petrecut cândva, cred doar că uneori e greu să găsești o soluție, răul și binele fiind adesea îngemănați, trăiesc împreună, nu în stare pură, și oricât ai da cu toiagul (fiind niște ipoteze uneori pur și simplu imagine), apa nu se dă înlături, sau lipsește Moise cel bâlbâit ca să săvârșească minunea [...]”). Aceeași proză dezvăluie o adevărată obsesie a memoriei, văzută ca singura capabilă să protejeze intimitatea și să conserve adevărul. Fiecare personaj îi acuză pe ceilalți de lacune sau blocaje, dar concurența memoriilor prodigioase nu înseamnă supremația exactității, ci în primul rând preîntâmpinarea dezumanizării: „Mi-ai spus un lucru mult mai grav decât c-ai negat existența în viață a lui Dunărințu: ai negat propria mea memorie, și cum memoria (în afara celor nebuni, unde ține loc de bandă exactă într-un creier mort) face parte integrantă din personalitatea unui individ, negându-mi-o, m-ai aruncat la coș ca individualitate”. (Popescu, 1973: 49, 75, 30) Paragraful poate fi analizat prin prisma considerațiilor lui Tzvetan Todorov, care denunța încercarea de controlare și subjugare a celor mai profunde zone ale umanului de care s-au făcut vinovate regimurile dictatoriale. Opunându-se conservării oricărei forme de memorie, totalitarismele ar fi încercat monopolizarea acestora pentru a ajunge în străfundurile umane cele mai intime și pentru a subjuga afectivitatea. (Todorov, *Abuzurile memoriei*: 23)

Lumea prozelor șazeciștilor este o lume a transcendenței goale, nu doar bulversantă, ci bulversată, lipsită de repere morale și certitudini lăuntrice. Un simbol omniprezent în acest sens este cel al labirintului, ale cărui conotații trimit atât către sfera intimității, cât și la rătăcirile și blocajele din memoria personajelor (la Sorin Titel, D.R. Popescu, Ștefan Bănuțescu). Până și realitățile statornice ajung să cunoască paradoxuri, și personajele lui D.R. Popescu vorbesc despre grade ale veridicului: „Dumneata vrei să găsești vinovatul. Ca să-l raportezi. Vrei adevărul. Ca să-l raportezi. *Dar dumneata crezi că adevărul e chiar așa de simplu de găsit și așa de curat?*” (Popescu, 1973: 59)

Degringolada, instabilitatea sunt consecințe ale pierderii dimensiunii religiosului și a distrugerii vechilor structuri morale și sociale, precum satul tradițional. Dacă în nuvelistica lui Ștefan Bănuțescu, satul apare încă drept un topos arhetipal, un univers cu valențe magice, la Fănuș Neagu, D. R. Popescu sau continuatorul direcției, Bogdan Popescu, locul este surprins în plină tranziție, într-o degradare de ordin principal.

Eterogenitatea caracterizează și raportările la practicile totalitariste. Dacă în *Vânătoarea regală* anumite pagini care critică obsedantul deceniu par a face corp străin cu restul romanului, au o notă forțată, declamatoare, alte proze inserează mesaje aluzive, „șopârle” mai puțin transparente. Într-o narațiune din componența aceluiași roman, o banală partidă de șah înglobează o dimensiune socio-politică: „<<Da, caii și-au pierdut caracterele, reginele, regii, pionii, turnurile, nebunii și-au pierdut caracterele.>> <<Și-au câștigat alt caracter, de care nu țin seama fiindcă și-l schimbă la fiecare nouă mutare, și nu pot fi înfrânți>>. <<E un haloimes, nu e nicio regulă, și dacă și eu joc așa nu mai e nimic interesant, e o nebunie, ceva absurd, ca o boală a șahului, ca o amețeală; joci după o logică fără logică, după cum ți se năzare, ca și cum toate figurile ar fi atinse de ciură sau ar trăi în niște zile bete, pe o tablă beată.>>” (*Ibidem*: 123) Mesajele criptice, cu dublu sens se strecoară și în *Cartea de la Metopolis*, unde într-un spațiu imaginar sunt camuflate ironii și denunțuri privitoare la realități binecunoscute (practicile cenzurii, cultul personalității, fragilitatea demarcației dintre grandoare și decadență, rapacitate drapată în intenții nobile).

În ceea ce privește particularitățile și inovațiile aduse de șaizeciști, Ion Bogdan Lefter urmărește acțiunea recuperatoare întreprinsă de aceștia și constată că „refacerea țesăturii acolo unde ea fusese sfâșiată” nu permite o noutate de tip experimental. Originalitatea lor nu ar ține de experiment, ci de „un novatorism răsturnat, *à rebours*”, părere ce ar confirma titulatura de „neomoderniști”. Punând în raport diversitatea care înlocuiește monotonia și uniformitatea proletcultismului și schimbarea radicală de paradigmă (pe care ar realiza-o postmodernismul), criticul observă că revoluțiile experimentale nu se vor manifesta în neomodernism decât periferic, la granițele sistemului cultural instituit. (Lefter: 100-101) Pe o altă poziție, Mircea Cărtărescu opinează că romanul politic al „obsedantului deceniu” a camuflat inovațiile din subteran, pe care le-ar fi produs prozele care au revoluționat paradigma stilistică prin depășirea modernismului în direcția rafinamentului experimental și imaginativ (romanele *Bunavestire*, *Cartea de la Metopolis*, *Lumea în două zile*). (Cărtărescu: 331)

Cu siguranță nu tehnicile novatoare sunt cele mai importante în cazul prozelor reținute spre analiză, ci stilul, rezultat al ansamblului, al unor construcții ce s-au impus în ierarhiile literaturii. Este deceniul în care povestirea devine „împătimită de ea însăși” (C. Regman), în care harul narativ, dar și cizelarea materialului oferă bogăția artistică a scrierilor. Dumitru Micu realiza o interesantă disociere între Fănuș Neagu și Ștefan Bănuțescu prin prisma stilului celor doi autori, identificând o concordanță între latura artistică și structura intimă a autorului. Astfel, în timp ce Fănuș Neagu a fost fost un temperamental, un expansiv, cu stil exploziv, interiorizat Bănuțescu se știe că a preferat migala, chiar truda reluărilor și rescrierilor. Există numeroase exemple ce mărturisesc atenția pentru dispunerea evenimentului în cadrul epic (volumul de nuvele cunoaște șase variante în timpul vieții

prozatorului, iar numeroase bucăți preiau versuri sau fragmente din reportajele realizate anterior). Migala pusă la lucru pentru omogenitatea universului creat îi vor inspira lui Eugen Simion ideea unei construcții în stilul matrioșelor rusești. (Bănulescu, 2005: XXVI)

„Canonul (estetic sau nu) este un produs ideologic al unor instituții active și influente, producătoare de bunuri simbolice.” (Simuț: 40) Canonul șaizecist își demonstrează viabilitatea prin rezistența autorilor pentru care a militat critica, dovada elocventă constituind-o numele care au rămas în istoriile literare și în manuale.

Note:

[1] În acest sens merge declarația lui Eugen Simion, dintr-o anchetă privind activitatea criticii literare în primii ani ai deceniului șase: „Ei s-au format odată cu poeții, prozatorii și dramaturgii tineri, au scris despre cărțile lor și, într-o bună măsură au reușit să atragă atenția asupra originalității acestui fenomen în literatura actuală.” („Gazeta Literară”, an. IX, nr. 2/11 ianuarie 1962, p. 5)

## SUCITUL, ÎNTRE HANDICAP FIZIC ȘI „TRIȘORUL DE PERSONALITATE”

Narațiunile lui Ștefan Bănuțescu din *Iarna bărbaților* sunt spectaculoase prin mediile de viață surprinse și stranietatea personajelor, dar mai ales prin atmosferă și tehnicile narative puse la lucru. Impresionante totodată prin melanjul folcloricului și aspectele ce țin de modernitate, de o contemporaneitate care nu exclude unda de mister și legendar, nuvelele permit mai multe chei de lectură și cheamă un cititor capabil să cuprindă dimensiunea amplă a epicului. Aspectele realiste ale prozelor oferă întotdeauna o breșă care strecoară fantasticul în aceste decoruri și permit o alunecare lentă în zona misterului, a simbolurilor. Există o evidentă aplecare în nuvelistică către zona fabulosului, iar raportul dintre real și legendă este constant în atenția prozatorului. În *Pălăria de pai*, un personaj afirmă că „[...] istoria n-a avut timp să se întoarcă și să corecteze legendele [...], și legendele s-au impus în locul istoriei exacte” (Bănuțescu, 2012: 207), frază ce indică un paradox, o supralicitare a misterului în detrimentul concretului. Raportul beneficiază de o fină analiză din partea lui Radu G. Țeposu, care apreciază impactul produs de evenimentele istorice majore asupra psihicului uman ca fiind o consecință a nevoii de compensare a pe care individul o găsește în planul fantasticului pentru inacceptabilul trăit: „Nefiind reflexivă, istoria nu e preocupată de eșecul utopiilor, ci doar de prefigurarea acestora. Golul metafizic rămâne astfel în seama spiritului care, în neputința sa de a-l umple cu substanță reală, recurge la ficțiune”. (Țeposu: 173)

Bănuțescu are plăcerea narațiunii, a jongleriilor tehnice, pe care le stăpânește ireproșabil. De la efectul bulgărelui de zăpadă (o narațiune antrenează o alta), trece cu repeziciune la tehnici cinematografice, practicând un continuu melanj între cadrele largi și cele restrânse surprinse de obiectiv. Personajele apar treptat în raza vizuală a cititorului, pe măsură ce perspectiva se lărgește. Uneori secvențele par filmate cu încetinitorul și surprinse de foarte aproape. Chiar în cadrul aceleiași narațiuni se observă frecvent rupturi de ritm și mai multe trepte și perspective narative prin schimbarea statutului unui personaj. Astfel, din narator, un erou poate deveni câteva rânduri mai jos personaj-reflector, martor secundar sau simplu liant pentru introducerea în scena a unui nou episod.

Scriitorul este, totodată, un artist al limbajului ce mizează pe expresivitatea sonoră și imaginativă: „Bine că s-a frânt hodorogul! Uite cum își pupă rădăcinile!”, exclamă un personaj din prima narațiune a volumului, imprimând plasticitate senzației de contorsiune. Fraza întrebuițată este substanțială, aluzivă, încărcată de înțelesuri și metaforic. Lucian Raicu remarcă în *Dropia și Mistreții erau blânzi* „seriozitatea” și gravitatea relatării, care imprimă acesteia o intensitate „de început sau de sfârșit de lume”. Temperanța și tonalitatea joase oferă profunzime povestirii și relevă

semnificații ascunse lectorului ce s-a familiarizat cu stilul prozatorului. „Viața se desfășoară sub ochii săi ca un ritual plin de enigmatice gesturi, ascunzând fiecare o semnificație dincolo de orizontul văzut”. (Raicu: 277)

Cum era de așteptat într-o astfel de proză, eroii beneficiază rar de caracterizări directe. În ciuda aspectelor realiste ale nuvelor, multe dintre personaje par suspendate, rupte de context, și mai ales triste, apăsate de un tragism care poate avea explicații cât se poate de prozaice (foametea sau profunde (inadaptații). Ele sunt întotdeauna în căutarea a ceva, și acel ceva este în general greu accesibil (pământul înghițit de ape în *Mistreții erau blânzi*, orașul ascuns privirii din *Masa cu oglinzi de sticlă*, dropia ca simbol al himerei inaccesibile). Adesea personajele nu par a prinde corporalitate; atipice pentru cadrul care li se alocă, ele pot fi văzute și ca simple convenții cu caracter demonstrativ. Condrat reprezintă supraviețuirea cu orice preț, insul închis și îndârjit, singurul capabil prin înverșunarea cu care vâslește să opună o minimă rezistență apelor dezlănțuite. Vica este păcatul de care colectivitatea se rușinează și pe care crede că îl șterge, izolându-l. Părintele Ichim, erou ce amintește de Bogumil din *Meșterul Manole*, se poziționează singur în afara colectivului după zadarnice încercări de a găsi minime afinități cu restul indivizilor. Pentru a spori straniețea unui personaj, autorul alege uneori opoziția individ – colectivitate (Vica și sătenii, care o condamnă și o alungă, în *Mistreții erau blânzi*, Corbu și cei care îl ironizează, în *Dropia*, Ioan Popescu, considerat un individ straniu, „un om în afară de lume”, a cărui existență poate fi ușor trecută cu vederea în *Masa cu oglinzi de sticlă*, Caius, adolescentul capabil să repereze o așezare în ciuda scepticismului tuturor celor care îl însoțesc, în aceeași narațiune).

„Pântecosul” din nuvela cu care se deschide volumul este inadaptatul prin excelență. Limbajul metaforic pe care îl întrebuințează cu obstinație face din el un personaj neverosimil. Bolnav din cauza apelor și a iernilor „păcătoase”, boala lui nu se rezumă la handicapul fizic al pierderii unui picior, ci are rădăcini adânci. Conștientizarea distanței ce-l separă de restul sătenilor ia aspectul unei traume profunde, cu manifestări defulatorii psihotice: „Cât am trăit – cum am trăit – n-am avut cu cine vorbi în satul ăsta. Izolat cum eram, începusem să vorbesc noaptea în vis. Mă culcam, adormeam adânc și pe la miezul nopții visam cu glas tare”. (Bănulescu, 2012: 29) Spectaculozitatea personajului provine mai ales din efectul pe care autorul mizează atunci când îi oferă ca loc de desfășurare un spațiu total atipic pentru formația intelectuală și sufletească ce-l caracterizează. Un alt personaj straniu pentru cadrul în care evoluează – Corbu din nuvela *La dropie* – este structurat după același tipar. Straniețea lui, care constă în aceeași plăcere a vorbelor meșteșugite, a utilizării excesive a limbajului metaforic, este condamnată sau cel puțin privită circumspect de ceilalți, în ochii cărora eroul se face vinovat de gratuitatea și inadvertența comunicării la context. Într-o lume practică, preocupată de existența fizică, o „minte care umblă cu

basme” nu poate constitui decât un handicap ce te situează în afara tiparelor. Cu toate reținerile pe care le manifestă, s-ar părea însă că și ceilalți poartă în profunzime plăcerea fabulosului și a legendelor. Într-un decor luxuriant, a cărui descriere trimite către panismul expresionist („Iarba nu ajunge la umeri. S-a umplut pământul de prepelițe. Roua ține până spre amiază. Când s-o face ziuă, dacă ți-e cald, intri în iarbă să te scalzi. Așa fac fetele lui Arșunel, fug dimineața din așternut, aleargă pe câmp și intră unde e iarba mai mare. Le zboară prepelițele pe la subțiori și le cântă prigoriile cu gușă roșie pe la ascuțișurile pieptului”), sătenii pornesc cu noaptea în cap în urmărirea unei legendare dropii, simbol al unui ideal: „Simbol al frumuseții evanescente, intangibile altfel decât cu prețul risipirii, dropia fascinează tocmai prin ceea ce are inelucidabil, profund tainic, întreținând neadormită în suflet dorința luării în stăpânire: o aspirație spirituală”. (Dimisianu: 16) Mersul la dropie, adevărat pelerinaj în care apare angrenat tot satul, se dovedește prilej de povești, istorisiri cu iz fantastic. Drumul nu este important pentru finalitatea sa practică, căci s-ar părea că sătenii sunt conștienți de inutilitatea încercărilor pe care le fac, atâta timp cât dropia nu s-ar lăsa nici măcar zărită. Prin urmare, una dintre motivații ar părea această plăcere a taifasului.

Ca și alți critici, Lucian Raicu observă atemporalitatea care caracterizează nuvela, dificultatea plasării acțiunilor în spațiu și timp, căci, „scoase din ritmul evoluției istorice, fapte petrecute cu abia câteva decenii în urmă [...] capătă dimensiuni de lume străveche, mitică, zbatându-se în captivitatea milenară a naturii”. (Raicu: 278) Există aici și în bucățile grupate sub titlul *Satul de lut* o ritualitate, gesturi simbolice, semnificații ascunse unei priviri superficiale. O multitudine de elemente trimit la obiceiuri și ritualuri arhaice (legende, descântece, practici străvechi). Satul lui Bănulescu este unul la răscruce de vremuri, supus vremelniceii, ca și credințele și folclorul străvechi: „Odată știam cântecul, zise Corbu. Nu l-am mai spus de mult și au crescut pe el vorbe străine. Mi-ar fi trebuit acum cântecul și nu știu pe unde i-a adormit fântâna”. (Bănulescu, 2012: 65)

Aura de mister este indispensabilă echivocului pe care îl propune nuvela. Tânărul care primește rolul de narator istorisește o întâmplare cu reminiscențe fantastice, având ca subiect aceeași dropie. Aceeași și totuși alta, căci, pe nevăzute, se produce un transfer simbolic și pasărea ar putea fi la fel de bine o fată pe care eroul o iubise în tinerețe și în căutarea căreia pornise. Călătoria de atunci, ca și cea de acum, are prin urmare o tentă inițiativă, căci la final aceasta permite conștientizarea unor adevăruri general valabile: timpul nu stă în loc, oamenii sunt schimbători ca fire și trecători ca existență, misterul existenței e adeseori indescifrabil, iar legenda este singura capabilă de a se apropia de el și de a-l îmblânzi. Încercarea de a regăsi fata iubită este sortită eșecului, căci tentativa „de a prinde vremea din urmă” are repercusiuni dezolante, iar pentru a surprinde „dropia” este nevoie de vigilență, de o „minte trează”, cea care a înțeles și s-a împăcat cu mersul existenței. Planurile se întretaie, alternanța trecut-prezent și fantasticul cu tente eliadești întrețin tensiunea și

vigilența lectorului. Plăcerea prozatorului pare a fi cultivarea incertitudinii, ori de câte ori personajele vorbesc enigmatic și sugerează o dimensiune secundă a evenimentelor apare o frază cheie ce permite revenirea în planul realului. Adjectivele și adverbele întrebunțate periodic („anapoda”, „altfel”, „ascuns”, „pe furiș”) stau mărturie a unei duble perspective.

Nebunia pare o constantă a figurilor bănulescien, căci oamenii acestor proze manifestă o nevoie stringentă pentru un spațiu secund de existență, „o neîncredere funciară în realitate”. (Țeposu: 173) Adesea, realitatea lor pare a fi cea onirică, de unde multitudinea celor care râd, plâng sau vorbesc în somn. Cu siguranță cel mai excentric individ al ciclului este Constantin Pierdutul Întâiul. Supranumit Regele nebun al câmpiei, eroul se dovedește un „suveran al pustiului”, al unui regat dezolant, un rătăcitor fără țintă și neobosit prin stepele cuprinse de arșiță. Caracterizările care i se fac au coloratură romantică. Supradimensionat, personajul trimite cu gândul la o arătare mitologică: „Umbla în cămașă și iarna, și cum era înalt, foarte înalt, primul cap pe care-l zăreai pe timp de ploaie, sub fulgi de zăpadă sau pe vreme cu soare, era capul lui Constantin Pierdutul Întâiul. Venea din câmp, din partea dinspre lună, și a traversat sala gării, cu capul printre păsări, spre partea dinspre soare”. (*Ploaia și biserica pe roate*) Figura concordă cu pustietatea spațiului, lăsând impresia singurei apariții posibile într-un astfel de decor.

Alteritatea personajelor câștigă în intensitate prin sugestia de presiune a inconștientului, de imixtiune a unor factori greu de catalogat. Debusolați, eroii sunt frecvent abulici, străini de tot ce se întâmplă în jur, în transă: „Își ține ochii albaștri, spălăciți, pironiți undeva înainte”. (*Mistreții erau blânzi*) Contopiți cu natura, ei împrumută uneori realitățile și trăsăturile peisajului. Simbioza ia uneori aspecte înfricoșătoare. Este cazul Vicăi, eroină pierdută în ținutul inundat de ape din *Mistreții erau blânzi*: „Cât a stat acolo ascunsă în stuf, tot să fi stat vreun an, putrezise și rochia pe ea, umbla înfășurată pe mijloc și pe piept cu frunze de papură, ca paparudele, și se hrănea prinzând peștele de sub apă cu botul, ca vidrele”. (Bănulescu, 2012: 35) De o vitalitate exprimată printr-o dogoare ce vrea cu orice preț să se opună vitregiei naturii, degajând o căldură fizică simbol al rezistenței, Vica este „prima variantă a motivului erotic, ridicat la dimensiuni mitice”. (Raicu: 277) Este sugestivă antiteza dintre cele două figuri feminine ale prozei, redată prin discrepanța dintre dogoarea cvasi palpabilă a Vicăi și răceala care cuprinde oasele bătrâne ale Feniei, femeia uscată și gârbovită. Urmărind transformările fizice pe care cea din urmă le suferă, prozatorul oferă o imagine auditivă cu rezonanță prin senzația de îngheț care, după ce a cotropit peisajul, cuprinde și ființa umană: „Gheața de sub pânză era lucie. Bătea crivățul și aducea mereu zăpadă și apă. Hainele de aba atârnav pe ea grele de umezeală, trosneau la cea mai mică mișcare, prinseseră cruste de gheață. Nu numai mâinile, dar acum nici trupul nu și-l mai știa [...] Era umărul ei, sau se înșela, pentru că și-l simți ca pe o scândură udă”. (*Mistreții erau blânzi*) În mijlocul potopului, omul manifestă și dificultatea de a mai

ști dacă trăiește. Tributară vorbelor care s-au perpetuat, Fenia continuă să o privească pe cealaltă ca o amenințare la adresa stabilității familiale, un potențial pericol, mutându-și atenția de la soarta copilului căruia îi caută loc de îngropăciune către ponegrirea acesteia. În fața urgiei nu mai există scăpare și orice simulacru își pierde rostul, iar Vica intuiește corect faptul că o catastrofă dezbracă de conveniențe și lasă realitatea nudă, făcând absurdă orice încercare de a păstra rosturile și convingerile anterioare. Zăluda care strică familiile se dovedește, paradoxal, mai lucidă decât mulți dintre cei care continuă să o condamne într-un moment în care supraviețuirea ar trebui să le fie singura preocupare.

Un alt personaj atipic pentru decorul în care evoluează este pictorul Petre Petrovici, un excentric care își poziționează șevaletul în câmpul asediat de bombardamente. Plin de semnificații este dialogul pe care acesta îl poartă cu Lăscăreanu în narațiunea *Satul de lut*. „Într-o clipă ne poate nimici absurdul pe amândoi – și pe mine în treni de camuflaj, și pe dumneata în cămașă albă”, replica prin care cel din urmă condamnă absurditatea tragediei secolului, războiul, vorbește despre inconsistența și fragilitatea existenței, despre moartea care nu ține cont de logica umană, de precauții și de măsuri de protecție. „Ar trebui să ieșim odată din tragedia asta – pe cât de nedreaptă, pe atât de absurdă”, afirmă același erou, convingere care revine exprimată în varia forme și în alte proze. (Bănuțescu, 2012: 74) Unul din tinerii fugiți de pe front, din proza *Furgonul de pâine*, sintetizează drama tuturor celor cu care împărtășește aceeași soartă. „Va trebui să ne reluăm generația și să ne retrăim tinerețea netrăită”, afirmația acestuia este de altfel una cu largi reverberații în conștiințele prozatorilor generației '60. (*Ibidem*: 194) Într-o altă narațiune, un student întârziat, rănit în război, vorbește despre ruptura existențială care îl poziționează în afara normalității în ochii celorlalți și despre greutatea recăpătării identității, a reintegrării în banalul cotidian: „Tragicul acesta simplu al întoarcerii la existență l-am simțit de atâtea ori, și tinerețea mea, care a trecut prin atâtea vieți întrerupte, fusese în stare să caute și nota de umor din acest tragic care nu reușise să mă umilească”. (*Arhip*) „Sucitul” este prin urmare și inadaptable la vremuri, cel pe care o experiență crucială precum cea a războiului îl poate arunca în afara normalului. Prea sensibili, tineri cu înclinații romanțioase se văd dintr-o dată scoși de pe traiectoria unui destin, iar întreruperea cursivității existenței are adesea consecințe dramatice, ireversibile.

Aceeași dramă, a greutății de a-și regăsi identitatea o încearcă și negustorul Popescu, autor al unei construcții aparte cu oglinzi. Masa cu oglinzi devine un simbol al localității, în timp ce creatorul ei este ca și inexistent pentru ceilalți. Neînsemnat pentru concitadinii care obișnuiesc a-i trece cu vederea existența, Popescu pare să devină conștient de acest lucru în momentul confiscării casei în urma acuzei de absentism de la domiciliu. Paradoxal, pierderea proprietății are pentru erou aceeași însemnătate ca și pierderea identității, antrenând într-un final revolta. „Vreau să mă realipesc



mie însumi. Am fost despărțit de mine într-un mod fantastic, e un gol pe care mi-e frică să-l măsoar singur, eu n-am fost ceea ce un paralelism imaginar crease din persoana mea și a creat apoi din mine pe niște tipare nepotrivite mie, în așa fel încât pot apărea multora drept o tristă absență de la istorie, când de fapt existența mea e plină de istorie, atât de plină, că de multe ori par neverosimil, incomod, arogant, neconform cu limitele propriului meu destin. Nu sunt crezut, datele existenței mele mărunte, în loc să mă confirme în fața altora, mă contestă.” (*Ploaia și biserica pe roate*) Personajul deplânge clivajul și își relevă treptat profunzimea, iar frazele lui denunță simulacrul, jocul oamenilor în spectacolul numit viață. Avem de a face în cazul de față cu o alteritate complexă, născută dintr-o imposibilitate de articulare a socialului și a intimității, personajul constatând că „tuturor ne trebuie timpul să ne trăim viața propriu-zisă și e absurd să ne cheltuim o groază de vreme pentru a infirma o viață imaginară creată prin aproximații străine nouă”. (*Ibidem*) A se măscui reprezintă pentru el o efortare, o încorsetare ce privează de autenticitatea sinelui.

Prozatorul sugerează de altfel discrepanța dintre aparență și esență, folosind la un moment dat o sintagmă elocventă pentru a-și caracteriza eroii, numindu-i „trișori de personalitate”. Oferă prin urmare cheia, indicându-i lectorului că scena nuvelor poate fi una extrem de ofertantă, teren pentru multiple încercări și jocuri. Revenirea unui personaj a cărui dispariție fusese relatată anterior, factorul poștal pierit în război, nu ar trebui prin urmare să fie șocantă căci, paradoxal, în prozele din *Iarna bărbaților*, personaje trecute în neființă pot fi readuse la viață de către alți eroi prin simpla pronunțare a numelor acestora. La Bănulescu și D.R. Popescu, jocul funcționează la două nivele; pe lângă jocul personajelor, ocazionat de complexitatea acestora, există unul narativ, al unor autori care jonglează cu diverse reguli de construcție și artificii capabile să întrețină suspansul istoriilor.

În aceeași direcție a divorțului dintre sfera privată și cea publică, a asocierii vieții cu spectacolul și scena, se încadrează și câteva dintre observațiile celui care își notează impresiile în fragmentul de jurnal intim intitulat *Memorial de amiază*. „Mulți își joacă în orașul ăsta existențele”, susține personajul, un introvertit a cărui senzitivitate exacerbată conturează profilul unui inadaptat. Impresiile pe care le notează în *Memorial* vorbesc despre plictisul și pustietatea care caracterizează târgurile de provincie împietrite în spațiu și timp, despre spaimele pe care le îmbracă cele mai banale gânduri, despre supradimensionarea pe care o ia evenimentul minor. Tuberculos, cu simțurile mereu la pândă, tânărul se autoizolează, dar senzația este că, dincolo de boală, suferința provine dintr-o profunzime ce ține de structura intimă a individului. Scrisul pare în cazul de față a avea o funcție eliberatoare, dar încercările de a capta stări de multe ori intransmisibile sunt sortite eșecului: „N-am crezut că pot scrie atât de mult dintr-o răsuflare și mai ales n-am știut până acuma că de sub condei scapă tocmai gândurile pe care voiai să ți le așterni”. (Bănulescu, 2012: 141) Sugestia pe care o

transmite cugetarea merge în două direcții, cea a dificultății cuvântului de a creiona și cea a profunzimii unei intimități greu de redat de către o confesiune.

Amintind de atmosfera prozelor lui G. Marquez, se observă o predilecție către personaje și chiar așezări învăluite într-un abur fantomatic. Peisajul nuvelor este adesea toropit de caniculă, plutind în valuri de căldură care anihilează orice urmă de viață. Prozatorul alege ca scenă câmpia pustie, alteori amintește de vântul pustiului. Toate acestea vorbesc despre nevoia de repere și stabilitate. Prin câmpia cu ierburi uscate trenurile trec rar și duc călătorii către case pe care e posibil să nu le mai găsească. Țăranii străbat sub soarele dogoritor aceeași câmpie, în căutare de hrană. Comunități întregi se văd dislocate din ținuturile de baștină și rătăcesc cu sacii goi în spinare din cauza foametei. Petre Petrovici compară însăși viața cu o câmpie fără margini, pe a cărei orizontală orice semn vertical poate avea semnificații majore. În aceeași direcție merge și interpretarea lui Gabriel Dimisianu, care consideră că „a găsi un reper stabil în această fluiditate de forme, o posibilitate de fixare, acel detaliu vertical în nemărginirile plane, este, pentru umanitatea acelor locuri, mai mult decât o rațiune a existenței zilnice: o năzuință a spiritului”. (Bănulescu, 2012: 19)

Natura nu mai funcționează ca simplu cadru al poveștii, căci descrierea clasică pierde teren în favoarea intenționalității. Bănulescu este atent la mesajele peisajului și – pe direcția expresionismului – cultivă excesele și îngroșă tușele. Cu acest scop, autorul insistă pe fenomenele meteorologice extreme, pe situațiile de criză (dezlănțuirea apelor, foametea cauzată de secetă). Potopul din nuvela de debut dă naștere unui tablou ireal, demonstrativ, căci „natura *rea* și *urâtă* în iraționalitatea ei, strivește individul, îl *asumă* și-i taie, aproape în același timp aproape orice putință de salvare. Participarea lui la viața cosmică începe printr-o *izgonire* din paradisul unei naturi *normale*”. (Simion, 1978: 600) Magistrală este progresia descrierii potopului care înghite satul în nuvela care deschide volumul. De la senzația de halucinație, cu ritmul ei lent, Bănulescu trece la intensitatea verbelor la perfectul simplu, necesare pentru sugestia de Apocalipsă: „Îl zărea pe Condrat plutind prin apa și zăpada din aer, bătând cu vâsla printre crengile care zburau rătăcite de crivăț [...] Pierea și diaconul, nu se mai vedea de sub albul zăpezii, îi auzea doar câte un cuvânt mai gros cum se sparge tăiat, spintecat de sticlele cu sunete subțiri și ascuțite ale bucăților de gheață care jucau vesele în apă. Și totul se prăbuși. Nu se mai văzu decât pe ea însăși în fundul bărcii, lângă sicriu, fără Condrat, fără diacon. Se strigă pe sine”. Prozatorul caută efecte sonore, precum cel obținut prin repetiția consoanei dentale „ț” și se dovedește un maestru al tensiunii provenind din rupturi, insistând pe discrepanța dintre liniștea lui Condrat și zbuciumul naturii. Într-un asemenea decor, Condrat, cel care caută cu orice preț să-și „lumească” fiul (dorința de a respecta datinile indiferent de condiții a inspirat criticii asocierea cu *Baltagul*), este la rândul lui un „sucit”, insul care

nu acceptă sub nicio formă evidența lucrurilor. Drumul pe ape a fost apropiat de Lucian Raicu de cel al unui Ulyse, criticul văzând în demersul părintelui o „tragică epopee a căutării”. (Raicu: 278)

Tot pe linia realismului magic se înscrie atracția pentru așezări fantomatice („Orașul ăsta nu-și anunță prin nimic așezarea. Ne spui că suntem aproape de oraș, și nu se vede nimic. Câmpie goală, și atât. Nicio turlă, nicio dâră de fum măcar”) și fenomenele meteorologice bizare. Orașul „care nu se vede și nu se aude” din *Liniște de august* este situat undeva la marginea unei câmpii pustii, simbol al delimitării, al situării în afara spațiului și timpului. Reperat de tânărul Caius, călăuza ce caută cu obstinație unghiul prin care așezarea poate fi zărită, orașul pare a-și revela existența doar inițiatului sau celui perseverent. O frumoasă interpretare oferă criticul Eugen Simion, care vede în Caius un „simbol al timpului care descoperă și marchează”, sugerând că izolarea este iluzorie și că nimic nu se poate abstrage cursului istoriei. (Simion, 1978: 605) Pătrunzând în interiorul acestei fortărețe greu accesibilă ochiului descoperim un târg ce lânzește și care transmite aceeași sugestie de pustiu.

Locul acțiunii este frecvent un sat uitat de lume, împietrit în timp, indeterminat spațial, sau un ținut vitreg. Un alt topos care revine este gara aruncată în mijlocul câmpiei și bătută de același vânt de dezolare, sugestie a împietririi, a unui blocaj pe care l-a antrenat războiul. Într-una dintre nuvele, toposul ales este „marginea lumii”, un loc unde până „și sfinții putrezesc în ape” și în care personajele se pierd în monologuri absurde, conștiente că nici logosul nu-și mai găsește rostul: „Poate n-ar trebui să mai vorbesc, Condrate. Nu mai am ce măsura cu vorbele. Ziua și noaptea vin una după alta și trecem prin ele ca prin niște amintiri”. (*Mistreții erau blânzi*) Incapacitatea cuvintelor de a ajunge la interlocutor altfel decât urlate denunță aceeași ruptură la nivelul comunicării. Personificate, acestea rătăcesc ca și cei care le-au formulat, în căutarea timpurilor calme de odinioară: „Se prea poate să fie niște cuvinte de-ale lui, pierdute pe aici din anii trecuți. [...] Cine știe pe unde își ascunsese el cuvintele astea, și acum au ieșit din ascunziș și rătăcesc fără nimeni și caută vremea când trăia lumea. [...] Nu pot să moară cuvintele, se chinuiesc. Feniei îi fu milă de vorbele lui Condrat și vru să le scape de chin, să nu mai rătăcească pe unde a fost lumea – și să le aducă dincoace, la ea, la cei morți. Întinse sloiul mâinii, să dea la o parte zăpada groasă care o despărțea de cuvintele bărbatului. Cuvintele alergau *dincolo*, se auzeau tot mai slab, se depărtau, rătăcind singure. (*Idem*)

Plăcerea de a fantaza dă naștere în *Cartea de la Metopolis* unor eroi neverosimili. Figurile sunt însă în consonanță cu o narațiune stufoasă și spectaculoasă, căreia i se poate aplica drept epitet definitoriu acela de bizantinism, pronunțat de unul dintre protagoniști. A „bizantiniza”, verb care traduce gustul metopolisienilor pentru arabescurile ce acompaniază cele mai anodine evenimente, este cheia care călăuzește prin labirintul unui epic dens și antrenant, unde „atâtea complicații și

atâtea țesături labirintice [...] te proiectează într-o lume a lunecușurilor de spirit și de caracter, unde artificul e mai prețios și e mai gustat decât realitatea”. (Bănuțescu, 1999: 280)

Impresionează în cartea lui Bănuțescu seriozitatea cu care acesta imaginează o fabulație perfect coerentă, structurată minuțios. Lumea romanului este surprinsă în cele mai mărunte detalii, iar strategiile narative susțin verosimilitatea faptelor. Prin intermediul Milionarului, vocea narativă care se distinge, autorul devine cronicarul unui spațiu fantast, pe care îl cuprinde într-o viziune amplă, ce nu neglijează niciun aspect. Istoria, geografia, economia, socialul, etnograficul, toate conlucrează la făurirea unei imagini de ansamblu plină de culoare, o îmbinare a imaginației cu elemente caracteristice așezărilor tradiționale. Metopolisul este orașul apusurilor, un apus simbolic, ce trimite la o iminentă extincție fizică și morală. Clădit pe plăci de marmură roșie, metopele, care îi vor aduce atât înflorirea, cât și declinul, orașul trăiește agonia unui sfârșit preconizat cu mahnire de mințile lucide. Voci ale rațiunii, cei care deplâng soarta urbei, nu pot împiedica ruina. Imaginea așezării care se devorează pe sine trimite la o realitate certă, aceea a istoriei care se repetă, a unei ciclicități care face ca orice progres să se întemeieze pe un declin: „Printre dealurile metopolisiene ar fi existat cândva o cetate antică grecească, devenită apoi romană și după aceea bizantină, dispărută odată cu invaziile otomane”. (*Ibidem*: 20) Prima aluzie la progres reiese din cele dintâi imagini care se imprimă pe retină, apariția ocașului Glad, însoțit de o roată. Dar simbolul evoluției este rapid convertit într-unul funest, căci roata devine un element esențial în angrenajul unei fabrici de lumânări pe care viitorul general o deschide. Apariția se dovedește una de rău augur, căci – într-un loc în care „aproape toate personajele au întemeiat sau întemeiază câte ceva” – inițiativa va fi urmată de numeroase acțiuni destructive. (Ungureanu: 494)

Există o obsesie a prăbușirii în roman și un gust pentru decadență căci, pe lângă exploatările nesfârșite la care este supus solul, și degradarea spirituală macină orașul. Este emblematică imaginea unei clădiri legendare, Biserica pe roate, care nu mai poate fi zărită decât rareori de către cei vârstnici. Biserica are o valoare simbolică, ce trimite la ideea de pierdere a reperelor sacre. Pericolul extincției este și consecința depopulării urbei. Femeia paracliser, ecou al ritmurilor cetății și simbol al fecundității, cea care aducea anual copii pe lume, se închide în turnul bisericii, izolare ce prevestește sfârșitul. Casele sunt în paragină, locuite de bătrâne neputincioase, victime ale celor ce le cumpără bruma de avere în baza unor practici de tip capitalist, a unor acorduri ce pun interese meschine deasupra considerentelor umane.

Pentru a ilustra sumbrul deznodământ, precum și ignoranța locuitorilor, autorul recurge la antiteze expresive. Splendoarea și mizeria populează același perimetru, și voluptatea descrierilor merge în ambele direcții. Putrefacția catacombelor ivite în urma exploatărilor, adăpost în care sălășluiește un personaj colectiv, Păcatele lumii, copiii din flori ai așezării, contrastează cu

abundența de arome și culori, cu rafinamentul care drapează sărbătorile anuale. Prețiozitatea serbărilor găsește un corespondent grotesc în parodierea fastului oficial, menită a denunța tarele sociale: „Mai mult, ca să-și mărească batjocura față de metopolisieni și de serbările lor de 8 septembrie, cei din catacombe au început serbările mai devreme, și-au făcut în hrubele lor arcuri de triumf, au agățat ghirlande de tavanele de stâncă și au adus tarafuri de lăutari să le cânte, chelneri să le frigă pastramele și cârnații, ba au adus și o parte dintre circari, pe care i-au pus să facă salturi acrobatice în fața lor și să-și execute numerele din spectacol cu jocuri de maimuțe, cu clovni care scot țâșnituri de apă din frunți și de la subțiorile mâinilor și din genunchi”. (Bănulescu, 1999: 208)

Metopolisul este orașul prefacerilor, un spațiu unde existențele primesc un alt curs și unde natura umană se înfățișează în toată complexitatea. Personajele care se perindă pe scena lui sunt nuanțate, pline de nerv sau de poezie, figuri demne de reținut. Toate au o viață complicată, o istorie personală zbuciumată, oarecum fantastă. Bănulescu imaginează genealogii spectaculoase și brodează pe marginea evenimentelor cu un asemenea har încât optica prin care eroii sunt priviți cunoaște fluctuații imprevizibile. Totul ține de perspectivă, ceea ce face din *Cartea de la Metopolis* un roman modern, căci oscilațiile sunt mărturia spectacularului, dubiului, bulversării orizontului de așteptare. Contururile eroilor cunosc multe linii și mai ales zigzaguri și cele mai placide siluete dezvăluie resurse nebănuite, adesea în contradicție cu imaginea pe care cititorul fusese determinat să le-o atribuie.

Milionarul, cel care este mandatat cu rolul de cronicar al acestui oraș bătut de vântul pustiului și îngropat sub praful roșiatic al marmorei pe care a fost clădit, topește în depoziția lui și poveștile altor actanți: „Tu, Milionarule, vei afla personal la timpul tău astea, nu uita să le treci în *Carte*, eu nu am timp să mă opresc prea mult asupra lor, trebuie să mă grăbesc să spun lucrurile mai în mare și mai cu repeziciune [...]”. (*Ibidem*: 253) Bănulescu folosește o strategie narativă menită a întări credibilitatea istoriei sale, care constă în reproducerea în mărturia principală a altor confesiuni. Procedul amintește de povestirea în ramă și este intens exploatat de autor în ceea ce privește episoadele dialogurilor dintre Milionar și generalul Marosin. False dialoguri, care se dovedesc pretexte pentru monologuri ample și explicative.

Regizor, Milionarul joacă în narațiune și rol de actor. Momentul intrării în scenă prilejuiește o autocaracterizare sub forma unui sumar portret fizic, interesantă fiind dedublarea, perspectiva: „Atunci am apărut eu. Am înaintat de-a dreptul spre necunoscutul oprit în mijlocul șoselei. Eram în pantaloni albi cu dungă proaspătă și cămașă galbenă, îmi țineam mâinile la spate și-mi învârteam înapoia umerilor bastonul elegant cu incrustații de sedef și măciulie argintată”. (*Ibidem*: 2) Toate aparițiile și comentariile personajului îl prezintă drept un excentric, un ins spilcuit, celibatar convins, un individ distant, care are oroare de gloată, ceea ce îl determină să cultive doar amiciția

personalităților de vază ale urbei și să-și fixeze reședința la o distanță apreciabilă de restul caselor, într-un loc greu accesibil celorlalți. Eroul știe că Metopolis este locul unde transformările au loc peste noapte și unde autoritatea are un cuvânt greu de spus, ceea ce-l va determina să preîntâmpine agerimea locuitorilor în ceea ce privește răutatea poreclelor și-l va impune pe fostul pușcăriaș Glad drept general prin simpla achiziționare a unui costum potrivit.

Există în roman un pasaj în care persoana Milionarului poate fi văzută ca un alter ego al prozatorului, o trimitere evidentă la dimensiunea artistică și umană necesară scrierii, la o bogăție simbolică: „Milionarule, astea nu sunt lucruri de zvârlit pe fereastră. Și îți spun asta pentru că ți se zice *Milionarul* nu pentru banii și averile pe care nu le ai, nu le-ai avut și nu le vei avea niciodată, ci pentru bogăția și risipa de minte și de fantezie pe care le cheltuiești în folosul înțelegerii oamenilor și lucrurilor. Câți se mai pot mândri cu o asemenea avere atât de durabilă și de plăcută?” (*Ibidem*: 264) Un alt fragment sugerează echivalențe între atributele personajului, ridicat la rang de zeitățe, și puterile demiurgice ale autorului: „Știu că nu numai el crede că aș deține secretele *Metopolis*-ului până dincolo de *Dicomesia*, de *Mavrocordat* și de *Cetatea de Lână*, că aș fi în posesia unor hărți complete ale destinelor, că aș avea chei pentru toate porțile și arme pentru toate obstacolele cu care aș putea nimici și înălța averi și oameni”. (*Ibidem*: 227) Cu o modestie jucată, deghizamentul autorului își declină aceste aptitudini și accentuează ideea unei povestiri care nu are nevoie de intervenții artificiale, cu eroi autentici, a căror imprevizibilitate ține de însăși natura existenței, de necunoscutul acesteia: „Pentru că nimeni nu poate face pe nimeni, oamenii nu intră în viață propriu-zis la naștere, ci la maturitate, când sunt deja trași, formați și calapodați într-un fel sau altul. Așa că nici pentru începuturi nu pot fi învinuit prea mult. Iar complice al sfârșiturilor nu pot fi învinuit deloc”. (*Ibidem*)

„Dacă destinul acestui oraș mi-ar fi dat în mâini...”, cuvintele generalului Marosin, figură ce se contopește cu imaginea orașului, stau mărturie pentru aptitudinile de ctitor. Un spirit oracular, cu prevestiri sumbre, generalul este el însuși la apusul vieții. Decis să-și păstreze ținuta și măreția cu orice preț, personajul are un crez care se potrivește tuturor existențelor zbuciumate și aventuroase din roman, și anume „să nu sfârșești banal și anonim”. (*Ibidem*: 44)

Și, de altfel, toți eroii care se impun în memoria cititorului nu au nimic comun, ci se dovedesc excentrici, antemergători, visători. W.W. Bazacopol este un iluzionat care își leagă numele de societăți efemere, ceea ce nu-l descurajează. Orgoliosul Andrei Mortu, tâlharul ce întruchipează mitul resurecției, își fabrică singur legenda, plătind menestreliei să compună pe marginea vieții lui palpitate. Vocația pionieratului nu este străină acestor indivizi cutezători. Un locuitor promovează cinematograful, Constantin Pierdutul pune la punct un sistem metric personal și ajunge să glorifice exactitatea raționamentelor matematice fixând corespondențe între litere și cifre. Aurăreasa Fibula

are gustul răzvrătirii, cultivă o plăcere a eșecului, a degradării, căci se îngroapă în acest oraș efemer după ce își trăise tinerețea în lux, în marile metropole ale lumii. Topirea monezilor prețioase, cu mare însemnătate istorică, pentru a face podoabe ieftine, în condițiile în care femeia, specialistă în numismatică, le poate aprecia valoarea, poate fi considerat un gest de frondă sau un simbol al aceleași inevitabile reconvertiri antrenată de orice declin. Prezențele feminine din roman sunt individualități puternice. Niciuna nu are ca atribut definitoriu feminitatea, ci se impun prin personalitate, prin determinare și chiar duritate. Bătrâna Gora Serafis nu-și dezmințe aptitudinile negustorești când negociază la sânge valoarea ultimilor ani de viață. Amestec de „sânge de doamnă și minte de diavol”, Iapa Roșie se transformă dintr-o ființă instinctuală și naivă într-o afaceristă întreprinzătoare.

O figură memorabilă și poate cea mai originală este cea a croitorului-demiurg Polider. Combinație de robustețe fizică și inefabil spiritual, acesta este un înțelept, un moralist, al cărui crez, conform căruia croitorul este dator să știe măsurile oamenilor, este o aluzie metaforică la toate aspectele care privesc ființa umană. „Spirit care plutește peste Dicomesia”, croitorul se erijează într-un judecător moral al așezării, capabil să sesizeze armoniile și dizarmoniile din structura unui individ. Pentru Polider trupul este un intermediar, o oglindă a sufletului, convingere care dă naștere unor diatribe ce par adevărate exorcizări. Credința acestuia este că, odată cu croiala noilor haine, omul beneficiază și de o purificare morală. Memoria sa fabuloasă înregistrează toate detaliile fizice și, ca un adevărat demiurg, pătrunde cu privirea cele mai ascunse colțuri ale ființei: „Un dicomesian care doarme frânt în câmp de paie, sau un negustor care juipoaie, așezat cu spatele spre lume, o vulpe sau un taur, nu știu că, asemeni cerului înalt care-i adăpostește și îngăduie, Polider nevăzutul le veghează și le cuprinde măsura lor dintre pământ și cer, toate modificările acestei măsuri întâmplare pe timpul unei vieți, și nimeni nu știe ca el când un om a început să se topească sau, dimpotrivă, să se înalțe și mai mult spre soare”. (*Ibidem*: 116) Fragmentul are o tentă ironică, după cum gesturile solemne ale personajului sunt parodice: „Mașina de cusut țacăne și mai repede, mai furios și, brusc, se oprește. Polider se ridică în picioare, înalță în aer pantalonii gata cusuți, îi scutură în soare de câteva ori, râde fericit, cu hohote, apoi îi împătorește cu grijă și-i așează jos, pe iarbă, în dreapta lui, trecându-și de câteva ori palma peste ei. Strigă tare spre fluviu: <<Gaulea, poți veni să-i iei. Îmbracă-i, mergi în lume și șii binecuvântat>>”. (*Ibidem*: 123) Ca toate celelalte personaje, și el manifestă orgoliul unicatului, aplicând în meseria sa o unitate de măsură personală, măsura dicomesiană. „Ai noroc, Gaulea, că fără voia mea, acul și-a luat câmpii spre tine”, exclamă la un moment dat croitorul, sugerând o implicație a inspirației divine. (*Ibidem*) Decăderea morală a eroului intră pe făgașul declinului ce amenință orașul. Odată cu semnele modernizării, din moralist și educator, Polider devine un individ plin de vicii, ce pierde statutul și stima deținute.

Toate acestea îl determinau pe Radu G. Țeposu să vadă în această apariție o substituție lipsită de măreție a instanței supreme, de unde și impresia de imitație parodică. (Țeposu: 176) Criticul identifică și alte prezențe din roman ca imposturi ale unor divinități: negustorul din Cetatea de lână, numit la un moment dat „diavol de trei parale”, și Constantin Pierdutul, în ale cărui atribute pot fi descifrate reminiscențe demiurgice. Distanța pe care o impune caracterul încifrat al limbajul său ar putea corespunde ermetismului original, iar ieșirea din tipare ar face mai mult decât să intrige, impunând o spaimă secretă: „Înainte de a fi repudiat ca abatere de la umanitate, Constantin e simțit inconștient ca amintire a unei absențe maiestuoase, ca *deus in terris*. Fără aura mistică a prototipului, fără forța inhibitoare și fără prestanța mitologică a aceluia, Constantin apare doar ca o divinitate pitorească. Fabulosul abstract e dizolvat în pitoresc real.” (*Ibidem*: 176-177)

*Cartea de la Metopolis* desfășoară o frenezie a onomasticii. Unele nume sunt prilej pentru autor de a denunța simulacrul, ca în cazul scăpătatului Vasile Bazacopol, un cosmopolit care își trece pe titulatura firmelor înființate un prenume excentric sub forma majusculilor W.W. Situația se repetă, un Lăscăreanu își romanizează numele, devenind Lăscăreano, un alt personaj adoptă porecla dată drept prenume etc. Impostura onomasticii este fin amendată: „Nu numai în literatură contează foarte mult numele alese pentru personajele unui roman, unei nuvele sau unei piese de teatru. De ce în viață, unde lucrurile și oamenii sunt imprevizibili până la a friza inestetica ultimp, să nu fii prudent și să ai chiar în numele pe care îl porți un semnal și un avertisment pentru ceilalți că nu ești un fitecine, ci un purtător de destin ales?” (Bănulescu, 1999: 214)

Și în *Cartea de la Metopolis*, Bănulescu manifestă aceeași constantă preocupare, evidentă în nuvele, pentru raportul dintre legendă și istorie. Sugestia este aceeași, de graniță foarte fină care separă cele două entități. O graniță instabilă, care face ca de multe ori faptul anodin să se impună în detrimentul adevărului istoric și, invers, aspecte ce țin de folclor să fie considerate evenimente datate cronologic. Autorul are o mare deschidere pentru aspectele ce țin de mentalul colectiv, și romanul se impune prin talentul de a extrage și de a prezenta caracteristici definitorii pentru comunități cuprinzătoare. Cea mai evidentă este „pofa de legendă și de mister” (*Ibidem*: 39), care îi determină pe metopolisieni să născocescă întâmplări incredibile, cu tentă de halima. Impersonalul „se zice”, constant în narațiune, este emblematic pentru aerul de incertitudine care o împresoară.

De modernitate ține în romanul lui Bănulescu jocul încifrării și al deconspirării simbolurilor. O alternanță care inspiră ideea de stratagemă narativă al cărei scop ar putea fi înșelarea vigilenței cenzurii. Căci diverse aspecte din *Cartea de la Metopolis* sunt trimiteri destul de transparente la realități binecunoscute. Bănulescu are simțul totalității și amplitudinea viziunii sale găsește în latura socială contemporană adevăruri general valabile, ușor de convertit într-o cheie alegorică. Vizita pe care Havaet o face la domiciliul Milionarului în lipsa acestuia poate fi considerată o aluzie la



practicile curente ale cenzorilor: „După ce m-a vizitat știind că sunt acasă, Havaet mi-a mai făcut o vizită știind că nu sunt acasă. [...] După vizita hoțească a lui Havaet, mi-am găsit hârtiile puse la loc aproape cum mi le lăsasem, poate chiar mai bine. Havaet le răsfoise în liniște, ordonat, cu sistemă, a avut tot răgazul, am lipsit atunci vreo săptămână de acasă. El nu se intimidează în fața propriilor gesturi și acte”. Cu atât mai mult cu cât alter-ego-ul prozatorului deconspiră stratagemele la care recurge pentru a proteja intimitatea scrisului și pentru a evita imixtiunile: „Pentru nota cea mai scurtă pe care mi-o însemn ar trebui un ochi de Champollion pentru a fi dezlegată. Și chiar dacă ar dezlega-o cineva, eu îmi însemn adesea numai un punct sau altul, de care nimeni nu știe, uneori nici eu, dacă el face parte dintr-o linie dreaptă, o linie curbă sau pur și simplu e un punct oarecare sau unul sortit să piară pentru totdeauna. Scriu indescifrabil. Definitivările mă sperie. Aproape îmi încure singur ipotezele scrisului pentru a nu ceda căilor comode sau false. Ajung rar la rânduri ultime și definitive, iar când ajung, pe acestea le scriu într-o grafie limpede, dar nu le țin aici, în casa asta aproape părăsită de pe platou, aflată departe de oraș și de lume”. Spectacolul care se pregătește cu ocazia zilelor orașului poate fi și el interpretat într-un registru secund. Tevatura care însoțește piesa ce urmează a fi montată este o realitate de largă circulație. Oficialitățile metopolisiene cer dramaturgului să plieze textul pe date concrete din existența orașului. Doleanța majoră este o aluzie la cultul personalității și promovarea specificului național, demascate cu o fină ironie: „Nu-i ceruse să schimbe din piesă un împărat sau o împărăteasă și să-i facă metopolisieni. I se ceruse un singur lucru. În piesă există un general. Să fie făcut de origine metopolisiană. Atât. Iar lucrul acesta mic și simplu să se facă simțit pe tot parcursul piesei”. (*Ibidem*: 226, 227, 228) Negocierea lasă să transpară adevăruri crude despre condiția artistului, de la remunerația modestă până la parodiarea intransigenței, jocul între refuzul compromisurilor și concesiile făcute ulterior. Un alt aspect condamnat de romancier privește exploatarea „negoțului de ani” sub formă organizată. Instituționalizarea acestei practici sub apanajul unei idei umanitare este înfierată tot într-o manieră elegantă.

O adevărată poezie răzbate din stilul în care Bănulescu transpune agonia spațiului metopolisian. Dumitru Micu observa nostalgia pe care prozatorul o încearcă pentru timpurile și așezările defuncte, ce transpare prin talentul prozatorului de a o zugrăvi în nuanțe sensibile, de a picta „detaliat, cu o artă specială a potențării tonurilor crepusculare, tot ce ține de trecut, tot ce vine de departe, din străfundurile patriarhalității”. (Micu: 554)

„Suceala” personajelor lui D.R. Popescu are cauze profunde; ea vorbește despre traume și culpabilitate, despre atrocități care dezumanizează, se vrea o scăpare, o evadare într-o zonă a ireponsabilului. În spatele defectului fizic sau al unui comportament excentric trebuie căutat defectul moral.

Toate judecățile și afirmațiile eroilor se dovedesc aproximative. Cititorul acestei proze este permanent pus în gardă în privința relativității, căci sunt numeroase notațiile care vorbesc despre instabilitatea adevărului și sugerează că o realitate nu poate fi singulară și oferită de-a gata lectorului, perspectiva fiind hotărâtoare: „<<Adevărul e unul singur.>> <<Este, dar el poate fi privit și dintr-o parte și din alta: și e altfel, căci nu depinde de el, ci de cine-l privește și de unde>>”. (Popescu, 1973: 210)

Toate episoadele cunosc mai multe ipostaze, iar perspectivele variate și contradictorii induc dubiul și lasă deschise mai multe piste ale poveștii. Multiplicarea punctelor de vedere, nuanțările, sugestia de granițe foarte fragile între real și fantasmă, toate pretind vigilență. Lectorul ideal al romanului va fi prin urmare unul activ, conștient de implicarea care i se cere și de ipostazele la care trebuie să conlucreze, care acceptă fragmentarismul și știe că nu coerența este prioritară. Datoria unui prozator – ne dă de înțeles un pasaj din *Vânătoarea regală* – nu ar fi cea de a impune o variantă, ci de a lăsa deschis registrul posibilului pentru imaginație și aproximații: „S-ar putea obiecta că Ionescu nu cunoștea adevărul. [...] Intrăm într-o zonă de speculații. Orice analiză e valabilă atunci când e plauzibilă, așa că sunt posibile mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri și, în consecință, mai multe erori”. La fel de necesară ar fi inovația formulelor, schimbarea regulilor consolidate. Într-o replică ce încheie o simplă partidă de șah, un ochi atent poate descifra concepția scriitorului despre construcția unui roman: „Fiindcă tu joci după regulile vechi ale șahului și nu observi, sau și dacă observi nu joci ca mine, după noua lege a șahului, în care calul poate să se miște ca o regină și regina poate face pașii calului, regele sare și el ca un cal și aleargă toată tabla pe colțurile negrului sau ale albului ca nebun, turnul se mișcă și el cu mișcările pionului, ale calului, ale nebului, ale reginei; e o altă regulă în care toate mișcările sunt posibile”. (*Ibidem*: 87, 123)

Radu G. Țeposu considera că tehnica din *F* și *Vânătoarea regală* nu se limitează la estomparea puterilor demiurgice auctoriale și multiplicarea vocilor narrative. Criticul nu vedea în refuzul omniscienței narrative o simplă metodă de organizare, ci condiția *sine qua non* pentru viziunea constitutivă a romanelor. Conform acesteia, autorul nu ar înregistra și transpune faptele ca un cronicar, ci ar transcrie mărturiile actanților cu o fidelitate ce ar permite mai degrabă asocierea cu un scrib, a cărui meticulozitate conduce la „democratizarea narațiunii”, în sensul acordării de credit tuturor personajelor-naratori. (Țeposu: 151) Afirmația este aproximativă, căci discursul este pe alocuri nenatural, autorul cultivând cu ostentație echivocul și contradicția, ceea ce induce impresia de manierism. La fel de obositor se dovedește pe alocuri excesul de amănunte și detalii, cu rolul de a încâlci intriga, precum și retorica alambicată, care amplifică haosul. În egală măsură, nu poate fi trecută cu vederea neverosimilitatea limbajului eroilor, unul în total dezacord cu mediul. Pe lângă

diverse neologisme, o retorică meșteșugită și calambururi, impresionează mai ales formulările ce trimit către psihanaliză.

Depozițiile eroilor, stând sub semnul supozițiilor și al probabilităților, ar impune plăsmuiri în locul concretului. Aceștia descoperă că realitatea poate fi prin urmare subordonată și manevrată prin cuvânt. Radu G. Țeposu vede în cele două romane amintite un efort al autorului pentru a găsi o unitate imposibil de reconstituit, atâta timp cât prozele reflectă adevărata fizionomie a lumii, care stă – în chip fatal – sub semnul incoerenței, al dizarmoniei. Redarea acestui adevăr, aparent subsidiar, este ambiția scriitorului, iar intriga și suspansul de roman polițist pot fi considerate piste false, căci de la un anumit punct jocul, plăcerea firelor narrative întretăiate devin evidente. Ținta este de a oglindi în planul povestirii incoerența din planul realului. D.R. Popescu nu numai că neagă posibilitatea unei viziuni globale, ci spulberă orice urmă de cursivitate, răstoarnă raporturile considerate a priori normale și arogă realului o capacitate surprinzătoare de fantasmare: „Dar niciodată nu auzisem ca un cal să-și ducă cu el stăpânul viu. Și nici în basme: calul să-și mănânce stăpânul sau dușmanul – așa că scrisoarea anonimă nu putea pleca nici compilând basme sau date din istorie. Ea pornea de la o experiență proprie și nu dintr-o fantezie. Căci o astfel de fantezie ar fi fost prea neroadă, numai realitatea poate fi astfel” (Popescu, 1973: 11)

Complexitatea concordă cu cea care caracterizează umanitatea, căci „omul este un labirint ce se caută pe sine și nu se găsește și cu siguranță nu știe cine este, ce vrea, ce-a făcut. [...] Și nu doar mediul social este un labirint fără ieșire, ci și viața e, și omul în primul rând”. (Popescu, 2004: 378) Sunt în *F* multe replici elocvente pentru modul în care D.R. Popescu concepe construcția unui personaj. „Unde e minte destulă e și nebunie destulă”, convingerea exprimată de un erou traduce cu siguranță viziunea autorului cu privire la nașterea unui personaj, la necesitatea ca acesta să fie unul complex și problematic. Proza anilor '60 aduce în prim-plan personajul mobil, fluctuant, creionat cu aproximație, care de la un moment dat pare a se putea desprinde de voința creatorului său și a evolua în direcții nebănuite anterior. Există în *Vânătoarea regală* o serie de întrebări definitorii pentru statutul eroilor: „De ce-ai venit? Cine ești tu cu adevărat? Cel ce spui că ești sau cel ce minți că ești, ori cel ce se spune sau se minte că ești?” (Popescu, 1973: 236) Una dintre convingerile prozatorului vizează paradoxurile care caracterizează ființa umană: „Îmi vine să cred că foarte mulți inși sunt plini de incertitudini, paradoxali și că trăiesc o viață a lor plină de incertitudine, o viață paradoxală”. (*Ibidem*: 94)

„Condițiile vieții sunt diverse, oamenii nu cresc în seră. Și eu vorbesc de oamenii normali, existenți în orice loc, contemporani cu noi, eu nu vorbesc despre niște oameni ipotetici, perfecți, crescuți în seră”, frazele care pot fi interpretate și ca o ironie sau un denunț la adresa eroilor contrafăcuți, la falsitatea tipologiei promovate de realismul-socialist. D.R. Popescu spune nu

uniformității și înfățișează o lume a satului altfel, cu o umanitate atipică pentru mediul respectiv, cu inși problematici, ale căror comportamente și stări emoționale ar putea fi caracterizate drept sinusoidale. (*Ibidem*: 147) Critica literară a încercat o tipologizare a eroilor, câteva tipare impunându-se prin repetitivitate: spionul (Dimie, Nicanor), justițiarul, educatorul sau pedagogul, cel care „propune manuale, texte „sacre”, care trebuie urmate fără abatere” (Ungureanu: 367), medicii diabolici (Florentina Firulescu). Etichetele de spion și de pedagog par a avea cea mai largă răspândire. Majoritatea personajelor sunt în gardă, într-o veșnică tensiune și pândă a detaliului care îl poate condamna pe celălalt. În dorința de a se afirma pe sine prin impunerea propriului adevăr, aceștia vânează și răstălmăcesc variantele propuse de interlocutor. Pentru a primi certificare și greutate, condamnarea celuilalt îmbracă adesea varianta moralizatoare, educativă.

Vorbind despre eroii romanului *F.*, Eugen Simion îi considera „indivizi ce trăiesc normal în bizarerie” (Simion, 1978: 617), dar trebuie spus că această stranie este de multe ori jucată. Nebunia simulată încearcă să disculpe sau măcar să liniștească o conștiință muncită de regrete. Personajele lui D.R. Popescu vorbesc mult, divaghează și se pierd în povești adiacente firului de la care pornesc, par a avea plăcerea taifasului, dar este o falsă impresie, iar comunicarea se dovedește mai mult unilaterală. Falsitatea dialogurilor este repede deconspirată și asistăm la lungi monologuri ale unor autiști pentru care interlocutorul nu este necesar decât ca prezență fizică, nu și ca replică. Fiecare erou îi psihanalizează și îi blamează pe ceilalți. O altă sugestie ar fi cea că întodeauna un dezechilibru duce la excese, iar „suceala” poate fi văzută ca o compensație la eșecul încercărilor de reechilibrare, căci rar se întâmplă ca un personaj să reziste presiunii unei conștiințe încărcate. În fața acestui eșec unii aleg calea autodistrugerii (bețivul Nicolae), în timp ce alții îi distrug pe cei din jur (Celce, Moise).

Adesea personajele arborează măști, sub care responsabilitatea dispare. „Ce cuvânt, Doamne, se cruci el, auziți ce verb: a demasca! Adică a scoate masca! Dar ce verb superficial, dacă își închipuie că în secolul nostru masca este pe fața omului. Nu e. Masca e înăuntru, omul este pe dinafara măștii – omenos și subtil și plângăreț [...]”, afirmă un personaj, vrând să sugereze că ascunzișurile lăuntrice sunt atât de profunde, încât individul nu mai este preocupat de minciuna pe care o înfățișează celorlalți, ci de subterfugiile capabile să liniștească sinele. (Popescu: ) Deghizările, teatralitatea gesturilor, disimulările, histrionismul, grandilocvența, locvacitatea pompoasă și interminabilă, toate trimit la impresia de lume ca circ, de mascaradă. Lumea întoarsă pe dos a ciclului *F* este caracterizată de multiple anomalii, fizice, de aspect și comportamentale, căci „[...] narațiunile nu aduc exemplare din umanitatea canonică, ci personaje ieșite într-un fel sau altul din comun, spirite originale, ciudate, psihologii bizare, dostoevskiene și falkneriene, cazuri patologice, fâpturi tenebroase, de speța monștrilor”. (Micu: 556) Discrepanțele pot fi uluitoare (Dimie trăiește

de o viață într-un copac, la rădăcina căruia se strâng excremente, în timp ce individul are grijă să-și îngrijească permanent vestimentația). Și Radu G. Țeposu apropie scena romanului de cea a cercului și personajele de paiate sau mășcărici „care se manifestă doar în ordinea aparențelor false”. (Țeposu: 156) Tragicul își pierde măreția și deviază spre ridicol. Este și observația lui N. Manolescu, pentru care întrepătrunderea dintre tragic și comic este o probă definitivă a modernității. Spre deosebire de scrierile canonice, care stau sub semnul limpezimii și al unei coerențe ce exclude gratuitatea și merge de la efect la cauză, care reflectă ierarhii încetățenite, literatura modernă nu mai oferă facilități discursive, posibilități de etichetare, ci cultivă echivocul și plauzibilul în locul concretului și contaminarea categoriilor estetice. „Măștile, gesturile, evenimentele cu adevărat memorabile din romanul lui D.R. Popescu sunt grotești; cu alte cuvinte, în fiecare clipă ele ne pot arăta o față ridicolă sau una gravă, una comică sau una sinistă, ne pot face să zâmbim sau să ne înspăimântăm”. (Manolescu, 2001: 219) Observația se pliază foarte bine pe cazul Țeavălungă, apariție bufonă și monstruoasă în egală măsură. Într-o manifestare delirantă, personajul ia aspectul unei creaturi hidrocefalice: „Țeavălungă avea două capete, dinainte avea cap de om și dindărăt avea cap de câine și lătra”. Indiciile prezențelor clovnești sunt adeseori transparente. Clownul visat de naratorul din *Marea Roșie* nu are nimic haios, este întruchiparea anxietății: „[...] eram obsedat însă de visul de trei ori visat și nu știam cine e insul cu nas rotund, ca de pătlăgică, cu ochelari fumurii, îmbrăcat în cămașă cu mâneci scurte și în pantaloni scurți, desculț; cu cine semăna, cine era? Avusese în vis o goarnă galbenă, de patefon, și-mi vorbise ținând-o la gură, să mă asurzească”. (Popescu, 1973: 49) Prezența primește o interpretare inedită din partea polițistului Liliac. Capabil de subtilități nebănuite, acesta consideră mășcăriciul din vis drept un dublu al celui ce relatează și, în încercarea de a-l convinge să mărturisească o presupusă crimă, întreprinde o adevărată expertiză psihanalitică, cu aluzii la sfera socialului: „Omul, societatea, conștiința – nu știu dacă acestea și altele (chiar tălmăcind visul dumitale cu insul ce vorbea în goarnă) mai sunt atât de limpezi și delimitate, și nu sunt cumva îngemănate. Poate că insul cu pantaloni scurți să nu fie altcineva decât dumneata – doar ai avut în copilărie pantaloni scurți și te-ai jucat ca orice copil cântând și vorbind în tot felul de pâlnii. Văd că ai și nasul roșu, borcănat – probabil că în accidentul pe care nu-l negi te-ai lovit de parbriz cu nasul. Dar la urma urmei nu contează dacă insul cu ochelari fumurii era o altă față a dumitale, în vis, cum se mai întâmplă”. (*Ibidem*: 75)

În *Vânătoarea regală* cercul apare și numit ca atare și, prin extrapolare, acesta ar putea primi drept corespondent scena scrierii. Autoreferențialitatea conturează similitudini la nivelul elementelor indispensabile ambelor tipuri de spectacole: „Nu așa faci un circ mai bun. Și de e să-l faci mai bun, nu începi cu darea afară a proștilor, nu începi cu ceva negativ, începi cu aducerea circarilor buni în circ, cu ceva pozitiv. Și nimeni n-o să te mai înjure dacă ai adus oameni pricepuți și-au realizat

spectacole excelente. Și o să fie o selecție naturală. Cei slabi o să se aleagă singuri și-o să plece singuri, văzând că nu joacă”. (*Ibidem*: 25) În aceeași manieră, uimirea pe care jongleriile artiștilor de circ i-o produc lui Nicanor poate fi interpretată ca o posibilă cheie de lectură: „Pe picioaroange începusem să umblu din cauza noroaielor și fiindcă prin sat trecuseră niște circari pe picioaroange și mă uimiseră că puteau fi atât de departe de pământ și atât de sus deasupra noastră a tuturor ce căscam gura la panglicile ce le scoteau pe nas și pe urechi”. (*Ibidem*: 161)

În *F*, intriga narațiunii este complicată; pe fondul morții mătușii Maria apare o întreagă pleiadă de actori și sunt relatate o multitudine de evenimente. Tică este liantul dintre prozele care compun volumul, tipul justițiar, senzitiv, un ins a cărui sensibilitate peste medie îl predispune la stări catalogate de ceilalți ca dovezi de nebunie. Nimic concret însă, autorul așterne și peste acest caz un văl, căci suferința apare înregistrată și enunțată de alții, fără a ni se oferi dovezi palpabile. „Suciții” romanului aleg să trăiască într-o realitate plăsmuită de închipuirea lor, care se vrea o supapă pentru un real inacceptabil sufletește. Treptat mistificarea la care apelează ajunge să dizolve și să se impună în fața realului, iar straniețea este convertită în leac psihotrop.

Dimie, „nebul” cocoțat într-un salcâm, din vârful căruia plimbă neîncetat deasupra satului lumina iscoditoare și denunțătoare a unei lanterne cu scopul de a surprinde păcatele celorlalți, s-a autoexilat și caută astfel o soluție pentru a suporta mai ușor vina de a fi fost complice la moartea ciobanului Manoilă. Încercările de a se autodisculpa sunt subtile, personajul își arogă rolul de justițiar, dar tentativa sa este un simulacru, spre deosebire de realitatea crimei. Prozatorul sugerează că lanterna întrebuițată de Dimie este de fapt o ipostază a propriei conștiințe: „Convingerea fundamentală a lui Dimie era că vinovatul dacă-l vede pe el, Dimie, chiar de el, Dimie, nu-l vede pe vinovat, vinovatul de câte ori îl va zări ziua sau îi va vedea noaptea raza lanternei va tresări și până la urmă tot se va da cuiva de gol, fiindcă nu poți trăi închis în tine când farul unei lanterne mereu plutește peste capul tău și mereu te bate în ochi când nu te aștepți”. (Popescu, 2004: 44)

Un alt ucigaș, Celce, agonizează pe patul de moarte, și degradarea lui fizică este descrisă în detalii lugubre. Cei care aduc mărturia despre personaj sugerează că neputința de a găsi liniștea sfârșitului ar fi consecința unei conștiințe torturate și a unei anxietăți cu forme delirante, care creează iluzia reînvierii victimei. La îndemnul socrului său, Ică, Celce îl ucide pe Păun, tânărul cu care soția lui, Ileana, avea o aventură. Deși în sinea lui este conștient că această moarte nu va schimba situația, căci Ileana își urăște soțul și pare a avea viciul în sânge, slab moralmente, Celce înfăptuiește crima pentru a salva o onoare închipuită. Ică este cel care profită de situație și, mizând pe orgoliul ginereului și pe degradingolada în care acesta intră exasperat de simțuri, îl înrobește prin crimă, așa cum procedase cu mulți alții: „Fascina lumea. Ică știa cât râvnește Celce să-i calce pe urme. Și nu i-a fost greu să-l determine să-și pună forța în mișcare, lăsându-i impresia că va obține o

victorie spirituală. Și că uciderea unui rival în dragoste e un act moral, o datorie”. (*Ibidem*: 106) Sunt mulți cei care depun mărturie despre atracția malefică pe care Ică o exercită. Fost circar, situația lui socială se schimbă odata cu regimul, ceea ce provoacă și debusolări comportamentale.

Noe, cel care venise pe lume „într-o lună bântuită de frig și de ploi” manifestă predilecție pentru aceste fenomene meteorologice și, ca omologul său biblic, își construiește o arcă în așteptarea înfrigurată a unui potop salvator. Ploaia torențială care cotopește satul în finalul romanului se vrea una simbolică, izbăvitoare, menită a curăța o realitate pe care mulți au ajuns să o considere insuportabilă moralmente. Chemat de către cei din sat să vindece prin descântec, Noe sugerează că metodele pe care le pune la lucru nu țin atât de practici oculte, cât de o terapeutică sufletească. Pentru el boala adevărată și grea este cea a sufletului, ce nu ar avea tratament decât în momentul în care bolnavul ar fi capabil să-și privească slăbiciunile și să și le asume: „Principalul era ca omul să audă adevărul despre el, să-l înțeleagă și să nu se rușineze, ca să se vindece. Dacă le-ar fi spus ce le spunea când ei ar fi fost treji, nu l-ar fi ascultat, l-ar fi înjurat, n-ar fi vrut să-l înțeleagă, s-ar fi rușinat de ei și de sat”. (*Ibidem*: 77) Noe sculptează cruci pentru cei din sat, poate și din convingerea că astfel ar putea opune o iluzorie oponentă impersonalității morții.

Un alt personaj excentric este profesorul de desen Don Iliuță. Acuzat că și-ar cultiva excentricitatea, prin atitudini și vestimentație, el pare a adopta atitudini prin care să-și manifeste disprețul și izolarea față de ceilalți. Însă pentru unii acestea nu-s decât tertipuri menite să ascundă disprețul față de sine: „Tu te disprețuiești singur cu toată forța de care ești capabil. Umbli desculț, cu fes turcesc roșu, înjuri, scuipi, dormi în aceeași cameră cu un câine pe care-l consideri sfânt, nu dai doi lei pe tine ca om și ca ființă socială și prin asta nu dai doi lei pe nimeni, desconsideri tot ce este în jurul tău. Prin disprețul ce-l arăți față de tine vrei să-ți arăți disprețul și scârba față de toată lumea”. (*Ibidem*: 152) Un iluzionat, care vrea să surprindă în picturile lui stări inefabile, alege în acest scop modele care denunță ura pe care personajul o resimte față de semeni. Tablourile în cauză înfățișează constant animale, cu precădere vaci, și cititorul are dificultatea de a-și da seama dacă profesorul își manifestă astfel aprecierea față de animale sau face un gest de frondă, de batjocură.

Nicolae Pop apare ca personaj central în cea de-a treia narațiune a romanului, *Cele șapte ferestre ale labirintului*. Rămas șchiop în urma unei răni din război, acesta este catalogat de toți consătenii prin patima băuturii. Dacă pentru unii doar lenea ar fi cauza viciului său, alții cred că handicapul este de vină. Treptat însă adevărul iese la suprafață, un adevăr care vorbește despre un handicap mult mai grav, acela al trădării și al fricii de asumare a unor convingeri și atitudini. Conștient de nedreptatea care i se face învățătorului Horia Dunărințu, eliminat din învățământ și condamnat la izolare, Nicolae Pop încearcă să trezească conștiințele adormite și înfricoșate ale celor care aleg calea deresponsabilizării și care acceptă tacit stigmatizarea bărbatului. Episodul vorbește

despre frica ce dezumanizează. Temători și egoiști, consătenii învățătorului aleg calea simplă a neimplicării, iar în fața unor posibile remușcări preferă, în locul unor examene de conștiință, să-l considere nebun și bețiv pe Nicolae, cel cu o ultimă urmă de verticalitate și omenie. Oscilând între insul slab, dispus la orice compromis pentru a-și proteja o viață mizerabilă, și elanurile mobilizatoare în favoarea învățătorului ostracizat, eroul se află într-o continuă degringoladă. Grav este faptul că această degringoladă nu ar fi caracteristică pentru cazuri izolate, ci o situație a întregii societăți. Episodul narat amănunțit în proza de final este un bun prilej pentru prozator de a condamna „suceala” lumii. Sunt multe personajele care denunță haosul ivit din răsturnarea valorilor. Unul folosește cuvântul „absurd” și vorbește despre o lume întoarsă pe dos, un altul vede în proliferarea crimei consecința acestui haos: „Când se strică obiceiurile, singurul criteriu al unei legi devenite aproape instinct, crima se lăfăie, totul începe să se clatine”. (*Ibidem*: 357) Experiența marcantă a războiului, colectivizarea forțată, pierderea proprietății private, toate sunt în ochii prozatorului cauze ale distrugerii ordinii, ale pierderii reperelor. Romanul nu ocolește realitățile sociale și denunță ororile comise în numele unor iluzorii deziderate doctrinare. Eradicarea vechilor structuri în numele edificării unei noi lumi fericite înseamnă, paradoxal, suferință, procese aranjate, confiscarea proprietăților prin măsluirea dovezilor, înfierarea celor care nu aderă la noile convingeri.

Cea de-a treia parte a romanului se centrează pe pretinsa crimă pe care Nicolae Pop o săvârșește. Acesta își atribuie uciderea lui Moise, prilej de subtile analize psihologice pentru autor. „M-am hotărât să fac să stea lumina în degetele mele” este exprimarea metaforică prin care personajul își justifică hotărârea, în total dezacord cu detaliile înfiorătoare ale crimei. Chinuit de teroarea psihică pe care directorul de școală o exercită asupra sinelui și a întregului sat, Nicolae Pop își arogă rolul de justițiar, considerând că prin omor își poate spăla imaginea în ochii celor care îl batjocoresc. Prin urmare, deși el își justifică intenția prin convingerea că sacrificiul personal ar fi salvator pentru o întreagă comunitate, se pare că mobilul care îl ghidează către această posibilitate este de ordin personal. Tică, prezent acum în narațiune în calitate de procuror care anchetează cazul, intuiește just motivațiile intrinseci ale autoînvinuirii. Cu scopul de a-l convinge pe anchetator și mai ales de a se autoconvinge, sau „automistifica”, pretinsul criminal povestește toate mărșăveniile de care s-ar fi făcut vinovat Moise. Păcatul capital al decedatului ar fi desființarea personalității celuilalt, capacitatea de a-și conduce victimele către deznodământul pe care-l dorește prin intuirea și exploatarea punctelor nevralgice: „El era deja un ins de care mulți se temeau și pe care mulți îl linguseau. Dar eu nu văzusem ceea ce însemna cu adevărat puterea nu de a le lua oamenilor o moară sau o casă, sau o moșie, ci de a le lua ceea ce nu se vede că au oamenii și ceea ce nu se observă că pot da: propria lor fire”. (*Ibidem*: 293) Moise este cu siguranță cel mai controversat erou al romanului și figura cea mai prezentă în diversele episoade. Obsedat de putere, machiavelic,



insinuant, acesta conștientizează forța pe care o are cuvântul. „Adevărul lui se întemeia pe vorbe, religia lui erau vorbele”, afirmă un personaj, în timp ce mulți alții mărturisesc irezistibila putere de atracție cu care directorul îi subjugă. În această putere a logosului se poate întrevedea un mesaj secund, o aluzie la logocrația promovată de doctrină, la fascinația pe care o poate iradia discursul demagogic. Idealul lui Moise, cel puțin la nivel declarativ, ar fi omul nou, iar acest prototip n-ar putea prinde corporalitate decât prin dinamitarea vechilor structuri sociale și printr-o nouă geneză, susținută de puterea de convingere. Toate acțiunile personajului au ca justificare rațiuni ideologice. Bun cunoscător al firii umane, el mizează pe orgoliul oamenilor, știind că pentru a salva o pretinsă onoare sau imagine de multe ori falsă, individul își poate schimba fulgerător motivațiile, convingerile, atitudinile. Orgoliul poate fi uneori atât de puternic încât să-l determine pe un individ să aleagă minciuna, chiar dacă aceasta ar avea consecințe catastrofale pentru el. Toate compromisurile pe care personajul le inoculează victimelor sale pot fi văzute drept pacte cu diavolul, deși perfidia acestuia este transparentă. În schimbul menținerii unei aparențe, prioritățile indivizilor se răstoarnă, astfel încât aceștia renunță la valori umane fundamentale: libertate, dragoste etc. Este cazul lui Brădescu, cel care acceptă să ia asupra lui vina morții soției pentru că relatarea evenimentială a faptelor ar fi putut scoate la iveală, pe lângă adevăratul făptaș, Moise, faptul că victima ar fi păcătuit cu ucigașul. Un alt episod, cel al confiscării morii lui Adolf, este revelator pentru modul în care individul ajunge să se identifice cu imaginea pe care colectivitatea i-o atribuie. În cazul morarului, această imagine este dependentă de posesiune, de mica moară de care Moise amenință să-l deposedeze în baza etichetei de capitalist. Adolf acceptă o concesie dureroasă, renunță la soție în favoarea morii, pe care o iubește – după cum mărturisește chiar soția – ca pe propriul copil. În acele momente critice, disperat, morarul nu mai are capacitatea de a înțelege că prețul plătit pentru păstrarea morii nu înseamnă nici pe departe păstrarea imaginii cunoscute de către comunitate, ci distrugerea sa sufletească. În cazul de față planul diabolic al lui Moise reprezintă un asasinat moral, căci victima nu va mai fi niciodată omul de dinainte: „Umbla fără nimic pe cap și eu am crezut că i-a murit cineva în familie: să umbli descoperit (așa e obiceiul la noi), fără pălărie, șapcă sau căciulă, înseamnă să porți doliu. <<După cine porți doliu?>> l-am întrebat. <<După mine>> mi-a răspuns el”. (Ibidem: 302) În *Vânătoarea regală* asocierea lui Moise cu diavolul este clară, mai multe personaje susținând a fi asistat la apariții demonice ale acestuia din groapa în care ar fi fost înmormântat.

Ileana, supranumită „împărăteasa”, atât datorită prezenței fizice maiestuoase, cât și prin zvonurile care o dau ca posesoarea unei grădini fermecate, este simbolul carnalității. Aproape toate pasajele în care apare eroina subliniază atracția pe care feminitatea ei o degajă. Fiica unor circari, oameni a căror inconstanță nu ține numai de necesitatea migrației, fiind în primul rând una morală,

Ileana moștenește depravarea părinților, ca o necesitate intimă de identificare cu agresorul. Lunatecă și crudă în egală măsură, eroina resimte acut lipsa și necesitatea iubirii părintești, iar corvoada unei căsătorii aranjate de către Ică, tatăl dornic de a-și vedea dorința de stabilitate și onorabilitate împlinită prin fiică, o împinge la desfrâu. În prezențele feminine din proza lui D. R. Popescu, Cornel Ungureanu vede o „formă de afirmare a rodniciei”, care estompează macularea ce le caracterizează. (Ungureanu: 366)

Dar personajul central al prozelor ar putea fi considerat moartea. Pentru prozator ea ar fi mobilul care pune totul în mișcare. Spaima pe care individul o resimte în preajma sau doar la gândul morții este covârșitoare, și sunt numeroase cazurile în care un ins pare capabil de orice pentru a se sustrage acesteia. De la superstițioși (o femeie își vinde locul de veci convinsă fiind că astfel devine nemuritoare), la gloata limbută care însoțește mortul la cimitir și speră ca locvacitatea să-i confirme existența, cu toții caută soluții pentru a se resemna și a se deprinde cu ideea sfârșitului. Numeroase aluzii plastice trimit la sfera tanatică: „Ceva se petrecea în mine, ca un fel de putrezire: poate era spaima, poate era enervarea. Ceva neînțeles, în mine și dincolo de mine. Câinele singuratic lătra sfâșietor, răgușit, ca din pământ, ca ascuns în mine, ori înecat într-o apă, lătra simțind mai deslușit noaptea acestei păduri troienite de potopul ce cădea nevăzut și ușoarele și ciudatele vibrații ale aerului, ale copacilor, ale materiei ce ne învăluia pe toți de sus și de jos și din toate părțile”. (Popescu, 1973: 39) Moartea nu este însă în prozele lui D.R. Popescu o certitudine, ci o consecință a aceluiași perspective contradictorii. Cum nu mai există granițe între posibil și imposibil, pot exista și grade ale morții. Ca la Ștefan Bănuțescu, lumea acestor proze aduce în prim plan indivizi comuni, a căror platitudine vorbește despre proliferarea derizoriului într-o lume a transcendenței goale. O lume care mai păstrează doar reminiscențe degradate ale sacralității. Criticul Cornel Ungureanu remarca un proces de demistificare în ceea ce privește personajele. Eroicul se degradează sub presiunea cotidianului și adevărații eroi sunt înlocuiți cu cei adulați de mase. Este cazul numeroșilor sportivi care populează narațiunile, care nu mai au nimic din atributele grandioase și eșuează într-o banalitate indicatoare a unei degradingolade existențiale: „A bea bere, a juca șah, iată modalități de „petrecere” a timpului, de căutare, uneori dezordonată, a Marelui Timp. Sau de a demonstra că Acel Timp e pierdut; și că acest timp nu-și găsește o modalitate demnă de a „se umple””. (Ungureanu: 364)

Variante degradate cunosc și manifestările care s-ar presupune că trebuie să cuprindă o oarecare noblețe. Vânătoarea regală se transformă într-un simulacru de haituală, D.R. Popescu dovedindu-se un maestru în zugrăvirea nebuniei colective. În fața pericolului ipotetic de turbare, sătenii încep o goană furibundă pentru suprimarea tuturor câinilor. Dar reversul acțiunii lor va fi tocmai demența care pare a le șterge facultățile mentale. Dezumanizarea ia într-o secvență forma

delirului colectiv. Episodul pare o sinistră parodie a parabolei biblice despre diavolii intrați în turma de porci: „Nu știu cui i-a trecut prin minte întâi să latre la Belivacă să-l scoată și pe el din minți și să vadă ce răspuns mai găsește când l-o vedea și pe altul lătrând. [...] Care cum ieșea din hardughia făcută din stâlpi înfiți în pământ [...] văzând în băătură pe unii lătrând, îl apuca și pe el damblaua și începea să hămăie [...]” (Popescu, 1973: 193) Turbarea, reală sau închipuită, vorbește totodată despre puterea manipulării, despre strategiile de inoculare a unor convingeri cu consecințe reprobabile. Personificată, boala ia proporții halucinante, iar leacul – dă de înțeles proza – nu e medicamentos: „Turbarea nu avea nici început nici sfârșit și ea putea fi și cu urechea ei oriunde zicea Sevastiția și, odată intrată în om, se învârtea în el neîntreruptă de nicio doctorie doctoricească și domnea peste sângele și suflarea omului până le stingea și trecea în altul să domnească”. (*Ibidem*: 227)

Angoasa și sentimentul perisabilității sunt definatorii pentru o lume care nu mai cunoaște fiorul metafizic. Sclavi ai trupului, eroii nu mai au receptivitate pentru metafizic și, prizonieri ai somaticului, se dezumanizează. Sunt dese asocierile între indivizi și animale. Bestiarul romanelor cuprinde o faună sinistră: șerpi, țapi, câini, șobolani, maimuțe. Obsesia morții poate fi și o consecință a pierderii reperelor sacre. Satul lui D.R. Popescu nu păstrează dimensiunea religiosului, care nu mai cunoaște decât variante parodice. Este exemplificator în acest sens priveghiul cu care se deschide proza cu același nume din *Vânătoarea regală*. Moartea își pierde solemnitatea, nu mai e nimic sfânt, scena – pretins visată de Nicanor – este crudă, și profanarea ia forma unui spectacol grotesc.

Indivizii narațiunilor au rămas tributari credințelor retrograde și superstițiilor, dar au pierdut sensibilitatea la divin. Divinitatea s-a banalizat și a decăzut pe scara miraculosului, iar manifestările demonice nu mai îngrozesc, ci sunt înglobate existenței cotidiene: „<<Se văd ele lucruri și mai de necrezut decât este diavolul și Dumnezeu și nu zic cei ce le văd că nu le văd.>> <<Eu n-o cred.>> <<N-ai văzut niciodată nicio minune?>> [...] Diavolul se poate prezenta omului în mai multe chipuri, de țap, de șarpe, de fum, de lup, de abur.” (*Ibidem*: 103) Uneori, prezența diavolescului este semnalată aluziv: „Dealatul începu să râdă behăit ca o capră și ieși. Am văzut negru”. (*Ibidem*: 103, 155)

Scena pe care evoluează personajele nu este o prioritate în ochii prozatorului. Acesta dă dovadă de zgârcenie în descrierea mediului. Satul lui este unul aflat la cumpăna vremurilor, la trecerea dinspre arhaic spre o modernitate ce se înfăptuiește cu prețul distrugerii unor structuri stabile și, din păcate, și a stabilității morale. Criza – lasă să se înțeleagă prozatorul – aici are relevanță, la nivel etic.

Nicolae Manolescu insistă în direcția dimensiunii etice a romanului *F*, considerând că D.R. Popescu manifestă o evidentă conștiință a valorilor morale. Remarcând ambiguitatea care se infiltrează în categorisirea acestora, criticul constată totuși că prozatorul are un crez constant, acela că „echilibrul social se reface ori de câte ori este zdrobit”, căci nicio rațiune nu poate justifica crima și minciuna.. Dezvoltând receptarea critică în direcție socio-politică, criticul cataloghează romanul drept „o carte despre ceea ce mecanismele istoriei distrug și conservă în ființa morală a omului”. (Manolescu, 2001: 217)

Afirmațiile criticului sunt juste până la un punct, mai exact până la o nouă frază care aruncă în ceață cititorul. Prin gura unui personaj, care îndeamnă la temperanță și înțelegere a celorlalți, autorul cere clemență pentru natura umană, sugerând că nimic nu este gratuit și că și răul poate avea explicații care estompează vina. D.R. Popescu nu-și condamnă niciodată eroii sau – observația lui Cornel Ungureanu – „descoperă în același personaj solidaritatea binelui și a răului”. (Ungureanu: 377) Vocea auctorială nu intervine în mărturie și nu impune o demarcație limpede între contrarii, poate și din convingerea că firea omului este duală și ofertantă în ceea ce privește relativitatea. Mediul în care s-a format, temperamentul, suferințele prin care a trecut, există un conglomerat de factori pe care autorul îi exploatează în încercarea de a stabili tipologii. Etichetarea este dificilă. Nu putem cataloga fără teama de a greși personajele din *F* ca eroi pozitivi sau negativi, atât din cauza subiectivității care reiese din toate monologurile acuzatoare, cât și din cauza schimbării de „statut”. Autorul introduce echivocul și, paradoxal, criminalii Celce și Moise pot fi văzuți la rândul lor ca victime. Asupritorii, la un moment dat ei înșiși asupriți, sunt avizi de putere ca urmare a umilințelor îndurate. Coccoțat în salcâm, Dimie își terorizează familia după ce, în trecut, fusese slugarnic în fața superiorilor. Celce, înrobite de iubirea pentru Ileana, găsește la rândul ei o răzbunare în suferința produsă celorlalți. Pentru Moise puterea e totul. Histrionic, acesta se și caracterizează la un moment dat drept „puternic, rău și necruțător”. Deși Ion Negoitescu consideră personajul structurat „pe o singură coardă” (Negoitescu: 112), prototip al inteligenței malefice, arbitrariul tuturor mărturiilor ridică semne de întrebare în privința acuzațiilor. Într-o mărturie din *Vânătoarea regală* personajul este înfățișat ca un idealist cu vederi revoluționare, neînțeleș de cei cu mentalitate retrogradă, sugerându-se și corespondența cu omologul biblic. Și rolurile de victimă și criminal, tributare și ele perspectivei și răsturnărilor de situație, devin interșanjabile în romane.

„N-aș putea spune că nu...”, primele cuvinte ale prozei *Moartea e un armăsar care nu se mai întoarce*, din componența *Vânătorii regale*, pune în gardă cititorul în privința aceleiași relativități, devenită manierism. Alăturarea narațiunilor care compun romanul imprimă acestuia un caracter mai eteroclit decât precedentului, juxtapunerea putând fi considerată aleatorie.

O inventariere sumară a termenilor ce redau echivocul în prozele lui D.R. Popescu dezvăluie predilecția pentru condiționalul-optativ ca timp verbal, avalanșa de adverbe predicative dubitative „poate”, „pesemne”, „probabil”, repetitivitatea conjuncțiilor disjunctive „ori” și „sau”. Certitudinea și echivocul se șicanează și în cadrul aceleași fraze: „*Nu știu precis (cred că numai Tică a aflat) ce-a răspuns Dunărințu, dar e clar c-a strivit țigara sub talpă*”. (s.n.) (Popescu, 1973: 33) Romanul continuă seria evenimentelor cuprinse în *F...*, avându-l ca protagonist pe același Ticu Dunărințu, care, „încarnare a unui ideal utopic, cel al ordinii și al armoniei” (Țeposu: 156), urmărește deconspirarea și pedepsirea celor vinovați de moartea părintelui său, profesorul Horia Dunărințu. Diatriba pe care acesta o desfășoară către sfârșitul *Vânătorii regale*, cam forțată, declamativă și cu un caracter cam abstract, surprinde necesitatea restabilirii culpelor și a condamnării vinovaților pentru ca dramele să nu se mai repete: „sigur că eu acum caut adevărul și în burta cailor morți și poate că în această căutare a mea dau adesea de lucruri murdare, de putregai și de ce nici nu-ți trece prin cap, dar asta nu înseamnă că ele mă vor opri să scormonesc (uite un verb tâmpit) până când voi găsi ce caut. [...] Eu vreau să aflu adevărul: căci e un alt adevăr care zice că cei care nu învață din experiența trecutului pot ajunge acolo încât să trebuiască să repete această experiență”. (Popescu, 1973, 302-303)

Ca majoritatea șaizeciștilor, prozatorul se simte atras de toposuri obscure, a căror fascinație sau aspect repulsiv se pliază pe scenariul epic. Grădina fermecată proiectată de Celce pentru Ileana este un loc fantastic, neverosimil prin farmecul și atracția pe care le degajă. Fascinația cu care îi atrage pe săteni poate fi interpretată la nivel simbolic drept o dorință de schimbare, căci majoritatea celor care pătrund în acest univers izolat trec printr-o adevărată metamorfoză. Irealitatea locului transpare atât din descrierile care o apropie de o grădină de basm, cât și din discrepanța în raport cu sordidul altor spații. Astfel, la polul opus se găsește balta, de cele mai multe ori învăluită de miasme funebre. D.R. Popescu este conștient de pregnanța pe care olfactivul o oferă cadrului narativ, drept pentru care exploatează la maximum resursele de această: „În nări simt un miros de iarbă putredă, de nămol ce pute fiindcă apa a secat deasupra lui, e doar de-un deget apa și prin ea poate să răzbată putoarea peștilor morți demult [...]. Și mirosul ei de putregai parfumat cu flori de câmp și de apă este pentru mine imaginea certă a morții”. (Popescu, 2004: 66)

În *Vânătoarea regală*, peisajele, adesea neverosimile, respiră un aer sordid, atât de necesar atmosferei. D.R. Popescu manifestă predilecție către noapte ca moment al zilei și ploaie ca fenomen meteorologic, în general o ploaie neverosimilă, diluviană. O combinație perfectă pentru o proză ca *Marea Roșie*, una dintre bucățile cu un aport considerabil din partea fantasticului. Poate chiar un exces, căci decorul pare plăsmuit pentru un efect scontat: „Plouă neverosimil, cenușiu, negru, cleios. [...] Câmpul e negru, lipsit de albul zăpezii, alb spălat și îngropat în pământ de potopul egal și

plicticos ce cade din cerul compact aflat imediat deasupra copacilor vineți ce străjuiesc murați drumul. Aerul este aproape irespirabil, presat de apa ce curge opacă de sus [...] Toate în pădure și în pământ putrezesc umed, fără miros. Ploaia vine violent spre parbriz, să mă înghită, și totuși rămâne afară, strivită sub roți, descompusă de faruri, sfârtecată de faruri pentru o clipă, ca să se închidă apoi, după fiecare metru parcurs, ca o cortină lichidă, nepăsătoare, întregă”. (Popescu, 1973: 19) Aceeași sugestie a spectacolului, aceeași impresie de conștientizare a jocului.

Diverse procedee moderne pot fi observate în cele două romane ale lui D.R. Popescu. Dialogul pe care naratorul din *Marea Roșie* îl poartă în vis cu clovnul este construit după legile textualismului. Sugestia labirintului nu rămâne în pasajul respectiv la nivel primar, prin decupaj în ordinea evenimentială și inserarea unei realități secunde, cea onirică, ci și în planul scriiturii: „Cu cine semăna, cine era nebunul cu nas de pătlăgică, roșu și rotund, care mă enervase în vis urlându-mi în goarnă cum Moise lovise apa cu toiagul și săvârșise minunea și salvase poporul său. Și tot mă întreba: <<În ce roman contemporan am citit eu, sau în ce piesă, chestia asta cu Moise lovind cu toiagul apa?>> <<În Biblie, i-am zis, luându-i goarna din mână, în Biblie, nu mai fă pe cabotinel, și mai slăbește-mă cu minunea lui Moise! Toți care l-au preamărit pe Domnul în Biblie au fost mântuiți de el, când au avut vreo incertitudine el le-a arătat calea adevărată, adevărul, le-a dat câte un toiag să despice apa în două>>. <<Minți>> mi-a zis pătlăgica râzând. <<Citește mai departe în Biblie>>, i-am zis și i-am deschis cartea sfântă acolo unde Iosua și poporul său se află în fața apelor Iordanului. [...] Și el a citit, cu goarna la gură, asurzitor: <<Apele Iordanului se vor despica: apele care pogoară din sus se vor despărți de celelalte și vor sta drept ca un zid>>”. (*Ibidem*: 49-50)

În alt loc, în manieră postmodernă, prin autoreferință, prozatorul ridiculizează convențiile proprii scriiturii, denunțând precaritatea acesteia, inconsistența și arbitrariul elementelor selectate: „Toată această descriere nu are nicio importanță; fiindcă un impiegat de 104 kilograme n-are nicio însemnătate nici într-o gară unde singura sa faptă ieșită din comun este c-a spart cu cotul termometrul farmaciei; fiindcă în acea zi putea să fie mai cald sau să existe o altă trăsură în stație, sau Petru Ionescu să n-aibă un geamantan scorojit și deci să nu simtă nevoia să se urce într-o trăsură; fiindcă putea să nu existe cafea sau Iolanda să fie plecată în oraș și soneria să fie stricată”. (*Ibidem*: 86) Adesea, discursul își autodenunță relativitatea și înglobează în acest scop o undă de ironie emblematică: „Foarte multe fapte petrecute în acest timp n-au importanță, cum nu cred că prezintă prea mare interes nici cele pe care le voi povesti. Dar niciodată nu se știe ce are și ce nu are prea mare importanță. Sau se știe prea târziu”. (*Ibidem*: 118)

## UMANITATEA ORIGINALĂ A LUI FĂNUȘ NEAGU, DE LA „FIUL CÂMPIEI” LA „FRUMOȘII NEBUNI AI MARILOR ORAȘE”

„Pentru că îmbătrânesc spunând sau scriind povești – spre deosebire de mulți alții care, spre binele lor, îmbătrânesc trăind – umblu prin lume cu urechea plecată, ca să prind toate vorbele ce se rostesc în apropierea mea” (*Lebăda neagră*)

Citatul poate fi considerat o confesiune a vocii auctoriale, căci fraza mărturisește o acuitate care transpare din toată nuvelistica lui Fănuș Neagu și care-l face receptiv la nuanțe greu sesizabile. Răpit de spectacolul naturii și al umanității pe care îl desfășoară scriitorul, cititorul prozei scurte acceptă evidența că evaluarea calitativă a acestei literaturi se face după criterii fluctuante, care țin de vibratil, de poematic, de atmosferă. Critica literară a insistat pe poezia nuvelisticii, observată și de Dumitru Micu, cel care notează plastic corespondențele cu alte scrieri și stabilește filiații pertinente: „[...] poveștile și nuvelele sunt saturate de poezia Bărăganului și a bălților Dunării: poezie de tipul celei incluse în eposul sadovenian, dar pigmentată cu țărănisme iuți, precum cele din proza lui Stancu, cu exotismul și senzualități vrednice de Panait Istrati, punctată de situații stranii, ca acele din proza americană (Faulkner, Steinbeck, Caldwell), transmițătoare de freamăte ce parcă răspund celor din *Donul liniștit* șolohovian”. (Micu: 462)

Animismul este cu siguranță religia care guvernează opera lui Fănuș Neagu. Personificată, natura primește în opera prozatorului atribute umane. Spiritualizate, elementele naturii cunosc întruchipări inedite, căci simțurile se dovedesc capabile să detecteze finețuri de o varietate ce iese din tiparele logicii comune: „Lacul are un colț de suflet liniștit”; „Vântul e un râu cu sufletul risipit în arbori” (*Izvor cu dropii*); „Se bat două anotimpuri [...] ninsoarea iernii și ninsoarea verii, ca să se vadă cine a dat glorie grâului” (*Maria Custura*).

Două sunt spațiile între care pendulează eroii lui Fănuș Neagu, între câmpia văzută ca entitate ce transgresează geologicul către abstract, și metropolă, ca loc teribil, încărcat de culoare și sunet.

Fluctuante, personajele nuvelilor dau dovadă de o instabilitate structurală, definitorie pentru dualismul ființei, pentru contopirea vitalității și a etericului. Cele mai izbutite figuri din proza scurtă a lui Fănuș Neagu sunt cele feminine. Văzută ca entitate unică, miraculoasă, femeia se dovedește capabilă să rupă cursivitatea normalității: „Fu o clipă de tăcere încremenită în care toate elementele ieșiră din ordinea logică și intrară sub seducția despreunării de timp și sub puterea

magică a Tulpinei – remorcherul călcând apa spre ostroave, cu un șir de luntri după el, se opri, înțepat în burtă de un lanț de vârtejuri alcătuite în tot atâtea coloane de sprijin; lipovenii cu ciorchini de fânțari în măturoaiele bărbilor scăpară sticla de votcă de-o plimbau din mână-n mână și sticla atârna, mirată, între capetele lor; oile și iepurii și căprioarele ce trecuseră peste digul Insulei mari, ca să se adape din Dunăre, ascultau, cu botul vârât în undă, cum se scarpină vântul pe felia de boabe de bronz căzută în ierburi din bătaia, stinsă acum, a unui clopot de biserică; o pisică sălbatecă făcea pândă searbădă sub un ciot negru. Dă jos de pe tine, zise Tulpina, lăsând Dunărea și viața să-și continue împliniri și scăderi, dă jos cămașa slinoasă și îmbrac-o p-aia albastră”. (*Zeul ploii*) Într-o nuvelă al cărei fir epic se desfășoară în jurul unui caz de paternitate, protagonistul află despre nenumăratele aventuri ale celei ce-i dăduse viață. Interesant este unghiul din care prozatorul privește indivizii cu o moralitate îndoielnică. La Fănuș Neagu, viciul nu e niciodată scabros, infidelele sale eroine sunt păcătoase fără păcat, căci prozatorul are talentul de a converti viciul, de a drapa orice tip de devianță, conferind păcatului valențe delicate, chiar poetice: „Văd cum te bucuri de ninsoare, și-mi amintesc de taică-tu (cel adevărat) îi spunea Sevastiței: „[...] când ninge, semeni cu Maica Domnului”; amândoi erau aproape de Dumnezeu, când ninge. Mihai Logofătu Urda a băut a băut și el binecuvântarea Sevastiței, tot pe vreme de ninsoare. Căci, pe undeva, Sevastița l-a iubit și pe el. O iarnă întreagă, am zburat, toți prietenii în aceeași sanie, prin zăpezile de la Vârful cu Dor”. (p. 139) Sentimental, scriitorul dispune de un talent aparte de a da o tentă de puritate păcatului. În această direcție, a unui stil capabil să înobileze materia epică, se înscrie și observația criticului Eugen Simion, care remarca tensiunea dintre aspectul violent al întâmplărilor narate și frumusețea redării lor: „Este o contradicție pe care mulți au observat-o și puțini au înțeles-o cu adevărat. Întâmplările din proza lui Fănuș Neagu sunt crude și uimitoare, iar tipologia lui coboară într-o halima dunăreană: bărbați iuți și lunateci, femei iubețe și răzbunătoare, popi haiduci și hoți de baltă sentimentali, lirici... Aceștia trec prin întâmplări stranii și fac fapte care incendiază mintea cititorului. Prozatorul le narează pe toate într-o limbă miraculoasă, dinamitată de metafore care adună gingășiile și mizeriile lumii într-o logodnă aproape mistică”. (Neagu, 2002: 228 )

Lișca, eroina care împrumută numele titlului unei povestiri, este un exemplu de îmbinare între spirit independent și sensibilitate. Portretul Lișcăi, dezvăluind o frumusețe ieșită din tipare, sugerează curajul, instinctualitatea, nesupunerea. Rămasă fără soț, dispărut pe front, fata revine în casa părintească, dar spiritul ei liber nu se pliază pe rigiditatea impusă de munca epuizantă pentru supraviețuire. Incapabilă a se supune încorsetării programate, dar și de a suporta autoritatea masculină întruchipată de tată și frați, adolescenta decide să trăiască după un alt ritm și apelează în acest scop la inteligența nativă. Vicleană, cu o intuiție perfectă a mentalităților umane, Lișca își face renume de ghicitoare. Fata nu exploatează doar curiozitatea femeilor, ci le oferă o alternativă



sanogenă psihic pentru monotonia și dificultatea cotidianului, promovând o dimensiune a posibilului, a iluziei: „Și ea le tălmăcea din cărți povestea craiului de ghindă, de tobă, de verde sau de roșu, vorbind mereu de bucurii ce nu se arătau, de drumuri lungi la miez de noapte, drumuri de multe ori fără întoarcere, de vești ce nu soseau și de o stea a norocului pe care nimeni n-o vedea arzând. Bătrâne și tinere o ascultau încremenite și multe credeau ce le spune, fiindcă, plecând de la ea, se simțeau mai puțin apăsate de tristeți și nădejdi noi le încercau inima.” (Neagu, 2002: 36) Se impune în nuvelă jocul fizionomiei, nuanțele, schimbările de dispoziție lăuntrică pe care mimica și gestica le reflectă: „Fierbea în ea ceva dușmănos și străin, o putere din calea căreia trebuia să te ferești [...]”; „Ochii ei mari, surâzători, cu două luminițe ciudate în pupile, genați și sprâncenați, ardeau veseli, pătrunși de o bucurie tainică”. Cel mai expresiv se dovedește dansul eliberator al țigăncii din finalul prozei. Fănuș Neagu are o predilecție către contorsiune, mișcare pe care o surprinde atât în planul trupului, cât și al vegetației: „A jucat așa cum niciodată până atunci nu-mi mai fusese dat să văd. [...] Călca frângându-și genunchii și lugindu-și gâtul, cu ochii ușor întredeschiși, dând mereu să se întoarcă, așa cum mânzul care se adapă la râu se trage înapoi când își înmoaie nările în undă, speriat de chipul lui rășfrânt în adânc. Pornea repede în vârful picioarelor, fugărită parcă de răpăitul ca de ploaie al degetelor lovind în tobă, se răsucea brusc făcând să zornăie brățările, de data aceasta îndreptându-se puțin cu fața ridicată în vânt către ușa colibeii, ca atunci când te așteptai să dispară prin ea, să se oprească și să înceapă să toace iarăși pământul cu călcăiele”.

Romantismul figurii preconizează un deznodământ de aceeași factură. Pornită să-și caute bărbatul, Lișca este surprinsă de grăniceri în momentul în care încearcă să treacă linia frontului. Cea care se întoarce escortată în sat nu va mai fi însă tânăra dinamică și visătoare, ci o ființă îmbătrânită prematur, o umbră a celei de odinioară.

Una dintre cele mai frumoase bucăți, cea care dă titlul volumului publicat în 1962, *Dincolo de nisipuri*, se impune prin stranietatea peisajelor, emblematice pentru călătoria cu aspect himeric pe care personajele o întreprind în căutarea apei. Seceta usucă deopotrivă natura și forța vitală. Blegiți de căldură, oamenii visează la o ploaie izbăvitoare, vis care pare a se prelungi în starea de trezie. Sugestia este că iluzoriul se substituie realului, conducând la acțiuni iresponsabile. Șusteru, protagonistul, vede sau doar își imaginează un călăreț care anunță dezlănțuirea apelor la munte, și bucuria antrenează deja modificări de percepție: „Șezu o clipă, căutând cu privirile înfrigurate în susul albiei, pe linia malului, și i se păru că-l lovește în față răcoarea apelor pornite de la munte”. (*Ibidem*: 43) Subjugat de închipuirea care îi bântuie imaginația, țăranul pornește în susul albiei, convins ca morarii din localitățile din nordul satului au oprit apele în jgheburile lor. Demersul lui antrenează voluntari, dar căutarea se dovedește inutilă, căci pământurile sunt pretutindeni uscate. Drumul întreprins pare o agonie, o luptă inegală cu o natură potrivnică, antrenând modificări

comportamentale. Într-o dimensiune care își pierde reperatele, unde demarcațiile dispar și selenarul pare a se contopi cu terestrul, oamenii înaintază ca în transă, lunatici: „Drumul era greu. Copitele se înfundau în nisip. Un cal se poticni și necheză. Stăpânul îi dădu în cap cu pumnul. În față răsărise luna. Era galbenă și vălurită ca obrazul unei bătrâne. Nisipul scânteia. Dunga lui albicioasă, ca de sidef, se isprăvea în lună. Sau poate de-acolo curgea în albia râului”. Simbolistica este transparentă; protagonistul, singurul care nu se poate desprinde din vrajă și continuă furibund căutarea, este idealistul capabil de orice sacrificiu: „Privea luna ce se ofilea pe muchia aceluiași deal, ridică brațul fără mânecă și lovi calul pe gât, cu dârlogii. Simțea mereu în față răcoarea valurilor”.

Seceta, fenomen ce beneficiază de credibilitatea unei realități cunoscută intim, nu de descrieri formale, câștigă enorm în expresivitate prin originalitatea detaliilor peisagistice pe care ochiul autorului le surprinde (câmpia „coaptă” de căldură, „cer de untură”, „lut alb”). Topiți de arșiță, individ și natură, deopotrivă, așteaptă ploaia ca singura posibilitate de supraviețuire. Orice ochi de apă intră sub incidența metaforicului, ca echivalent al vieții și oglindă a misterelor: „Trebuie să-l am în casă o noapte, fiindcă inima bălții se mută după el. Ea bate numai atâta cât simte deasupra pământ fermecat, altfel se usucă și apele se mută în alte părți. Vreau să cobor în inima bălții, să mă scald în boarea ei și să văd acolo unde o să găsim noi doi o comoară în toamna asta”. (*În septembrie*). Descrieri la fel de intense ca ale toridului cunoaște gerul. Și în planul fenomenelor meteorologice autorul este atras de extreme, fascinat de contrarii. Excesivul găsește întotdeauna la el o valorificare poetică. Iernile geroase nasc povești, dau frâu liber imaginației și înglobează fantasticul în sfera posibilului: „Februarie. Ninge de două zile și două nopți. Lumea întreagă pare așezată pe urși, pe popi mâncați de lupi, pe o împletitură de crengi de brad. Prin lemnul morii se plimbă, cu cizme noi, un duh necunoscut. Se oprește la icoană și astupă cu două boabe de răsărit gaura din palmele lui Christos.” (*Izvor cu dropii*)

Ca și Nicolae Velea, Fănuș Neagu aduce în prozele sale nenumărate figuri de copii. Dar dacă nuvelistica celui dintâi se centrează pe ruptură, pe metamorfozele de mentalitate și comportamentale pe care le antrenează trecerea într-o altă vârstă, copiii lui Fănuș Neagu continuă să respire aerul inocenței și, fermecați de povești, împrumută exteriorului spectaculosul care îi fascinează. Bănică, protagonistul mai multor narațiuni, întreprinde călătorii fantastice pe albia râului, imaginează dialoguri spumoase cu necuvântătoarele, vede motanul casei la dimensiunile unui pui de leu, are credința că o banală nuiă îl poate face invizibil, reține cuvinte pe care le consideră magice prin sonoritate și le ridică la rang de incantații. La fel de captivată de planul fantasticului este Ruxandra, fetița a cărei imaginație brodează pe marginea realului, aducând imposibilul în planul comun. Tributari iluzoriului sunt și adulții a căror categorie socială sau profesie nu i-ar recomanda acestui regim. Cu „idei anapoda” sau pradă halucinațiilor, mulți au un destin tragic. Cu o senzitivitate

exacerbată, un pictor aude zbaterea clipelor „ca pe un bulb viu, translucid” și vrea să zugrăvească sunetele. (*Zgomotul*) În *Lebăda neagră*, agentul care escortează un hoț expansiv, cu un limbaj excesiv de stilizat, cade pradă tentației de a întrebuința același limbaj figurat. Sugestia ar fi că deși indivizii sunt conștienți că evenimentele la care sunt luați părtași ies din câmpul logicii, acceptă, intră în joc și se adaptează regulilor imaginarului și metaforicului.

Eremia din nuvela *Acasă* este o figură aparte, cu o fizionomie de o sălbăticie ce trădează vulnerabilitatea lipsei de experiență și profilează un inadaptat. Tânărul își însoțește bunica în localitatea de baștină, de unde fuseseră strămutați pe considerente sociale. Bătrâna visează să moară pe prispa casei care i-a fost expropriată, devenită sediul sfatului comunal. Revederea locului în care și-a dus existența dezvăluie un furibund simț al proprietății, dar mai ales valoarea sentimentală a clădirii:

„– Să-l întreb cine-i președinte, zise Eremia, dar bătrâna îl opri.

– Intrăm așa, porunci ea. E casa noastră.

Puse piciorul în prag și se opri. Treptele de la intrare, din stejar, se tociseră, potcoava fixată la mijloc, ca să cheme norocul asupra celor ce înălțaseră casa, fusese smulsă, se vedea forma ei imprimată în lemn. Bătrâna îndoii șalele și mângâie locul cu podul palmei”. (*Ibidem*: 83)

În drumul lor, cei doi întâlnesc indivizi bizari, precum nevasta șefului de gară, eroină de factură romantică, atrasă de mirajul unei existențe închipuite, victima unui melanj de sentimente confuze: tristețe, apăsare, nostalgii, visare: „ – Tu, Eremia, zise femeia, poate că râzi de mine, dar mie o să-mi fie dor de tine. [...] Numai să nu te înghită câmpia, să nu mă uiți. Aici, la noi, e pământul uitării, căci pe el și nădejdea se usucă, te îneacă fumul, te acoperă noaptea. Pe întuneric auzi numai scârțâit de căruțe neunse.

[...] Acum – își zise Eremia – dacă ea mă privește, eu semăn cu un soldat din filme care pleacă la război”. Inconsistența aparițiilor a fost remarcată de Valeriu Cristea, care sublinia talentul autorului de a scoate personajele din zona etericului pentru a le aduce în palpitul vieții, de a le conferi substanțialitate prin „calitatea amănuntelor revelatorii”. În această categorie ar intra gesturile concrete comune. În ochii cititorului, femeia ar prinde cu adevărat viață „din momentul în care se așază în prag, adunându-și cu un gest tipic țărănesc <<poalele rochiei pe pulpe>>”, iar Eremia „din clipa în care se apleacă să-și răzuiască tălpile cizmelor pe marginea peronului”. (*Cristea*: 96)

Finalul, romantic și el prin impresia de neverosimil, pare un deznodământ ușor forțat, dar acceptabil prin convergența sugestiilor presărate anterior. Bătrâna se stinge așa cum și-a dorit, și moartea ei antrenează reacții neașteptate. Întâmplarea îl lasă perplex pe președintele sfatului comunal, care – chinuit probabil de muștrări de conștiință – are o conduită condamnată, lovindu-l cu sălbăticie pe tânărul pe care îl vede drept singurul responsabil pentru situație și a cărui candoare

se dovedește un refugiu pentru tensiunea acumulată. Incapabil de a gestiona intensitatea tragică a momentului, președintele invocă un pretext banal, dificultatea de a da explicații pentru cadavru, pentru a masca spaima care îl împresoară și pentru a-și justifica violența defulatoare.

O altă figură ce nu cadrează cu mediul de existență apare în *Ploaie de vară cu peștișori roșii*, în persoana lui Grigore Cearcănu, țăran hâtru, cu o indiscutabilă inteligență nativă, dar cu o imaginație a cărei maleabilitate nu se reflectă și în conduita socială. Intransigent în privința respectării eticii țăărănești, bărbatul pornește să-și recupereze fiica, ce conviețuiește fără căsătorie. Firi puternice, tatăl și concubinul își dispută, dincolo de persoana fetei, întâietatea autorității. „Suceala” protagonistului vine din stilul fermecător care îmbracă în cuvinte o imaginație debordantă, ce sfidează logica și operează cu asocieri inedite. Drumul pe care eroul îl face către casa străinului la care i-a fugit fiica este o deplasare cu accente picarești, ce conjugă fantezia și savoarea oralității. Trebuie spus că la eroii lui Fănuș Neagu logoreea nu reflectă doar plăcerea taifasului, ci și un consum interior fantastic, o frică de pauze și de gândurile pe care acestea le-ar putea naște.

Criticul Eugen Simion analiza turnura de esență pe care o cunoaște romantismul în nuvelistică. Chiar dacă prozatorul păstrează predilecția pentru singularitatea tipurilor, curentul depășește perspectiva limitată ce apela cu rigiditate la contrarii, în direcția obiectivării în ceea ce privește raportarea la personaj și a analizei, a investigației psihologice, ce permite diferențieri caracterologice. (Simion, 1965: 282-283) Prozatorul păstrează însă rigoarea canoanelor romantice în ceea ce privește corespondența dintre afectivitatea protagoniștilor și starea naturii.

Proze de atmosferă, *Păpușa* și *Strigătul* au în centru un agronom, apariție aparent comună, surprins în două situații banale. Într-un spațiu epic restrâns, textele urmăresc stări abisale, fără a le diseca însă. Autorul preferă sugestia, învelișul exterior al trăirii, nu sondează, ceea ce intensifică fiorul de neliniște al întâmplărilor. Părăsit de soție, Ene Lelea pendulează între amărăciune, revoltă și înțelegere, căci Gia fusese forțată de familie să accepte căsătoria cu el. Remușcărilor femeii și oscilațiile celui părsit arată frumusețea raporturilor dintre cei doi. *Păpușa* urmărește drumul bărbatului spre casă, într-o noapte de iarnă, în care eroul află că cel pentru care a fost părsit a fost înlăturat din funcția de gestionar după ce întâmplarea a devenit cunoscută. Secvența finală surprinde descărcarea nervoasă, aparent inexplicabilă, pe care Ene Lelea o are asupra singurei amintiri rămase de la soție, o păpușă. Asocierea jucăriei inanimate cu cea plecată, ale cărei trăsături pare a le împrumuta, merge mai departe, în direcția unui reproș mut, care bântuie conștiința celui ce se simte culpabil pentru un simplu gând vindicativ: „Păpușa îl privea cu ochii Giei – albaștri, lunguiți, batjocoritori, cu pleoapă grea.

– Ce-ți închipui? Întrebă Ene Lelea, înfiorat. Ce-ți închipui? Strigă el încă o dată și, orbit de mânie, începu s-o croiască cu biciul. N-am pus eu să-l dea pe Bigu afară!” (Neagu, 1962: 18)

În ajunul Anului Nou, liniștea serii este împrăștiată de un strigăt cumplit, ce irupe inexplicabil și se strecoară în adâncul ființei. În logica omului practic, neliniștea nu-și găsește rostul, drept pentru care Ene Lelea îi asociază explicații ce țin de sfera maleficului: „Își simțea gura cleioasă și amară, ca de fiere de pește. <<Ce-a fost cu mine? Se întrebă el. Mi-a tras dracul tichia pe ochi, asta e... >> și-un val înăbușitor, de căldură clocotitoare, îi strânse inima și-i tăie răsuflarea”. Halucinația se inserează în profunzimea lăuntrică, dând naștere unei anxietăți de neînălțurat, care istovește deopotrivă trupul și sufletul: „Strigătul căzut în el și stăruind ca o otravă puternică în toate fibrele trupului, îl îmbătrânea. Nu se liniști nici dimineață și nu se liniști niciodată”.

Platitudinea realismului este continuu străpunsă de crâmpie de lirism în nuvele. Fănuș Neagu strecoară în cele mai pragmatice situații și în cele mai prozaice întâmplări unda de mister capabilă să confere spațiu de manevră senzaționalului. Țăranii din *Pierdut în Balcania*, cea mai abstractă bucată din *Dincolo de nisipuri*, intră în legătură cu cei dispăruți prin intermediul unor creaturi mitice (peștele-lună, cățelul pământului), simboluri ale iluziei și tanaticului. În *Lebăda neagră*, fantasticul forțează permanent cursivitatea evenimentelor, vinovat fiind cel ce nareză. Pătruns de o oboseală copleșitoare, protagonistul pare a se mișca în permanență pe un teren instabil, se complace într-o stare la granița dintre veghe și somn, cuprins de o vrajă căreia nu-i poate rezista și care dă naștere unor întâmplări neverosimile. O doză însemnată de fantastic conține și *Luna ca o limbă de câine*, unde o întâmplare tragică oferă prozatorului posibilitatea de a zugrăvi două portrete, unul colectiv, al unei mulțimi ce-și pierde discernământul, celălalt individual, al unui tânăr bântuit de confuzii identitare. Sugestia de transă este indusă cu pricepere de autor, printr-un joc subtil între planul terestru și cel cosmic. Îndobitociți de foame, niște câini devorează două fete căzute în fântâna părăsită unde se aflau animalele. Impactul este atât de puternic încât sătenii adunați la locul evenimentului macabru își pierd controlul și încearcă să-și potolească sentimentele de neputință și vină printr-o violență colectivă, cu aspect de demență. Nuvela are o construcție surprinzătoare, căci desfășurarea anterioară a evenimentelor nu dă de bănuț tragismul punctului culminant. Pe lângă turnura firului narativ, se remarcă figura centrală, autorul imaginând un personaj bizar, lunatic, desprins de contingent și de sine însuși, un individ prins într-o transă de care nu poate sau nu vrea să se elibereze, care nu izbutește să înțeleagă ce se întâmplă și ce i se întâmplă, lăsându-se purtat de întâmplare și instinct: „Nu înțelegea nimic, privea rătăcit, cu gura săgetată de sete”; „Strânse umerii, scuturat de friguri [...]”; „În clipa aceea răsări luna. Atârna pe cer ca o limbă de câine, și cel care nu știa dacă este Argova sau Matei Matei închise ochii, orbit”. (Neagu, 2002: 69) Nu doar poeticul permite glisarea în zona de mistere, ci tot ceea ce intră în fondul ancestral al colectivităților umane înfățișate. Autorul dă culoare narațiunii prin regionalisme sonore și proverbe cu miez, dar exploatează îndeosebi legendele și superstițiile cu iz arhaic, precum atracția paralizantă provocată de

dansul ielelor sau comunicarea cu lumea de dincolo prin intermediul cățelului pământului, creatură fantastică și lugubră, apariție frecventă în proza șaizeciștilor. O figură particulară, cu puteri malefice, Anatol Scorpionu din *Ploaie de vară cu peștișori roșii* pare coborât din basmele unde macabru se conjugă cu vraja: „Mai rar suflet spanchiu ca al ăștuia: și are putere de vrăjitor, trage semn cu talpa de-a curmezișul drumului, drumul devine numaidecât primejdios; până seara, pe locul ăla își rupe piciorul un om sau un cal, se răstoarnă o căruță sau se bat țigani de la cărămidărie până ajung să-și spintece bivolițele cu topoarele”. (*Ibidem*: 92)

Chiar și în narațiunile în care aspectele sociale par a deține un loc important, figurile centrale se remarcă și se impun în memoria cititorilor printr-o particularitate ce atinge adesea o coardă sensibilă. Impulsuri aparent bizare sau acțiuni devastatoare ale protagoniștilor sunt consecințe ale unor impasuri pe care aceștia le rezolvă fericit sau nu.

Fănuș Neagu așază *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* sub zodia tinereții și sugerează ca sursă de inspirație *Craii de Curtea Veche* ai lui Mateiu Caragiale. Preambulul romanului aduce și o mărturisire de credință în armele spiritului, capabile să se opună încorsetării ideologice, formulată în stilul metaforic al întregii proze: „Și cu toate că ne luptam cu cenzura (instituția care ține de cumplita decădere a spiritului), eram fericiți să scriem și să purtăm bătălii. N-am făcut schimb de populație cu iadul. Ne-am fript degetele, ne-am ars fruntea, am sângerat și am apărât cântecul vocalelor. Am apărât ceea ce era în noi iubire și speranță”. (Neagu, 2009: 5) Același elan prozatorul îl imprimă personajelor sale, a căror excentricitate este consecința unui preaplin existențial. Tot în deschidere, romancierul subliniază importanța stilului, a retoricii, pregătindu-ne pentru o proză poetică și oferind astfel o cheie interpretativă: „*Frumoșii nebuni* cântă dragostea, libertatea și răzvrătirea. Adică viața. Paginile scrise atunci se păstrează ca fumul în creștătura icoanelor potrivite sub candela Timpului. Sunt de zăpadă albastră, de Dunăre neistovită și umblă-n ele sănii alungite de crivăț, duhul legendelor și al gerului care încheștează Bucureștii la margini de Orient și lângă inima binecuvântată a tinereții și a femeilor”. (*Ibidem*: 6) Frazele punctează câteva elemente esențiale, devenite leit-motive prin repetitivitatea în ansamblul întregii sale creații: spațiul dunărean, propensiunea către legendă, ninsoarea, căreia autorul îi închină adevărate ode în roman. Faptele se petrec într-o iarnă teribilă și decorurile hibernale degajă un aer fantast. Oglinzi ale evenimentelor, acestea primesc tușe excesive, și virtuțile ninsorii îmbracă note variate, de la puritate și naturalețe („Când ninge, oamenii trăiesc în baza unor legi noi, mult mai suple, mai vii, mai firești, mai demne de păstrat”), la element capabil să instituie o ordine simbolică („Trebuie să ne rugăm să ningă până diseară și până mâine... Ninge la timp potrivit pentru consumații neachitate, ninge binecuvântat peste idei fără acoperire, ninge turbulent peste monezile de trei lei, ninge cu zahăr emailat peste

mașinile care leagă periferiile de centrul orașului, ninge, cu foarte multă atenție, peste patrula călare a Miliției [...]” (*Ibidem*: 119, 11)

Ca și la Mateiu Caragiale, trei figuri se impun în roman: un cântăreț la modă, Radu Zăvoianu, fotbalistul Ed Valdara și scriitorul Ramințki. Pe lângă aceștia, o prezență feminină apare cu regularitate, esențială pentru intriga amoroasă ce se țese: actrița Asta Dragomirescu. De remarcat că Fănuș Neagu nu alege profesii comune pentru eroii săi, căci latura artistică a cestora le explică în mare măsură conduita. Din regimul banalului, al superficialității (Valdara, jucător la echipa Dinamo, are înclinații către speculă și excentricitate vestimentară; Radu Zăvoianu are un repertoriu de romane cu versuri comune), prozatorul își salvează eroii, oferindu-le detalii ce îi individualizează și capacitatea de a vibra și de a descoperi crâmpie de frumusețe și inocență în medii prozaice. Dacă la suprafață aceștia pot fi catalogați drept haimanale simpatice, cu înclinații către vagabondaj și libertinaj, excesivi în fronda cu care atacă orice normă etică și socială, profunzimea interioară dezvăluie indivizi de o sensibilitate care ia uneori aspecte maladive. Falși dezabuzăți, aceștia păstrează capacitatea de a se iluziona și de a „se droga cu himere” „Numai cine trăiește adevărat lasă amintiri. Ceilalți mor definitiv în clipa în care-și dau sufletul”, fraza rostită de Ed Valdara poate fi un motto al acestor revoltați, debordând de energie vitală. Existența lor stă sub semnul provizoratului, al refuzului stabilității, al unor norme care ar echivala cu inautenticul. Într-o veșnică risipă de gesturi și fraze memorabile, acestea sunt pentru „nebuni” soluții menite să le ofere iluzia nemuririi: „Călărețul cânta la cobză și în spatele lui, moartea, cu picioarele ștergând pământul, îi încolăcea gâtul cu brațele. Ramințki îi rupse un picior, care trosni ca un picior de lăcustă, și-l aruncă înăuntru prin gura damigenei și piciorul alegoric al morții zornăia, ca o veste de care ți-e teamă, când Ed umplea paharele, iar Ramințki scuipa spre moartea cu trupul ciuntit”. (*Ibidem*, p. 43) Orgolioși și teribiliști, noii crai sunt într-o continuă ardere interioară. Comportamentul lor șochează simțul comun, căci sacralitatea este permanent luată în zeflema. Religia la care se închină este cea a „iubirii și-a zăpezilor” și, printr-un transfer simbolic, cârciuma ia locul bisericii, vinul primește parfum de tămâie, iar îngerii așteaptă zgribuliți la intrarea acestor localuri ale pierzaniei în speranța că cei pe care îi veghează vor reveni pe calea cea dreaptă. În viziunea lor, miracolul nu mai e de sorginte divină, profanul ascunde sacrul și acești iluzionați sunt capabili să descopere cotidianului o aură magică: „ – Uite ce curat e totul în jur! Parcă se topește Dumnezeu în cer.

– Aici, în baltă, se spune altfel: e o zi în care să-ți gădili copiii la fund cu un fulg de găscă.

[...]

În cer se citea slujba împăcării, pe marginea Dunării, sub vii, un om trecea cu un miel în spinare – Isus luând pe umeri păcatele întregii omeniri [...]” (*Ibidem*: 70-71)

Existențele eroilor se plasează în zona senzitivului și a emoționalului, căci întrebările pe care aceștia și le pun nu țin de cognitiv, ci se situează „în marginea simțurilor”. Judecata și conduita lor se ghidează prin urmare după legile sensibilității, ca o consecință a unei receptivități ieșite din comun pe care Fănuș Neagu o are pentru sonorități și olfactiv. Romanul poate fi citit și ca o cântare a naturii, pe care capacitatea vibratilă a personajelor o ridică la nivel de imn. Ochiul și urechea prozatorului sunt capabile de a conferi nuanțe poetice unui vegetal pe care simțul comun l-ar considera derizoriu: „Mirosul ierburilor încinse de soare, bătute de vântul marin, plutea peste întinderi ca un suflet viu. Pământul, aromat ca tutunul de pipă, își legăna apele verzi la distanță de două sute de metri de Mare. Radu descoperi, uimit, că plaja sau ceea ce trebuia să se numească plajă era un câmp de sare, rocă dură, compactă, străbătută de despiciături galbene. Scoicile, având forma portmoneelor pentru copii, lunecau zuruind peste această câmpie stranie. Coborî în albia secată a unui torent – lemne putrede, smocuri de iarbă moartă și bulgări de bălegar se dospeau împrăștiate printre bucăți de plasă rupte din năvoade, bucăți de plută și schelete de pești – și dintr-o dată își simți sufletul bătut în plăci nestemate. Durerea zbură din el. Și inima lui, dezlănțuită din robia durerii, implora iertarea, desfrâul sau pieirea”. (*Ibidem*: 28) Descrierile care îi izbutesc cel mai bine romancierului sunt și în *Frumoșii nebuni...* cele ale câmpiei Bărăganului și ale spațiului dunărean.

Virajul pe care realitatea îl face pe panta fantasticului este adeseori brusc și capacitatea de a rodi la modul simbolic, esențială în judecățile de valoare după care Ramințki apreciază individul, dă naștere unor peisaje fantastice, feerice. Toate aceste fragmente de poezie stau mărturie pentru sensibilitatea personajelor, permanent hăituite de nostalgii și doruri fără nume. Greu de prins într-o etichetă acești inși complicați, când vaporoși, fantomatici, când carnali, cu atribute ce mărturisesc dualitatea umanului. O dualitate asumată de eroi atunci când pentru autocaracterizare recurg la asocieri inedite. În imperiul banalului cotidian, cei trei se proclamă „sfînți ai gunoaielor” și „voievozi ai păduchilor” și, sub incidența iluziei ce poate înnobila comunul, „scamatori”.

Pentru portretistică romancierul apelează uneori la registre puțin comune, cum ar fi cel al aromelor: „Asta Dragomirescu se arată în capul scării. Părul strâns în coc, gâtul subțire, de marmură arzând. [...] Cu umerii goi, pudrați, cu pleoapele verzi, jumătăți de caisă crudă, distantă și răspândind parfum de ierburi distilate, Asta începu să coboare treptele încet, într-o lungă și nesfârșită nepăsare [...]” (*Ibidem*: 81)

Romancierul se dovedește un bricoleur al asocierilor originale, imprevizibile, capacitatea combinatorie de care dispune amintind uneori de Proust: „Luă o pară din fructieră și mușcă din ea lacom. În cerul gurii lui se aprinse, cu miresme, un vânt subțire și cu lună, o livadă din Argeș”. (*Ibidem*: 7) Romanul se distinge și prin cromatica vie, iar prețiozitatea și grațiosul au tentă parnasiană.



Radu G. Țeposu vedea ca notă definitivă pentru proza lui Fănuș Neagu nostalgia după o lume structurată după legile purității originare. Fizionomiile angelice care populează prozele sale ar fi oglindirea utopiilor prin care personajele continuă să viseze la o condiție ideală a lumii. (Țeposu: 143) De aici și oscilațiile între pervertire și candoare, între desfrâu și inocență. „Suciții” cărora prozatorul le dă viață vor fi cei capabili de a pândi și de a imagina, în mijlocul sordidului, miracolul: „Mai înainte, timp de câteva minute, m-am uitat fix la bârnele alea false și-am așteptat ca în fiecare să înflorească un cap de înger”. (Neagu, 1967: 66)

## STRANIETATEA PERSONAJULUI LITERAR, ÎNTRE ORIGINALITATE ȘI MANIERISM

Lunga călătorie pe care Sorin Titel o proiectează în microromanul cu același nume ia forma unei peregrinări haotice analoagă degradingoladei existențiale. Materia epică prezintă puternice inflexiuni lirice, iar sistemul de referințe a permis asocierea prozei scriitorului român cu modele literare precum Kafka, Samuel Beckett, Robbe-Grillet. Majoritatea exegeților ce au căutat descifrarea codurilor scrierii au semnalat absurdul ca notă definitorie a călătoriei. Coduri ce ilustrează senul, sau mai degrabă nonsensul, unui itinerariu ce se deduce a fi o metaforă a existenței umane. Finalitatea călătoriei sau sensurile limpezi nu ar trebui să fie aspecte esențiale pentru orizontul de așteptare al cititorului acestei proze. Într-un interviu acordat de autor, după câteva oscilații, acesta oferă o definiție a noțiunii de „călătorie” sugerând astfel, parțial, cheia romanului: „[...] nu cred că o călătorie ar putea să aibă o singură semnificație. Ar fi prea simplu și prea sentimental să spun că existența noastră este o călătorie. Sau poate prea adevărat. Cine poate ști?” (Titel, 1971: 7) Ezitarea s-ar plia mai degrabă pe diversele simboluri din text, căci dacă unele sunt transparente, cu sugestii mitologice sau biblice (luntrașul – Charon, femeia – fecioara Maria), altele se dovedesc complet încifrate (fluturii, desenele care înfățișează figuri mutilate). Cornel Ungureanu observa o turnură esențială pe care o cunoaște noțiunea de călătorie în roman. Dacă în cărțile trecutului, aceasta este proiectată ca o experiență menită a lărgi orizontul cunoașterii și a spori resursele intimității, „călătorul (prizonierul) lui Sorin Titel nu își îmbogățește lumea interioară, ci, dimpotrivă, își dizolvă, pe drumul prizonieratului său, identitatea, până în final, când el, prizonierul și-o pierde cu desăvârșire, în mijlocul cuvintelor acaparatoare”. (Ungureanu: 507)

Călătoria descrisă de Sorin Titel se află inițial la antipodul picarescului. Cu episoade banale, în care singurele alternanțe țin de succesiunea anotimpurilor, aceasta se dovedește anostă, fără nimic palpitant. Turnura pe care o aduce confesiunea din partea a doua a romanului nu este o simplă schimbare de perspectivă, ci o prefacere fundamentală pentru semnificațiile parabolei. Un viraj esențial, ce va permite interpretarea romanului ca pe o alegorie a vieții; „a vieții văzută ca traversare a văii plângerii” (Micu: 567)

Primele rânduri ale romanului oferă și singurele trăsături ale protagonistului, un sumar portret fizic. Caracteristicile sunt cele ale unui ins banal (gât subțire, urechi clăpăuge, umeri strâmți), iar fizionomia imprimă imaginii un aspect grotesc, asociind figura cu cea a unui clown incapabil de a mai stârni râsul, protagonist al unei farse tragice: „[...] fața lui, deodată încrețită din cauza efortului, semănând cu a unui clown, împietrită într-o grimasă ridicolă, simțind lacrimile venindu-i în gât,

scuipă, lacrimile-i venită în gură și atunci ridică mâinile legate deasupra capului, într-un fel de gest jalnic de adio [...]” (Titel: 545) Imaginea vine să susțină impresia de parodie, de reprezentare derizorie a condiției umane, așa cum aceasta este înfățișată de Noul Roman. Autorul nu oferă nicio dată concretă despre existența celor trei călători. Toate încercările de stabilire a identităților sunt sortite eșecului, căci la final nici eroii nu mai reușesc să se identifice. Lunga călătorie va deveni un efort mnemonic disperat pentru recuperarea trecutului și, prin el, a sinelui

Niciun spațiu dintre cele pe care eroii le traversează nu are vreo notă luminoasă, sărăcăcioasă și murdare, prozatorul pare a-și face un deliciu din descrierea lor amănunțită (camere fără mobilier, grajduri părăsite). Și peisajele reținute sunt dezolante, simboluri ale pustiului și singurătății. Decorul inițial plasează acțiunile în zona sordidului: „Traversară împreună piața pustie a orașului venind din partea stângă a ei, de după maghernițele pe jumătate demolate; înaintară așa până ajunseră în centru, acolo unde cutiile goale de conserve și merele putrede erau împrăștiate peste tot [...]” (*Ibidem*) Impresia este de manierism, căci nicio notă armonică nu răzbate din descrieri, ochiul reține doar urâtul, detaliile lugubre. Cornel Ungureanu vorbește chiar despre o „invazie a putrefacției”. (Ungureanu: 508) Și olfactivul are pregnanță, iar mirosurile sunt întotdeauna pestilențiale. Totul este în descompunere în *Lunga călătorie...*, fie că rătăcirile au loc prin ploi, viscol sau caniculă. La un moment dat putrezirea cuprinde și personajele, antrenând descompunerea fizică.

Puține apariții umane din roman se individualizează. Majoritatea sunt inși anodini, fără importanță în economia desfășurării acțiunii. Există în schimb numeroase siluete, voci, umbre, un „cineva” veșnic la pândă. O figură aparte este cea a barcagiului care îi transportă pe cei trei peste un râu, un dezgustător simulacru de Charon, care inițiază un dialog enigmatic cu prizonierul.

La anumite intervale, o siluetă feminină apare în itinerariul celor trei. Când discretă, cu gesturi criptice, când robustă și plină de vitalitate. La fiecare întâlnire prizonierul lasă impresia că ar cunoaște-o și i se adresează cu apelativul „Maria”. Numele poate fi o trimitere la o femeie generică, la prototipul mamei. Sorin Titel are de altfel un adevărat cult al mamei, în majoritatea scrierilor sale maternitatea este glorificată, considerată singura capabilă de a oferi suport emoțional. În momentele de criză, individul matur regresează și imploră ajutorul. Strigătul vorbește despre disperarea provocată de conștientizarea condiției umane, a singurătății inexorabile: „Mamă, îmi spuse prizonierul, aștia toți aleargă, aleargă, și eu sunt singur. Nu mă părăsi, mamă, tocmai acum, când am mai multă trebuință de tine, ca oricând”. (Titel: 579) O singurătate amplificată prin imposibilitatea comunicării, a degradării relațiilor inter-umane, a imposibilității rezonanței.

Numele cel mai des pronunțat ca model asociativ a fost cel al lui Kafka. Se pot observa anumite analogii în ceea ce privește motivul omului acuzat. *Procesul*, *Castelul* și *Lunga călătorie* prezintă aceeași compartimentare ierarhică, în sensul în care vinovații nu vin niciodată în contact cu

autoritatea supremă, ci doar cu slujbași mărunți, în genere cei cu roluri de executanți. În trioul din romanul lui Titel putem vedea o reiterare a celui din *Castelul*. În viziunea antreprenorului K., indivizii ce-i sunt repartizați ca ajutoare nu se deosebesc prin nimic, și acesta face gestul decisiv pentru a le desființa personalitatea utilizând ca apelativ același nume pentru cei doi. Motivul dublului primește astfel conotații tragice, căci individualitatea este complet anulată. La scriitorul român, cei trei călători ajung în final personaje interșanjabile, iar confuzia identitară este o trimitere transparentă la condiția umană.

De fiecare dată când paznicii sunt chestionați cu privire la traseul și destinația drumului pe care îl au de parcurs dau informații despre direcție, părănd a omite complet necesitatea unui punct final al oricărei călătorii. În prima parte a romanului, aceștia își iau în serios rolul de cerberi și acționează în consecință. Comportamentul lor urmărește în permanență subordonarea condamnatului. Reactivitatea prizonierului la agresiunile pe care le suportă este șocantă. Victimă a unor jocuri absurde și crude, supus unor tratamente inumane, insul nu doar că-și stăpânește revolta, dar nici nu pare a încerca acest sentiment. La cea mai mică ezitare, însoțitorii alternează muștrările blânde cu violența. În replicile pe care cei doi le întrebunțează, aceștia fac apel la cuvinte mari (civilizație, educație), dar indivizii se dovedesc niște grobieni care transformă victima într-un cobai pe care fac experimente ce par a le declanșa o mirare naivă. În toată această excentricitate, Cornel Ungureanu vede efectul studiat, o vastă parodie, căci modalitatea în care personajele se raportează la evenimente nu concordă cu dramatismul acestora: „Atrocitatea e zâmbitoare, umorul e negru, eroii zâmbesc mereu, paznicii poartă umbreluțe colorate, fistichii [...]. Politețea excesivă a prizonierului e și ea parodică, precum și obediența zâmbitoare a acestuia”. (Ungureanu: 509)

Trebuie însă subliniată distanțarea de noțiunea de absurd, așa cum acesta este transpus în romanele scriitorului praghez. Spre deosebire de Josef K., care se simte depășit de evenimente, protagonistul din *Lunga călătorie* mărturisește la intrarea în scenă a fi făcut „o mică greșală”, dar eroarea nu va fi niciodată clarificată, căci explicația ar estompa angoasa necesară atmosferei. Prozatorul întreține suspansul, are plăcerea jocului născut din dialoguri cu un substrat fals, care își dovedesc gratuitatea: „<<Săracul de tine>>, mai spuse ea în vreme ce mulgea vaca. <<Amână mereu>>, spuse prizonierul căutând să-și scoată un spin din talpa piciorului. <<Ți de ce amână?>> întrebă femeia fără să se întoarcă spre el. <<Cine poate ști>>, spuse prizonierul, ridicând din umeri. <<Cine poate să știe...>>”(Titel: 552)

Protagoniștii din *Procesul* și *Castelul* au existențe bine consolidate înainte de a intra sub zodia provizoratului. Eroul lui Titel este, în schimb, surprins deja în labirint. O altă diferență notabilă îndepărtează proza de modelul kafkian. Dacă Josef K. și K. sunt în căutare de sensuri și aspiră la o rezolvare a situației, prizonierul pare adaptat, resemnat în fața arbitrariului. El nu numai

că nu schițează niciun gest de frondă, ci chiar „fraternizează” cu agresorul. (Ardeleanu: 19) Scriitorul praghez alege să-și demonstreze teza prin intermediul unor inși lucizi, dornici de a înțelege și de a accede către semnificații care li se refuză, în timp ce *Lunga călătorie...* prezintă o ordine dierită a evenimentialului, înfățișând un individ resemnat, a cărui revoltă se naște în timp. Și pentru Camus, absurdul are nevoie de un conflict existențial pentru a lua naștere. În *Mitul lui Sisif*, acesta e definit ca o confruntare între dorința umană de a decodifica misterul existenței și puterea universului de a se opune acestei nevoi primordiale. Modalitatea epică de tratare a tematicii, de raportare la categoria absurdului în cazul lui Titel se apropie mai mult de stilul din dramaturgia lui Eugen Ionescu.

Considerațiile lui Nathalie Sarraute din articolul *De Dostoievski à Kafka* pun în evidență înrudirile celor doi romacieri amintiți în titlu, în sensul unei compatibilități pe linia psihologului și, prin extrapolare, se pliază la fel de bine pe cazul microromanului lui Titel. Celor care l-au decretat pe Kafka profetul secolului, iar pe personajul acestuia, *l'homo absurdus*, prototip al omului modern, corp fără suflet, fără tumult interior, cu o conștiință blocată în clișee menite să acopere neantul interior, Nathalie Sarraute le oferă o cu totul altă viziune, menită să contracareze convingerile existenței unei crize a psihologicului în romanul secolului al XX-lea. Astfel, omul lui Kafka ar ajunge la evidența absurdului dupăperate eforturi de a stabili un contact cu „celălalt” și, implicit, de a se afirma: „*Il s'agit pour eux de devenir seulement, <<aux yeux de ces gens qui les regardent avec tant de méfiance... non pas peut-être leur ami, mais enfin leur concitoyen>>*”. (Sarraute, 1998: 46). Încercările repetate de a găsi sensuri și de a se integra ar fi elocvente pentru frământările interioare, conferindu-i personajului o profunzime credibilă: „(...) *par son obstination désespérée, par la profondeur de la souffrance humaine, par la détresse et l'abandon total qu'elle révèle, cette humble recherche déborde le plan psychologique et peut se prêter à toutes les interprétations métaphysiques.*” (*Ibidem*) Toate inițiativele personajului se soldează cu o acumulare de eșecuri, în urma cărora individul rămâne simplă materie, incapabilă de a schița revolta.

Abia în partea a doua a romanului există o conștientizare care antrenează o căutare furibundă a resurselor care să permită ieșirea din labirint. Este momentul în care starea de vinovăție pune complet stăpânire pe individ. Naratorul omniscient este acum înlocuit de narațiunea la persoana I, dar vocea care se aude ar putea fi la fel de bine a prizonierului sau a paznicilor.

Restrângerea cadrului prin schimbarea perspectivei imprimă tragism, căci devoalarea intimității înlocuiește relatarea neutră și distantă cu o atroce spaimă existențială. Glasul care se individualizează condamnă indiferența celorlalți, somnul liniștit, echivalent al ignoranței: „Frica mă cuprindea întotdeauna în zori, înainte de răsăritul soarelui. Ceilalți doi dormeau liniștiți lângă mine, auzeam respirațiile lor grele, priveam fețele lor coborâte în somn, lipsite de expresie, și atunci frica

urca de undeva din cele mai ascunse cotloane ale sufletului meu. Priveam câmpia nesfârșită acoperită cu ceața începutului de ziuă, soarele palid abia răsărit prin ceața aceea subțire, și mă întrebam, nu puteam să nu mă întreb, încovrigat de frig, cu genunchii aduși la gură, oprindu-mi sau mai bine zis încercând să-mi opresc tremurul dinților – în șoaptă spuneam cuvintele, cu toate că nu avea cine să mă audă – mă întrebam deci cuprins de frică dacă mergeam într-adevăr în direcția în care trebuia să mergem, dacă am apucat-o pe drumul cel bun. [...] Să știi că... îmi spuneam, sigur, mai mult decât sigur... și cuprins de panică începeam să trag de ceilalți doi, trezindu-i cu de-a sila. Măi proștilor, le spuneam, treziți-vă odată, vai și amar de capul vostru, voi dormiți, și dacă ați ști că noi...”. (Titel: 616) Încercarea de a-i mobiliza pe însoțitori este un simbolic gest de aducere aminte, căci – precum *Iona*, personajul lui Sorescu – eroul întrevede greșeala inițială, pentru care niciun drum nu e cel corect. La Sorin Titel, ca la existențialiștii francezi, absurdul survine ca o „evidență a sufletului” înainte de a fi o „evidență a intelectului”. Abia acum călătoria își dezvăluie încărcătura figurativă. Turnura trimite la o schemă bazată pe o procedură prospectivă, în cadrul căreia pretinsul conflict major se dovedește a juca un rol secundar în adevăratul conflict global. (Ricardou: 71) Drumul existenței este lung în lipsa sensului. Intuiția finitudinii, a limitărilor, a iraționalității aruncă individul într-o degringoladă care reia la infinit mișcarea concentrică. Noua optică antrenează un dramatism într-un continuu crescendo, căci personalizarea transformă o „lume a jucăriilor mecanice”, într-o „lume existențială”. (Pricop: 86) Obsesia găsirii unei căi diriguitoare imprimă scrierii un cu totul alt ritm. Confesiunea rămâne însă suspendată, o strategie care trimite către aceeași impresie a rotirii perpetue. În ceea ce privește stilul, dacă la început există o oarecare logică, în final aceasta e spulberată, cursivitatea narațiunii pare a se sparge sub apăsarea monologului delirant și se păstrează doar forma clasică a enunțului, căci sensul a fost dinamitat prin aglomerări de cuvinte. Aberațiile semantice reflectă haosul și determină o logoree careși-a pierdut esența, păstrând doar aparența cursivității. De altfel, pe traseul aneantizării sinelui, diminuarea dramatică a coerenței limbajului vine să accentueze lipsa de sens a existenței.

*Lunga călătorie a prizonierului* a atras păreri contradictorii din partea criticii. Controversele au privit originalitatea, reproșurile făcute autorului privind copierea tehnicilor narative la modă, a decorurilor și a figurației din romanele kafkiene. Cei circumspecți și-a pus semne de întrebare în privința efectului scontat, considerând că imitația nu produce fiorul de spaimă atât de necesar unei asemenea scrieri, ci contrarierea cititorului. Cornel Ungureanu vede în *Lunga călătorie...* caracterul „teoretic” și forțat experimental, criticul identificând diverse categorii negative pe care Hugo Friedrich le considera definatorii pentru lirica modernă (depersonalizarea, eul artificial, ilimitarea, idealitatea goală, transcendența vidă). (Ungureanu: 510) Cei care fac elogiul romanului consideră că, dincolo de împrumuturi și modă, importantă este autenticitatea pe care acesta o păstrează, aspectele

care îl individualizează. Dacă senzația de compunere la umbra unor modele dificil de imitat fără acuza de pastişă e prea transparentă, Sorin Titel oferă totuși, într-un spațiu epic restrâns, aspecte profunde ale dimensiunii existențiale. Iar registrul pe care îl pune la lucru nu este deloc unul limitat. Putem enumera printre caracteristicile care impun parabola: acuitatea concretă și simbolică (vibrația la suferințele fizice și la emoțional), credibilitatea atmosferei monocorde ca ecou și metaforă a interiorității, jocul între detaliile revelatoare și cele încifrate, știința dozării suspansului și a evitării manierismului prin virajul esențial al perspectivei.

Și, nu în ultimul rând, dimensiunea etică, căci drama individului – lasă să se înțeleagă autorul – poate să nu fie interpretată ca o consecință a unei culpe ontologice, ci ca încălcarea unui drept uman fundamental, a libertății. Din această direcție, o cheie de lectură a romanului îl poate defini ca protest antitotalitar. Un dialog trimite la regia proceselor montate, cu deznodământ cunoscut, și la misterul care planează asupra celor stigmatizați, condamnați la uitare. Replicile pot fi citite ca o înfierare a mușamalizărilor care au însoțit procesele politice ale instaurării regimului comunist: „ – Poți să le spui de o mie de ori că ești nevinovat, că ei tot nu te cred, spuse după un timp tânărul. La proces pun martori falși, care să jure strâmb, nu știu eu, adăugă el, adăugă el [...] Apoi, aceeași voce spuse în șoaptă:

- Ai să le spui despre mine celorlalți?
- Am să le spun, spuse prizonierul.
- Tot adevărul? întrebă vocea.
- Da, tot adevărul, spuse prizonierul.”

Sunt prezente și aluzii la modul în care societatea se raportează la cei condamnați, la precauțiile la care se recurge. „Cine se aseamănă se adună”, justificarea portarilor care refuză găzduirea însoțitorilor în hoteluri sugerează contaminarea cu „calitatea” de infractor.

Incriminarea de către critică a copierii metodelor întrebuințate de Noul Roman nu are susținere. Din contră, se observă o distanțare fundamentală, care privește teza. Este limpede că la Sorin Titel organizarea materialului epic se desfășoară conform unui scenariu; există o intenționalitate, pe care romanicerii și teoreticienii arondați curentului au respins-o. Aceștia se îndepărtează de sistemele de referință și de ideea de proiect implicată în romanul clasic, unde „*des franges de culture (psychologique, morale, métaphysique) viennent s'ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étrange, plus compréhensible, plus rassurant*”. (Robbe-Grillet: 538) Pentru Robbe-Grillet nu există nuanțe, ci descrierea nudă a faptelor, fotografierea lor. Concluzia romancierului francez: „*Le monde n'est ni signifiant, ni absurde: il est, tout simplement*” (Ibidem), nu caracterizează schema, orientarea și progresia narativă din *Lunga călătorie...*

După cum reiese din interviurile sale, pentru Sorin Titel pretențiile demiurgice de tip creator nu-și mai găsesc rostul în literatură. Convingere reflectată și în predilecția pentru oscilant, inconsistență, pentru ocurențele din sfera posibilului și a abstractului care caracterizează *Noaptea inocenților*. Un volum eterogen ca tematică, una greu de definit de altfel, dar care-și găsește unitatea în atmosfera sumbră și monotonă prin repetitivitatea figurilor și decorurile anoste. Rețetarul din *Lunga călătorie...* pare preluat până la identificare. Și aici personajele oscilează între o indiferență de inanimat și o revoltă irațională, atâta timp cât aceasta se rezumă la stadiul declarativ: „Sunt convins, spuse el, că suntem victimele unei grave erori. E o confuzie. E o confuzie de bună seamă. E o eroare, o eroare.” (Titel: 276)

*Dimineți ciudate* și *Tineretea lui Aldo* sunt narațiunile care păstrează o oarecare coerență în desfășurarea epică. Prima aduce în prim-plan un tânăr care se trezește în fiecare zi într-o cameră străină. Incapabil să găsească o explicație logică, acesta se consideră victima unei farse, dar substratul abstractismului întâmplării trimite către granița dintre conștientizare și indiferență. Spre deosebire de companiile feminine pe care le are, complet imune la modificările substanțiale de decor produse de seara până dimineața, eroul trăiește zilnic teroarea unui inevitabil deznodământ. Finalul permite interpretarea faptelor din perspectiva transgresării și a raportării la norme: „Singura lui grijă fu ca ceilalți să nu afle nimic. L-ar fi crezut, în caz că i-ar fi cunoscut povestea, mincinos sau nebun, ori în ochii lor dorea să treacă drept omul cel mai normal cu puțință”. (*Ibidem*: 235)

În general, figurile prozelor ce alcătuiesc culegerea nu se individualizează prin nimic, banalitatea acestora sugerând comunul, platitudinea existențelor, lipsa de perspectivă. Unele apariții, de-a dreptul groțesti, respingătoare, pot fi incluse în categoria omului „nedesăvârșit, artificial, bidimensional [...] viziune terifiantă în noul expresionism și în suprarealism, înfățișând o ființă *second-hand*, rod al unei creațiuni *second-hand*” (Cărtărescu: 361), un individ monstruos, căruia Mircea Cărtărescu îi găsea corespondent în prototipurile lui Kafka, Beckett, Blecher și în pictura lui De Chirico și Schultz (suprarealistul Chagall este și amintit într-o povestire): „Vorbe pe care nu le aude nimeni, căci ele ajung în gură sub forma unei bolboroseli ciudate pe care ceilalți nici nu o bagă în seamă. Întunericul va coborî definitiv după aceea peste ochii lui galbeni și urduroși. Măinile și picioarele vor continua să facă tot felul de mișcări ciudate și mai ales tot ce va mai rămâne din bătrân va fi o gură hulpavă, gata să înghită tot ce i se oferă”. (Titel: 265) Pierderea atributelor umane se produce treptat, ea începe cu devalorizarea logosului (*Moartea lui Iacob*) pentru a ajunge la pietrificare (*Tineretea lui Aldo*). Cuvântul își pierde capacitatea de a comunica, iar regresia pornește de la fraze dezlănate și suspendate pentru a ajunge la sunete dezarticulate și onomatopее ce vin să susțină ideea dezumanizării.



„Inocenții” lui Sorin Titel duc false existențe, și sugestia că viața se desfășoară în afara simulacrului pe care eroii îl acceptă ca realitate revine periodic. Limitați de conjunctură și de propriile percepții, aceștia acceptă cu seninătate aparențele, comoditatea inerției și încorsetarea care derivă din acestea: „[...] totul evoluează deci cât se poate de firesc, cel care ascultă începând deja să prevadă că rezultatul acestei întrevederi va fi nul, cel care vorbește știind de asemenea că nu are nimic de așteptat de la această întâlnire și, în ciuda acestui fapt, discuția continuă, gurile se mișcă, mâinile, privirile, totul participând la această convorbire, atât de preocupați de mecanismul derulării ei, încât ei nici n-au timp să observe că ușile se închid cu cheia în timp ce vorbesc, cum la ferestre se pun gratii foarte fine, fără să observe cum în dosul ușilor închise pași se îndepărtează cu discreție [...]” (*Ibidem*: 301) Prizonieratul condiției umane ia aspect de insectar și imprimă agitației individului aspectul de viermuire, de existență larvară: „Căci văzut de sus, eventual prin firida cu geamul murdar, ușor împăienjenit, bătrânul ar putea aduce cu singurul pion rămas cine știe cum pe o tablă de șah, un pion mișcat din loc în loc de către cineva, de pe un pătrățel negru pe unul alb, și invers, așa ți-l închipui urmărindu-l cum aleargă de la un scaun la altul, căutând mereu cu ochii lui de miop”. (*Ibidem*: 255) Nediferențierea, sugestia de existențe trase la indigo sunt susținute și prin identificarea personajelor prin termeni generici (bătrânul, soldatul, bărbatul).

*Tinerețea lui Aldo* este o farsă tragică, căci disoluția umanului apare însoțită de o criză de ordin anxios care nu se soldează cu revolta, nu antrenează opoziția. Cu toate că protagonistul identifică agentul destabilizator, se dovedește incapabil de a lua atitudine, ceea ce dă tragicului o turnură ridicolă. Redus la stadiul unei simple marionete, Aldo ajunge să fie fixat pe un soclu, statuie vie, mutilat în încercarea de a fi conform cu standarde absurde. Pentru că ochii nu cadrează cu instrucțiunile suspecte primite de agresori, tânărul este supus unei operații ce eșuează și este urmată de orbire. Personajul este un tânăr comun, cu manifestări bipolare, stimulat de impulsuri bizare, de o imaturitate emoțională ce se manifestă prin crize de plâns deznădăjduit, în alternanță cu manifestări excentrice, precum plăcerea de a valsa și melomania. Puritan, acesta reușește cu greu să se apropie de o tânără ce va împărtăși aceeași soartă cu a lui și își va petrece viața pe soclul de statuie, pentru ca la bătrânețe, cei doi să fie înlocuiți de un alt cuplu, sugestie a existențelor repetitive, similare până la suprapunere. De altfel, existența eroului lasă impresia de inautenticitate; individul manifestă mereu tensiunea rigorilor, ghidat fiind de o falsă obligativitate. O altă contradicție ce instalează absurdul, între o conduită plasată sub semnul verbului „a trebui” și lipsa sensului în tot ceea ce individul întreprinde, un paradox ce contrariază și dă naștere tensiunii. În registrul absurdului mai pot fi enumerate discrepanța dintre comunicare și acțiune sau gesturi, atitudinile duale și neconcordante cu evenimentul (modul în care agresorii se adresează victimei este straniu, între amabilitate și dojană blândă).

Există în *Noaptea inocenților* mai multe episoade sacrificiale. Toate trimit către irațional, către o vină abstractă, singura culpă identificabilă fiind cea ontologică. Abundă în narațiuni efectele căutate. Pentru a spori bizareria, prozatorul recurge la o prețiozitate șocantă, la gesturi extravagante. În contrast cu sordidul decorurilor și banalitatea personajelor, imaginația acestuia așază eroii în fața pianului pentru interpretarea unor nocturne de Chopin. O altă plăcere pare cea a jocurilor narative, a unor procedee ce trimit la asocierea literaturii cu experimentul. Astfel, în *Moartea lui Iacob* modul condițional-optativ suspendă evenimentialul și narațiunea stă sub semnul posibilului și al combinațiilor unor scenarii ipotetice.

# NUANȚELE TIPOLOGIILOR UMANE ÎN PROZA SCURTĂ A LUI MARIN PEDA, NICOLAE VELEA ȘI GEORGE BĂLĂIȚĂ

Vorbind despre volumul de debut al lui Preda, Ștefan Bănuțescu îl considera „o carte mare în împrejurări improprii”. (Bănuțescu, 2005: 923). Esențială pentru reînnoirea legăturilor cu generația interbelică și deschizătoare de noi orizonturi pentru modernitatea stilistică, cartea nu ar fi beneficiat de atenția cuvenită din cauza apariției într-un an tulbure, în care tensiunile sociale ar fi condus la confuzii și în plan artistic. Valeriu Cristea echivala momentul Preda cu o revoluție atât în modul de percepție al țaranului, cât și datorită filiației evidente între nuvelistica scriitorului și adepții prozei scurte de mai târziu. Volumul de debut poate fi considerat o carte de căpătâi a nuveliștilor generației șazeciste care și-au ales ca mediu de observație lumea satului, căci la autorul *Întâlnirii din pământuri* „[...] săteanul încetează de a mai fi prin excelență tipic, robust, elementar, instinctual, se diferențiază, se singularizează, iar la scriitorii tineri ce descind din Marin Preda se umple de bizarerie, ca aristocrații plecați irevocabil în căutarea timpului pierdut”. (Cristea: 100) Aproximarea respectivelor proze de subtilitățile proustianismului – forțată la prima vedere – se justifică prin decelarea nuanțelor de rafinament și plasticitate care învăluie planul secund al scenariului epic.

Majoritatea nuvelilor publicate de Preda în primii ani de activitate literară au un leit-motiv, deșteptarea, ca moment simbolic atât pentru evoluția personajelor și a intrigii narative, cât și pentru semnificațiile sociale căci, „prin diminețile lui Marin Preda, cultura română își sărbătorește resurrecția”. (Ungureanu: 200) Numele prozatorului poate fi plasat în spațiul epicului pe același palier valoric cu cel al lui Nichita Stănescu în planul liricului, ca moment de referință pentru evoluția literaturii române. Nuvelistica sa marchează un progres în sincronie (în raport cu creațiile deceniului al cincilea) și în diacronie (prin depășirea orizontului mărginit și a tematicii și mijloacelor artistice redundante, caracteristice sămănătorismului și poporanismului). După negarea perspectivei idilice a curentelor amintite, de către realismul marilor eposuri rurale ale lui Rebreanu, Preda înfățișează noi dimensiuni ale lumii țărănești prin alegerea unor protagoniști ce ies din tipare, a căror „suceală”, înregistrată ca abatere de la normă, vorbește despre complexitatea ființei umane, indiferentă la condiția socială a individului, despre divorțul dintre cognitiv și emoțional, despre dificultatea de a gestiona momentele cruciale de pe traseul existențial. O tematică pe care aprigul susținător al modernismului, E. Lovinescu, o considera compromisă încă din interbelic cunoaște, prin amploarea dimensiunii umane și procedeele stilistice care o redau, o nouă existență. Prozatorul are ambiția de a demonstra că profunzimea intimității nu este în raport de interdependență cu apartenența la o categorie socială și că aspectele unei existențe prozaice pot îmbrăca forme

valoroase estetic. Optica sa este inedită prin surprinderea naturii duale a individului, tras în direcții opuse de forțe contradictorii. Nu protagoniștii nuvelor sunt complicați, ci unghiul din care sunt priviți, căci Preda s-a orientat „spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii sătești, se unește cu trivialul, afecțiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul”. (Simion, 1978: 400) Mijloacele pe care scriitorul le pune la lucru nu sunt propriu-zis cele clasice ale prozei de analiză; acesta respinge până și persoana I și optează pentru narația la persoana a III-a. Fără a avea însă orgoliul naratorului omniscient, căci nivelul de la care transmite este adesea cel la care se situează și personajele, ceea ce conferă tensiune prozelor. Preda înțelege că interpretările fastidioase și explicațiile ar spulbera imprecizia indispensabilă atmosferei, drept pentru care își limitează intervenția la înregistrarea exteriorizărilor pe care le ia tumultul sufletesc. Este și observația lui Ion Cristoiu, cel care adună scrierile de tinerețe ale prozatorului într-un volum, pe care îl completează cu un amplu studiu introductiv: „Grație perspectivei propuse de Marin Preda, misterul adâncurilor umane se degajă cu o forță nicicând egalată de obositoarea proză introspectivă. [...] Acceptând imposibilitatea omniscienței, Marin Preda o exprimă într-o formulă originală: prin intermediul unei narațiuni strict obiective, menite a demonstra că lumea altui eu decât a celui propriu nu poate fi cunoscută”. (Preda, 1987: XXII) Un paragraf din interviurile realizate de către Florin Mugur cu prozatorul, Preda încuviințează de altfel eticheta de „comportamentist” pusă de critica literară, sugerând că a adoptat maniera aceasta oarecum instinctiv, fără un program prealabil: „Dacă prin comportamentism înțelegem că nu înfățișăm cu precădere gândurile eroilor, ci căutăm să ne dăm seama la ce se gândesc urmărindu-le comportarea, fără să eliminăm deliberat și programatic analiza, atunci eu sunt un astfel de scriitor, comportamentist. Rareori, cum am spus, fac o investigație directă în gândirea unui personaj, ca să indic sursa acțiunilor sale. Prefer să înfățișez omul în mișcare, iar mișcarea o văd când din afară, când din perspectiva eroului”. (Mugur: 142)

*Întâlnirea din pământuri*, volumul de debut, nu cuprinde toată nuvelistica din primii ani de activitate. Același Ion Cristoiu găsește o explicație în dorința de a folosi anumite teme în romanele de mai târziu, dar nu exclude și o posibilă teamă în fața cenzurii. Preda debutează editorial într-un an dificil, considerat adesea ca marcând trecerea de la perioada de încercare de subordonare și de transformare a literaturii în element propagandistic la cea a controlului drastic, în care orice posibilitate de opoziție dispare. Ideea controlului cenzurii este susținută și de sumarul volumului la republicarea din 1960. Astfel, din structura volumului de debut sunt păstrate doar trei narațiuni, cele cu pronunțate aspecte sociale (*Întâlnirea din pământuri*, *În ceată*, *O adunare liniștită*), la care se adaugă nuvele realist-socialiste (*Îndrăzneala*, *Desfășurarea*, *Ferestre întunecate*).

Bucățile rămase în presa vremii sunt însă cel puțin egale ca valoare cu cele reținute spre publicare. Beneficiind de concentrarea impusă de spațiul epic restrâns, nuvelele punctează foarte

precis momentele subiectului, beneficiază de încărcătura punctului culminant și evită astfel pierderea semnificațiilor într-un cadru larg, precum cel al romanului. Este de reținut compartimentarea prozelor care alcătuiesc volumul realizată de Eugen Simion. (Preda, 2010: 23–24) O primă categorie, cea a „realismului dur”, cu o consemnare precisă a faptelor, lipsită de orice lirism, cuprinde *Calul*, *La câmp* și *Înainte de moarte*. O a doua categorie (*Colina*, *Amiază de vară*) este caracterizată de alunecarea spre fantastic, un fantastic care se dovedește însă de factură psihologică, ale cărui surse sunt departe de supranatural. Aici s-ar încadra, dintre nuvelele neincluse în volum, *Strigoaica*, *Noaptea*, *Rotila*. În cea de-a treia categorie ar putea fi grupate povestirile care urmăresc subtilitățile sufletului rural (*Întâlnirea din Pământuri*, *O adunare liniștită*). Extinderea spre întreaga nuvelistică a scriitorului ar mai adăuga clasei: *Nepotul*, *Întâia moarte a lui Anton Tudose*, *Dimineață de iarnă*, *Iubire* (variantă amplă a *Întâlnirii din Pământuri*) Este evident însă că anumite fragmente pot oricând glisa într-o altă grupă, căci depășirea primului nivel, cel al metodei de creație realiste, dezvăluie – în majoritatea nuvelilor – o încărcătură semnificantă ce își propune sondarea straturilor profunde ale conștiinței.

Cei mai mulți dintre eroi sunt măcinați de un rău interior. Țăranii lui Preda încearcă să pună de acord rațiunea și instinctul și, când tentativa eșuează, totul scapă de sub control. Panica provocată de ieșirea din cutume antrenează mișcări haotice și dezarticulate (*Rotila*), gesturi reprobabile (*La câmp*), înfierate social (*Nepotul*), violențe verbale și gestuale (*În ceată*, *Casa de-a doua oară*, *Dimineață de iarnă*). Agresiunea este îndreptată în primul rând împotriva propriei persoane, căci „suceala” este resimțită de acești indivizi ca o devianță. Cunoscând conduita pe care trebuie să o adopte, cea determinată de simțul practic al lumii căreia îi aparține, protagonistul se pierde. Toți țăranii lui Preda au „o groază de treburi”, dar prozaismul unei existențe plate se vede contracarat de un alt ritm, pentru care dimensiunea utilitară a vieții nu-și mai găsește rostul. Sub invazia unor senzații străine, aceștia caută gesturi și acțiuni menite să despovăreze („se scutură”, grăbesc pasul). Încercările de reechilibrare conduc adesea la reacții inexplicabile chiar și pentru protagoniști, care – când determinați, când ezitanți – nu mai izbutesc să se regăsească: „Când deschise ușa și intră în grădină, băgă de seamă că se întâmplă ceva cu el. Ridică rotila și se uită la ea plin de nedumerire, numaidecât vru s-o arunce, dar se răzgândi și porni strângându-și fălcile. [...] Iarăși se opri și porni de câteva ori. [...]. El ascultă câțva timp, și capul îi era ridicat în sus și înfipt parcă spre a suferi un rău pe care nu-l înțelegea”. (*Rotila*)

Spaima fără nume năvălește de cele mai multe ori la ivirea zorilor, în momentele în care individul se află fără apărare. Trecerea de la nocturn la diurn prilejuiește astfel descoperirea adevăratului eu, este un moment cheie în care conștientul încă adormit se dovedește vulnerabil la presiunile din adâncuri. Invadat, acesta caută disperat repere stabile, explicații: „Într-o dimineață de

toamnă, înainte de revărsatul zorilor, Vasile Catrina se trezi deodată din somn cuprins de o spaimă grozavă. Numai decît își dădu seama că a visat ceva rău, dar buimăceala îl ținea încă înțepenit în pat și nu știa unde se află: vedea cele două ferestre ale odăii și afară cerul înalt și plin de stele; nu cunoștea nici odaia și nici patul în care stătea culcat” (*Colina*). Psihicul preia stările abisale și caută să le dea o rezolvare logică, o lămurire.

Infuzia straniului se produce printr-un proces complex, la care conlucrează alerta simțurilor. Sub presiunea terorii lăuntrice, proporțiile se schimbă, contururile se amestecă. Ochiul deformează și supradimensionează: „Rotila acoperea cu spițele ei jumătate de cer, tăia satul cu linii mari, se întorcea peste viroage și peste șurile întinse de paie ale oamenilor, apoi se înfîgea în el și-i acoperea soarele”. (*Rotila*) Halucinațiile împresoară ființa și câștigă în expresivitate prin reflectarea interiorității în elementele peisajului: „Acum, flăcăul începuse să zărească înainte păduricea de lăstari și colina, care parcă îi jucau în fața ochilor. Ceața trecea despletită peste colină, și Vasile Catrina, o clipă, ameți și-și duse mîna la ochi. *I se părea* că păduricea se aprinde și piere cu iuțea. Colina se ridica mereu în sus, se umfla ca o bășică uriașă, se clătina, cumpănindu-se ca o înaltă balanță; pămîntul se legăna, se lăsa în jos, se scufunda”. (*s.n.*). Granița dintre închipuire și realitate este fragilă și permanent oscilantă, sugerînd că normalul poate oricînd să nu mai funcționeze. Natura are de altfel funcție simbolică, este un pretext care traduce starea abisală. Ea vine să susțină treptele neliniștii, de la sentiment difuz, la angoasă sufocantă. În *Casa de-a doua oară*, teama este abia perceptibilă, mai mult o înfiorare, sugestie a remușcărilor, la care contribuie cadrul epicului: „Frunzele verzi vâjâiau ca izbite de furtună, un val de pulberă începu a se învîrți amestecînd în mijloc fluturi și păsărici speriate și se mări înfigîndu-se fără sfîrșit în albastrul depărtat al cerului. Femeia se opri lângă o podișcă și-și încleștă o mîna de stănoaga văruiță a șanțului. Vârtejul veni spre ea și-i izbi ochii [...] Clocotul frunzelor se îndepărtă și vârtejul intră ca *un duh* în miezul stufos și negru al satului. Petra lui Sandu Bădună deschise ochii și-și apăsă mîna pe piept. Inima îi bătea ca un clopot. [...] În cap, în piept, în mîini, mai mult în gât se urcau și se spărgeau ca niște bășici de apă, noduri mici, niște scânteii, o apă de neînțelegere, un gust amar pe care nu-l simțise niciodată ca acum” (*s.n.*). (Preda, 1987: 77) Există în nuvele o invazie a umbrelor, duhurilor, nălucilor și o predilecție către ceață, ca fenomen meteorologic ce permite și explică instabilitatea contururilor.

*Strigoaica*, singura narațiune redactată la persoana I, aduce o spaimă care înfioară „până la sugrumare”. Proza, al cărei subiect trimite la credința ancestrală că sufletele neliniștite își continuă existența după moarte sub chipul unor creaturi fantastice, zugrăvește expresiv delirul colectiv, dezumanizarea. Impulsionați de forțe străine, indivizii se comportă aberant. Sugestia este de transă colectivă, care anulează conștientul: „Toți rămăseseră încremențiți, care cum apucaseră, și după un timp băgai de seamă că la unii băieți mai mari le sticleau ochii, parcă erau aprinși, și se produse o

agitație prin toată lumea. [...] Simțeam și eu ceva care mă făcea să țip și ieșii fără să mai îmi dau seama ce se întâmplă.” (*Ibidem*: 3)

*Amiază de vară* este o narațiune nunțată în ciuda dimenisiunii restrânse. Consonanța dintre peisajul descris în expozițiune și acțiunile personajelor este semnificativă. Într-un sat ce lânchezește sub căldura toridă a unei zile de vară, în care încremenirea naturii își găsește ecoul în mișcările lipsite de vlagă ale oamenilor, pare a se petrece ceva neobișnuit. Cel puțin asta dă de înțeles protagonistă, Dida, care își cheamă vecina, speriată de faptul că mașina de cusut ar fi pornit singură, fără intervenție umană. Deznodământul spulberă însă orice mister, vocea soțului femeii le ancorează în realitate, le readuce pe cele două în prozaismul cotidian.

Există o gamă variată de gesturi care redau violența în nuvelistica lui Preda. Uneori, aceasta este chemată să disculpe, să contracareze reproșurile celorlalți. Imputarea pe care Tudor Călărașu o vede în ochii vecinilor atunci când taie salcâmul îl bulversează și, atâta timp cât nu găsește o justificare, caută instinctiv să contracareze sentimentul de vină: „Făcu câțiva pași și strânse securea în mâini, luând vorba din gura vecinului: – Ce e, mă, ce vreți? Ce căutați aici?” (*Ibidem*: 16) Și protagonistă din *Măritișul* duce cu sine o suferință pe care greu o poate gestiona. După moartea soțului, aceasta își reface viața și își lasă fiica din prima căsătorie în grija unui ursuz și bizar bunic, figură care pare a funcționa ca o reamintire a suferinței și ca un reproș. În momentul în care află că fata s-a măritat fără a-i cere consimțământul, femeia pornește furioasă să-i ceară socoteală. Monologul violent pe care îl are pe drumul către fosta locuință se dovedește a avea alt destinatar, căci reproșurile pe care i le adresează în gând pretinsei vinovate țintesc spre propria persoană. Măritișul îi oferă ocazia să se disculpe pentru alegerea făcută. Mecanismul psihologic este complicat; în ochii mamei, gestul fetei o face pe aceasta la fel de culpabilă ca cea care i-a dat viață. Furia îndreptată către copil maschează disprețul față de sine și demonstrează că eroina nu s-a putut ierta. Verosimilitatea finalului vine din intuiția corectă a lui Preda, care știe că eroina nu-și va găsi liniștea decât în momentul în care își va accepta greșeala și se va pocăi: „Parcă îi ardea pieptul, și lacrimile îi veniră acum ca o ploaie fierbinte, înfășurând-o și topindu-i obraji. I se părea că plânge abia acum pentru toată viața ei și fața ca o coajă de copac a bătrânului socru o atinse iar, și capul îi era aprins într-o vâlvătaie de foc. [...] Se trezi târziu, înfrigorată, cu obraji uscați de sarea lacrimilor. Se sculă încet, ușoară ca fulgul, și își simți sufletul împăcat și liniștit, ca o apă”. (*Ibidem*: 81-82)

În *Noaptea*, doi flăcăi atacă un străin fără chip și identitate, o „mogâldeață”, pe care o bat până la epuizare. Violența este aici greu justificabilă, ea irupe ca punct culminant al preaplinului de energie, este o pulsiune ce caută modalități de soluționare. Întrecerea cailor într-o goană nebună, înjurăturile, furtul pepenilor, toate gesturi prin care se încearcă cheltuirea energiei acumulate, nu epuizează, și abia lupta inegală de la sfârșit este urmată de acalmia dorită.

Cu siguranță cel mai teribil episod din punctul de vedere al durității apare în *Calul*: uciderea și jupuirea calului bătrân, devenit inutil, de către stăpân. Violența este cu atât mai pregnantă și curioasă, cu cât întreaga desfășurare a acțiunii nu lasă să se bănuiască deznodământul. Pe drumul spre văgăuna unde va fi sacrificat, animalul este tratat cu o blândețe care, privită în ansamblul contextului, se dovedește o palidă compensație a atrocității. Pentru Florea Gheorghe, calul este mai mult decât animalul de povară cu funcție strict utilitară, și țaranul caută pretexte pentru a amâna momentul. Dificultatea de a împăca simțul practic cu afecțiunea, mila și vina pe care le încearcă reiese din felul de adresare („hai, tată”, „hai, bătrânule”, „hai, tată, hai, mânzule!”) și gesturile nenaturale (râsul forțat): „În dreptul unei fântâni, calul se opri pe loc. Omul deodată se încruntă. Câtva timp stătu cu fruntea în jos, și, de astă dată nu se mai uită la el și nu mai râse. Prin cap îi trecu o fluturare de fum, care i se prelinse înlăuntru și îl înfioră”. (*Ibidem*: 8)

Uneori, factorul declanșator al unei conduite aberante are o motivație absurdă, ca în *Rotila*, unde un tânăr se trezește cu gândul de a-și ucide câinele, ajutor de nădejde în bătăile cu alți săteni, pe care nu-l găsisese în vederea unei asemenea confruntări. Revolta stăpânului este cel puțin inexplicabilă, cum greu justificabil este întreg comportamentul acestuia. Pornirea ucigașă pare o nevoie organică, iar situația incriminată un pretext, căci protagonistul se detașează complet de ea în momentele ce precedă actul. Absorbit complet de idee și de ritualul punerii în practică, Nilă acționează ca în transă, ghidat parcă de forțe străine. Vederea se obnubilează, dar vâlul de ceață este unul simbolic, de natură obsesivă. În ochii naratorului, individul își pierde și fizic atributele umane: „Nilă se urca spre vârf, încet, dar cu putere, și așa cum îmbrățișase salcâmul și înainta, parcă era un broscoi uriaș, cu două labe și pe care le împlânta în tulpină ca într-un dușman”. (*Rotila*) Obsesia lăuntrică amortiște simțurile și sugerează o dedublare: „Simți că are ochii deschiși, se opri la jumătate și clipi de câteva ori; îl ustura fața și se zgâriase. Și acum, a doua oară, băgă de seamă că se întâmpla ceva cu el; i se părea că visează. Un lucru anapoda i se întâmpla lui numai atunci, dar rotila era în mâna lui și vedea că a ridicat-o în sus și o învârtește ca pe o stea”. (*Ibidem*) Tot un fals conflict este surprins și în *Colina*, căci confruntarea ciudată din final este consecința întregii tensiuni pe care protagonistul o acumulase în interior.

Prozatorul are o predilecție pentru fizionomie pentru redarea nuanțelor intimității. La rândul lor, eroii sunt senzitivi, permanent la pândă în căutarea unor amănunte revelatoare. În *Iubire*, reluată în volumul de debut, cu modificări substanțiale, sub titlul de *Întâlnirea din pământuri*, mama protagonistului intuiește că ceva se întâmplă cu fiul ei prin surprinderea unor detalii abia perceptibile. În *Casa de-a doua oară*, ochiul funcționează ca o veritabilă oglindă sufletească. Confruntarea dintre Tudor Gîngoe și Gheorghe, unul din fiii din căsătoria precedentă, care se revoltă împotriva autorității parentale, primește o coloratură simbolică prin jocul dintre luminile și umbrele



din ochii personajelor. Alternanța prefigurează viitorul conflict violent: „Gheorghe nu zicea nimic, își întorcea cu blândețe ochii în altă parte, dar în fiecare zi Tudor Gîngoe văzu mărindu-se și licărind mai nestăpânit o umbră grea și întunecoasă în fundul ochilor limpezi și liniștiți ai lui Gheorghe”. Deși blând și supus, băiatul este văzut de tată ca o permanentă imputare a refacerii vieții printr-o a doua căsătorie. Proza se deschide cu punctul culminant, momentul în care, printr-un pretext banal, cei doi se găsesc în fața unei situații fără posibilitate de întoarcere. Urmează o retrospectivă care surprinde cadrul lărgit al evenimentelor și explică natura situației conflictuale, pentru ca, ulterior, o abilă revenire în prezent să reia jocul nuanțelor: „Deodată, ochii lui Gheorghe, blânzi și liniștiți până acum, începuseră a se mișca și se întunecară. [...] Tudor Gîngoe se uită la băiat și în clipa aceea nu simți răspunsul greu și nemaiauzit al lui Gheorghe. Ochii acestuia, umbriți, întunecoși, i se păru că îl învăluie, ca o judecată a neamului lui, sângele mamă-si”. (*Ibidem*: 107, 108)

Alături de ochi, glasul este cel care trădează cel mai ușor frământarea lăuntrică. Eugen Simion identifică la Preda o „veritabilă tehnică a glasurilor”. (Preda, 2010: 18) Evidentă în *Moromeții*, semnificația acesteia nu poate fi trecută cu vederea nici în nuvele. Există o multitudine de sunete pe care le îmbracă vocile eroilor: scrâșnete însoțite de grimase, vociferări dezlănate, monologuri alerte. În *Salcâmul*, decizia de a tăia copacul care funcționează ca un simbol este însoțită de o varietate de consecințe. Sugestia este că, odată cu dispariția salcâmului, priveliștea și peisajul interior cunosc prefaceri esențiale. Vocea devine ecou al intensității evenimentului: „Câtva timp, omul parcă se zăpăci, apoi deodată începu să se învârtască jur împrejurul copacului, cu iuțeală, aproape repezit, și băiatul îi ascultă glasul parcă străin, un mormăit care întreba și răspundea, cu o furie care din nou îl înfioră pe băiat.” (Preda, 1987: 14) Cea mai elocventă pentru devianța tradusă prin gesturi și nuanțe, *Casa de-a doua oară* este o nuvelă în care metalimbajul se află în deplină concordantă cu grupajele de dialoguri violente, desfășurate pe o coardă vocală înaltă: „ – Care gușter, tată? *Se răsti* el, mișcându-și mâinile în aer. *Glasul i se ridică din ce în ce mai mult, mai puternic, din ce în ce mai spart*: Care gușter? Cum? De ce? De ce?

Tudor Gîngoe se înfioră. Nu cunoștea glasul. [...] Tudor Gîngoe *se înecă*, și mâinile începură să-i umble prin aer ca niște vârtelnițe rupte. Lui Gheorghe i se umflaseră obraji și ținea gura deschisă, cu gâtul parcă pregătit să răspundă

– Ce e înainte de asta? Ei, ia spune, ce e înainte de asta? *bolborosi* el, ridicând capul în sus cu o zvâcnitură.

– Înainte de asta, să ne socotim!... răspunse Tudor Gîngoe, stăpânit și urmându-și gândurile cu putere. *Glasurile urmară unul după altul, cu repeziciune, pline de patimă, urcându-se din ce în ce mai sus.*

– Da, să ne socotim! răspunse Gheorghe numaidecât.

- Să ne socotim!
- Să ne socotim!
- Să ne socotim! *apăsă* Tudor Gîngoe, ca și când n-ar fi auzit glasul băiatului.
- Păi să ne socotim, hai să ne socotim!
- Așa, scrâșni Tudor. Așa... ce-ai făcut tu?
- Cum ce am făcut?!
- Ce-ai făcut? Tu! Așa ca om, ce ai făcut tu pe pământul ăsta?
- Cum ce am făcut, mă, *izbucni* Gheorghe, nestăpânit. Cum ce am făcut?! Am muncit.
- Ai muncit, *urlă* Tudor Gîngoe numaidecât, și se întâmplă a doua oară când *vorba grea, puternică* a băiatului nu-l atinse. [...]” (s.n)

De multe ori disperarea provine din conștientizarea unor adevăruri existențiale implacabile și incomunicabile. Bolnav de tuberculoză, Stancu lui Stăncilă din *Înainte de moarte* este scindat între resemnare și speranța de a trăi, ca pulsione normală a ființei. Personajul are perspectiva cosmicității, dar conștientizarea faptului că moartea sa nu afectează cu nimic ansamblul universal nu aduce decât o falsă acceptare a unui sfârșit iminent. În final, spaima în fața morții șterge orice conveniențe, lăsând omul pradă deznădejdiei. Doctorul pe care acesta încearcă să-l sugrume este un simplu intermediar, căci disperarea individului țintește mai departe de gestul făcut, este revolta în fața finitudinii. *Întâia moarte a lui Anton Tudose*, varianta extinsă și mai bine realizată artistic a unei alte proze, *Nepotul*, are ca intrigă o moarte care iese din tipare. Stan Tudose se prăpădește la o vârstă încă tânără, fără ca cineva să poată stabili o cauză. Moartea lui îl marchează pe nepot, care nu poate accepta caracterul intempestiv al evenimentului. Revolta tânărului se prelungește însă dincolo de întâmplare, care apare privită în cadrul extins, cel al dificultății acceptării sorții omenești. Nuvela redă foarte expresiv infuzia neliniștii pe care subconștientul o transmite individului. Într-o confesiune pe care Anton Tudose i-o făcuse băiatului, acesta îi dăduse de înțelese că boala ar fi una a sufletului: „<<Asta e! Am terminat sau nu mai pot. Nu mai am chef...>> <<Unchiule, de ce n-ai spus, să te fi îngrijit?>> <<Taci din gură, spune el. Nu e o boală pe care să ți-o îngrijească *altul*. Începe întâi de pe os, pe urmă vezi o grămadă de prostii, de nimicuri. Cum te văz eu acuma [...] Așa începe: vezi o grămadă de fleacuri și te gândești anapoda la ele.>>”. (*Ibidem*: 122) Tânăr și naiv, nepotul nu bănuiește că suferința nu este una comună. El caută soluții practice, iar când inevitabilul se produce șocul e bulversant. Moartea antrenează o maturizare dureroasă și forțată prin conștientizarea unor realități ineluctabile.

Eugen Simion îi punea nuvelistului Preda eticheta de „poet al terifiantului”. (Simion, 1978: 398) Însă nu doar aspectele angoasante îmbracă nuanțe lirice în prozele de început. Dimensiunea sentimentală este elocventă în *Iubire*, nuvelă care are toate datele pentru a fi una de referință: știința

de a creiona verosimil sentimente umane, încărcătura metaforică, priceperea organizării scenariului epic. Adolescentul Dugu o surprinde pe Drina goală, în timp ce fata se scaldă în apa ce trece prin Valea Morii și, din acel moment, nu-și mai găsește liniștea. Locul, în care tânărul ajunge aproape din întâmplare, este un cadru aproape ireal, ce funcționează ca un simbol al inițierii. Ca vrăjtit de iele, băiatul intră în transă, într-o toropeală asemănătoare unui leșin. Farmecul care îl împresoară și îl subjugă pare a-i anula discernământul, căci eroul începe să se comporte bizar și alternează buimăceala de somnambulic cu agresivitate și gesturi deconcertante. În mintea acestuia secvența inițială revine la nesfârșit, funcționând ca un leit-motiv, cel al erosului care metamorfozează: „O văzuse iar, visase că plecase dimineața în pădure cu caii, și pe urmă se făcea în Valea Morii. Dar Valea Morii nu mai semăna, era altfel. Începuse să se frământa, dealurile se mișcau ca niște grămezi mari de fum și piereau. Pe urmă închidea ochii. [...] Sufletul îi ieșea la gură, să fugă iute, să se trântescă la pământ în cotitura pârâului. Pe urmă, iar Valea Morii parcă era de fum, parcă se scufunda, se ducea în jos, un vânt neprevăzut îi împrăștia dealurile, grădinile, și pieria tot. Apoi salcia ieșea din nou din cotul pârâului, mișcându-se încet, și mereu i se tăiau picioarele, și vroia să se ducă”. (Preda, 1987: 55) Atmosfera care învăluie faptele este cea care impune scenariul epic din punct de vedere estetic. Ochiul naratorului se fixează atât de aproape de mișcările lăuntrice, încât reușește să surprindă vibrații greu sesizabile. La rândul ei, Drina se vede atinsă de aceeași forță erotică, care-i anulează dorința și o determină să-și urmeze iubitul în locul unde fusese văzută, deznodământul conturând astfel o ciclicitate.

Ion Cristoiu considera că motto-ul pe care Preda l-a ales pentru bucata *Dimineața de iarnă* ar fi reprezentativ pentru întreg ansamblul nuvelistic al scriitorului. Conduita sucită pe care Jonathan Swift o descrie în *Călătoriile lui Guliver* („Stăpânul meu mai pomeni de o însușire pe care câțiva din servitorii lui o descoperiseră la unii *yahoo*-i și pe care el nu o înțelegea de fel. Îmi spuse că, uneori, câte unui *yahoo* îi venea o trăsnaie și că atunci se retrăgea într-un colț, se trântea pe jos și începea să urle și să geamă, ba chiar să gonească pe oricine se apropia de el, măcar că îl vedeai tânăr și voinic și că n-avea nevoie nici de nevoie și nici de apă; și nici un servitor nu știa să spună ce îl doare.” – *Ibidem*: 127) se înscrie pe o traiectorie comună cu bizareriile comportamentale ale eroilor prediști.

Nicolae Velea nu a confirmat și prin construcții epice ample, poate și din senzația că proza scurtă, prin concentrarea impusă de dimensiune, punctează mai bine complexitatea sufletului omenesc. Planurilor arhitecturale ample ale romanului, autorul le preferă contorsiunile intimității. Toate povestirile dezvăluie surprinzătoarea capacitate de a urmări sinusoidalele sufletești și de a le reda nuanța.

Cu siguranță Alex. Ștefănescu avea dreptate atunci când contesta eticheta de „scriitor al micilor stări sufletești”, primită de către Velea la debut și perpetuată de-a lungul timpului. Din contră, procesele psihice pe care prozatorul le expune prin intermediul eroilor săi sunt capitale pentru aceștia. Prefaceri esențiale ale interiorității sunt consecințe ale unor mișcări subtile, aparent banale. Velea are talentul de a descoperi gesturi revelatoare, aparent insignifiante, care anunță turnuri irepresibile în existența individului. Toate acestea ca urmare a umanismului care ghidează privirea scriitorului către o omenire ce ascunde nebănuite resorturi intime. „Nicolae Velea se numără printre scriitorii care, chiar și în mijlocul unui peisaj grandios, cu vulcani în plină erupție sau cu stele căzătoare, nu și-ar putea dezlipi privirea de chipul omului de lângă el, fie acesta și un simplu cerșetor întâlnit în drum. Viața semenilor i se pare mai captivantă decât tot ceea ce se petrece în univers”, apreciază Alex. Ștefănescu, criticul identificând filiații cu literatura rusă (Gogol, Șukșin) și cu paginile înduioșătoare din proza lui Preda. (Ștefănescu: 100) Selecția pe care prozatorul o face ar putea să nu spună nimic altor scriitori, căci tipurile umane ar putea părea comune sau chiar rudimentare. Dar țărani săi suferă de o „boală domnească de rafinamente, contorsiuni și derogări neprevăzute” (Cristea: 100-101) și noblețea lor nu ține de mediul de existență, ci de frumusețea lăuntrică. Notele abstracte în care se îmbracă neliniștile eroilor îl determinau pe Eugen Simion să-i apropie de aristocrații prozei proustiene. (Simion, 1978: 647) „Sucitul” lui Velea dezvăluie resurse psihologice surprinzătoare, depărtându-se astfel de prototipurile promovate de literatura proletcultistă. Deși cadrele de viață sunt comune (orașe în curs de industrializare, mediul rural în care proprietatea privată a fost desființată etc), conflictele nu cunosc platitudinea schemei promovate de realismul-socialist, unde acestea se rezumă la probleme sociale. Situațiile istorice și sociale marcante prin care aceștia trec nu sunt exploatare în direcția tragismului, cum se întâmplă la majoritatea prozatorilor care urmăresc aceleași evenimente, căci prefacerile pe care autorul le surprinde sunt cele sufletești.

Povestirile prezintă analogii de structură și tematică. Toate au o intrigă bazată pe o criză, născută din conflictul între dorințe, aspirații și factorii exteriori, care se opun, fie că aceștia țin de biologic, mediu familial și social sau structură psihică. Și punctul culminant este adesea similar, prezentând revelațiile personajelor drept momente de „trezire” care echivalează cu intuiția că existența înseamnă altceva. Toți protagoniștii trec prin transformări semnificative, dar acestea rămân de cele mai multe ori la nivel senzitiv, intuitiv, fără a găsi resorturile pentru a putea fi transmise, verbalizate. Traseul urmărește cauzalitatea și debutul unei stări, cum se înfiripă un sentiment. De multe ori, revelațiile iau forma unor stări confuze, contradictorii. Nimic de mirare, căci prozatorul nu este interesat de cogniție, ci de sondarea emoționalului.

Deși multe povestiri au în centru universul copilăriei, subiect greu prin capcana desuetudinii, acestea se impun prin verosimilitate. Nicio notă falsă, nimic strident, căci sentimentalismul este ținut în frâu. Maturizarea are consecințe devastatoare în sfera emoțională, și pierderea inocenței este adesea însoțită de plânsul contrariat și eliberator: „Și plângea și mai tare, știa că nu de asta plânge, ci de altceva și mai dureros pe care nimeni nu-l poate înțelege, nici chiar el însuși, și nimeni nu-i poate spune de ce plânge el”. (Velea, 1997: 34)

Nuvela cu care se deschide volumul *Întâlnire târzie, În treacăt*, poate fi citită până la un punct ca o poveste de dragoste simplă, într-un decor banal, care nu lasă să se intuiască tragismul deznodământului. Titlul trimite la superficialitatea și nonșalanța care, în anumite planuri ale existenței, pot fi fatale. Proza sugerează că cele mai banale acțiuni pot avea consecințe catastrofale, că niciun aspect esențial al vieții nu trebuie lăsat în voia grațuității, abordat iresponsabil. Primul paragraf poate fi văzut ca un preambul: „Lui Duminică i s-a părut deodată că s-a grăbit. Și-a zis că are prea puțin timp în urmă și prea mult înainte și că poate să se mai odihnească, să se mai răsfete. Că prea trăise iute”. Sugestia duratei înșelătoare explică atitudinile protagonistului, relaxarea pe care acesta o va aborda și în dragoste. În întâlnirea cu Adina Gheorghe, naratorul surprinde fiorul și stinghereala care însoțesc înfiriparea iubirii: „Când a văzut-o prima dată pe Adina, lui Duminică i-a pierit orice veselie. Avu zguduirea a ceva presimțit și deveni tăcut și sfios”. Urmează inevitabile tatonări, care redau raportul de forțe dintre cei doi, pânda reciprocă. Jocul dintre naturalețe și simulări pe care băiatul îl desfășoară în vederea confirmării masculinității este convingător și subtil. Pentru a întreține farmecul, tinerii recurg la copilării capabile să ofere iluzia provizoratului, a unei durate indeterminate: „Ei se simțeau protejați de ceva care le îngăduia un joc de-a alții și de-a altceva, le îngăduia să mai zăbovească puțin alături de ei înșiși, așa cum erau de fapt. [...] Voiau să mai trăiască o vreme în treacăt, nedefinitiv și nu bănuiau primejdiile închise în jurul lor”. O glumă neglijentă declanșează drama, moartea tinerei urmată de sinuciderea iubitului confuz.

Toți prozatorii șaizeciști zugrăvesc elocvent intempestivitatea morții, și Velea nu face excepție atunci când redă buimăceala eroului, senzația de ruptură în logica evenimentială, aspectul ireal. Dincolo de moartea concretă, șocul provine din conștientizarea fragilității individului, din înțelegerea rapidității cu care se poate schimba cursul unei existențe. Deznodământul nuvelei este o năucă și disperată încercare de recuperare, de reparație a unei situații fără întoarcere, căci moartea, complet neverosimilă, antrenează căutarea unei bucăți „oricât de mică de pământ unde totul mai putea fi puțin neadevărat, petrecut în treacăt”. (*Ibidem*: 7, 10, 13, 14)

La Nicolae Velea nimic nu este întâmplător și prozatorul are meritul de a merge la origine, de a oferi înlănțuiri cauzale adesea insesizabile: „Întâmplarea a fost mică, fără însmnătate, și de aceea nici n-o pomenesc. Dar de la ea au pornit multe”. (*Ibidem*: 16) *Zbor jos* este povestea unei

ieșiri din copilărie, a pierderii inocenței. Hipersensibilul Andrei Prundaru, victimă a răutăților colegilor din cauza unui handicap fizic, așteaptă de mult ocazia să răspundă în același mod. Complexul de inferioritate își ia revanșa în sfera mentalului și suferința conduce la descoperirea disimulării și a autonomiei gândurilor și, prin ele, a cruzimii. Conștientizarea aduce schimbări comportamentale, școlarul scapă de timiditate și devine dezinvolt. Andrei își face un deliciu din simulări și tertipuri care îi permit răsturnarea raporturilor de forțe și schimbarea statutului de victimă. Dar bucuria răzbunării se dovedește precară, căci ea declanșează intuiții și revelații dureroase: „Și acum trecuse orb și surd prin fața Șipotului. Se întoarse, privi atent, îndelung, însă nu-l bucură niciun fior. Se apropie și începu să pipăie scoarța teilor. Și când își încleștă dușmănos până la durere palma pe tei, căznindu-se să simtă ceea ce nu putea, îl înfricoșă bănuiala că libertatea lui de a gândi și a face orice îl despărțea de toate bucuriile pe care le simțise până acum”. Suferința produsă de pierderea ingenuității e greu de gestionat și lupta pentru recuperarea farmecului pe care lucrurile îl aveau odinioară aduce o stare de sfârșeală expresiv creionată. Copilul se simte „istovit și scârbit”, iar fizionomia este grăitoare: „[...] și avea un zâmbet uscat și silnic care-i adâncea două cute îndureratela colțul buzelor”.

Toți adulții lui Velea întâmpină dificultatea exprimării sentimentelor și de multe ori își maschează emoțiile. Sosirea copilului acasă este întâmpinată de mamă cu o exaltare care nu-și găsește cuvinte, iar gesturile i se par prea sărace. La rândul lui, tatăl se simte stânjenit de duioșia care îl cuprinde și o ascunde în spatele unui atent examen fizic: „În timpul acesta, tatăl, apăsând de muștrările din ochii nevestei, mai prinse o dată capul băiatului între palme, îi apăsă nasul și-i desfăcu larg, cu degetele, pleoapele. Se uită mult timp în ochi. Pe urmă se rușină, se întoarse cu spatele, scuturându-și abia simțit umerii, și-și găsi ceva de făcut.” (*Ibidem*: 22, 26, 24)

„A face, nu a vorbi” ar trebui să fie principiul după care se ghidează această lume pragmatică. Dacă în nuvela amintită există totuși momente de intimitate, modelul familial din *Răgaz întins* este reprezentativ pentru o lume în care asprimea existenței înăbușe orice sentimentalism. Într-un spațiu cu un epic condensat, prozatorul zugrăvește un fragment de existență revelator pentru o întreagă categorie socială, țărănul prins în vârtejul concretului. Doar dramele oferă răgaz și întrerup lupta pentru supraviețuire. Copilul Benone adoarme și pierde vaca pe care o păzea. De frica tatălui, nu se întoarce acasă și își petrece noaptea sub un pod, pe pământul înghețat. Atunci când înțelege că băiatul s-a îmbolnăvit grav, spaima și remușcărilor părintelui determină o modificare drastică în comportament și adresare. Vorba dură este înlocuită de un emoționant „Benone, tată” rostit cu voce gravă. Odată cu însănătoșirea, întoarcerea la existența cotidiană pare a antrena aceeași distanțare emoțională. Dar sugestia prozatorului este că aceasta nu se petrece decât la nivel verbal, ca un mekansim de apărare în fața sensibilității. Pentru tată este dificil să găsească resursele necesare

pentru a gestiona sentimentul de vină pe care-l resimte, și încearcă să-l ascundă sub bariera cuvântului. Dar dragostea părintească, neclintită în profunzimile sufletești, este redată gestual, rezonând cu senzitivitatea copilului. Secvența finală surprinde consonanța emoțională a protagoniștilor, care nu are nevoie de cuvinte mari, ci de armonie sufletească: „Din colțul leagănului căruței, unde fusese îmbrâncit, Benone se apropie și se strânse lângă taica-său. Simțea cum începe să-l năpădească o bucurie neînțeleasă. [...] Și-i mai părea bine că taică-său, chiar dacă nu-i mai spunea *Benone, tată*, avea acum o vorbă moale și parcă împăcată, cum n-avusese niciodată”. (*Ibidem*: 31)

Încărcat de nuanțe, agresiv („Sub potopul nemilos al vorbelor lui Milică toate nădejtile lui de fericire se făcuseră mici, se speriaseră și le simțea furișate, căutând ocrotire, undeva în spatele creierului, lângă ceafă”), trădător („Vilă se tot bâțâia pe lângă el, îi mângâia umărul cu palma și-i zicea: mă nea Tudore... auzi tale, mă nea Tudore. [...] Mai mult nu-i spunea, ca și cum ar fi avut să-i comunice ceva nemaipomenit și nu afla cuvinte sau parcă, tocmai când le afla, i se părea că ele, cuvintele, împuținaseră gândul și căuta altele”), sau „pavăză” pentru frământări ce îi înfioară și pe care nu le pot înțelege, cuvântul are un rol esențial în existența protagoniștilor. (Velea, 1960: 96, 90)

Velea demonstrează o extraordinară afinitate pentru sentimentele ce încearcă sufletul copiilor. Intuițiile lui sunt juste și capacitatea de a pătrunde în ungherele cele mai intime ale individualității îl confirmă ca un fin psiholog. Inefabilul găsește întotdeauna cea mai simplă și expresivă modalitate pentru a se înfățișa. În *Poarta*, micul Sandu încearcă să retrăiască farmecul unui joc încercat cu un an în urmă: „Simțea ceva cald, rotund, înfășurat în lumină și bucurie, nici el n-ar fi putut spune ce simțea, când se gândea cum se jucase anul trecut”. Dar timpul nu mai e același și încercările copilului de a reface condițiile pentru repetarea distracției au un ecou devastator în sfera emoțională, căci strădaniile se dovedesc inutile. Nici Sandu nu mai e același, iar creșterea înseamnă suferință. În fața intuiției maturizării, copiii prozelor lui Velea sunt neajutorați, se opun cu înverșunare și caută refugii: „El nu putea să răspundă nimic. Plângea, cuibărindu-se mic în brațele ei, căutând parcă ocrotire de ceva neînțeles și îngrozitor care-l înspăimântase”. (Velea, 1997: 33)

Maturizările sunt surprinse de prozator ca rupturi, viraje comportamentale și de atitudine. În *Treceri I*, creșterea înseamnă refuzul pasivității în fața unei autorități resimțită ca inhibitoare. Tudor Dindelegan rememorează episoade dintr-o copilărie terorizată de un unchi și de o apariție stranie, un fel de dublu cu trăsături androgine al băiatului. Eroul suportă dominația celor doi din inerție, întâlnirile fiind resimțite ca o fatalitate. Dar într-o dimineață atitudinea lui se schimbă radical. Velea are acest simț al scânteii declanșatoare. Și de multe ori, deșteptarea matinală are un corespondent simbolic, conștientizarea și schimbarea unei stări de fapt.

Despre o deșteptare simbolică este vorba și în *Odihnă*, povestire care surprinde cel mai bine conflictul dintre libertate și obligativitate, dintre aspirații și existența concretă în mediul rural. Dănilă Lencioiu, „unul dintre oamenii care toată ziua au ce face”, desfășoară un monolog lung și complicat în încercarea de a transpune în vorbe senzațiile pe care le încearcă. Povestirea lui este încâlcită, cu ruperi de ritm, alternanțe de timpuri și ezitări în a devoala ceva ce l-a marcat. Într-o zi de săpă gândul începe să umble aiurea și țăranul se înduioșează la redescoperirea propriului trup. Dar corpul se dovedește doar un conductor către sinele profund: „Mă uit la dește și la lungul fluierului și mă trăsnește așa că, uite de la laba piciorului în sus ți eu. Că talpa și gleznele și pulpa sunt eu. Cum m-o fi pocnit gândul, c-am simțit că nu-l mai încap capul, că mi se desfac tâmplele din încheieturi și mă ia cu amețeli.” Revelația, banală în aparență, este năucitoare. Într-un moment de respiro, țăranul face un gest de aducere aminte a ceea ce înseamnă el ca ființă umană, a dimensiunii ample a persoanei: „Îmi dau iar ocol cu ochii și-mi zic că, uite, asta sunt eu. Gândirea asta nu m-a mai amețit ca înainte, dar tot am avut o tresăltare, ca și cum aș fi cunoscut atunci pe cineva cu care mersesem alături o căruță de ani și nu-l cunoșteam, nu schimbasem o vorbă cu el”. (*Ibidem*: 71, 72) Insul activ regăsește răgazul contemplației, al reflexivității, coborând pe panta trecutului până într-o copilărie marcată de norme sociale rigide. Dornic de învățătură, îndrăgind cărțile, copilului i s-a predat prin violență lecția supraviețuirii. Înăbușirea reveriilor a însemnat un proces dureros, echivalent cu abrutizarea prin muncă epuizantă. Ca majoritatea personajelor lui Velea, Dănilă Lencioiu, într-un moment de răscruce a vieții, se scutură de tirania trecutului și iese de sub zodia unei existențe cu coordonate impuse de alții. Revelația va antrena un alt ritm cotidian, cu momente de răgaz și răsfăț.

Descendenți ai unor adulți care nu știu să-și exteriorizeze sentimentele, copiii din proza lui Velea nu reușesc să-și comunice afectivitatea decât prin gesturi: „[...] pe copil îl cuprinse o bucurie mare, pe care ar fi vrut să o spună lui taică-său. Însă pentru că nu găsea cuvinte cu ajutorul cărora l-ar fi putut face să înțeleagă, îi prinse mâna de sus, de aproape de cot și începu să i-o mângâie”. (*Ibidem*: 66) Micuțul Radu încearcă o bucurie covârșitoare la gândul primei zi de școală. Entuziasmul lui nu găsește însă ecou în severitatea părintelui, care îl responsabilizează. Copilul este un hipersensibil care vibrează în ton cu natura, care se bucură la vederea soarelui, a unei mușcate sau a învățătorului bătrân. Sugestia este că tot ceea ce intră în sfera comunului îl liniștește. Terorizat de imaginea unei râpe care îi tulbură și somnul, Radu caută cu disperare crâmpie luminoase capabile să domine perspectiva terifiantă a gropii. Prima zi de școală va însemna nu doar trecerea unui prag semnificativ al existenței, ci și învingerea fricii. Pe drumul spre casa copilul alege să escaladeze dealul abrupt care străjuiește râpa, sufocat de o spaimă atroce. Capătul ascensiunii poate fi considerat un prag simbolic, care odată atins aduce relaxarea. Băiatul regăsește liniștea gesturilor



firești, echilibrul și seninătatea pe care le dau acțiunile mărunte, casnice și dimensiunea cunoscută a cotidianului: „Îl văzu pe taică-său jos, cosind în livadă. Îl bucură și i se păru foarte potrivit că taică-său tocmai acum cosea. [...] Se uită spre norii care se îngrămădiseră adineauri și văzu că începuseră să se destrame și să se retragă. Din nou i se păru firesc și nu-l miră nimic. Și deodată începu să râdă”. (*Ibidem*: 68)

O altă semnificație a „sucelii” personajelor poate fi găsită în singurătate. Prizonieri ai forului interior, eroii lui găsesc anevoie modalități de exteriorizare, ceea ce remarca și Sorin Titel atunci când constata că Velea nu s-a limitat la descriția plată a bizareriei și ciudățeniilor comportamentelor: „Personajele din prozele lui Nicolae Velea sunt complicate, autorul lor le privește parcă întotdeauna cu puțină ironie. Nu râde însă niciodată de ele, nici chiar atunci când fac lucruri cu totul ieșite din comun, când de complicate ce sunt, greu mai poți înțelege ceva din comportarea lor sucită și de mirare foarte. Din contră, încearcă să le explice. [...] Velea caută cauza care face ca eroul său să se poarte ciudat și în această căutare a sa prozatorul afirmă calități indiscutabile de artist. [...] Velea caută să explice cauza ciudățeniei, a sucelii lor și o găsește în singurătate. Singurătatea îi îndeamnă pe toți acești adolescenți timizi, brigadieri, șoferi, tractoriști să recurgă la jocuri ciudate”. (Titel, 1976: 115) În acest context, ironia pe care Eugen Simion o califică ca notă definitorie a prozelor poate fi văzută ca un scut al interiorității.

Povestirile din *Călătoria*, volumul de debut al lui George Bălăiță, se înscriu în același orizont al sensibilității ce caracterizează proza scurtă a lui Preda și Velea. Înrudirile tematice sunt evidente: țărani care în momente de străfulgerare cad pe gânduri și-și disecă neliniștile, copii a căror sensibilitate are în permanență nevoie de reciprocitatea adultului, adolescenți care cunosc primul fior al dragostei. Și tot ca la Velea, intriga narațiunilor este un simbolic moment de cumpănă ca punct declanșator al revelațiilor.

Ceea ce se reține fără efort la lectura volumului este receptivitatea autorului. O receptivitate care se deschide către exterior, către vibrațiile ambientului, dar mai ales spre profunzimea sufletului uman. Există în *Călătoria* un permanent sistem de corespondențe între gestică, fizionomie și subiectivitatea pe care acestea o traduc. Avalanșa gestuală merge în două direcții, spre simbioza gesturilor și a gândurilor sau pe divorțul lor, în sensul în care acestea sunt adeseori chemate să mascheze trăirile. Ochiul prozatorului scrutează nemilos, pândește detaliul, disecă amănuntul și lasă un spațiu larg de acțiune sugestiei. Fragmente de viață arhicunoscute, care ar indica mai degrabă o tratare prozaică, cunosc în aceste povestiri o coloratură literară cu tente lirice.

*Culesul dintâi* aduce în prim-plan un protagonist din aceeași familie a țăranilor „suciți”. Florea Inu are toate datele. Disimulant, acesta face apel fără rușine la tertipuri menite a-l confirma drept cap al familiei fără a fi nevoie de forță. Șiretenia țăranilor lui Bălăiță ține de inteligența

practică, de o intuiție care îi ghidează mereu corect. Același Inu evadează însă periodic din dimensiunea concretului. Ca și la Velea, momentele de răgaz sunt periculoase, căci ele aduc un ritm neobișnuit pentru această lume pragmatică: „O pasăre plutea chiar în drumul lor. Omul vru să întindă mâna, s-o ia de pe cer. Dar nu-i trebuia pasărea. O lăsă cu zborul ei. Atunci simți că n-are ce face cu mâinile, cu picioarele, ele deveniră ușoare, străine. Neînvățat să stea, trupul lui aștepta să fie dat jos”. (Bălăiță: 17)

Eroul are momente de reverie. Ceesurile nopții, când cei ai casei dorm, sunt pentru el clipe de reflexivitate, de căutare a unui echilibru liniștitor, străbătut pe alocuri de intensitatea unui prea plin sufletesc și de presimțiri: „Era somnul apelor, timp de odihnă și cugetare și timp de dragoste. Inu se așeză pe prispă și ascultă somnul casei sale. Era un somn liniștit și adânc [...] Toată această liniște, Florea Inu o văzu cum intră în el, nu dând năvală, ci cu încetul, pătrunzându-l. Era însă foarte multă, și el se temu că n-o să încapă”. (*Ibidem*: 27) Toți țăranii lui Bălăiță poartă în cele mai ascunse unghere sufletești intuiția fragilității, frica de necunoscut, de ruptură, de răsturnare a unei ordini menită să protejeze. Personajul este unul complex. Bântuit de imaginea fântânii din grădină, o groapă în care apa a secat, nu-și poate găsi liniștea, căci gândul revine obsesiv. Sugestiile merg însă mai departe, căci obsesiile par a avea rădăcini pe care nici individul nu este capabil să le afle. Terapia ocupațională, în care va intra și curățarea fântânii, nu este capabilă să diminueze o spaimă care se infuzează cu perfidie și a cărei cauză nu transpare.

Există în întreg volumul un elogiu al fiorului, care oferă verosimilitate și consistență tipologiilor. Florea Inu, Iacob Nesfântu (*Un om și lucrurile sale*) sunt înfiorați de o anxietate greu de gestionat, atâta timp cât ea nu are legătură cu latura vizibilă a existenței; Viluța (*Zăpezile rămân curate*) tresaltă la chemările carnale ale vârstei; Aritina și soțul (*Într-o vară, gândurile...*) se cutremură atunci când pânda reciprocă le confirmă supozițiile dureroase și temerile.

Motivul îndrăgostitului este tratat diferit în *Pragul* și *Zăpezile rămân curate*, dar ambele narațiuni au o evidentă notă lirică. Fata din *Pragul* este un prototip al adolescentei care intuește că trecerea într-o altă vârstă atrage după sine modificări substanțiale. Maturizarea este transpusă într-o analogie sub forma unui subtil joc, un du-te – vino între spațiul securizant al casei și necunoscutul exterior. Dacă interiorul este spațiul în care tânăra își mai permite să copilărească, la adăpostul ritualurilor domestice liniștitoare, trecerea pragului către exterior antrenează o abordare complet diferită a mediului. Rătăcirea pe străzi se desfășoară mereu altfel, cu o atenție care recuperează minuțios traseul mamei (probabil simbol al feminității), sau cu o detașare de lunatic, care o rupe complet de detaliile exteriorului. La un moment dat însă fata găsește cadența corectă, semn că trecerea s-a produs, căci drumurile se desfășoară din acea clipă după același scenariu cunoscut.

Viluță, protagonistul din *Zăpezile rămân curate* oscilează între atracția carnală față de o femeie măritată și fiorul de dragoste adolescentină pentru o tânără. Narațiunea e frumoasă prin coloratura etnografică care se împletește armonios cu observația scrutătoare a intimităților. Modelul este *Întâlnirea din pământuri* a lui Preda, atât ca scenariu, cât și ca atmosferă. Materia epică se desfășoară în jurul unei nunți sătești, prilej cu care autorul surprinde spectacolul obiceiurilor. Dar substratul narațiunii are un fond aluziv, alcătuit din nuanțe, umbre, vraja și ezitățile surprinse în tatonările celor îndrăgostiți. Prozatorul surprinde într-o secvență plastică întâlnirea tinerei cu flăcăul care, pentru a-și masca stângăcia, este tentat să fie brutal: „Fata era acolo. Viluță ar fi avut poftă s-o ia la rost, să spună o vorbă de duh, ca flăcăii s-o vadă plecând ochii în pământ. Dar el se uita doar la ea, mâinile lui mai stăteau îndoite, țineau scoverzile ca pe ceva foarte gingaș ori nemaipomenit de greu. Nu mai auzi nici muzica, nici glasurile oamenilor, toată hărmălaia din jur dispăruse; el se întrebă fără rost de unde vine fata asta, o întrebare de-a dreptul nepotrivită: crescuseră împreună, se știau de mici”. (*Ibidem*: 88)

*Tatăl, băiatul și o zână de lut...* aduce alături un cuplu des întâlnit și la Velea, tatăl și copilul, într-o alternare de nuanțe ce reflectă sentimente contradictorii. Fascinat și înspăimântat totodată de siguranța pe care o degajă figura paternă, băiatul resimte autoritatea ce pe o barieră, una care îi oferă însă și o încredere liniștitoare: „[...] era de-ajuns ca tatăl să întindă mâna lui, s-o ridice scurt deasupra capului; atunci totul s-ar opri în loc într-o necuprinsă tăcere”. (*Ibidem*: 95)

Cea mai abstractă și incitantă bucată, prin misterul care se păstrează de la un capăt la altul, este *Într-o vară, gândurile...*, asemănătoare în anumite puncte cu *Întâlnirea târzie* a lui Velea. O proză construită pe o rețea de gesturi și aluzii, cu o acțiune plasată într-un decor casnic banal, cu un debut din care cititorul n-ar bănui tensiunea ce se amplifică progresiv. Un cuplu trăiește drama despărțirii, o despărțire cel puțin sufletească, dar durerea nu izbucnește strigată decât în final. Totul e până în acel moment o acumulare de gesturi interpretabile și răstălmăcite, o pândă reciprocă, căci cei doi caută modalități de abordare, dialoguri care să nu le trădeze gândurile, toate menite să ocolească adevărul, să păstreze aparențele. Cuvintele lor spun cu totul altceva decât gesturile. Orice nuanță care scoate individul din zona de confort creează tulburare: „Faptul că descoperise la ea ceva necunoscut, despre care nu știuse nimic, îi umbri mulțumirea de adineauri. Poate locul acela nu-i aparținea lui, femeia îl păstrase pentru ea, sau poate îl dăduse cuiva, cine știe...”. Naratorul redă sugestiv tensiunea care antrenează o lentoare paralizantă: „Începu să se scufunde cu încetul, în ceva moale, lipicios, căruia nu i se putea împotrivi. Se ducea la fund; după o luptă mare, picioarele, numai ele, opriră această cădere; apoi, singure, întoarseră trupul, porniră spre ușă. Tălpile nu se desprindeau de podea, nici nu lunecau. Se târau”. (*Ibidem*: 58, 59)

Există în volum exprimări metaforice demne de reținut: „Fără vorbe, gândurile oamenilor începură să alerge în jurul lor. Oricât ar fi fost de multe însă, gândurile erau atât de lunecoase, încât nu se lovira niciodată unul de altul. Și se trezira vorbind”. (*Ibidem*: 13) Prozatorul are o sensibilitate aparte la olfactiv, căci aromele pe care le identifică și transcrie sunt abstracte: „Tocmai atunci se stârni un vânticel care aducea ziua și nenumărate mirosuri purtate cu el pe unde umbla: un miros de noapte, un miros de ziuă, altul de om, de dragoste și iesle caldă și așternut încins, miros de păcat, miros de scaldă neînceptă”. (*Ibidem*: 30)

# MODALITĂȚI DE INVESTIGAȚIE A ABISULUI PSIHOLGIC ÎN NUVELISTICA LUI VLAD IOVIȚĂ

Stranietatea caracterizează și personajele nuvelisticii lui Vlad Ioviță, simptom ilustrativ pentru schimbarea de paradigmă ce sincronizează literatura basarabeană cu cea din țară. Alexandru Burlacu îl consideră pe prozator un reprezentant pentru „tânăra generație a dezghețului”, în care l-ar plasa modalitățile moderne de abordare a problemei eroului și a conflictului prin refuzul încorsetării în modele perimate și limitative: „Odată cu trecerea timpului se schimbă tipul de conflict cu programare obligatorie și anacronică a eroilor pozitivi și negativi, cu ajustarea lor la realitățile naționale”. (Burlacu: 72)

De la nonconformismul și sfidarea tabuurilor (*Dincolo de ploaie*), la handicapul fizic și sufletesc (*Un hectar de umbră pentru Sahara*) sau la violența greu justificabilă (*Pază cu primejdie*), prozatorul imaginează situații oarecum singulare, ce permit individualizări și dau naștere unei panoplii de extravagante ce merg în direcția atipicului. Protagonistul din *Pază cu primejdie*, individ ursuz și introvertit, își bate cu regularitate nevasta, pe care o ține obsesiv sub observație. Absurdă, violența pare a avea rădăcini în copilărie, ca o răzbunare pentru abandon. Rămas doar cu o bătrână oarbă într-un sat părăsit de localnicii ce se refugiază din calea nemților, băiatul este găsit aproape sălbăticit la întoarcerea sătenilor, într-o mușenie pe care o va păstra și la maturitate. În acest context, pedepsirea nevestei primește valență simbolică, este un gest defulator, care vine să răzbune și să preîntâmpine un alt ipotetic abandon. Finalul, emblematic, sugerează scindarea, răbufnirea resortului intim într-o manieră inexplicabilă pentru rațiune: „Plânsetul fugea de Vicenti. Răsuna ba ici, ba colo, uneori tare de tot, uneori sugrumat, cu gura închisă, ca cel de altădată, din copilărie, când el rămăsese singur în satul părăsit și nu putea adormi fiindcă se temea de întuneric și tăcere. Îl căuta pe hudițele satului, prin casă, ogrăzi și grădini pe cel care plânge și nu-l putea găsi, pentru că plângea chiar el, Vicenti”. (Ioviță, 1970: 34)

Nu este singura proză care urmărește zona subliminală a conștiinței și reacțiile surprinzătoare la presiunea unor stimuli greu detectabili. Prin atenția acordată pulsionilor intimității, scriitorul plasează figurile eroilor sub aspectele unei alterități pe care Jean Baudrillard a numit-o „spectralitate fantomatică”, în sensul în care scindarea, multiplicarea individului se produce la nivelul interiorității. Acest tip de spectralitate ar corespunde unei deconectări, unei rupturi menite să permită prezența dublului, a unui altuia singular, ce se întoarce să te bântuie. (Baudrillard; Guillaume: 27) Vlad Ioviță are o predilecție către fluxul de conștiință ca modalitate de investigație a psihicului

eroilor săi și tehnică narativă ce permite ambiguități și, odată cu ele, schimbări de optică, sinusoidale cronologice.

Mai bine realizată tehnic decât restul narațiunilor din volumul *Dincolo de ploaie*, nuvela cu același titlu se deschide cu o retrospectivă, cu relatarea întâmplărilor la persoana a III-a, pentru a trece ulterior în planul prezentului și la narația la persoana I. Materia epică ia forma unui scenariu cu două momente esențiale, a căror repetitivitate le conferă statutul de leitmotive în cadrul prozei scurte a basarabeanului: revenirea și așteptarea. Eroii se află pe rând în cele două posturi, într-o succesiune de plecări și întoarceri ce marchează depărtarea fizică, dar și dificultatea consonanței sufletești. Dragostea protagoniștilor fusese motiv de batjocură pentru gura satului, care condamnase conduita fetei, văzută ieșind seara din lanul de tutun, postură compromițătoare. Vica este învățătoare și întâmplarea îi subminează autoritatea în ochii elevilor și este pe punctul de a conduce la un deznodământ tragic, căci tânăra încearcă să-și pună capăt zilelor. Tentativa de suicid este un moment de cumpănă, urmat de schimbări sufletești semnificative, oglindite și în fizionomie: „O stânceam în brațe și-i căutam ochii. Ea nu-și ascundea ochii. Mă privea drept în față. Dar nu mă vedea parcă. Avea niște ochi străini și mari, fără nicio sclipire”. (Ioviță, 1970: 56)

Și protagonistul masculin, prototip al nonconformistului, își va modifica substanțial conduita, sub presiunea normelor sociale. Dintr-un tânăr excentric, Vaniuța Milionaru ajunge să se plieze canoanelor colectivității, nunta preconizată de finalul narațiunii fiind un deznodământ edificator pentru intrarea în tipicitate. Confesiunea personajului - „Da, Vica, m-am schimbat chiar eu. Port cravată și pălărie. Mă bărbieresc în fiecare zi, dansez orășenește. Nu mă sfădesc și nu mă iau la hartă cu nimeni, nu vorbesc porcării, mă duc la toate adunările [...] Nu zic: șante, iorgan, mânăștergură, clapac, samobroi, nujnic; zic: apoi, plapomă, prosop, ciocan, lamă, privată” -, formulată într-un stil cu note de ironie și resemnare, stă mărturie pentru încadrarea în rigurile unei existențe nediferențiate de majoritate. (*Ibidem*: 73) Se remarcă în nuvelă o figură ce amintește de Pațanghel din *Adunarea liniștită* a lui Preda, iubitor de taifas și maestru al tergiversărilor: „Te pomenești cu el în ogradă pe neprins de veste. Domol, ca un moșneag, se așeza pe marginea prispei și zâmbea [...] După ce înconjura toată mahalaua, vreo săptămână nu-l mai vedeai. Colinda cealaltă mahala. Apoi se arăta iar. Numai că, vezi, dumnealui nu-i ca toată lumea, din el nu scoți nimic până i-a veni cheful să ți-o spună singur [...] Vasile o luă de departe. Că, uite, luna e lună și stelele sunt stele, că războiul poate să fie, poate și să nu fie, că o să vie apa curând pentru că cei de la centrală au început să astupe Nistrul.” (*Ibidem*: 50)

Comportamentul personajului este oarecum singular. Oamenii din satul lui Ioviță trăiesc retrași, există puține secvențe în care colectivitatea apare reunită, o explicație constituind-o în acest sens războiul, eveniment ce se profilează pe fundalul prozelor. Realitate traumatizantă, acesta

primește încărcătură prin umanismul perspectivei, căci drama este surprinsă la nivel microsocioal, personal. Marcați de flagel, mutilați fizic și sufletește, indivizii se înstrăinează unii de alții, preocupați de supraviețuire. Este expresivă imaginea morții ce bătăie pe la case „cu lista morții în buzunar” (*Râsul și plânsul vinului*).

Prin fântânarul satului din povestirea cu același nume din volumul de debut, Vlad Ioviță creează un tip singular cu un destin tragic. Întreg parcursul evenimential pune în relief dominanta de caracter a personajului, dârzenia. Trimis pe front în urma unei îndrăzneli absurde (fură arma jandarmului satului pentru a ucide un șarpe ce dă târcoale unei fântâni săpate de curând), Aristide Fântânarul dezertează printr-o conjunctură prielnică (un marș forțat prin ținuturi înghețate) și își găsește refugiul în fântâna cu pricina, simbol ambivalent, al salvării și al nenorocului totodată. Vremurile sunt tulburi, războiul antrenează schimbări bruște, ceea ce ar da speranțe de supraviețuire eroului. Inexplicabil însă, acesta iese din adăpost și se expune astfel execuției pentru dezertare. Cei din sat nu înțeleg gestul, iar cititorul oscilează între mai multe explicații posibile: teama de a nu fi privit de săteni ca un laș pentru fuga de pe front, limita suportabilității la care ajunge în spațiul clausturant al fântânii, șocul de a vedea că munca pentru care fusese apreciat de comunitate este și la îndemâna altora, căci, invalizii de război din sat, în disperarea de a se face utili cu orice preț, încep să sape o fântână pe un deal.

Cele mai izbutite nuvele din volumul din 1984, *Margareta* și *Un hectar de umbră pentru Sahara*, cea care oferă și titlul culegerii, se întâlnesc în aceleași puncte comune ale scenariului epic, revenirea și așteptarea - leitmotive ce conferă circularitate, caracter rotund narațiunilor -, la care se adaugă un motiv de proveniență romantică, tratat ca atare, cel al dublului. Poate nu întâmplător, cele două sunt plasate strategic în structura volumului, în deschidere și final.

Se remarcă în nuvelele amintite figurile unor protagoniști, indivizi simțiți ca devianți și, în consecință, marginalizați. Și la Vlad Ioviță comunitatea este cea care judecă și impune, iar individul nu poate ieși în afara spațiului de existență comun. Iacob Nebunu alege ca refugiu cimitirul, iar Simion „Strigoiiul” își trăiește adolescența pe o insulă, simbol al unei fertilități ce permite comparația cu un Robinson pentru care sălbăticia locului echivalează cu un paradis: „Ca orișice loc nepopulat și ferit de ochiul omului, insula avea tainele ei. Umblând adesea în căutarea hranei, băiatul descoperea ba un păr chircit cu fructe mici și dulci, ba o postată cu mere de pământ, tot așa de sățioase ca și cartofii, ba un petic de zmeură și căpșune ascuns la fundul unei lăsături”. (Ioviță, 1984: 133) În egală măsură, prin imixtiunea superstițiosului, spațiul primește atributele unui ținut blestemat, într-o izolare geografică și simbolică: „Poate din pricina căldurilor prea mari, poate pentru că nu sufereau picior străin pe acea palmă de pământ, dar de la o vreme șerpilor se înrăiră și aproape că nu era zi ca cineva să nu fi fost mușcat. Baba Fevronia avea de lucru, iar insula ocolită de

oameni se depărta parcă de mal tot mai mult, căpătând o faimă de ținut sălbatic, populat de fiare, strigoi și balauri”. (*Ibidem*) Cele două locuri nu oferă însă decât iluzia izolării, căci individul nu se poate abstrage oglindirii în celălalt, ca existență indispensabilă pentru confirmarea identității.

Mutilații lui Vlad Ioviță sunt măcinați de boală, dar mai ales handicapați sufletește. Suferința trupească nu are leac decât coroborată cu o terapie sufletească, căci traumele cuibărite în adâncul ființei nu pot fi tratate decât prin confruntarea și înțelegerea factorului declanșator. Simion, supranumit de comunitate „strigoiful”, ajunge la casa babei Fevronia, renumită vindecătoare, în căutarea unui leac pentru dureri atroce, inexplicabile pentru medicină. Firele care leagă destinul lui Simion de cel al bătrânei sunt deconspirate treptat și narațiunea glisează din verosimil spre spectaculos. Unul cu tente fantastice, însă fără o încălcare brutală a cadrului realist. Prozatorul plasează întâmplările pe o graniță fragilă, unde bizareria poate fi la fel de bine explicată logic sau prin raportarea la miraculosul cu proveniență în credințe și practici străvechi. Reîntâlnirea protagonistului cu vindecătoarea se petrece într-un moment în care destinele celor doi au fost hotărâte, plasate sub o zodie a tragicului căreia nu i se mai pot sustrage. Simion revine la poarta vraciului, la care bătuse disperat în adolescență în căutarea unui leac pentru vaca ce îi fusese mușcată de un șarpe. Îngrozit de spectrul foamei, căci animalul constituia singura sursă de hrană a unei familii numeroase, și de spaima bățăilor, Simion cade în cursa întinsă de Tănase, rivalul în dragoste. Văzând crenguța din mâna tânărului și intuind motivul goanei sale disperate, Tănase îl strigă, determinându-l să întoarcă privirea. Astfel tânărul nesocotește legea nescrisă a unui ritual întreprins de toți cei care cer ajutor tămăduitoare. Gestul ritualic și traseul parcurs se încadrează – prin caracterul convențional – în specificul basmului: „Așa se cădea. Cel cu animalul vătămat trebuia să rupă o crenguță de nuc și să alerge încolo. Dar pe drum, Doamne ferește să se uite înapoi ori să intre în vorbă cu cineva”. (*Ibidem*: 136) Nu este singura sugestie a povestirii cu tentă fantastică; mai multe motive și șabloane din cadrul nuvelei trimit către basm: personaje cu puteri vrăjitorești, ținuturi misterioase, motivul dublului, revolta împotriva autorității părintești, peregrinările, probele sub forma a trei cumpene.

Greșeala băiatului este fatală, căci bătrâna nu se arată pentru a-i asculta rugămintea. Destinele protagoniștilor erau însă deja întrepătrunse, prin intermediul fiicei Fevroniei, măritată cu Tănase, dar care, îndrăgostită de Simion, făcea zilnic drumul spre insulă. Amenințat de soțul temperamental, tânărul o îndepărtează pe fată, decizie urmată de apariția șarpelui veninos. Prezență ritualică prin intervalele de succedare, reptila nu este niciodată un animal obișnuit. Șarpele se ivește în momente semnificative, ca semn punitiv, agent al răzbunării („Mamă-sa se mâniase foc și trimisese pe insulă șarpele. Simion era convins că șarpele care îi mușcase vaca fusese un șarpe



străin. Nu era din cei trăitori pe insulă. Cu aceia, el avea înțelegere, pace”), sau, în cheia fantasticului, ca metamorfoză, cu o privire ce împrumută expresii omenești. (*Ibidem*: 138)

Din acest punct, ce poate fi văzut ca intrigă a prozei, evenimentele iau o coloratură romantică printr-un exces al tragismului. Simion zace în urma bătailor unor părinți pentru care prioritare sunt considerentele materiale și a căror existență se rezumă la supraviețuire, fata vindecătoarei se stinge pe drumul istovitor parcurs zilnic către cel suferind, iar sora acesteia, Ileana, va repeta destinul nefericit al eroinei și va muri la nașterea unui copil ale cărui trăsături îl vor bântui mereu pe Tănase, tatăl legitim, ca o bănuială a repetitivității păcatului.

Boala adolescentului se întrepătrunde cu prefaceri interioare, ce conduc la o maturizare forțată. Plecat din casa părintească, protagonistul nu poate ieși din orizontul unei fatalități care se înscrie pe coordonate previzibile: ca o ironie a sorții, tânărul ajunge vânzător de șerpi și, trece printr-un nou șoc cand depozitul pe care îl supraveghea este mistuit de un incendiu. Cuprins de panică, sub blocajul amintirii, acesta nu reușește să acționeze pentru salvarea clădirii și se îmbolnăvește din nou. Reîntors în casa părintească în urma căutărilor și rugămintilor unui tată ce se căiește pentru comportamentul violent, după douăzeci de ani, Simion reia drumul spre casa bătrânei Fevronia, în speranța găsirii tratamentului pentru o boală văzută ca incurabilă, și – la nivel subliminal – pentru reechilibrarea sufletească. Dar soluția nu poate veni de la bătrână, la fel de fragilă sentimental, bântuită de muștrări de conștiință, ce răbufnesc sub forma unui plâns sfâșietor.

Prozatorul imaginează un deznodământ tot în descendență romantică, plasat sub semnul unui *fatum* implacabil, prin metamorfozarea eroului în creatura ce i-a marcat existența, șarpele, și revenirea la vatră. O reîntoarcere simbolică, ce marchează eliberarea prin moarte și închide cercul fatalității. Mihai Cimpoi consideră simbolul cercului ca integrat în conștiința românului basarabean. Criticul sesizează multiple aspecte pe care le ia simbolul, enumerând mediul social sau sfera cotidianului, „orizontul îngust” ontologic sau cercul deontologic, etno-moral bine determinat și pus sub legea pământului sau a destinului, și cercul originar, cel ce se identifică naturii și naturalului, corespunzând copilăriei și candorilor primordiale. (Cimpoi: 274) În conformitate cu enumerarea criticului, cercul sugerat de traseul schițat de parcursul eroului din *Un hectar de umbră pentru Sahara* s-ar situa la confluența ontologicului și a unei deontologii deopotrivă de ordin comun și de natură transcendentă.

Sub semnul dublului – ca asemănare fizică și repetitivitate a unei existențe cu deznodământ dramatic – stă și nuvela *Margareta*, ingenios construită, cu o alternanță a pasajelor monologice și a dialogurilor. Aici dublul apare în postura de uzurpator. Revenită în casa părintească, protagonista al cărei nume împrumută titlul prozei trăiește într-un ciudat melanj al amintirilor și al întâmplărilor. Oniricul este atât de bine înglobat concretului, încât lectorul găsește cu greu firul ce leagă cele două

perspective. Întoarsă în satul natal cu intenția de a se odihni, Margareta nutrește un alt gând, pe care îi e greu să și-l mărturisească, acela de a pune ordine în relația stranie cu ucigașul tatălui său. Alambicat, raportul dintre cei doi este confuz, oscilând între atracție și reprobare. În această proză, rolurile se inversează, cel ce așteaptă fiind bărbatul. Nani Contrabandistul a scăpat de mai multe condamnări prin furtul identității fratelui geamăn, înecat. Urmărit de remușcări, acesta încearcă să-și mărturisească fapta, dar sinceritatea intenției e îndoielnică, căci ea poate fi văzută ca un joc subtil, menit să întărească similitudinile cu cel decedat, printr-o conduită ce simulează nebunia. „– Taci tu, că eu am tăcut prea mult. Taci și ascultă-mă, că altceva nu ți-a mai rămas. Asta ai vrut, cu asta te-ai ales – nebunia. Că unui nebun i se iartă totul: și cuvântul nepotrivit, și fapta pidosnică. Chiar și crimele de altădată. Și tu le ai atâtea pe suflet. Numai nebun rămânând, legea îți poate ierta moartea lui Iacob”, cuvintele aparțin surorii celor doi, care intuiește și deconspiră jocul bărbatului. (Ioviță, 1984: 57) Apariție ieșită din comun, capabilă să pătrundă în tainele cele mai intime ale individului, femeia exercită, deopotrivă, o vrajă paralizantă și oroare: „Stârpitura îți ghicește gândul care-l ai și cel care abia se coace. De ea m-am temut cel mai mult toată viața. Când ma dădeam drept Iacob, fratele meu de gemene, numai pe ea n-o puteam înșela”. Prezentă la răscruci de drumuri, spirit oracular, aceasta face de obicei prevestiri funeste: „[...] mă furișam spre casă și deodată o văd că-mi răsare în cale. N-am izbutit s-o ocolesc. De obicei fug de ea ca noaptea de zi. Se oprește, se uită la mine lung și clatină din cap”. (*Ibidem*: 49) În urma întâlnirii, eroul află că i se apropie sfârșitul, într-o secvență stilizată, un conglomerat de simboluri (Nani plătește cu 47 de copeici preconizarea morții, un echivalent al ortului) și motive (motivul umbrei se întrepătrunde cu cel al labirintului), ce exemplifică aceeași apropiere a nuvelor de specia basmului. Personificată, umbra morții plutește pe chipul omului, dar căutarea reflexiei, a ogîndirii acesteia, secvență ce se apropie tangențial de mitul lui Narcis, se dovedește o probă labirintică, sortită eșecului: „Cum e umbra Morții? S-o văd. Dacă Maga a văzut-o, aș putea s-o văd și eu. Unde? Mi-am amintit de un izvor și am pornit să-l caut. Să mă uit în apa limpede a izvorului... Nu-l puteam găsi. Eu, care știam atât de bine cărarea spre el, care îmi potolisem de atâtea ori setea în apa lui răcoritoare... Îmi fac drum cu brațele prin desișul sălciilor, mă încâlcesc în pletele lor, ies din umbră în luminiș... Și mă văd întors în locul de unde am pornit”. (*Ibidem*: 52)

În ochii femeii, uzurpatorul și-a primit pedeapsa prin pierderea sinelui, printr-o confuzie identitară care nu ar da sorti de izbândă tentativei tardive de eliberare de sub povara unei porecle mutilante: „Vrei să te lepezi de el [...] N-ai să poți. Nu, fiindcă mergi pe drum cu mersul lui, dai bună ziua cu glasul lui, te uiți în ochii lumii cu ochii lui. Știi despre cine vorbesc, nu l-ai uitat fiindcă nu-l poți uita pe cel care te-a făcut să înduri atâta batjocură și rușine. Fiindcă vârându-te în pielea

lui, el te strivește, te înnăbușe, te doboară. Atunci te-ai înecat în apă. Azi te îneci în venin. Din apă ai izbutit să ieși. Din veninul tău nu poți ieși”. (*Ibidem*: 55)

## LA DISTANȚĂ DE TREI DECENII. ÎN ARIERGARDA ȘAIZECIȘTILOR

Originalitatea prototipurilor promovate de literatura șaizeciștilor își probează viabilitatea și ca sursă de inspirație pentru prozatorii mai tineri. Bogdan Popescu își îndreaptă privirea către individ și, în ciuda mediului ales pentru desfășurare, lumea satului, imaginează întâmplări și personaje deloc comune, într-un registru epic ce dezvoltă tehnici narative spectaculoase. Prin glisarea din registrul banalului cotidian în cel fantastic, evenimentul comun primește o coloratură adesea neașteptată, într-o proză atent lucrată, a cărei linearitate cunoaște permanent șicane, schimbări ale unghiului de percepție și răsturnări în logica faptică și narativă.

În *Vremelnicie pierdută*, firul narativ pornește din cadre realiste spre a poposi în fantastic. Asistăm la o permanentă întrepătrundere între aspecte sociale concrete și o dimensiune mitică a faptelor, între explicații de proveniență miraculoasă și variante cât se poate de prozaice ale aceluiași eveniment, dubla perspectivă conlucrând la o ambiguitate ce captivează și recheamă implicarea activă a lectorului. Basmul își aduce o largă contribuție în romanul lui Bogdan Popescu. Prozatorul explorează vastul repertoriu al acestei specii a genului epic: animale cu puteri supranaturale, de origine demoniacă sau care recheamă asocieri tanatice (oaia năzdrăvană, cățelul pământului), metamorfoze funeste, care pun la încercare vigilența individului (creaturi satanice care iau chip angelic și irezistibil) sau care alternează moartea și învierea („Se povestea din bătrânii bătrânilor că Sfânta, vrăjitoarea, era în Valea ei cu multă vreme înainte ca satul să se așeze împrejur. [...] Sfânta nu murea niciodată. Numai câteodată se omora, se arunca în fântâna din Răspânti, după care sufletul ei se ascundea în pântec de femeie tânără și se năștea peste nouă luni.”), locuri malefice („Cumnată-meu ocolea Valea, chiar dacă întârzia unde avea treabă. Zicea că fundul ăla de vale colcăie de necurățenii, că însuși marele Scaraoțchi, spurcăciunea spurcăciunilor, și-ar avea sălaș acolo din când în când. [...] Parcă intrai în altă lume, începeau să-ți țiuie urechile și să-ți bată inima ca la iepuri. Ochiul, speriat, vedea după fiecare piatră un șarpe sau o năpârcă, buruienile se mișcau de parcă ar fi mers cineva prin ele și, dacă te uitai la cer, vedeai în plină zi cum Soarele se ținea de mână cu sorăsa Luna”). (Popescu: 132) Cele mai bizare apariții se situează și ele la confluența realului și a fantasticului: metamorfoze (omul-pește), ființe demoniace, capabile de reîntrupări succesive (Sfânta de pe Vale, Strămoașa) sau care întruchipează diverse credințe și superstiții ancestrale (Daie Gulu, exemplificare a mitului resurecției). Stranietatea ar fi însă în concordanță cu mediul descris, o consecință care asigură coerența și unitatea universului romanesc. Este și observația lui Daniel

Cristea-Enache, care identifică o contagiune între „suceala” personajelor și „suceala” lumii căreia ele îi aparțin. (Cristea-Enache: 5)

Autorul nu transpune pur și simplu elementele pe care le împrumută din folcloristica și imaginarul arhaic, ci brodează în manieră personală, originală. Pe lângă tematica atractivă, microromanul se impune prin stil, unul spumos, antrenant, în corelație perfectă cu întâmplarea pe care o redă. În configurația artistică a scrierii, Bogdan Popescu urmărește atât efectele de conținut (hazul, ironia bine dozată, comparații cu miez), cât și cele tehnice (neologisme și regionalisme expresive, întorsura frazei, conectorii pe care se sprijină interacțiunea verbală). Cu o stăpânire perfectă a tehnicii oralității, el expune un spectacol al vorbelor; dialogurile povestirilor – false dialoguri, căci emițătorul desfășoară aproape întotdeauna un monolog la care receptorul se lasă întrevăzut prin indiciile pe care cel dintâi le strecoară în discursul său, în replicile pe care le topește în istorisirile sale – se sprijină pe conectori pragmatici discursivi, care țintesc spre interlocutor și, mai departe, spre captarea atenției cititorului. Desfășurarea epică este presărată de interjecții sonore și de termeni a căror transcriere fonetică permite vizualizarea mimicii și a gesticii, precum și starea afectivă a locutorului. Cele mai sugestive mărci semantice rămân însă „cârligele” conversaționale („așa cum îți zic”, „ascultă ce-ți spun eu aicea...”, „Ce crezi că răspunde?”). Naratorii din *Vremelnicie pierdută* desfășoară o adevărată artă a oralității în monologurile lor, care contribuie la un stil palpitant și participativ, cu digresiuni, ocolșuri, povestiri în ramă, alternanțe între prezentul povestirii și trecutul întâmplării. Aproape toate povestirile cunosc bifurcații care introduc în monologul matrice alte destine și alte istorii, limitările inerente subiectivismului antrenează suspansul și incertitudinea, astfel încât firele ce leagă existențele din roman se dovedesc fragile, evanescente.

Narațiunea se deschide printr-o *mise en scène* atent lucrată: „Apoi, toate începură să dispară. Geamurile se înnegreau din ce în ce, oamenii se topiră încet, în tăcerea cea mare. Pustiul se făcea stăpân peste toate. Numai singurătatea bântuia, durându-sa pe sine, scheunând ca un câine pe moarte”. (Popescu: 10) Într-o atmosferă dominată de tristețe, unde totul pare într-o lentă agonie, conducând către un sfârșit ineluctabil, văzul și auzul pândesc detaliul salvator, iar perspectiva înaltă și distanța se topesc pe măsură ce naratorul omniscient își apropie privirea de eroi și îi poștește în scenă, împrumutând scrierii elemente ce țin de tehnica cinematografică: „De-abia, ca prin valuri groase de bumbac, ochiul căta după vreo lucire, urechea se încorda în așteptarea vreunui zgomot. Și, când totul era gata să cadă în moarte vremelnică, de afară se auzi poarta scârțâind. Omul intrase anevoie în curte, sprijinit în toiag. Nici nu se închisese bine poarta în urma lui, că el și începuse să vorbească. La început, nu se auzeau decât niște mormăituri nedeslușite dar, cu fiecare pas în susul potecii pietruite, vorbele se făceau mai rotunde și mai auzite”. (*Ibidem*)

Eroii lui Bogdan Popescu dau dovadă de inteligență nativă. Hâtrii și pișcheri, aceștia apelează frecvent la ironie pentru a suporta pragmatismul existenței pe care o duc. Aprigi și sentimentali, ei pendulează între insinctualitate și duiosie, impulsuri ilustrative pentru dualitatea umană. Prozatorul preferă mijloacele de caracterizare indirecte (limbaj, comportament, gesturi), lăsându-și personajele să se manifeste, și recurge rar la narația la persoana a treia, însoțită de sondarea emoționalului. În acest caz, notațiile amintesc de prefacerile intime întâlnite anterior în nuvelistica lui Preda sau Velea: „Moșul se arăta cam neliniștit în dimineața aceea. Se plimba de colo-colo fără să se hotărască să facă un lucru care-l muncea pe dinăuntru. Nu-i stătea în fire să se poarte așa. Pentru el totdeauna lucrurile fuseseră ori albe ori negre și nu-i trebuise niciodată prea mult timp ca să ia o hotărâre. [...] În dimineața aceea se sculase din așternut nițel speriat și mai ales cu o neînțelegere în suflet”. (*Ibidem*: 17) Și tot ca la predecesori, eroii se raportează permanent la normă, la comunitatea care judecă și exclude. Pe lângă exemplare care transgresează normalul biologic (homuncuși, indivizi afectați de progerie), locuitorii Satului cu sfinți izolează și condamnă straniețea. Romanul prezintă numeroase figuri ale inadaptablei (pictorița care încearcă să se sustragă utilitarismului vieții rurale și a cărei fire distrată este prilej de batjocură pentru ceilalți, copilul a cărui imaginație nu se poate încadra în rigorile logicii și ale socialului, țărani care refuză ignoranța). Câteva figuri se impun: nea Mitu, a cărui logoree cuceritoare se dovedește un refugiu care ascunde o întâmplare dramatică pe care eroul nu-o poate înfrunța; Moșu, personaj a cărui existență apare transpusă prin ochii soției și ai copiilor; Daie Gulu, cerșetorul rătăcitor fără rădăcini și fără moarte; Nae Cuțitaru, hoțul pocăit, ce stă la taifas cu morții și divinitatea.

Existența sătenilor din romanul lui Bogdan Popescu este ghidată de obiceiuri adânc înrădăcinate: raporturile maritale se bazează pe violență domestică, indivizii sunt incapabili să-și exprime sentimentele, stratificarea socială și familială se păstrează și pe lumea cealaltă.

Eugen Simion identifica o filiație selectă pentru romanul lui Bogdan Popescu, considerându-l pe prozator ucenic la „școala” lui Marin Preda și a lui Nicolae Velea în ceea ce privește tipologiile, prin „sucelile” personajelor, verva și bogăția registrului lor verbal. (Simion, 2007: 133–136) Punctele de convergență, tematice și stilistice, nu se opresc la cele două nume, criticul amintindu-l pe Ștefan Bănuțescu pentru pendularea dintre real și fantastic. Deși consideră că mutațiile din sfera socială și impactul devastator al istoriei ar trasa o demarcație netă între *Vremelnicie pierdută* și predecesorii enumerați, afirmația nu are susținere, căci satul din prozele șaizeciștilor este de asemenea un spațiu la răscruce de vremuri, o organizație socială în impas, străbătută de numeroase crize, care încearcă să supraviețuiască prefacerilor rapide fără a-și pierde echilibrul milenar. Satul din *Vremelnicie pierdută* este unul în care minunile sunt îndemâna omului simplu, unde divinitatea coboară printre muritori și are nevoi, gusturi și metehne omenești. Aura miraculoasă dispare,

perspectiva din care raiul e privit este una profană, iar aparițiile divine își pierd sacralitatea și apar corupte de poftă omenești: „<<Mi s-a făcut poftă de nuci și-am venit la tine. Eu sunt Tata Dumnezeu de Sus și m-am coborât la tine în casă pentru că vreau să te fac omul meu și să mă ajut de tine într-o Lucrare ce mi-a rămas de făcut cu omenirea... [...] Dumnezeu s-a scărpinat în barba albă și în plete, a scuipat de vreo trei ori niște coji de nucă, a oftat ca un moșneag cu încheieturile înțepenite pe timp de ploaie și mi-a zis cu blândețe [...]>>” (*Ibidem*: 101)

Caracterul parabolic al romanului trimite la surse biblice. Satul cu sfinți se vrea o replică a Raiului, în care locuitorii iau chip de îngeri înaripați, abundența și deplina înțelegere domnesc până la prima vrajbă, care se soldează cu căderea în comun, echivalentă cu o nouă pierdere a Edenului, urmată de dispariția așezării înecate de ape, sugestie a Potopului. Paradis terestru aflat sub auspiciile unui timp răbdător, lumea imaginată de romancier se destramă odată cu prefacerile socio-istorice și – metamorfoză mai subtilă – odată cu pierderea dimensiunii miraculosului, a capacității de iluzionare. Neputincioși, eroii nu se mai pot înălța din țărână, rămân prizonierii concretului, ai unei lumi „mai pocite și mai strâmbe”. Leit-motivul zborului se întrepătrunde cu tema creației, rod al unui demiurg de ordin secund, cel răspunzător de planul epic. Scriitorul este în viziunea lui Bogdan Popescu cel poate da naștere unei lumi originale prin cuvânt, care-și visează eroii, le poate oferi consistența ființelor întrupate pe hârtie și le poate insufla aspirații himerice: „<<Nu mai pot, nu mai pot! Zboară-mă tu, zboară-mă tu!>> Pe urmă și-a sprijinit fruntea de genunchi și a-nceput să plângă iarăși pe tăcute. Dar eu eram prea îmbătrânit și nu mai aveam puterea să-l văd zburând cum trebuie și de-adevăratelea. Și am plâns lângă el de tristețe și de neputință [...] Vă povestesc vouă și cui vrea să asculte toate astea ca să vă feriți din calea mea, să nu mă umiliți, să nu mă omorâți. Și-atunci nici eu n-am să vă visez la început frumos și la sfârșit urât, n-am să mă joc cu viețile voastre prăpădite”. (*Ibidem*: 116, 148)

La Bogdan Popescu atmosfera respiră autenticitate prin detaliul etnografic, vocabularul eroilor, inteligența practică și expresivitatea verbală a acestor. Până și moartea este vremelnică, semn că prozatorul și-a însușit stilul șaizeciștilor de a strecura și de a întreține dubiul.

## BIBLIOGRAFIE:

Lucrări esențiale:

- Bălăiță, George, *Călătoria*, EDPL, București, 1964
- Bănulescu, Ștefan, *Cartea de la Metopolis*, Editura Alfa, București, 1999
- Bănulescu, Ștefan, *Iarna bărbaților*, pref. Gabriel Dimisianu, Jurnalul Național, București, 2012,
- Bănulescu, Ștefan, *Opere*, pref. Eugen Simion, F.N.S.A, București, 2005
- Ioviță, Vlad, *Dincolo de ploaie*, Editura Lumina, Chișinău, 1970
- Ioviță, Vlad, *Râsul și plânsul vinului*, Editura Cartea Moldovenească, Chișinău, 1963
- Ioviță, Vlad, *Un hectar de umbră pentru Sahara*, Editura Artistică, Chișinău, 1984
- Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, EDPL, București, 1962
- Neagu, Fănuș, *Cantonul părăsit*, E.D.P.L., București, 1964
- Neagu, Fănuș, *Vară buimacă*, E.D.P.L., București, 1967
- Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, postfață E. Simion, Editura Semne, București, 2002
- Neagu, Fănuș, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, Editura Academiei, București, 2009
- Popescu, D.R., *F...*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004
- Popescu, D.R., *Vânătoarea regală*, Editura Eminescu, București, 1973
- Popescu, Bogdan, *Vremelnicie pierdută*, pref. Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București, 2001
- Preda, Marin, *Întâlnirea din Pământuri*, Cartex Serv, București, 2004
- Preda, Marin, *Întâlnirea din pământuri*, pref. Eugen Simion, Jurnalul Național, 2010
- Preda, Marin, *Scrieri de tinerețe*, ediție de Ion Cristoiu, Editura Minerva, București, 1987
- Titel, Sorin, *Opere*, vol. I, F.N.S.A, pref. Eugen Simion, București, 2005
- Velea, Nicolae, *Povestiri*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997
- Velea Nicolae, *Poarta*, E.S.P.L.A., București, 1960

Volume teoretice consultate și citate:

- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, tr. Marian Papahagi, Echinoc, Cluj, 1994
- Baudrillard, Jean; Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, tr. Ciprian Mihali, Paralela 45, Pitești, 2002



- Ferréol, Gilles; Jucquois, Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2005
- Besançon, Alain, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. Lucreția Văcar, Humanitas, București, 2007
- Bloom, Harold, *Canonul occidental*, tr. Diana Stanciu, Univers, 1998
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999
- Cesereanu, Ruxandra, *Fărâme, cioburi, așchii dintr-o Curte a Miracolelor*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2004
- Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, F.N.S.A, București, 2009
- Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, Cartea Românească, București, 1970
- Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, ed. Arman Colin, 2003
- Grivel, Charles, *Les premières lectures* în *La lecture littéraire*, dir. M. Picard, Clancier-Guénaud, Paris, 1987, p. 129-169
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris, 1973
- Hamon, Phillipe, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris, 1984
- Jauss, Hans Robert, *Experiența estetică și hermeneutica literară*, Editura Univers, 1983, p. 248 – 297
- Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, P.U.F., 1992
- Kovacs hazay, Cécile, *Simplement double - Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, Paris, Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier 2012 ;
- Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism: Din dosarul unei bătălii culturale*, Paralela 45, Pitești, 2000
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Proza*, II, Editura Aula, 2001
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române*, Editura Saeculum, 2000
- Mugur, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, București
- Negoïtescu, Ion, *Scriitori moderni*, II, Editura Eminescu, 1997
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Fundația Pro, București, 2002
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992
- Raicu, Lucian, *Structuri literare*, Editura Eminescu, 1973
- Regman, Cornel, *Cărți, autori, tendințe*, E.D.P.L, București, 1967
- Ricardou, Jean, *Conflictul iluzoriu în Noi probleme ale romanului*, trad. Irina Mavrodin, Editura Univers, 1998
- Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, apud. Ion, Angela, *Histoire de la littérature française*, București, 1981, vol. III

Sarraute, Nathalie, *Oeuvres complètes*, N.R.F., Gallimard, 1996

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1998

Sartori, Giovanni, *Ce facem cu străinii?*, trad. din it. Geo Vasile, Humanitas, București, 2007

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism*, vol. VI, Cartea Românească, București, 2000

Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, Univers Enciclopedic, București, 2004 – 2009

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, vol. V, F.N.S.A., București, 2007

Simion, Eugen, *Orientări în literatura contemporană*, E.D.P.L., București, 1965

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Cartea Românească, București, 1978

Simuț, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004

Suleiman, Susan Rubin, *Le roman à thèse*, P.U.F, Paris, 1983

Ștefănescu, Alex, *Între da și nu*, Cartea Românească, București, 1982

Titel, Sorin, *Pasiunea lecturii*, Facla, Timișoara, 1976

Todorov, Tzvetan, *Abuzurile memoriei*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999

Țeposu, Radu G., *Viața și opera personajelor*, Cartea Românească, București, 1983

Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Cartea Românească, 1985

Vérdery, Katherine, *Compromis și rezistență: cultura română sub Ceaușescu*, trad. de Mona Antohi și Sorin Antohi, Humanitas, București, 1994

Articole de presă:

\*\*\* *Literatura să pătrundă în miezul actualității*, „Scânteia”, nr. 4479/22 martie 1959 apud. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism*, vol. 6, Cartea Românească, 2000

Ardeleanu, Virgil, *Lunga călătorie a prizonierului*, „Steaua”, an. XXIII, nr. 5/1972, p. 19

Burlacu, Alexandru, *Proza lui Vlad Ioviță*, „Caiete Critice”, 1-3/1994

Cristea-Enache, Daniel, *Sticla vrăjită*, ALA, an. XI, nr. 608, 12 martie 2002

*De vorbă cu Sorin Titel*, „Echinox”, an. III, nr. 1-2, ian-feb. 1971

Ignat, Nestor, *Cazul Blaga*, „Viața Românească”, nr. 1/1946, p. 49

Lemnar, Oscar, *Inaugurând o rubrică: Perna cu ace*, „Dreptatea”, nr. 7, 2 sept. 1944

Manolescu, Nicolae, *Generația literară*, „România Literară”, nr. 2/19-25 ianuarie 2000, p. 1

Pricop, Constantin, *Lunga călătorie a prizonierului*, „Convorbiri literare”, nr. 7/ iulie 1971, p. 86

Simion, Eugen, *Tinerii prozatori și originalitatea literaturii noi*, „Lucașfăruș”, an. VII, nr. 17/15 aug. 1964, p. 11

Simion, Eugen, „Gazeta Literară”, an. IX, nr. 2/11 ianuarie 1962, p. 5

## Rezumat

De la tipologiile cu caracter convențional și artificial, care reflectau valori etice și sociale și care – prin abundența descriptivului și excesul detaliului – se subsumau procesului mimetic de transpunere a realului în text, caracteristică ce se menține de la poemul medieval până la romanele cu teză, înregistrând perioada de glorie în romanul realist, la figura care aspiră la o întrupare „în carne și oase” și care capătă consistență și profunzime grație diversificării modalităților de redare a bogăției interiorității, prin sondarea fondului sufletesc, la ființa de hârtie și de limbaj, prizonieră a spațiului narativ, redusă la rolurile actanțiale atribuite de interpretările semiotice, sau la ființa de laborator, experiment al Noului Roman, menit să aneantizeze umanitatea, personajul rămâne o constantă, un pion indispensabil existenței și funcționării spațiilor narative.

Dincolo de metamorfozele pe care le cunosc în timp figurile funcționale, în interdependență cu raportarea la realitate și cu proiectul narativ (viziune auctorială, evoluție a tehnicilor și a procedeelelor narative), rolul lor este primordial pentru economia unei proze. Figură la intersecția producției și a receptării, pendulând între exterior și textual, eroul literar apare ca un puzzle, o imagine complexă, ce se încheagă din varia contribuții și care trebuie căutată deopotrivă în proiectul și fantasmăle celui ce creează și ale celui ce citește / interpretează, însuflețită și îmbogățită cu fiecare lectură.

Studiul *Tipologii umane și medii de viață bulversante. Cazul „suciților” în literatura română* își propune să aplice considerațiile enunțate anterior pe prototipurile aparte prezente în literatura română postbelică, cu precădere în narațiunile parabolice, cu o amplă dimensiune alegorică. Momentul 1960 este unul marcant pentru literatura română, antrenând o resurrecție a lirismului, iar în proză, apariția unei multitudini de subiecte și tehnici narative inovative.

S-a vorbit mult despre momentul istoric al apariției generației '60 în peisajul literar românesc. Beneficiind de susținerea tinerilor critici și de o ușoară relaxare a regimului după aridul deceniu anterior, poeții și prozatorii generației aduc ruptura atât de necesară de dogmatismul realismului-socialist. Deși contextul istoric nu le-a permis o revoltă fățișă, cu manifeste și programe explicite, prin recuperarea autorilor de valoare din anii precedând războiul, prin reînnoirea legăturilor firești cu literatura interbelică și opoziția de ordin simbolic constând în promovarea estetismului, a dimensiunilor artistice ale actului livresc, autorii fac gestul net de negare a doctrinei instituite anterior.

Parabolele și ficțiunile deceniului 1964 – 1975 desființează toate principiile instituite forțat și nenatural, literă de lege pentru literatura proletcultistă: accesibilitatea și adresabilitatea, tipologiile banale (erou pozitiv – erou negativ), reflectarea „veridică” și tendențioasă a realității în opera de

artă. Dacă în „romanul obsedantului deceniu”, romancierii precum Buzura, Preda sau Ivăsiuc insistă pe latura politică, transmițându-și mesajele prin intermediul romanului ce reflectă „condiția umană precară în comunism și dincolo de comunism” (Simuț: 239), Bănulescu, D.R. Popescu, Fănuș Neagu și alții aleg linia realismului artistic cu tente mitice, în cadrul unor narațiuni învăluite în mister și parabole, cu mesaje ambigue și a căror miză o constituie în primul rând atmosfera creată. Ei spun nu personajelor coerente și omogene, preferând „indivizi ce trăiesc normal în bizazerie” (Simion, 1978: 617), distopiile în locul utopiilor promovate pe linie oficială și tehnici narative ce exclud adresabilitatea largă și recheamă un lector capabil de efort intelectual.

În ceea ce privește interdisciplinaritatea studiului, figurile insolite reținute prezintă interes din perspectiva sociologiei și a studiilor culturale prin diversele accepțiuni pe care le oferă conceptului de alteritate. Alteritatea pe care protagoniștii din prozele șazeciștilor o aduc în peisajul literar poate fi văzută drept o compensație fictivă la rigiditatea și sărăcia tipologiilor din deceniul anterior, marcat de realismul socialist. În prozele reținute în studiul ce urmează am identificat mai multe trepte ale stranietății. Un prim aspect, prezent în nuvelistica lui Ștefan Bănulescu și în romanele lui D. R. Popescu surprinde masca, dedublarea, simptomatice pentru teatralitatea existenței. Următorul tip ar fi cel al alterității absolute, neasimilabile, prezentă în cazul tipologiilor din proza absurdă, de factură existențialistă, a lui Sorin Titel. Există de asemenea numeroase situații de alteritate interioară, de ruptură la nivelul intimității și presiune a pulsionilor (în cazul nuvelor lui Preda și a lui Vlad Ioviță).

## Résumé

A partir des typologies à caractère conventionnel et artificiel qui reflétaient des valeurs éthiques et sociales et qui – par l’abondance des descriptions et l’excès du détail – s’alignaient au procès mimétique de transposition du réel dans l’écriture, caractéristique qui demeure du poème du Moyen Âge jusqu’aux romans à thèse, et dont la gloire c’est la période du roman réaliste, à la figure qui aspire à une incarnation de „chair et os” et qui reçoit de la profondeur et de la consistance grâce à la diversification des moyens de peindre la richesse intérieure par l’analyse de l’âme, à l’être de papier et de langage, captif de l’espace narratif, réduit par les interprétations sémiotiques au rôle actantiel, ou à la créature de laboratoire, expériment du Nouveau Roman destiné à anéantir l’humanité, le personnage demeure une constante, un pion indispensable à l’existence et au fonctionnement des espaces narratifs.

Au-delà des métamorphoses que les figures de fiction connaissent à travers le temps, interdépendantes au rapport avec la réalité et le projet narratif, leur rôle est essentiel pour l’économie d’une prose. Figure à l’intersection de la production et de la réception, oscillant entre extérieur et textuel, l’héros littéraire apparaît comme un *puzzle*, une image complexe, résultat de nombreuses contributions et qu’il faut chercher, également, dans le projet et les fantasmes de l’écrivain et du lecteur, animée et enrichie à chaque lecture.

L’étude *Typologies humaines et milieux de vie inhabituels. Le cas des personnages étranges dans la littérature roumaine* observe les prototypes particuliers de la littérature roumaine d’après-guerre, surtout ceux des narrations paraboliques, d’une dimension allégorique considérable. Le moment 1960 – significatif pour la littérature roumaine – a entraîné une résurrection de la lyrique et, en prose, l’apparition de nombreuses techniques narratives innovatives et sujets.

On a beaucoup parlé du moment historique où la génération ’60 surgit dans le paysage littéraire roumain. Soutenus par des critiques jeunes et à l’aide d’un léger adoucissement du régime politique, les poètes et les prosateurs de cette génération réalisent la coupure si nécessaire du dogmatisme du réalisme socialiste. Quoique le contexte historique ne leur ait pas permis une révolte directe, aux manifestes et programmes catégoriques, à travers la reconquête des auteurs des années qui ont précédé la guerre, le rétablissement des liaisons avec la littérature d’entre-guerres et l’opposition symbolique qui envisageait la promotion de l’esthétisme et les dimensions artistiques de l’acte littéraire, les écrivains ont fait le geste catégorique de nier la doctrine précédemment imposée.

Les paraboles et les fictions de la décennie 1964-1975 abolissent tous les principes imposés auparavant par la force: l'accessibilité large, les typologies banales (héros positif – héros négatif), le reflet véridique et tendentieux de la réalité dans l'oeuvre d'art. Si dans le roman de „l'obsédante décennie”, des écrivains comme Buzura, Preda ou Ivăsiuc visent le côté politique à travers des romans qui décrivent la condition humaine précaire pendant le communisme, Bănuțescu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu et d'autres choisissent la voie du réalisme artistique aux traits mitiques dans des narrations environnées de mystère et parabolique, aux messages ambiguës et dont l'investissement vise principalement l'atmosphère créée. Ils disent „non” aux personnages cohérents et homogènes et préfèrent les individus „qui vivent le bizarre comme une normalité”, les dystopies en échange des utopies promues par direction officielle et des techniques narratives qui appellent un lecteur capable d'effort intellectuel.

En ce qui concerne l'interdisciplinarité de l'étude, les figures insolites retenues présentent de l'intérêt pour la sociologie et les études culturelles à travers les acceptions diverses qu'elles offrent au concept d'altérité. On peut voir l'altérités des personnages retenus dans l'étude comme une compensation fictive pour la rigidité et la pauvreté des typologies de la décennie passée, l'une marquée par le réalisme socialiste. Dans les narrations soumises à l'analyse on peut identifier plusieurs degrés de l'étrangeté. Ainsi, chez Bănuțescu et D. R. Popescu on découvre le masque, symptomatique pour la conduite théâtrale des personnages. Un autre type ce serait celui d'une altérité absolue, inassimilable, présente chez les typologies de la prose absurde de facture existentialiste de Sorin Titel. En même temps, il y a de nombreuses situations d'altérité intérieure, de fracture au niveau de l'intimité et de pression des pulsions (c'est le cas de la prose courte de Preda et de Vlad Ioviță).